

<http://dx.doi.org/10.18778/8142-475-2.01>

«ПОЭТИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ»
РУССКИЕ БОГИ ДАНИИЛА
АНДРЕЕВА В АСПЕКТЕ
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Daniel Andrzej Banasiak

«ПОЭТИЧЕСКИЙ АНСАМБЛЬ»
РУССКИЕ БОГИ ДАНИИЛА
АНДРЕЕВА В АСПЕКТЕ
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Daniel Andrzej Banasiak – Лодзинский университет, Филологический факультет
Институт русистики, Кафедра русской литературы и культуры
90-236 Лодзь, ул. Поморска 171/173

РЕЦЕНЗЕНТ

Alicja Wołodźko-Butkiewicz

РЕДАКТОР

Urszula Dzieciatkowska

НАБОР И ВЁРСТКА ТЕКСТА

Munda – Maciej Torz

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Leonora Gralka

ПРОЕКТ ОБЛОЖКИ

Katarzyna Turkowska

В оформлении обложки использована картина Аполлинария Васнецова
«Московский Кремль. Соборы» (1894)
http://vasnec.ru/kartina/vasnecov_a137.php

Публикация без редакционной обработки в Издательстве Лодзинского университета

© Copyright by Daniel Andrzej Banasiak, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Издательство Лодзинского университета

I издание. W.09022.18.0.M

Изд. лист 13,7; печ. лист 18,25

ISBN 978-83-8142-475-2

e-ISBN 978-83-8142-476-9

Издательство Лодзинского университета

90-131 Лодзь, ул. Линдлея 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

тел. (42) 665 58 63

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
1. Краткий обзор научно-биографической литературы	10
2. Обоснование выбора темы	22
3. Теоретическая и методологическая основа	23
4. Некоторые аспекты в изучении интертекстуальности. Категории и понятия.	26
ГЛАВА I	
Русские боги: художественный мир в аспекте интертекстуальности	37
1. Понятие «художественный мир»	37
2. «Глобальный» интертекст: наследие Серебряного века	39
3. Семантика названия и жанр произведения	43
3.1. Паратекстуальность: заглавие «поэтического ансамбля»	43
3.2. Архитекстуальность: жанровые отношения в «поэтическом ансамбле»	49
4. Introduction (<i>Вступление</i>)	62
5. Святыни Москвы	67
5.1. <i>Приувязав мое младенчество</i>	67
5.2. Паратекстуальность: эпиграфы	70
5.2.1. Триптих <i>У стен Кремля</i>	70
5.2.2. Блоковская цитата	76
5.2.3. Триптих <i>Каменный старец</i>	77
5.2.4. Фетовская цитата	80
6. Стихотворная «картина» (<i>Василий Блаженный</i>)	82
7. Ритмы большого города (<i>Симфония городского дня</i>)	85
ГЛАВА II	
Реальность, ирреальность, мифы в художественном мире «ансамбля»: интертекстуальные связи и отношения	97
1. Ирреальность	97
1.1. Миры темные (<i>Темное видение</i>)	97
1.2. Миры светлые (<i>Миры просветления</i>)	110

2. Автобиографическая и историческая реальность.....	116
2.1. Мир личности (<i>Из маленькой комнаты</i>).....	116
2.2. Человек на войне (<i>Ленинградский апокалипсис</i>).....	124
3. Мифы.....	132
3.1. Обратная сторона мира (<i>Изнанка мира</i>).....	132
3.2. Миф о Вечно Женственном (<i>Навна</i>).....	135
3.3. Миф о русском демиурге (<i>Сказание о Ярославле</i>).....	142
3.4. Сакральный аспект мифа о Вечной Женственности (<i>Голубая свеча</i>).....	144
3.5. Миф о поэте. Стихотворение Александру Блоку.....	149

ГЛАВА III

Прошлое, настоящее, будущее в художественном мире «ансамбля»: интертекстуальные связи и отношения.....	169
1. «Духи» истории.....	169
1.1. Демиурги (<i>Святорусские духи</i>).....	169
1.2. Уицраоры: Иван Грозный, Лжедмитрий, Чекист.....	176
1.2.1. Эпоха Грозного (<i>Гибель Грозного</i>).....	176
1.2.2. Смутное время (<i>Рух. Симфония о великом Смутном времени</i>).....	191
1.2.3. Современность (<i>У демонов возмездия</i>).....	209
2. Поэтические предвещения и прозрения.....	219
2.1. Предвиденье грядущих катастроф.....	219
2.2. Мир европейской культуры (<i>О старшем брате</i>).....	226
3. Поэт в мире природы.....	235
3.1. Просветленье (<i>Сквозь природу</i>).....	235
3.2. Homo viator (<i>Босиком</i>).....	240
Заключение.....	251
Список использованной литературы.....	259
Источники:.....	259
Научно-критическая литература:.....	260
Справочные издания:.....	269
Streszczenie.....	271
Summary.....	279
Именной указатель.....	287

ВВЕДЕНИЕ

Даниил Андреев (1906–1959) – одна из самых загадочных и трагических фигур в истории русской литературы, мистики, философии. В его уникальном творческом опыте «органично связаны поэзия и мифотворчество, религиозные откровения и исторические исследования, этика и эстетика, философия и мистика... Все эти элементы неразрывно переплетены в едином культурно-синкретическом целом»¹.

Истоки мирозерцания Андреева, как свидетельствует его итоговый религиозно-философский трактат *Роза мира*, коренятся в трудах русских религиозных философов, прежде всего в работах Владимира Соловьева, внутреннюю связь с которым Андреев ощущал на протяжении всей жизни. Вл. Соловьев для Андреева – это «великий духовидец», «беспримерный» духовный опыт которого превосходил опыт европейских и восточных² духовидцев – Экхарта, Бёме, Сведенборга, Рамакришны, Рамануджи, Патанджали³. Андреев неоднократно обращался к трудам Серафима Саровского, Алексея Хомякова, Петра Чаадаева, Константина Леонтьева, Николая Данилевского, Николая Федорова, Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Дмитрия Мережковского, Вячеслава Иванова, Андрея Белого и др., подчеркивая духовидческие способности русских философов. Писатель интересовался античной идеалистической философией, в частности Платином, глубоко изучал немецкую классическую философию, особенно Эммануила Канта. Исследователи обнаружили влияние на мирозерцание Андреева австрийского антропософа Рудольфа Штайнера и создательницы русской теософии Елены Блаватской⁴. Все андрееведы констатируют сложность мировидения

¹ И. Кондаков: *Даниил Андреев в истории русской культуры*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 77.

² См.: О. А. Дашевская: *Индийская философия как основа антропологической картины мира в творчестве Д. Андреева*. «Вестник Томского государственного университета», 2005, № 6, с. 51–56.

³ Д. Л. Андреев: *Роза мира*. В кн.: Д. Л. Андреев: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 3. Москва 2006, с. 207. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера тома и номера страницы в тексте в скобках, кроме особо оговоренных случаев.

⁴ В. М. Розин: *Учение Даниила Андреева «Роза мира»*. «Вопросы философии», 1998, № 2, с. 137.

писателя, однако единого мнения относительно его мирозерцания не существует⁵. Так, например, российский философ Фёдор Гиренок, учитывая колоссальную эрудицию Андреева, утверждает, что русский автор использовал «многое из того, что можно прочесть у Е. Блаватской или у Р. Штайнера, в книгах Я. Бёме или А. Данте, не говоря уже об эзотерической литературе вольных каменщиков»⁶, а психолог и издатель *Розы мира* Александр Палей, наоборот, убежден в том, что Андреев – оригинальный мыслитель, который своим творчеством сказал «последнее, на настоящий момент, слово в русской софиологической традиции»⁷.

Помимо философии и мистики, Д. Андреев прекрасно ориентировался в мировой литературе, но особое внимание всегда уделял русской классической литературе, подчеркивая ее провидческую духовность. В оценке Андреева Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Николай Гоголь – это «три первых великих гения русской литературы», которые «вознесли и утвердили эту литературу на высоту духовной водительницы общества, учительницы жизни, указательницы идеалов и возвестительницы миров духовного света...» (т. 3, с. 355). Андреев высоко ценил также творчество русских романистов: Фёдора Достоевского, видя «главную особенность его миссии: в просветлении духовным анализом самых темных и жутких слоев психики» (т. 3, с. 358), Льва Толстого, которым «осуществлена была могучая проповедь любви к миру и к жизни» (т. 3, с. 364), Ивана Тургенева, чья роль «заключалась в создании галереи женских образов, отмеченных влиянием Навны и Звенты-Свентаны» (т. 3, с. 369) и др. Совершенно особым было отношение Андреева к Александру Блоку, который, как считал автор *Розы мира*, обладал необычайно глубокой «провидческой... способностью исторического предвозвещения» (т. 3, с. 388).

В целом наследие Д. Андреева свидетельствует, что он глубоко усвоил многие разнообразные теории и концепции русской и мировой философии, религии, истории, культуры, литературы, свободно оперировал ими в своем творчестве, но вместе с тем, как верно отметил Владимир Грушецкий, Д. Андреев быстро и легко освобождался от каких бы то ни было влияний, так как «слишком ярок и самобытен был его собственный талант»⁸.

⁵ См.: Д. К. Ахтырский: *Философские идеи в творчестве Д. Л. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004.

⁶ Ф. Гиренок: *Новое язычество*. «Общественные науки и современность», 1993, № 4, с. 127.

⁷ А. И. Палей: *Идейное наследие Даниила Андреева: pro et contra (постановка проблемы)*. «Континент», 2001, № 109, с. 338.

⁸ См.: В. И. Грушецкий: *Предисловие к публикации «Розы Мира»*. «Вопросы философии», 1989, № 12, с. 55.

Судьба этой удивительно талантливой личности сложилась драматически. Поэт родился 2 ноября 1906 г. в Берлине в семье известного русского писателя Леонида Николаевича Андреева и его супруги Александры Михайловны Веллигорской⁹. Первой трагедией в жизни Даниила стала смерть матери, которая умерла вскоре после его рождения. Это событие в значительной степени обусловило судьбу будущего поэта. Его отец – Леонид Андреев, глубоко переживая смерть жены, отдал младенца на воспитание в семью старшей сестры жены – Елизаветы Михайловны, состоявшей в браке с известным московским врачом Филиппом Александровичем Добровым. Так, Даниил с младенчества стал фактически сиротой при живом отце. Правда, Добровы старались заменить Даниилу семью и во многом способствовали его культурному и духовному развитию (частыми гостями в доме Добровых были видные представители русской культуры: М. Горький (крестный отец Даниила), Ф. Шаляпин, И. Бунин, А. Скрябин, патриарх Тихон и др.)¹⁰. Андреев учился в одной из лучших частных гимназий (к этому времени относятся его первоначальные литературные опыты), а затем в 1920-е гг. – на Высших литературных курсах, параллельно работал художником-оформителем, шрифтовщиком. Много писал (циклы стихотворений: *Лунные камни*, *Древняя память*, *Голоса веков*, *Предгория*, *Лесная кровь*, *Зеленою поймой*, *Восход души*; поэмы: *Немереча*, *Песнь о Монсальвате*; материалы к поэме *Дуггур* и др.). С 1937 г. молодой автор приступил к работе над романом *Странники ночи*, в котором получили отражение элементы современной ему политической жизни, а также попытки главного героя создать новую религию, которая соединила бы в себе основные мировые религиозные системы. В период Великой Отечественной войны, с 1942 г., поэт служил по состоянию здоровья в нестроевых войсках, но на тяжелейших участках фронта: сначала под Москвой, затем в осажденном Ленинграде в составе 196-й стрелковой дивизии (участвовал в переходе по Ладоге в Ленинград, в боях за Шлиссельбург и Синявино, состоял в похоронной команде, был санитаром в медсанбате). В 1946 г. Андреев опубликовал написанную совместно с С. Н. Матвеевым книгу *Замечательные исследователи горной Средней Азии*. Позднее была закончена и набрана книга о русских путешественниках в Африке, но издание ее было остановлено, поскольку 21 апреля 1947 г. Д. Андреев был арестован. Причиной ареста стал «антисоветский роман» *Странники ночи*. Писателя обвинили по 58 ст. в создании антисоветской группы, в террористических намерениях и приговорили к двадцати пяти годам тюремного заключения (т. 1, с. 15), а все его произведения, найденные при обыске, были конфискованы и уничтожены. Во Владимирской тюрьме вместе со своими товарищами по камере академи-

⁹ А. А. Андреева: *Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой*. В кн.: Д. Л. Андреев: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва 2006, с. 5.

¹⁰ Б. Романов: *Вестник, или жизнь Даниила Андреева*. Москва 2011, с. 14–46.

ком В. В. Париным (зоолог и биолог) и Л. Л. Раковым (историк и искусствовед) Андреев написал словарь вымышленных биографий *Новейший Плутарх* (изд. 1991). В тюрьме Андреев обдумывал, а иногда при возможности и записывал фрагменты, вошедшие впоследствии в его главные книги – *Розу мира*, *Железную мистерию*, *Русские боги*. Две первые книги были завершены после выхода писателя на свободу, последняя так и осталась не дописанной. В 1956 г. дело Андреева было пересмотрено, срок его тюремного заключения был сокращен до десяти лет, но уже в 1957 г. в связи с тяжелым состоянием здоровья (инфаркт) писатель был освобожден. Прожил он после этого всего два года в предельно трудных материальных условиях.

30 марта 1959 г. Даниил Николаевич Андреев умер. Он был похоронен рядом с могилой матери на Новодевичьем кладбище в Москве.

Ни одно произведение писателя при его жизни издано не было.

1. Краткий обзор научно-биографической литературы

Единственная книга Даниила Андреева, вышедшая в советское время – *Ранью заревою*¹¹ (всего 72 страницы), несмотря на большой тираж (10.000), в настоящее время является раритетом; в краткой вступительной статье В. Лидина, открывающей эту книгу, не упоминаются реальные факты из жизни поэта.

Широкое издание произведений писателя началось с конца 1980-х годов. В 1990-е гг. были подготовлены и осуществлены два издания собраний сочинений писателя – одно в 3-х томах¹² (1993), второе в 3-х томах, но в 4 книгах (1993–1996)¹³. В начале нового тысячелетия увидело свет наиболее полное к настоящему времени издание *Собрание сочинений в 4-х томах* (2006)¹⁴. Безусловно, издание сочинений «запрещенного» русского поэта, философа, мистика способствовало более глубокому изучению его творчества.

Научно-критическая литература о биографии и творчестве Даниила Андреева условно может быть разделена на три основные группы: 1) публикации информативного и мемуарно-биографического характера, 2) публикации, в которых наследие писателя рассматривается как явление, выразившее разные формы общественного сознания в широком общекультурном контексте, 3) публикации, анализирующие специфику собственно художественного творчества, конкретные литературные произведения и, в частности, «поэтический ансамбль» *Русские боги*.

¹¹ Д. Андреев: *Ранью заревою*. Москва 1975.

¹² Д. Андреев: *Собрание сочинений в трех томах*. Москва 1993.

¹³ Д. Андреев: *Собрание сочинений в трех томах* (4 кн.). Москва 1993–1996.

¹⁴ Д. Л. Андреев: *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва 2006.

Авторы первой группы публикаций представляют чаще всего общие сведения о жизни и творчестве Д. Андреева. Как правило, такого рода сведения содержались в журнальных статьях (С. Джимбинов¹⁵, Г. Померанц¹⁶) и в предисловиях к первым изданиям произведений Андреева, благодаря которым читатели знакомы с личностью поэта и характером его произведений (В. Лидин¹⁷, В. Грушецкий¹⁸, Б. Романов¹⁹, В. Новиков²⁰, Н. Парина²¹, А. Андреева²², В. Парыгин²³, Г. Н. Павлова²⁴).

Первой биографической книгой (к настоящему времени почти культовой), стала книга, написанная женой поэта – Аллой Андреевой, где подробно представлены семья и окружение поэта, повлиявшие на его творческое сознание и литературно-философские предпочтения. Биограф уделил много внимания личным отношениям, неоднократно подчеркнул неординарность и особую предназначенность писателя: «Мистически эта душа, видно, должна была что-то еще искупить на Земле» (т. 1, с. 23). Много места в книге занимает описание трудностей советского времени, бедности, даже нищеты, которая сопровождала поэта практически всю его жизнь. Если исключить некую мифологизацию и беллетризацию, то можно сказать, что эта биография содержит немало интересных фактов из жизни поэта. Упомянем здесь

¹⁵ С. Джимбинов: *Русский Сведенборг*. «Новый мир», 1989, № 2, с. 176–179.

¹⁶ Г. Померанц: *Пробуждение чувства вестника*. «Звезда», 1993, № 12, с. 189–192.

¹⁷ В. Лидин: *О Данииле Андрееве*. В кн.: Д. Л. Андреев: *Ранью заревою: стихи*. Москва 1975, с. 4–7.

¹⁸ В. Грушецкий: *Поэт вестник: О творчестве Даниила Андреева*. «Поэзия», 1989, № 53, с. 148–155; В. Грушецкий: *Мечты высокой вольный пленник...* В кн.: Д. Андреев: *Железная мистерия: поэма*. Москва 1990, с. 5–9; В. Грушецкий: *Человек синей эпохи*. В кн.: Д. Андреев: *Роза мира*. Москва 1991, с. 283–286.

¹⁹ Б. Романов: *Вестник другого дня*. В кн.: Д. Андреев: *Русские боги. Стихотворения и поэмы*. Москва 1989, с. 350–368; Б. Романов: «Русские боги» Даниила Андреева. В кн.: Д. Андреев: *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва 1993, с. 432–445.

²⁰ В. Новиков: *Мудрость веселой игры*. В кн.: Д. Андреев, В. В. Парин, Л. Л. Раков: *Новейший Плутарх*. Москва 1991, с. 3–11.

²¹ Н. Парина: *Вместо послесловия*. В кн.: Д. Андреев, В. В. Парин, Л. Л. Раков: *Новейший...*, с. 293–303.

²² А. А. Андреева: *Даниил Андреев и его книги*. В кн.: Д. Андреев: *Роза мира*. Москва 1992, с. 3–5. А. А. Андреева: *Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой*. В кн.: Д. Андреев: *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва 1993, с. 5–26; А. А. Андреева: *Роман «Странники ночи»*. В кн.: Д. Андреев: *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3, кн. 2. Москва 1993, с. 609–625.

²³ В. Парыгин: *Реабилитирован посмертно (1920–1930)*. Брянск 1994, с. 256–304.

²⁴ Г. Н. Павлова: *Трубчевские страницы биографии Д. Л. Андреева*. В кн.: *Эстетика диссонансов: сборник трудов*. Орел 1996, с. 128–129.

еще одну беллетризированную биографию – *Рыцарь Розы*²⁵, написанную Леонидом Бежиным, человеком, который прекрасно знал Аллу Андрееву, общался с некоторыми знакомыми поэта (собрал их воспоминания) и даже попытался реконструировать уничтоженный на Лубянке роман *Странники ночи*, за который Андреев был арестован.

Далее считаем необходимым подробнее остановиться на статьях польских исследователей, ставивших перед собой цель популяризации личности и творчества Даниила Андреева в Польше (Я. Орловски²⁶ Э. Бедка²⁷). Особая роль здесь принадлежит профессору Яну Орловскому. В одной из первых своих статей *Daniel Andriejew – współczesny rosyjski myśliciel religijny* (1991) ученый знакомит польских интеллектуалов с жизнью Даниила Андреева²⁸, отмечая его глубокую религиозность в условиях советского воинствующего атеизма, подчеркивает великодушие и полное отсутствие каких-либо жалоб на судьбу, что расценивает как поведение «настоящего христианина»²⁹. Орловски отмечает глубокую увлеченность поэта историей, «особенно историей России, ее культурой, опытом прошлого времени и верой русского народа»³⁰, указывает на влияние, которое оказал Вл. Соловьев на Андреева, на общность некоторых черт поэтов-«духовидцев», считая каждого «поэтом в философии и философом в поэзии»³¹. Упоминая о *Русских богах*, польский исследователь использует такое жанровое обозначение, как «историософично-рефлектирующая поэма»³² (*historiozoficzno-refleksyjny poemat*), рассматривает идею интеррелигии *Розы мира*, обращает внимание на то, что основу метафилософии Андреева составляет христианская мысль с существенной примесью мистико-религиозной философии Востока, особенно индуизма³³.

В статье *Rosja w historiozofii Daniela Andriejewa* (1999) профессор Орловски отмечает, что главная тема творчества Андреева определяется историей России и человечества; она выражена метафорой – «плавание к Небесному

²⁵ Л. Бежин: *Рыцарь Розы*. Москва 2006.

²⁶ J. Orłowski: *Odkrywanie Daniela Andriejewa*. „Kamena”, 1991, nr 3/4, s. 24–25; D. Andreev: *Róża świata* [fragm.]. Przeł. J. Orłowski. „Kamena”, 1991, nr 3/4, s. 28–29.

²⁷ D. Andriejew: *Wiersze*. Przeł. E. Biedka. „Literatura na Świecie”, 1993, nr 10, s. 267; E. Biedka: *Realne znaczenie mistyki, czyli wizje poetyckie Daniła Andriejewa*. „Transformacje”, 1992, nr 1–2, s. 65; D. Andriejew: *Wiersze*. Przeł. E. Biedka. „Literatura na Świecie”, 1993, nr 10, s. 267.

²⁸ J. Orłowski: *Daniel Andriejew – współczesny rosyjski myśliciel religijny*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 1991, nr 1–2, s. 119–120.

²⁹ Там же, с. 122. Здесь и далее перевод на русский мой – Д. Б.

³⁰ Там же, с. 123.

³¹ Там же, с. 122.

³² Там же, с. 123.

³³ Там же, с. 127–128.

Кремлю», путь, к которому идет «через борьбу добра со злом к исполнению христианского идеала»³⁴. Автор сравнивает характер мистицизма и мессианизма в историософской концепции Андреева с идеями Достоевского, Соловьева, Бердяева³⁵.

В статье *Даниил Андреев и его мифологизация русской истории* (2003) исследователь пишет о Данииле Андрееве как «поэте-визионере, продолжателе классических традиций литературы XIX столетия»³⁶, подчеркивает связь андреевской историософии с русской «национальной мифологией»³⁷, прежде всего с «идеей Москвы – Третьего Рима и мифа Святой России»³⁸. Ученый, характеризуя художественный мир Небесного Кремля и Святой России, рассматривает и его обитателей: «героев русской истории, русских православных святых и праведников, гениев русской культуры»³⁹, останавливаясь при этом на отдельных структурных компонентах «поэтического ансамбля»: *Родомыслы, Гибель Грозного, Рух, Навна*. Профессор Орловски в заключение констатирует, что «историософию Андреева характеризует сакрализация русской истории и этический подход к оценке ее событий»⁴⁰. Польский ученый останавливает свое внимание на метафизике поэта⁴¹, отмечает уникальность поэтического метода Д. Андреева, воплотившегося как в литературе, так и в историософии XX века⁴².

Статья *Listy Daniela Andriejewa* (2007) имеет биографический характер. Сосредоточившись на тюремной переписке поэта с женой – Аллой Андреевой, за 1953–1957 гг.⁴³, исследователь обнаруживает в письмах много интересной информации, касающейся не только обстоятельств ареста Андреева, но и в значительной части взаимоотношений с супругой; письма отражают

³⁴ J. Orłowski: *Rosja w historiozofii Daniela Andriejewa*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Rosyjska. Studia Rosjoznawcze IV”, 1999, s. 97–107.

³⁵ Там же, с. 102–104.

³⁶ J. Orłowski: *Даниил Андреев и его мифологизация русской истории*. W: *История и современность в русской литературе* 3. Red.: K. Prus, Rzeszów 2003, s. 127.

³⁷ Там же, с. 128.

³⁸ Там же, с. 129.

³⁹ Там же, с. 130.

⁴⁰ Там же, с. 134.

⁴¹ J. Orłowski: *Metafizyczny wymiar świata w poematach Daniela Andriejewa (Na przykładzie poematu „Nawna”)*. „Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Slavica”, 1994, s. 174–181.

⁴² J. Orłowski: *Даниил Андреев – феномен русской духовной культуры XX века (К столетию со дня рождения поэта)*. „Slavia Orientalis”, 2006, nr 4, s. 557–572.

⁴³ J. Orłowski: *Listy Daniela Andriejewa*. W: *Studia Rossica XIX. Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich*. Red.: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa 2007, s. 353–362.

богатую духовную жизнь поэта, его религиозность, состояние здоровья, привычки и проч. Кроме того, ученый отметил, что «эпистолярный диалог между Д. Андреевым и его женой является своеобразным комментарием к его творчеству»⁴⁴.

Подчеркнем, что статьи профессора Орловского имеют большое культурно-просветительское и научное значение для польского читателя.

Определенной вехой в изучении жизни и творчества Даниила Андреева стал сборник статей *Даниил Андреев в культуре XX века* (2000), куда вошли материалы двух конференций, посвященных поэту: *Даниил Андреев в культуре XX века* (1996), *Связь времен: Даниил Андреев и пушкинские традиции в культуре XX века* (1999), проведенных в Москве фондом им. Даниила Андреева и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Сборник включает биографические статьи (Алла Андреева⁴⁵, Галина Павлева⁴⁶) и разнообразные исследовательские практики. Так, Борис Романов, обратившись к творчеству Андреева, обнаружил в нем особую значимость конструкта «Святая Русь» как «Божьей страны монастырей и храмов, святых, праведников, блаженных... поломников... единственной хранительницы истинной веры Православия»⁴⁷. Игорь Кондаков вписал Андреева в широкий литературный, философский, культурологический контекст (Данте, Фома Аквинский, Дж. Мильтон, Р. Вагнер, Ф. Ницше, В. Соловьев, Н. Рерих, Г. Гессе) и подчеркнул интертекстуальность Д. Андреева, который «развивает, реинтерпретирует, переосмысляет, спорит с русскими мыслителями» XIX века, а также с символистами, «веховцами», русскими поэтами разных поколений⁴⁸. Лариса Королева сосредоточилась на изучении мифического характера произведений Д. Андреева⁴⁹, Станислав Джимбинов – на пушкинских аллюзиях⁵⁰, Владимир Микушевич – на общерусской этничности⁵¹, Инна Ростов-

⁴⁴ Там же, с. 361.

⁴⁵ А. А. Андреева: *Биография Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 13–15.

⁴⁶ Г. Павлева: *Трубчевск и Трубчане в жизни и творчестве Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 40–45.

⁴⁷ Б. Романов: *Святая Русь и Святая Земля Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 58.

⁴⁸ И. В. Кондаков: *Мир «Розы» Даниила Андреева: между модернизмом и постмодернизмом*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 56–77.

⁴⁹ Л. Королева: *Поэтическое мифотворчество Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 90–95

⁵⁰ С. Джимбинов: *Пушкин в жизни и творчестве Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 108–114.

⁵¹ В. Микушевич: *Россиянство Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 115–125.

цева на связях Андреева с поэзией прошлого и настоящего⁵², Анна Игнатьева – на «новом комплексном жанре», соединяющем все литературное наследие в художественную цельность⁵³. Интересны также наблюдения, касающиеся духовного контекста творчества писателя, сделанные, в частности, в статьях протоиерея Валентина Дронова, связывающего творчество поэта с православной культурой⁵⁴, и Александры Созоновой, выявляющей в творчестве Андреева связи с мистиками и духовидцами – Экхартом, Бёмом, Сведенборгом, а также с Данте⁵⁵. Музыкальные мотивы отмечают Мариной Раку, которая утверждает, что все творчество Андреева пронизано мелодичностью⁵⁶.

Итак, мы кратко охарактеризовали биографическую и научно-критическую литературу преимущественно ознакомительного характера.

Вторую группу публикаций составляют работы, описывающие творчество Д. Андреева в так называемых «внелитературных» аспектах. Наследие писателя дает возможности изучать его в разных контекстах, с применением различных методологических принципов. Существуют работы, в которых творчество Андреева рассматривается с позиций не только эстетических, но и религиозных (прот. В. Дронов, М. М. Дунаев⁵⁷, М. Н. Эпштейн⁵⁸), философских (Д. К. Ахтырский⁵⁹, И. В. Чиндин⁶⁰, Е. В. Орлова⁶¹), политологи-

⁵² И. Ростовцева: *Даниил Андреев: Зеркальное письмо*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 126–139.

⁵³ А. Игнатьева: «Большой ансамбль» литературного наследия Даниила Андреева. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 144–148.

⁵⁴ В. Дронов, прот.: *О пламенном хоре, которого нет на земле... Даниил Андреев и православная традиция*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 151–155.

⁵⁵ А. Созонова: *Весть Даниила Андреева как уникальное духовное явление и принятие ее в современном мире*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 156–162.

⁵⁶ М. Раку: «Музыкальная вселенная» Даниила Андреева. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 163–173.

⁵⁷ М. М. Дунаев: *Православие и русская литература*. Часть 6, кн. 2. Москва 2004, с. 272–330.

⁵⁸ М. Н. Эпштейн: *Роза мира и царство антихриста: о парадоксах русской эсхатологии*. В кн.: *Его же. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века*. Тенафли 1994, с. 205–250.

⁵⁹ Д. К. Ахтырский: *Философские идеи в творчестве Д.Л. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004.

⁶⁰ И. Чиндин: *Философско-мистические аспекты йенского романтизма в творчестве Даниила Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004; И. Чиндин: *Даниил Андреев: эволюция романтической мистики*. Москва 2006.

⁶¹ Е. В. Орлова: *Нерефлексивные формы познания в контексте творчества Д. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Архангельск 2003.

ческих (С. В. Кручинин⁶²), философско-эстетических (О. А. Дашевская⁶³, Е. П. Ращевская⁶⁴) и др.

Ольга Дашевская в своей монографии обращает внимание на концепцию мифа и мифотворчества Д. Андреева⁶⁵, рассматривает «миф о поэте как ядро религиозной концепции культуры Андреева»⁶⁶, обращает внимание на рыцарский сюжет русской литературы, а также автобиографический миф, запечатленный в «блоковском тексте» (в произведении Андреева *Материалы к поэме Дукгур*)⁶⁷, анализирует в текстах Андреева ленинградский⁶⁸ и московский мифы⁶⁹, описывает историю человеческой жизни в поэме *Русские боги*⁷⁰. В статье *Мифо-ритуальные мотивы в книге Д. Андреева «Русские боги»*⁷¹ исследовательница обнаруживает и осмысляет ряд символов и мотивов. Во-первых, символ воды, которая является стихией и символом очищения и крещения в храме природы; лирический герой «молится о воде, томит его жажда»⁷². «Вода в художественной онтологии Андреева, – замечает втор, – обозначает божественное начало. Она выступает аналогом крови Христа и символом причащения. Вода связывает человека с духовной вселенной»⁷³. Отмечен также мотив очищения через дождь⁷⁴, в то время как «топос индустриальной цивилизации лишен воды – живой стихии»⁷⁵. Во-вторых, мотив пляски. «Через все творчество Андреева 50-х гг., – пишет автор, – проходит

⁶² С. В. Кручинин: *Политологическое наследие Даниила Андреева и его теоретико-методологическая значимость*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата политологических наук. Москва 2010.

⁶³ О. А. Дашевская: *Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века*. Томск 2006.

⁶⁴ Е. П. Ращевская: *Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века: монография*. Кострома 2012.

⁶⁵ О. А. Дашевская: *Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века*. Томск 2006, с. 187–202.

⁶⁶ Там же, с. 203.

⁶⁷ Там же, с. 237–253

⁶⁸ Там же, с. 267–274.

⁶⁹ Там же, с. 274–282.

⁷⁰ Там же, с. 312–326.

⁷¹ О. А. Дашевская: *Мифо-ритуальные мотивы в книге Д. Андреева «Русские боги»*. В кн.: *Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе*. Ред. В. Е. Головчинев. Томск 2005, с. 195–205.

⁷² Там же, с. 197.

⁷³ Там же, с. 198.

⁷⁴ Там же, с. 200.

⁷⁵ Там же, с. 201.

тема первородной пляски как перворитмов антикосмоса, а с другой, мотив священного танца, хоровода звезда (светил)⁷⁶, особенно в стихотворении *Ливень*. Танец лирического я (радуется танцем) противостоит массовому плясу⁷⁷. В-третьих, мотивы еды и питья. Гора из продуктов в *Симфонии городского дня* сконцентрирована в центре (священное место) и выполняет функцию храма⁷⁸. Трапеза лирического я выражает священные связи с сотрапезниками и Творцом, она не публична, она осуществляется среди родных или в храме природы. Основные продукты питания – хлеб, молоко, мед. В-четвертых, мотив труда и отдыха. «В структуре *Русских богов* представлены две модели мироощущения, закрепленные в двух топосах: пространство города, символизирующее советское государство, и природное пространство лирического героя»⁷⁹. Поскольку указанные символы и мотивы были рассмотрены О. Дашевской, мы в своей работе на них не останавливаемся.

Елена Ращевская в кандидатской диссертации *Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века*⁸⁰ обращает внимание на связи Д. Андреева с культурой Серебряного века⁸¹: ставит вопрос о космологическом мифе в творчестве поэта⁸²; рассматривает мифологемы в поэтической вселенной произведений Андреева⁸³, особенно софиологический дискурс⁸⁴ и мифологему вестника⁸⁵.

Игорь Чиндин в книге *Даниил Андреев: эволюция романтической мистики*⁸⁶ представил творчество Д. Андреева, с одной стороны, в аспекте созидания грандиозной мифопоэтической картины мира⁸⁷, с другой, в свете мистических воззрений поэта⁸⁸.

Итак, мы выделили ряд работ, которые помогли нам осознать интердисциплинарный характер творчества Д. Андреева.

Третья группа публикаций посвящена изучению наследия Д. Андреева с позиций преимущественно литературоведческих. Исследователями рас-

⁷⁶ Там же, с 200.

⁷⁷ Там же, с. 201.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же, с. 196.

⁸⁰ Е. П. Ращевская: *Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века: монография*. Кострома 2012.

⁸¹ Там же, с. 9.

⁸² Там же, с. 49–75.

⁸³ Там же, с. 76–78.

⁸⁴ Там же, с. 96–112.

⁸⁵ Там же, с. 78–96.

⁸⁶ И. Чиндин: *Даниил Андреев: эволюция романтической мистики*. Москва 2006.

⁸⁷ Там же, с. 148–154.

⁸⁸ Там же, с. 154–161.

смаатриваются проблематика и поэтика творчества писателя⁸⁹, связи с реализмом XX века⁹⁰ и поэтикой русского романа, выявляются позиции «автора» и «героя», система персонажей, пространственно-временная организация текста⁹¹ и др.

В контексте нашей темы особый интерес представляют работы, посвященные конкретным мотивам «поэтического ансамбля» *Русские боги*⁹², где интерпретируются заглавия поэтических текстов⁹³, анализируется жанровая специфика произведений⁹⁴, обнаруживаются генетические и типологические связи творчества Андреева с русской и мировой классикой⁹⁵, исследуется синкретичность поэзии Андреева⁹⁶, презентуется природа рифмиче-

⁸⁹ Е. Ф. Часовских: *Поэтико-философский контекст и околороманное пространство «Розы мира» Д. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 2004.

⁹⁰ А. С. Игнатъева: *Д. Андреев в процессе обновления русского реализма XX века*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Вологда 2002.

⁹¹ И. Захариева: *Художественный синтез в русской прозе XX века*. София 1994, с. 7–10.

⁹² П. Циммерман: *Россия в поэтическом мире Даниила Андреева (на материале поэтического ансамбля «Русские боги»)*. «Вопросы филологии», 2000, Вып. 6, с. 178–183; О. А. Дашевская: *Мифо-ритуальные мотивы в книге Д. Андреева «Русские боги»*. В кн.: *Трансформация и функционирование...*, с. 195–205; Т. В. Мельникова: *Образы поэтов-вестников в поэтическом универсуме Д. Андреева («Русские боги», «Крест поэта»)*. «Теория и практика общественного развития», 2011, № 4, с. 345–348; О. А. Дашевская: *Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века*. Томск 2006.

⁹³ А. И. Ванюков: «Александрыйский век» – «Голубая свеча» – «Русские боги»: *Поэтика заглавий в художественном мире Даниила Андреева*. В кн.: *Филология. Вып. 3: Межвуз. сб. научных трудов*. Ред.: Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов 1998, с. 48–50.

⁹⁴ Е. Н. Красовская: *Ансамблевый характер древнерусской культуры как генезис жанра «Русских богов» Д. Андреева: к постановке проблемы*. В кн.: *Проблемы литературных жанров: материалы X Международной научной конференции, посвященной 400-летию г. Томска, ч. 1*. Ред. Е. Н. Красовская. Томск 2002, с. 34–38.

⁹⁵ И. Ростовцева: *Даниил Андреев: Зеркальное письмо*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 126–139; С. Джимбинов: *Пушкин в жизни и творчестве Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 108–114; И. Кондаков: *Даниил Андреев в истории русской культуры*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре...*, с. 73–79.

⁹⁶ Т. В. Мельникова: *Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Краснодар 2011.

ской организации «поэтического ансамбля»⁹⁷ и др. Так, Александр Ванюков, сосредоточившийся на изучении семантики заглавий, подчеркивает, что все элементы произведения несут емкий, многомерный, поэтический смысл и имеют номинативное, символическое и метареалистическое значение⁹⁸. Е. В. Журавлева в статье *Глаголы зрительного восприятия в поэзии Д. Андреева (на материале сб. «Русские боги»)* в лингвистическом аспекте рассмотрела функционирование лексико-семантических групп, относящихся к зрительному восприятию и пришла к выводу, что глагол «видеть» приобретает символику провидения, яркий свет при этом ассоциируется в сознании лирического героя с духовностью, устаревшие слова описывают гамму цветового восприятия⁹⁹. Петр Циммерман в статье *Россия в поэтическом мире Даниила Андреева (на материале поэтического ансамбля «Русские боги»)* обнаружил, что все размышления поэта над историей, его метаисторические видения связаны с Россией¹⁰⁰. Автор статьи замечает, что уже во *Вступлении* Андреев ставит сложную задачу – через обращение к истории понять «двойника», т.е. современную ему Россию¹⁰¹; при этом особое символическое значение приобретают культурные памятники страны, особенно Кремль¹⁰²; исследователь намечает концепцию храма в произведениях Андреева, как «образа мира (мировоззрение) и как культурно-исторического памятника, хранилища вечной памяти»¹⁰³; кроме того выявляет «советские» конструкты поэтического мира в соответствующих главах «поэтического ансамбля»¹⁰⁴.

Специально отметим, что в 2010 г. вышел в свет том *Даниил Андреев: pro et contra*¹⁰⁵, подготовленный Русской христианской государственной академией, который также можно назвать этапным, как и том 2000 г. Ряд статей,

⁹⁷ Д. А. Кочетков: *Рифма Д. Л. Андреева в лингвистическом аспекте: На материале сборника «Русские боги»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Череповец 2000.

⁹⁸ А. И. Ванюков: «*Александрский век*» ..., с. 48, 50.

⁹⁹ Е. В. Журавлева: *Глаголы зрительного восприятия в поэзии Д. Андреева: (На материале сб. «Русские боги»)*. В кн.: *Проблемы лингвистической семантики*. Череповец, 1996, с. 129–138.

¹⁰⁰ П. Циммерман: *Россия в поэтическом мире Даниила Андреева (на материале поэтического ансамбля «Русские боги»)*. «Вопросы филологии», 2000, Вып. 6, с. 178–183.

¹⁰¹ Там же, с. 178.

¹⁰² Там же, с. 179.

¹⁰³ Там же, с. 180–181.

¹⁰⁴ Там же, с. 182.

¹⁰⁵ *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010.

вошедший в книгу, уже был опубликован ранее. Структурно книга включает вступление, пять разделов и приложение. Первый раздел – *Родная душа*, традиционно биографический (А. А. Андреева¹⁰⁶); второй – *Культурный фон*, содержит статьи, авторы которых изучают творчество Андреева в различных контекстах (И. В. Кондаков¹⁰⁷, О. А. Дашевская¹⁰⁸, А. Н. Акимова¹⁰⁹, В. Б. Микушевич¹¹⁰, В. Н. Топоров¹¹¹, А. В. Богданов¹¹², В. Л. Махнач¹¹³, И. Р. Шафаревич¹¹⁴, С. Г. Семенова¹¹⁵); третий – *Литературный контекст*, включает работы, посвященные непосредственно историко-литературным проблемам и поэтике (Л. Е. Бежин¹¹⁶, С. Б. Джимбинов¹¹⁷, Г. С. Померанц¹¹⁸, Б. Н. Романов¹¹⁹). Здесь отметим статью Леонида Бежина, который считает, «что чисто реалистические описания природы в произведениях Андреева хранят отго-

¹⁰⁶ А. А. Андреева: *Суть его жизни*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 37–52.

¹⁰⁷ И. В. Кондаков: *Мир «Розы» Даниила Андреева: между модернизмом и постмодернизмом*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 56–77.

¹⁰⁸ О. А. Дашевская: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 78–102.

¹⁰⁹ А. Н. Акимова: *О творчестве на земле и мирах иных <фрагмент книги>*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 103–165.

¹¹⁰ В. Б. Микушевич: *Вестничество и самозванство гениальности по Даниилу Андрееву*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 166–174.

¹¹¹ В. Н. Топоров: *Еще один исключительно оригинальный вариант петербургской историософии*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 175–180.

¹¹² А. В. Богданов: *Мир как живая поэма: от Уильяма Блейка к Даниилу Андрееву через символизм*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 181–207.

¹¹³ В. Л. Махнач: *Они не знали друг друга (о сходстве мистического опыта и культурных систем Даниила Андреева и Джона Толкиена)*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 208–213.

¹¹⁴ И. Р. Шафаревич: *О Данииле Андрееве*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 214–222.

¹¹⁵ С. Г. Семенова: «... Письмена о преображении мировом». В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 223–237.

¹¹⁶ Л. Е. Бежин: *Трубческ и Москва в романе Даниила Андреева «Странники ночи» (братья Горбовы – Саша и Олег)*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 239–243.

¹¹⁷ С. Б. Джимбинов: *Даниил Андреев и современность*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 244–254.

¹¹⁸ Г. С. Померанц: *Тюремная лирика Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 255–272.

¹¹⁹ Б. Н. Романов: *Богосыновство. Даниил Андреев и русская духовная поэзия*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 273–300; Б. Н. Романов: *Хор химер*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 301–319.

лоски романтической образности»¹²⁰. Станислав Джимбинов рассматривает творчество поэта в рамках литературного процесса 1940–1950 гг., особо обращая внимание на трансфизический и метаисторический методы познания в произведениях Андреева¹²¹, а также на «тональность» его поэзии¹²². Интерес представляет также статья Бориса Романова, который сравнивает поэзию Андреева с одами XVIII в. – Ломоносова и Державина, выявляет связь Андреева с духовной лирикой, в частности в стихотворении *Заходящему солнцу* обнаруживает прямые отсылки к 18-ому псалму. А кроме того, указывает на параллели между поэзией Андреева и творчеством известных и неизвестных поэтов XIX и XX вв. – Владимира Соколовского, Федора Глинки, Константина Бальмонта, Анны Ахматовой, др.¹²³. В разделе четвертом – *Религиозный дух*, собраны статьи, которые посвящены изучению религиозного опыта в жизни и творчестве поэта (прот. В. Дронов¹²⁴, С. В. Маркус¹²⁵, протоиерей А. Кураев¹²⁶, М. М. Дунаев¹²⁷, М. Н. Эпштейн¹²⁸, А. В. Кольцов¹²⁹). Здесь особенно выразительны крайние суждения и мнения. Так, если протоиерей Валентин Дронов подчеркивает нравственность творчества Андреева, сравнивает его с Пушкиным и утверждает, что его «поэзия о Боге насыщена православным христианством»¹³⁰, то протоиерей Андрей Кураев, обращая внимание на специфику языка *Розы мира*, свидетельствующего о зависимости автора от оккультизма, пишет так: «если не считать мистический опыт Андреева плодом обычной психической болезни, то ведь придется считать

¹²⁰ Л. Бежин: *Трубчевск и Москва в романе Даниила Андреева «Странники ночи»*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 243.

¹²¹ С. Б. Джимбинов: *Даниил Андреев и современность*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 246.

¹²² Там же, с. 247.

¹²³ Б. Н. Романов: *Богосыновство. Даниил Андреев и русская духовная поэзия*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 273–300.

¹²⁴ В. Дронов, прот.: *Даниил Андреев – духовный поэт русского Православия*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 321–330.

¹²⁵ С. В. Маркус: «*Роза мира*» Даниила Андреева и Ислам. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 131–151.

¹²⁶ А. Кураев, прот.: *Как относиться к Розе мира*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 352–357, 356.

¹²⁷ М. М. Дунаев: *Даниил Андреев <фрагмент исследования «Православие и русская литература»*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 358–418.

¹²⁸ М. Н. Эпштейн: *Роза мира и царство Антихриста: о парадоксах русской эсхатологии*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 419–474.

¹²⁹ А. В. Кольцов: *Догматический ригоризм и постмодернистская деконструкция против Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 475–471.

¹³⁰ В. Дронов, прот.: *Даниил Андреев – духовный поэт русского Православия*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 323.

его плодом бесовского одержания»¹³¹. В пятом разделе – *Философский фундамент*, представлено монографическое исследование А. В. Кольцова *Динамическая метафизика бытия. Философское осмысление и обоснование «Розы Мира» Даниила Андреева*, где затронуты такие философские категории и проблемы, как субстанция, время, сознание, Бог, монады, истина, онтологический плюрализм, вопрос о первопричине бытия, свобода и необходимость и проч¹³². В *Приложение* к тому включены оригинальные произведения Андреева, относящиеся к т.н. «петербургскому тексту».

В своем кратком обзоре мы охарактеризовали лишь ту часть научно-критических работ, посвященных Д. Андрееву и его творчеству, которая так или иначе связана с материалом и проблемами, затронутыми в нашем исследовании.

2. Обоснование выбора темы

В течение последних десятилетий, как мы показали в нашем обзоре, заметно возрос интерес специалистов разных научных дисциплин к личности и наследию Даниила Андреева. Его творчество рассматривается достаточно широко и многогранно – в религиозном, историческом, философском, политологическом, социологическом, культурологическом, лингвистическом и литературоведческом контекстах.

При этом специального исследования, посвященного непосредственно самому значительному стихотворному произведению Андреева – грандиозному «поэтическому ансамблю» *Русские боги* в его содержательно-структурной сложности и выявлении форм литературной интертекстуальности, пока не существует. В связи с этим мы выбрали для своего исследования тему: «Поэтический ансамбль» *Русские боги* Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности.

Исследование данной проблемы позволяет, с одной стороны, глубже понять оригинальность и уникальность «поэтического ансамбля», а с другой, выявить формы и типы прежде всего литературных интертекстуальных связей, пронизывающих это произведение. Отметим, что тексты, вошедшие в состав «поэтического ансамбля», были созданы Андреевым в период с 1930 по 1958 г. Поэт формировал и неоднократно переформировывал свой «ансамбль», который оказался все-таки незавершенным, что представляет определенные трудности в его изучении.

¹³¹ А. Кураев, протдиак.: *Как относиться к Розе мира*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...* с. 352–357.

¹³² А. В. Кольцов: *Динамическая метафизика бытия. Философское осмысление и обоснование «Розы Мира» Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 573–762.

3. Теоретическая и методологическая основа

Теоретической и методологической основой исследования послужили труды русских (М. М. Бахтин¹³³, И. И. Ильин¹³⁴, Н. А. Кузьмина¹³⁵, А. С. Жулинская¹³⁶, Ф. П. Федоров¹³⁷), польских (R. Nycz¹³⁸, S. Balbus¹³⁹, M. Głowiński¹⁴⁰, H. Markiewicz¹⁴¹, T. Cieślakowska¹⁴²), западноевропейских и американских (J. Kristeva¹⁴³, R. Barth¹⁴⁴, G. Genette¹⁴⁵, M. Riffaterre¹⁴⁶, M. Foucault¹⁴⁷, N. Piegay-Gros¹⁴⁸) историков и теоретиков литературы, специалистов в области теории интертекстуальности.

Выдвижение на первый план интертекстуального метода исследования литературного текста обусловлено природой андреевского творчества в целом. Отличительной чертой художественного мышления Даниила Андреева

¹³³ М. М. Бахтин: *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках, Опыт философского анализа*. Москва 1986; М. М. Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1986; М. М. Бахтин: *Автор и герой в эстетической деятельности*. Москва 1986; М. М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе*. В кн.: *Его же: Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1987.

¹³⁴ И. П. Ильин: *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Москва 1996.

¹³⁵ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Москва 2009.

¹³⁶ А. С. Жулинская: *Интертекстуальность и способы ее реализации в художественном тексте*. «Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского», 2007, № 1, с. 140.

¹³⁷ Ф. П. Федоров: *Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика*. Москва 2004.

¹³⁸ R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.

¹³⁹ S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.

¹⁴⁰ M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4, s. 75–100.

¹⁴¹ H. Markiewicz: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 206.

¹⁴² T. Cieślakowska: *W kregu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź 1995.

¹⁴³ Ю. Кристева: *Бахтин, слово, диалог и роман*. В кн.: *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Москва 2000, с. 427–457.

¹⁴⁴ Р. Барт: *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва 1994; Р. Барт: *Ролан Барт о Ролане Барте*. Москва 2002.

¹⁴⁵ Ж. Женетт: *Фигуры. Работы по поэтике в двух томах*. Москва 1998.

¹⁴⁶ M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. „Pamiętnik Literacki”, 1998, z. 1, s. 298.

¹⁴⁷ М. Фуко: *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Москва 1996.

¹⁴⁸ Н. Пьеге-Гро: *Введение в теорию интертекстуальности*. Москва 2008.

является постоянная опора на «чужое» слово в его многообразных разновидностях. Интертекстуальность стала для автора одним из способов создания произведения через сложную систему отношений – соответствий и/или противопоставлений – с «чужими» текстами. В творчестве поэта присутствуют исторические, культурные, литературные цитаты, аллюзии, реминисценции, ассоциации и другие формы интертекстуальности. Андреев вел своеобразный диалог как с представителями русской культуры (начиная с древнерусского периода до современности) и литературы (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. А. Блок), так и с европейцами (Джонатан Свифт, Карл Теодор Кёрнер, Эрнст Мориц Арндт, Уильям Шекспир, Герберт Джордж Уэллс, Рихард Вагнер, Чарльз Диккенс).

В своей работе мы сосредоточились преимущественно на изучении так называемой «литературной» интертекстуальности, ориентированной на раскрытие и осмысление форм и типов интертекстуальных связей, определяемых литературными текстами и контекстами. В изучении интертекстуальности «поэтического ансамбля» Д. Андреева мы стремимся к более глубокому пониманию и интерпретации изучаемого текста за счет экспликации разнообразных связей с другими текстами. Выявив те или иные источники, с помощью которых поэт создает свой текст, мы пытаемся его семантизировать, т.е. зафиксировать актуальную связь между авторским произведением и обнаруженным источником и тем самым углубить толкование «поэтического ансамбля» Андреева. Кроме интертекстуальности, понимаемой как соприсутствие в одном тексте других текстов, в настоящей работе обращено внимание и на другие типы интертекстуальных связей: паратекстуальность, метатекстуальность, архитектурность¹⁴⁹. Огромное значение для понимания «ансамбля» имеет также автоинтертекстуальность.

Поставив перед собой цель – выявить и осмыслить формы и типы литературной интертекстуальности и их роль в структурно-семантическом поле «поэтического ансамбля» Даниила Андреева *Русские боги*, мы считаем необходимым решить совокупность следующих задач:

- 1) определить особенности авторского жанра – «поэтический ансамбль», выявить те многообразные жанровые разновидности, которые составили этот «ансамбль»;
- 2) последовательно описать художественный мир поэмы, тематику и структуру основных глав, которые обусловили архитеконику произведения;
- 3) дифференцировать формы литературной интертекстуальности по характеру эксплицитности/имплицитности;

¹⁴⁹ Ж. Женетт: *Палимпсесты: литература во второй степени. Фигуры. Работы по поэтике в двух томах*. Москва 1998, с. 79–93.

4) выделить и дифференцировать формы интертекстуальности по способу их включения в основной текст (заимствование, интертекстемы, переработка тем и сюжетов, использование эпиграфов, заглавий, средств художественной выразительности и проч.);

5) типологизировать интертекстуальные отношения, согласно методологии Женетта (паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.; метатекстуальность как комментирующая и/или критическая ссылка на свой предтекст; архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов);

6) выявить роль автоинтертекстуальности – сопоставление текстов самого автора, среди которых обычно «находится один, выступающий в роли метатекста (сопрягающего, разъясняющего текста) – или автоинтертекста – по отношению к остальным, или же эти тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эксплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них...»¹⁵⁰.

Структурно монография состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, который включает 260 позиций. Во введении охарактеризована личность Даниила Андреева; дан обзор научно-биографической литературы; обоснован выбор темы исследования, его цель и задачи, дано представление об интертекстуальности и интертексте. Первая глава *Русские боги: художественный мир в аспекте интертекстуальности* включает параграфы: Понятие «художественный мир»; «Глобальный» интертекст: наследие Серебряного века; Семантика названия и жанр; Паратекстуальность: заглавие «поэтического ансамбля»; Архитекстуальность: жанровые отношения в «поэтическом ансамбле»; Introduction (*Вступление*); Святыни Москвы (*Святые камни*); *Приувязав мое младенчество...*; Паратекстуальность: эпиграфы; Триптих *У стен Кремля*; «Блоковская цитата»; Триптих *Каменный старец*; «Фетовская цитата»; Стихотворная «картина» (*Василий Блаженный*); Ритмы большого города (*Симфония городского дня*). Вторая глава: Ирреальность, реальность, мифы в художественном мире «ансамбля»: интертекстуальные связи и отношения состоит из параграфов: Миры темные (*Темное видение*); Миры светлые (*Миры просветления*); Автобиографическая и историческая реальность; Мир личности (*Из маленькой комнаты*); Человек на войне (*Ленинградский апокалипсис*); Мифы; Обратная сторона мира (*Изнанка мира*); Миф о Вечно-Женственном (*Навна*); Миф о русском демиурге (*Сказание о Ярославле*); Сакральный аспект мифа о Вечной Женственности (*Голубая свеча*); Миф о поэте (*Александр Блок*). Третья глава: Прошлое, настоящее, будущее в художественном мире «ан-

¹⁵⁰ Н. А. Фатеева: *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. Москва 2000, с. 91.

самбля»: интертекстуальные связи и отношения состоит из параграфов: «Духи» истории; Демиурги (*Святорусские духи*); Уицраоры: Иван Грозный, Лжедмитрий, Чекист; Эпоха Грозного (*Гибель Грозного*); Смутное время (*Рух. Симфония о великом Смутном времени*); Современность (*У демонов возмездия*); Поэтические предварения и прозрения; Предвиденье грядущих катастроф; Мир европейской культуры (*О старшем брате*); Поэт в мире природы; Просветленье (*Сквозь природу*); Номо viator (*Босиком*).

В заключении научной работы обобщаются результаты проведенного исследования, формулируются выводы и намечаются перспективы дальнейшего изучения «поэтического ансамбля» в аспекте интертекстуальности.

Подчеркнем, что «поэтический ансамбль» Даниила Андреева *Русские боги* до сих пор не был предметом самостоятельного изучения в Польше.

4. Некоторые аспекты в изучении интертекстуальности Категории и понятия

В настоящее время существует множество теорий интертекстуальности, анализ которых потребовал бы объемного самостоятельного исследования (что и осуществляется в лингвистике, философии, теоретическом литературоведении). Мы не ставим перед собой такую задачу, поскольку общая цель нашей исследовательской работы состоит в том, чтобы изучить формы, типы и функции литературной интертекстуальности на материале конкретного произведения. Однако считаем необходимым дать общие представления относительно феномена интертекстуальности.

Термин «интертекстуальность» был введен, как известно, в 1967 г. – Ю. Кристевой в статье *Бахтин, слово, диалог и роман* для обозначения «диалога» между текстами, когда исследовательница обнаружила, что невозможно анализировать текст, не учитывая его отношений с другими текстами¹⁵¹.

Концепция интертекстуальности получила свое развитие в связи с теоретической так называемой «смертью субъекта»¹⁵² (М. Фуко), «смертью автора»¹⁵³ (Р. Барт), а также постмодернистской «смертью» индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах.

Теоретики структурализма и постструктурализма (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида) осуществили своего рода «переворот» в гума-

¹⁵¹ Ю. Кристева: *Бахтин, слово, диалог и роман*. В кн.: *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. Москва 2000, с. 427–457.

¹⁵² М. Фуко: *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Москва 1996, с. 12–41.

¹⁵³ Р. Барт: *Избранные работы...*, с. 384–391.

нитаристике, в результате которого все стало рассматриваться как текст – литература, культура, история, общество, сам человек. Такое положение привело к восприятию человеческой культуры как единого «интертекста». Вследствие уподобления сознания тексту произошло «интертекстуальное растворение субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих «великий интертекст культурной традиции»¹⁵⁴. В аспекте широко понимаемой интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа. Смешение определенных элементов дает новые комбинации. Для Р. Барта любой текст это «эхокамера»¹⁵⁵, для М. Риффатера «ансамбль пресуппозиций других текстов»¹⁵⁶.

В статье *От произведения к тексту* Барт впервые провел теоретическое разграничение между произведением и текстом. Произведение, согласно Барту, это «вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства, а Текст – поле методологических операций»¹⁵⁷. Произведение – статика, а текст – динамика, он «обязан сквозь что-то двигаться»¹⁵⁸. Произведение включается в жанровую иерархию, в классификацию, а текст «взламывает» любые классификации¹⁵⁹. Тексту присуща смысловая множественность, он сплетен из множества «языков культуры»¹⁶⁰, «пересекает смыслы»¹⁶¹, в нем происходит «взрыв, рассеяние смысла»¹⁶², произведение моноистично, определяется индивидуальностью автора, претендует на оригинальность, текст вторичен: «соткан из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры... старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию»¹⁶³. В произведении выражена воля Автора, в тексте «нет записи об Отцовстве»¹⁶⁴, следовательно, в нем нет никакой органической цельности, его можно дробить, читать не принимая в расчет автора. Произведение – «предмет потребления»¹⁶⁵, текст «требует

¹⁵⁴ И. П. Ильин: *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Москва 1996, с. 224–225.

¹⁵⁵ Р. Барт: *Ролан Барт...*, с. 78.

¹⁵⁶ И. П. Ильин: *Постструктурализм...*, с. 341.

¹⁵⁷ Р. Барт: *От произведения к тексту*. В кн.: Р. Барт: *Избранные работы...*, с. 415.

¹⁵⁸ Там же, с. 416.

¹⁵⁹ Там же, с. 417.

¹⁶⁰ Там же, с. 419.

¹⁶¹ Там же, с. 421.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же, с. 418.

¹⁶⁴ Там же, с. 226.

¹⁶⁵ Там же, с. 420.

от читателя деятельного сотрудничества»¹⁶⁶. Читатель (или исследователь) играет в Текст (как в игру) и играет текст (подобно музыкальной партитуре), являясь его соавтором¹⁶⁷. В пространстве текста «ни один язык не имеет преимуществ перед другим, они свободно циркулируют», доставляя наивысшее наслаждение читателю¹⁶⁸. Текст и произведение, как вытекает из «пропозиций» Р. Барта, не отменяют друг друга, они существуют в различных плоскостях. Произведение становится текстом тогда, когда оно размыкается, теряет «самость», включаясь в общелитературный ряд. В таком случае интертекстуальность является онтологическим свойством текста «вписываться» в процесс литературной эволюции. Художественное произведение становится текстом, если «актуализируется его интертекстуальность»¹⁶⁹.

Достаточно просто описал свое понимание интертекстуальности Ж. Жанетт:

Я, со своей стороны, определяю ее [интертекстуальность] – пусть и несколько ограничительно — через отношение соприсутствия, существующее между двумя или несколькими текстами; говоря эйдетически, интертекстуальность чаще всего предполагает непосредственное присутствие одного текста в другом тексте. В наиболее эксплицитной и буквальной форме это традиционная практика цитирования (отмеченная кавычками, с точным указанием или без указания источника); в менее явной и менее канонической форме это плагиат..., то есть пусть и неявное, однако дословное заимствование; в еще менее эксплицитной и менее буквальной форме это аллюзия; чтобы полностью и до конца понять смысл аллюзивного высказывания, следует уяснить его отношение с другим высказыванием, к которым с необходимостью отсылает та или иная его модификация; в противном случае высказывание считается неприемлемым¹⁷⁰.

Приведем в связи с рассматриваемыми понятиями и некоторые наблюдения русских ученых, также занимавшихся теорией текста. М. М. Бахтин обращал внимание на то, что текст – «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы»¹⁷¹. Заслуживает внимания позиция Ю. М. Лотмана о том, что с точки зрения автора, текст

¹⁶⁶ Там же, с. 421.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же, с. 422.

¹⁶⁹ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Москва 2009, с. 25.

¹⁷⁰ Ж. Жанетт: *Палимпсесты: литература во второй степени. Фигуры. Работы по поэтике в двух томах*. Москва 1998, с. 79–93.

¹⁷¹ М. М. Бахтин: *Проблема текста. Опыт философского анализа*. «Вопросы литературы», 1976, № 10, с. 125.

– это «последний черновик»¹⁷², для читателя же текст – это «собеседник в диалоге», который перестраивается и способен порождать новые смыслы. Текст это «одновременно генератор новых смыслов и конденсатор культурной памяти»¹⁷³. В семантическом аспекте интертекстуальность понимается как способность формирования собственного смысла посредством ссылки на другие тексты, а в культурологическом аспекте интертекстуальность понимается как «культурная память»¹⁷⁴. Обратим также внимание на то, что существует и такой вид интертекстуального подхода, при котором текст включается в диалог не только с литературой, но и с другими видами искусства, культуры. Это явление получило названия «синкретической интертекстуальности» и «интермедиальности», которая понимается как «интертекстуальные отношения между словесным и изобразительным искусством»¹⁷⁵.

В теориях интертекстуальности употребляется базовое понятие «интертекст», которое не имеет однозначного определения. Интертекстом называют любой текст, представляющий собой «новую ткань, сотканную из старых цитат» (Р. Барт), несколько произведений (или их фрагментов), образующих единое текстовое (интертекстовое) пространство и обнаруживающих неслучайную общность элементов (А. К. Жолковский, И. П. Смирнов, Н. А. Фатеева), текст, содержащий цитаты в широком смысле (В. П. Руднев), текст-источник («старший», но не в диахроническом, а в эволюционном плане по отношению к «младшему» тексту) (А. Жолковский), подтекст как компонент семантической структуры произведения, где центр переносится на интерпретацию, понимание (С. Т. Золян)¹⁷⁶. В монографии мы используем понятие «интертекст» применительно к эксплицитно или имплицитно цитируемому тексту (*источник, донор*), вошедшему в структуру произведения и способствующему тем самым образованию нового художественного произведения. Иначе говоря, интертекст (эксплицитная или имплицитная цитата, аллюзия, реминисценция), войдя в структуру поэмы *Русские боги*, стал влиять на своеобразие художественного мира произведения.

Михал Гловиньски, описывая интертекстуальность, подчеркивает, что она «не спрашивает», откуда взяты те или иные элементы «чужих» текстов (интертексты), важно, что они обозначают, какое место занимают в его

¹⁷² Ю. М. Лотман: *Семиосфера*. Санкт-Петербург 2010, с. 218.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ И. В. Арнольд: *Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста)*. Санкт-Петербург 1995, с. 56.

¹⁷⁶ Цит. по: Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 20.

структуре, какую роль выполняют в его «семантическом оборудовании»¹⁷⁷. Имманентное свойство интертекста всегда направлено на интерпретацию, понимание¹⁷⁸. Интертекст как заимствованный элемент может в новых условиях выполнять различные роли, порой противоположные тем, которыми он обладал в своей родной среде.

В механике изучения характера «приобщения» интертекста мы обращаемся к понятиям «деконтекстуализации» (извлечению интертекста из набора текстов или контекстов, в котором/которых обладал определенным значением) и «реконтекстуализации» (интертекст вступает в новый контекст и в соответствии с этим наделяется новыми «обязанностями», не теряя черт своего происхождения). Используем также категорию «интерпретант» (*interpretant*), введенную Чарльзом Пирсом и Майклом Риффатером¹⁷⁹ и указывающую на сочетание факторов, которые определяют характер отношения основного текста к интертексту. Интерпретант – своего рода посредник между текстом и интертекстом, его можно отождествить с принципом, регулирующим процесс реконтекстуализации. Интерпретант своего рода инструкция прочтения интертекста, которая определяет семантическую функцию интертекста в новых условиях.

Особым маркером в проявлении интертекстуальности может быть имя собственное. В лингвистике используется понятие «интекст-цитатное имя», то есть «имя собственное, посредством которого осуществляется взаимодействие с одним текстом (подобно аллюзии) или с группой текстов (подобно реминисценции)»¹⁸⁰. Употребление таких имен «влечет за собой некоторую апелляцию к чему-то известному, некоторому факту, который за ними стоит»¹⁸¹. Имена реально существовавших исторических личностей выступают как семантически насыщенный «сжатый густок» действительности, закрепившейся в человеческом сознании. Такие «интексты» отсылают к существенным или переломным событиям истории. Ю. С. Гаврикова выделяет типы «именных» интертекстов, среди которых имена реальных исторических личностей, названия реальных географических мест. Исследовательница указывает также на тематику «именных» интертекстов – например, на политическую деятельность и исторические события¹⁸².

¹⁷⁷ M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. T. 5. Kraków 2000, s. 7.

¹⁷⁸ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль ...*, с. 8–9.

¹⁷⁹ M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1, s. 298–300.

¹⁸⁰ Ю. С. Гаврикова: *Интекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях*. «Гуманитарные науки», 2012, № 27, с. 239–243.

¹⁸¹ Ю. Е. Прохоров: *Действительность. Текст. Дискурс*. Москва 2004, с. 154.

¹⁸² Ю. С. Гаврикова: *Интекст-цитатные имена ...*, с. 239–243.

Итак, интертекстуальность в широком смысле слова являет собой: 1) способность текста порождать смысл при помощи актуализации и интерпретации «чужего» слова в нем; 2) способ функционирования текстов культуры, а также (ре) интерпретации истории литературы и истории культуры; 3) метод работы с текстом и процесс исследования текста (толкование, осмысление, «игра с текстом»).

Интертекстуальность в узком смысле слова – это наличие в произведении элементов, указывающих на его *связь* с другими текстами или отсылающих к определенным литературным, историческим, культурным фактам, которые фигурируют в качестве *интертекстов*. Некоторые исследователи в качестве интертекстов рассматривают экфрасис¹⁸³ (описание произведений изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте).

При этом *интертекст* – элемент, компонент структуры произведения, входящий в состав художественного мира, имеющий характер «другого текста», проявляющийся в разных формах. Выражением интертекста являются *цитаты, аллюзии, реминисценции, плагиат, пересказ*. Интертекст имеет две основные формы воплощения в тексте: эксплицитную (явную) и имплицитную (скрытая). Наиболее очевидной – эксплицитной – формой интертекста является маркированная *цитата*, поскольку позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой.

Согласно описанию А. Л. Гришунина,

цитата (от лат. cito – вызываю, привожу) – дословное воспроизведение отрывка из какого-либо текста. Цитата применяется для подкрепления излагаемой мысли ссылкой на авторитетное высказывание; как наиболее четкая ее формулировка; для критики цитируемой мысли; в качестве иллюстрации – как ценный фактический материал. Цитата – принадлежность в основном научной (преимущественно гуманитарной) и официально-деловой речи, где она обозначается кавычками или выделяется шрифтом и снабжается ссылкой на источник. В художественной речи и в публицистике как стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Цитата способствует образности, выразительности и емкости речи; она позволяет экономно и глубоко характеризовать явления действительности посредством художественных образов мирового искусства, мифологии, фольклора и т. п.¹⁸⁴

¹⁸³ Т. Е. Автухович: *Экфрасис И. Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах „Венера с яблоками“): риторика чтения*. В кн.: *Художественный текст: современные интерпретации*. Сборник научных трудов. Ред. С. С. Ваулина. Калининград 2011, с. 141; См. также: I. Fedorczuk: *Экфрастические игры Георгия Иванова, или Отплытие на остров Цитеру*. W: *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*. Red.: I. Kowalska-Paszt, M. Kuczyńska, J. Czaplińska, A. Wątorski. Szczecin 2006, s. 135–143.

¹⁸⁴ А. Л. Гришунин: *Цитата*. В кн.: *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 8, Москва 1975, с. 402.

Будучи афористически краткой, цитата способна вызвать представление о том целом, из чего она извлечена, и таком случае она «замещает» или «концентрирует сложный образ»¹⁸⁵. Через цитату в литературу входит предшествующий литературный опыт¹⁸⁶. Цитирование обычно связывают с дословным воспроизведением фрагмента какого-либо текста, обычно маркированное кавычками и указанием на автора¹⁸⁷. Эксплицитная цитата выступает в качестве заглавий, эпиграфов, посвящений, содержит указание на цитируемого автора, на временные или географические факты и т.п.¹⁸⁸. Некоторые исследователи указывают на возможность использования понятия «широкое цитирование»¹⁸⁹, которое включает разнообразные явления: точные и преобразованные текстовые фрагменты, имена авторов, персонажей, временные или географические факты и т.п.¹⁹⁰. Отметим, что понимаемые в широком значении термины «цитирование» и «цитата» порой употребляются как синонимы понятий «интертекстуальность» и «интертекст»¹⁹¹. ИмPLICITное цитирование характеризуется отсутствием ссылочной части и графических средств выделения и предполагает различные трансформации исходной цитаты. Обращаясь к цитации, автор осуществляет выбор цитируемого текста, определяет его объем и границы, способы монтажа, учитывает дополнительный семантический ряд, который цитата воспроизводит при введении в новый текст. Эксплицитный характер цитаты не снимает сложности этого приема для интерпретации, а требует повышенного внимания к новым семантическим нюансам, возникающим между текстами.

Преимущественно точные цитаты используются Андреевым на уровне эпиграфа. Как указывает А. Л. Гришунин,

¹⁸⁵ Е. А. Козицкая: *Эксплицитная и имплицитная цитата в поэтическом тексте*. В кн.: *Проблемы и методы исследования литературного текста*. Тверь 1997, с. 3.

¹⁸⁶ И. В. Фоменко: *Цитата*. В: *Его же: Введение в литературоведение: Основные понятия и термины*. Москва 1999, с. 497.

¹⁸⁷ В. П. Москвин: *Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий*. *Текст*. «Филологические науки», 2002, № 1, с. 64.

¹⁸⁸ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 129.

¹⁸⁹ Ф. А. Литвин: *В поисках текста. Текст*. В кн.: *Функционирование языковых единиц в тексте*. Межвузовский сборник научных трудов. Тула 1992, с. 3–15; Ю. А. Сорокин, И. М. Михалева: *Цитаты как знаки прецедентных текстов. Текст*. В кн.: *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 2. Москва 1997, с. 13–25.

¹⁹⁰ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 129.

¹⁹¹ А. К. Жолковский: *Структура и цитация (к интертекстуальной технике Ахматовой)*. [Электронный ресурс] <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=196>.

эпиграф это «надпись, проставляемая автором перед текстом сочинения или его части и представляющая собой цитату из общеизвестного текста (например, Библии), произведения художественной литературы, народного творчества, пословицу или изречение; в афористически краткой форме надпись-цитата, как правило, выражает основную коллизию, тему, идею или настроение предваряемого произведения, способствуя его восприятию читателем. Эпиграф позволяет выразить авторскую идею (точку зрения или оценку) под прикрытием некоей маски, как бы от другого лица... Эпиграф обладает всеми свойствами литературной цитаты, создает сложный образ рассчитанный на восприятие также и того контекста, из которого эпиграф извлечен. По настроению эпиграф может приобретать различные оттенки: меланхолический, лирический, юмористический, иронический. Иногда эпиграф... выполняет роль экспозиции, вводя действие, давая необходимые предварительные разъяснения. Эпиграф таит в себе опасность публицистически-прямолинейного истолкования основной мысли сочинения...¹⁹².

Заглавие и эпиграф, являясь предтекстовыми компонентами, как правило, тесно связаны между собой и образуют единый семантический, стилистический и ассоциативный комплекс. Иногда они находятся в отношениях последовательного уточнения, т.е. «не вполне ясное выражение в заглавии, поясняется в эпиграфе»¹⁹³. Эпиграф как элемент текста полифункционален. Его универсальной функцией как у любой цитаты в художественном тексте является диалогизирующая. Эпиграф – один из способов введения той или иной смысловой позиции. Две основные функции эпиграфа – информативная и формообразующая. Эпиграф может давать информацию об авторе (творческом субъекте, выбирающем эпиграф из определенной текстовой и культурной парадигмы) и информацию о следующем за эпиграфом тексте. Информация о субъекте связана с характером источника эпиграфа и конкретизируется при взаимодействии его с текстом. Н.А. Кузьмина выделяет такие функции эпиграфа: 1) содержательно-фактуальная (эпиграф подает тему, которую подхватывает следующий за ним текст), 2) содержательно-концептуальная (эпиграф выявляет идею, концепцию произведения), 3) содержательно-подтекстовая (эпиграф исполняет функцию подтекста диалогизирующего фона)¹⁹⁴. Эпиграф в стихотворном произведении способен сообщать определенную информацию о его тематике и форме, строфике, структуре стиха, композиции, ритмо-метрическом рисунке и других элементах. Эпиграф всегда «материально обособлен и поэтому обладает коммуникативной

¹⁹² А. А. Гришунин: *Эпиграф*. В кн.: *Краткая литературная энциклопедия в девяти томах*. Т. 8. Ред. А. А. Сурков. Москва 1975, с. 915–916.

¹⁹³ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 146.

¹⁹⁴ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 148–149.

завершенностью, которая может совпадать или не совпадать со структурой стихотворения»¹⁹⁵.

Имплицитная форма интертекстуальности использует также *аллюзию*. Согласно энциклопедическому определению,

аллюзия (от латинского *allusio* – шутка, намек) – в художественной литературе, ораторской и разговорной речи одна из стилистических фигур: намек на историческое событие или литературное произведение, которые предполагаются общеизвестными¹⁹⁶.

Литературная аллюзия¹⁹⁷ предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая ее прямо. Когда в основе аллюзии лежит игра слов, то она воспринимается как игровой элемент. В общем плане можно утверждать, что намек тем действеннее, чем более известный текст привлекается автором; одного-двух слов достаточно, чтобы понять, о каком произведении идет речь. «Обнаружить источник – значит демонтировать механизм аллюзии, чтобы затем с ее помощью косвенным образом вписать в текст требуемый смысл»¹⁹⁸. В аллюзии отсутствует буквальность, и она представляется чем-то более деликатным и тонким. Аллюзия по-другому, в сравнении с цитатой, воздействует на память и интеллект читателя, и поэтому благодаря аллюзии можно отсылать читателя к истории, мифологии и т. п.

Специфика аллюзии заключается в косвенной отсылке к литературным текстам, которая особым образом заставляет работать память читателя. Действительно, литературная аллюзия предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая ее прямо¹⁹⁹.

Когда в основе аллюзии лежит игра слов, то она немедленно воспринимается как игровой элемент. В общем плане можно утверждать, что намек тем действеннее, чем более известный текст привлекается автором.

К имплицитной форме интертекстуальности относится *реминисценция*. Ал. Морозов дал такое описание понятия:

¹⁹⁵ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль...*, с. 146, 148.

¹⁹⁶ А. Морозов: *Аллюзия*. В кн.: *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 1. Москва 1971, с. 161.

¹⁹⁷ С. Ю. Преображенский: *К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата*. В кн.: *Русская альтернативная поэзия XX века*. Москва 1989, с. 44.

¹⁹⁸ Н. Пьеге-Гро: *Введение в теорию интертекстуальности...*, с. 61.

¹⁹⁹ Там же, с. 62.

реминисценция (от позднелатинского *geminiscentia* – воспоминание, припоминание) – в художественном произведении (преимущественно поэтическом) какие-либо черты, наводящие на воспоминание о др. произведении. Реминисценция обычно рассматривается как бессознательное заимствование автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов, что чаще всего бывает следствием т. н. ритмической памяти²⁰⁰.

М. Гловиньски подчеркивает, что литературная аллюзия, в отличие от реминисценции, это прием, использованный нацеленно и понимаемый как элемент структуры произведения, реминисценция это отзвук чтения, связанный с генезой и психологией творчества, хотя на практике эту разницу трудно обнаружить²⁰¹. Реминисценция отличается от аллюзии уровнем имплицитности (цитируемые тексты еще более скрыты и неявны в цитирующем тексте). Кроме того, реминисценция в большой степени зависит от рецептивной работы читателя (исследователя), сопоставляющего или сравнивающего художественные образы, отдельные мотивы, стилистические, лексические, звуковые, синтаксические особенности текстов. Реминисценция является своего рода интеллектуальной, рефлексивной и творческой «игрой» читателя с текстами.

Итак, с одной стороны, в своем исследовании мы стремимся рассмотреть интертекстуальность (цитацию, аллюзивность, реминисцентность) как некую поэтическую технологию структурирования автором межтекстовых взаимосвязей в произведении *Русские боги*; а с другой стороны, мы опираемся на интертекстуальность как методологическую установку, которая предполагает: 1) выявление и выделение интертекста, 2) определение способов его включения в авторский текст, 3) установление его связей и функций в новом тексте.

«Поэтический ансамбль» *Русские боги*, как мы отметили ранее, обладает богатыми интертекстуальными связями и отношениями и в то же время является собой сложно организованный художественный мир.

²⁰⁰ А. Морозов: *Реминисценция*. В кн.: *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 6. Москва 1971, с. 254.

²⁰¹ М. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4, s. 85.

ГЛАВА I

РУССКИЕ БОГИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В АСПЕКТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

В первой главе мы сосредоточились на характеристике и анализе своеобразия художественного мира «поэтического ансамбля» *Русские боги*, учитывая интертекстуальные связи и отношения, возникающие в тексте, а также опираясь на интертекстуальность как метод исследования.

1. Понятие «художественный мир»

Обоснование понятия «художественный мир» (иногда называемый «поэтическим» или «внутренним») появилось в русском литературоведении благодаря статье Д. С. Лихачева *Внутренний мир художественного произведения*, где ученый утверждает, что «художественный мир – это картина мира, сложившаяся в сознании художника, в сознании культуры; художественный мир – их продукт и одновременно глашатай; он мощное средство осмысления жизни»¹. Ф. П. Федоров, широко использовавший указанное понятие в своих исследованиях, рассматривает художественный мир как систему универсальных духовных отношений, заключенных в эстетическом тексте². Важнейшими признаками художественного мира, по мнению ученого, являются: 1) нетождественность первичной реальности, 2) участие вымысла в его создании, 3) использование писателями не только жизнеподобных, но и условных форм изображения действительности³. Понятие «художественный мир» связан с аристотелевской

¹ Д. С. Лихачев: *Внутренний мир художественного произведения*. «Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 76.

² Ф. П. Федоров: *Художественный мир немецкого романтизма. Структура и семантика*. Москва 2004, с. 9–10.

³ См. также: Жан-Поль (настоящая фамилия: И. П. Ф. Рихтер): *Приготовительная школа эстетики*. Москва 1981, с. 79; В. Гумбольдт: *Язык и философия культуры*. Москва 1985, с. 169, 174; Ф. М. Достоевский: *Об искусстве*. Москва 1973, с. 291; А. И. Белецкий: *Избранные труды по истории литературы*, с. 430–433; Р. О. Якобсон: *Работы по поэтике*. Москва 1987, с. 387–393.

категорией «мимесис» («подражание») и является опосредованным или непосредственным отражением объективного мира. Поэт может пересоздавать жизнь по собственному идеалу и воззрению на век, мир, народ или воспроизводить действительность «во всей ее наготе и истинности»⁴. Мир художественного произведения всегда результат отражения и активного преобразования действительности⁵. Художественный мир не существует вне пространства и времени⁶. Время и пространство, – подчеркивает А. Я. Гуревич, воплощают «мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам»⁷. Каждый компонент художественного мира, – как указывал М. М. Бахтин, – «всегда существенно хронотопичен»⁸.

Все элементы художественного мира теснейшим образом взаимосвязаны и взаимообусловлены и только в совокупности они способны представить целостность авторской концепции. Концептуальность определяется мировоззренческими позициями автора, которые в свою очередь обуславливаются эпохой, национальной ментальностью, эстетическими позициями, этическими идеалами. В «поэтическом ансамбле» Д. Андреева художественный мир предстает в сложном синтезе. Его координаты не только подобны существующим в реальном мире, но также «мыслимы в границах человеческой культуры»⁹ и в оригинальных философско-мистических творениях самого автора.

Прежде, чем мы приступим к описанию картины художественного мира Андреева, считаем необходимым отметить воздействие на поэта культуры Серебряного века в целом и русского символизма в частности. Поэзия символизма в ее творческих интенциях, на наш взгляд, становится неким глобальным «текстовым объектом», повлиявшим на создание общей атмосферы андреевского текста.

⁴ Ф. П. Федоров: *Художественный мир...*, с. 9.

⁵ Д. С. Лихачев: *Внутренний мир...*, с. 76.

⁶ См. о художественном пространстве: В. К. Топоров: *Пространство и текст*. В кн.: *Текст: семантика и структура*. Москва 1983, с. 234, 239; См. о художественном времени: З. Я. Тураева: *Категория времени. Время грамматическое и время художественное*. Москва 1979, с. 29; Ю. М. Лотман: *О мифологическом коде сюжетных текстов*. В кн.: *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту 1973, с. 87.

⁷ А. Я. Гуревич: *Категории средневековой культуры*. Москва–Санкт-Петербург 1999, с. 35.

⁸ М. М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе*. В кн.: *Его же: Вопросы литературы и эстетики*. Москва 197, с. 235.

⁹ Ф. П. Федоров: *Художественный мир...*, с. 9–10.

2. «Глобальный» интертекст: наследие Серебряного века

Творчество Андреева во многом инспирировано философией и культурой Серебряного века, пропитано идеями символизма, на что в целом уже указывалось исследователями¹⁰. Мы разделяем позицию А. К. Жолковского, который считает, что большая часть интертекстуальных заимствований (цитаты, «крылатые слова», коннотации слов и выражений, имена персонажей, названия произведений, имена их авторов, напоминания о сюжетных ситуациях и проч. и проч.) осуществляется неосознанно. Авторская позиция в таком случае состоит

не столько в простом воздании должного предшественникам или полемике с ними, а в том, что новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той литературной традиции, из которой они возникают... разворачиванию подвергаются не столько конкретные тексты предшественников, сколько целые схемы мышления, системы приемов, текстуральные навыки...¹¹.

Для Андреева такой аксиологически значимой традицией стало наследие Серебряного века, что мы и обозначили понятием «глобальный» интертекст. В данном параграфе мы стремимся подчеркнуть общую соотнесенность творческих устремлений Андреева с поэтическими интенциями русского модернизма начала XX в.

При изучении типологических черт поэзии Серебряного века мы воспользовались монографией Л. Ф. Луцевич *«Серебряный век» русской поэзии*, где выделено несколько наиболее существенных позиций, которые мы соотнесли с художественной практикой Андреева и обнаружили эстетическую общность.

1. Поэзия Серебряного века представляла собой «грандиозную эстетическую систему, открытую в прошлое и будущее»¹². «Поэтический ансамбль» Андреева по аналогии являет собой многообразный художественный мир в сложнейших переплетениях пространственно-временных форм, разомкнутый также в прошлое и будущее.

2. Поэзия Серебряного века «стремилась к синтетичности, к слиянию различных элементов в единое целое, не ограничивалась только словом, прин-

¹⁰ См.: Е. П. Ращевская: *Космологический миф Даниила Андреева и культура «серебряного века»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологических наук. Киров 2006.

¹¹ А. К. Жолковский: *Блуждающие сны и другие работы*. Москва 1994, с. 30.

¹² Л. Ф. Луцевич: *«Серебряный век» русской поэзии*. Кишинев 1994, с. 25.

ципиально опиралась на музыкальность и живописность»¹³. Андреев в свою очередь старался создать новые поэтические синтезы, насыщая свою поэзию разнообразными элементами из музыки и живописи. Синтетичность слова и музыки проявляется в *Русских богах* на разных уровнях, начиная с фонетической организации поэтических текстов через лексические маркеры музыкальности (*какофония, звуки, гудки, сигналы, мелодии, свирели, напевы*) и ссылок на общеизвестные музыкальные произведения (опера Римского-Корсакова – *Сказание о невидимом граде Китеже*) до авторских решений в области жанра (*симфония*¹⁴). *Что касается живописности поэмы, то ее можно обнаружить в так называемых «изобразительных» формах, объединяющих стихотворения в диптихи, триптихи и тетраптихи, а также в изменяющейся цветовой гамме: белого, черного, красного, багрового, ярко-розового, голубого, золотого.* Поэт опирается как на живописность импрессионизма (*Василий Блаженный*), так и на структурность кубизма (*Симфония городского дня*). Кроме того, в поэтическом мире Андреева появляются краски и символы, присущие русской иконописи (*У стен Кремля, Василий Блаженный, Голубая свеча*).

Синтетичность поэзии Серебряного века выражалась также в том, что поэты обращались не только к искусству, но и к таким формам общественно-го сознания, как философия и религия, политика и мистика. Это устремление характерно и для Андреева.

3. Особенно значимым, на наш взгляд, для Андреева был повсеместно утвердившийся в эпоху Серебряного века культ творчества, культ поэзии. В искусстве символизма заметно расширились и усложнились функции поэта, который мыслил себя не только «романтическим пророком», но и «демиургом – создателем своей грандиозной поэтической вселенной»¹⁵, и теургом, «объединяющим в своем творении поэзию и религию»¹⁶. Всю свою жизнь Даниил Андреев подчинил идее высокого поэтического предназначения. Он воспринимал свою жизнь и творческую деятельность в неразрывном единстве, поэтому он органично усвоил идею мэтра русского символизма Валерия Брюсова, требовавшего «от поэта, чтобы он неустанно приносил свои священные жертвы не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь»¹⁷. Судьба Ан-

¹³ Там же.

¹⁴ Ср. с «симфониями» А. Белого: А. Белый: *Сочинения в двух томах*. Т. 1, Москва 1990, с. 10–12.

¹⁵ Л. Ф. Луцевич: «Серебряный век»..., с. 26.

¹⁶ Там же.

¹⁷ В. Я. Брюсов: *Священная жертва*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 6: *Статьи и рецензии 1893–1924*. Москва 1975, с. 99.

дреева сложилась таким образом, что его жизнью распоряжалось реальное тоталитарное государство, где он жил, но в создании своих ирреальных художественных миров, он, ориентируясь на символистов, был свободен и «неустанно приносил свои священные жертвы» на алтарь русской поэзии. Распространенные в эпоху Серебряного века идеи о поэте как демиурге, теурге, создателе особых никогда не существовавших художественных миров и целых вселенных были притягательны для Андреева как творческой личности. Вместе с тем он воспринимал свой поэтический дар и как долг, который он призван выполнить. Жизнь Даниила Андреева это жизнь поэта-вестника, и все, что в ней происходило, в восприятии самого поэта, обретало мистический смысл. Подобные рецепции характерны и для поэтов-символистов.

4. В эпоху Серебряного века «в сложнейшие взаимодействие приходят... жизнь и искусство, судьба личная и судьба поэтическая, поэт и его лирический герой»¹⁸. В произведении *Русские боги* мы наблюдаем теснейшую взаимосвязь биографического автора и его лирического героя не только на уровне духовных исканий, но и на событийном уровне. В художественную ткань поэтического повествования вводятся элементы биографии поэта с его травматическим опытом Второй мировой войны, с личными страданиями, творческими замыслами, идеями, пророчествами.

5. Лирическому «я» в поэзии символистов присущи субъективность, тоска по духовной свободе, предчувствие мировых катастроф¹⁹. Подобные настроения пронизывают и художественный мир поэмы *Русские боги*.

6. Поэзия Серебряного века, как известно, обращается к мифологии и «создает свои мифы. Она мифологична, иногда маскарадна», может приобретать «откровенный характер „балагана“, фарса»²⁰. Поэме Андреева в высокой степени присуща мифологичность, начиная от широкого обращения к мифологическим образам и сюжетам из различных национальных культур и кончая собственным оригинальным мифотворчеством; элементы маскарадности, балаганности, фарса присутствуют в андреевской карнавализации (например, в *Симфонии городского дня*).

7. Как символисты были настроены на формальный эксперимент, отличаясь при этом «удивительной смелостью и раскованностью в словоупотреблении, словотворчестве, в использовании изобразительных-выразительных средств, в ритмической организации стиха, в строфике»²¹, так и Андреев на новом историческом этапе развития русской поэзии нацелен на поэтическое новаторство.

¹⁸ Л. Ф. Луцевич: «Серебряный век»..., с. 27.

¹⁹ Там же, с. 20–22.

²⁰ Там же, с. 28.

²¹ Там же, с. 29.

8. В творчестве символистов наблюдается заметное усложнение «лирического высказывания. Поэты не довольствуются созданием отдельных стихотворений. Стихотворения зачастую группируются в циклы, циклы составляют лирические книги, а совокупность книг – поэтическую судьбу»²². Андреев плодотворно использовал популярную у символистов идею циклизации. Он создает грандиозные поэтические циклы (разнообразные по тематике, строфической, ритмической, фонетической, лексической, синтаксической, рифмической организации), которые составляют самостоятельные главы; совокупность поэтических глав определяет содержание и структуру художественного мира поэтического ансамбля в целом. А три главные книги Даниила Андреева (*Русские боги*, *Железная мистерия*, *Роза мира*) могут быть интерпретированы по аналогии с блоковской «трилогией вочеловеченья» как духовно-биографическая трилогия поэтической судьбы поэта.

Но, в отличие от поэтов Серебряного века, тяготевших «преимущественно к романтическому методу с его разладом между субъективным идеалом и объективным миром, с его концептуальным, синтетическим, а не аналитическим представлением о жизни»²³, Андреев назвал метод, используемый им в «поэтическом ансамбле», «сквозящим реализмом»²⁴ (или «метареализмом»). Хотя главной чертой такого поэтического метода является непосредственное поэтическое воплощение в зрительных и звуковых образах, взаимопроникновение слоев материального и нематериального миров, истолкование мира основано на поэтическом мироощущении, на интуитивном осязании и выражении в слове сферы другой реальности, что в принципе непосредственно соотносится с популярной именно у романтиков и символистов идеей двоемирия.

Итак, мы наметили самые общие творческие интенции, присущие поэтам Серебряного века и Андрееву как их ученику, ценителю, а затем и мастеру, усвоившему не только форму, сколько творческий дух своих великих предшественников. Интертекстуальность здесь определяется творческой интенцией, воспринятой Андреевым в первую очередь у символистов.

Далее мы приступим непосредственно к анализу художественного мира «поэтического ансамбля» *Русские боги* и в первую очередь попытаемся уяснить смысл названия произведения и его жанровое своеобразие. Отношение текста к своему заглавию определяется понятием паратекстуальность.

²² Там же.

²³ Л. Ф. Луцевич: «Серебряный век»..., с. 29.

²⁴ Д. Л. Андреев: *Некоторые заметки по стиховедению*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 4. Москва 2006, с. 103–104.

3. Семантика названия и жанр произведения

3.1. Паратекстуальность: заглавие «поэтического ансамбля»

Из истории создания книги Даниила Андреева *Русские боги* известно, что произведение это записывалось как сон, автор (писатель-пророк, поэт-вестник²⁵) торопился изложить существо дела, рисуя свои видения, и при этом не особенно обращал внимание на литературные приемы, жанры, способы художественной выразительности и проч., «в снах, на узком арестантском ложе, в тишине владимирской тюрьмы поэт уходил в свои *метаисторические* и *трансфизические* видения»²⁶. Вместе с тем известно и то, что, переписывая свои «сны» и «видения» в надежде опубликовать их, Андреев стремился к максимальному эстетическому воздействию на читателя, поэтому тщательно обдумывал их содержание и форму, создавал новые композиционные и жанровые разновидности.

Специалисты по поэтике подчеркивают важность заглавия для концепции произведения в целом²⁷. Заглавие является также одним из способов выражения авторской позиции в художественном тексте. Как утверждает Гальперин, «заглавие это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания»²⁸. Заглавие часто бывает первой максимально конденсированной интерпретацией произведения, предложенной самим автором.

Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно – множасьими и длиннющими листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывает книгу: книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же стянутая до объема двух-трех слов книга²⁹.

В контексте рецепции произведения заглавие связывается с текстом на основе отношения тема-рема:

²⁵ Определения «писатель-пророк», «поэт-вестник» используют исследователи жизни и творчества Даниила Андреева, например, Б. Романов в книге *Вестник, или жизнь Даниила Андреева*.

²⁶ Б. Романов: «*Русские боги*» Даниила Андреева. В кн.: Д. Л. Андреев: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва 2006, с. 464.

²⁷ С. Кржижановский: *Поэтика заглавия*. Москва 1994, с. 78; Н. А. Кожина: *Семантика и структура заголовка*. Москва 1984, с. 56–62; Н. Ю. Веселова, Е. В. Иванова: *Заглавие*. В кн.: *Теория литературы. Том II. Произведение*. Москва 2011, с. 331–371.

²⁸ И. Р. Гальперин: *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва 1981, с. 133.

²⁹ С. Кржижановский: *Страны, которых нет*. Москва 1994, с. 13.

Текст же по отношению к названию всегда находится на втором месте и чаще всего является ремой. По мере чтения художественного текста заглавная конструкция вбирает в себя содержание всего художественного произведения... Заглавие, пройдя через текст, становится ремой целого художественного произведения... Функция номинации (присвоения имени) текста постепенно трансформируется в функцию предикации (присвоения признака) текста³⁰.

Заглавию могут быть свойственны конкретность и одновременно обобщенность (генерализация), а также многозначность и динамичность. Оно способно актуализировать такие текстовые категории, как информативность, завершенность, модальность, связность³¹ и проч.

Заглавие «поэтического ансамбля» метафорично и связано, прежде всего, с культурой русского народа, его историей и представителями. При этом Даниил Андреев стремится осмыслить эту культуру мистически, символически, архетипически, создавая на ее основе некий мифический универсум, где сосуществуют и взаимодействуют космологические, антропоцентрические, исторические, этические, эстетические представления. Общеизвестно, что ни одна национальная культура мира не существует изолированно, сама по себе, она всегда имеет связи, контакты, отношения с другими культурами. Заглавие произведения Андреева, включающее прилагательное «русские» в первую очередь ориентировано, конечно, на национальные ценности русского народа. Но, наряду с этим, в тексте можно обнаружить многочисленные и разнообразные образно-семантические «вкрапления» из других культур. Так, на уровне цитат, аллюзий, реминисценсий, соотносящихся только с мифами и легендами, отчетливо выявляются, наряду с древнеславянскими и древнерусскими источниками, также древнегреческие, древнеримские, древнеиндусские, скандинавские и некоторые другие (см. таблицу № 1).

Приведенная таблица свидетельствует о так называемой «мифологической интертекстуальности», присущей андреевскому тексту.

А. А. Андреева, жена поэта, подчеркивала:

Даниил Андреев не только в стихах и поэмах, но и в прозаической *Розе мира* – поэт, а не философ. Весь строй его творчества образный, а не логический, все его отношение к миру, как к становящемуся мифу, – поэзия, а не философия³².

³⁰ Н. А. Кожина: *Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 1986, с. 5.

³¹ В. А. Кухаренко: *Интерпретация текста*. Москва 1988, с. 90, 91.

³² А. А. Андреева: *Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой*. В кн.: Д. Л. Андреев: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1, с. 16.

ТАБЛИЦА № 1

№ главы	Название единиц, входящих в структуру главы	Маркеры отношений <i>Русских богов</i> с мифологическими культурами
1 глава	Стихотворение <i>Библиотека</i>	«Лемуры» – в римской мифологии вредоносные призраки, тени мертвых, которые преследуют людей (т. 1, с. 490).
1 глава	Стихотворение <i>Ты изъяснил мне движенье твари...</i>	«Кибела» – в греческой мифологии фригийского происхождения великая мать богов (т. 1, с. 490). «Астарта» – в западносемитской мифологии богиня любви и плодородия, богиня-воительница (т. 1, с. 490).
2 глава	II. <i>Великая реконструкция из Симфонии городского дня</i>	«Гекатомба» – в Древней Греции – жертвоприношение, состоящее из 100 быков; жестокое уничтожение или гибель множества людей (т. 1, с. 492).
3 глава	<i>Столица ликует, I. Праздничный марш</i> III. <i>Карнавал</i>	«Дохмий» – в античной метрике восьмидольная стопа о пяти слогах (т. 1, с. 492). «Кафр» – устаревшее наименование представителя южноафриканских племен (т. 1, с. 493). «Гипер-пэон» – Гипер, приставка «сверх», указывающая на превышение нормы (т. 1, с. 493). «Пэон» – в античном мире песнь в честь бога солнца Феба, а затем благодарственная песня богам за спасение и, наконец, просто победная песнь, а также и самый стихотворный размер этих песен. Античная пэоническая стопа – пятидольного объема о четырех слогах (т. 1, с. 493).
3 глава	Стихотворение <i>У гробницы</i>	«Карна» – у восточных славян персонификация плача и горя (вместе с Желя) (т. 1, с. 494).
3 глава	Второе стихотворение <i>Еще не взошли времена...</i> из тетраптиха <i>Предупреждение</i>	«Немезида» – в греческой мифологии богиня мести (т. 1, с. 494). «Ахерон» (Ахеронт) – в греческой мифологии одна из рек в царстве мертвых (т. 1, с. 494).
4 глава	Стихотворение <i>Х. Метакультуры</i>	«Нергал» – в шумеро-аккадской мифологии владыка подземного царства (т. 1, с. 496). «Олимп» – в греческой мифологии гора в Фессалии, на которой обитают боги. В «Розе мира» – Затомис древней греко-римской метакультуры (т. 1, с. 496). «Мэру» (Сумэра) – согласно индийской мифологии, гора, увенчанная городом Брахмы и украшенная по склонам городами Индры и других высших иерархий индуистского пантеона (примеч. Д. Андреева) (т. 1, с. 496).

Продолжение таблицы № 1

№ главы	Название единиц, входящих в структуру главы	Маркеры отношений <i>Русских богов</i> с мифологическими культурами
4 глава	Стихотворение XI. <i>Затомисы</i>	«Самадхи» – понятие в индуистской религии, обозначающее достижение высшей собранности и гармонии; созерцание высшей реальности (т. 1, с. 496).
4 глава	Стихотворение XIV. <i>Уснорм</i>	«Эмпирей» – по космогоническим представлениям древних греков наиболее высокая часть неба, наполненная огнем и светом (т. 1, с. 498).
5 глава	Стихотворение VI. <i>Другу ли скажешь – нахмурится, вздрогнет...</i>	«Саламандра» – по древним представлениям животное, способное жить в огне, не сгорая, своего рода субстанция огня; в средневековой иконографии символизировала праведника, хранящего покой души и веру среди превратного гей и ужасов мира. (т. 1, с. 499) «Кассандра» – в греческой мифологии дочь Приама и Гекубы; даром провидения наделил Кассандру домогавшийся ее любви Аполлон, но, когда она отказалась ответить ему взаимностью, он сделал так, что ее вещим словам не верили (т. 1, с. 499).
5 глава	Стихотворение XIII. <i>Шквал</i>	«Валгалла» – в древнегерманской и скандинавской мифологии обитель душ воинов, павших в бою; дворец верховного бога Одина, где идет непрерывное пиршество (т. 1, с. 500).
5 глава	Стихотворение XVII. <i>Ты еще драгоценней...</i>	«Иштар» – вариант имени богини Астарты. (т. 1, с. 500) «Скарабей» – жук, почитаемый священным в Древнем Египте (т. 1, с. 500).
6 глава	Поэма <i>Ленинградский апокалипсис</i>	«Древляне» – племенное объединение восточных славян (т. 1, с. 501). «Стрибог» – в славянской мифологии бог ветра. (т. 1, с. 501) «Эвмениды» (Эринии) – в греческой мифологии богини мщения, обитающие в подземном царстве; преследуя преступника, лишают его рассудка. Им соответствуют римские фурии (т. 1, с. 501). «Парки» – в греческой мифологии три богини судьбы (т. 1, с. 501). «Химера» – в греческой мифологии чудовище с тремя головами: льва, козы и змеи: позднее изображение фантастического существа, представляющее собой невозможное сочетание частей тела разных животных (т. 1, с. 501).

№ главы	Название единиц, входящих в структуру главы	Маркеры отношений <i>Русских богов</i> с мифологическими культурами
7 глава	Часть II.	«Флегетон» (Пирифлегетон) – в греческой мифологии огненная река, окружающая царство мертвых – Аид (т. 1, с. 503).
7 глава	Часть III.	«Молох» – почитавшееся в древности в Палестине, Финикии и Карфагене божество, которому приносили человеческие жертвы (т. 1, с. 503).
8 глава	Поэма <i>Навна</i>	«Сита и Радха» – героини индуистской мифологии (т. 1, с. 504). «Гудруна» – героиня скандинавского эпоса. «Фрэя» (Фрея) – богиня любви и красоты в скандинавской мифологии (т. 1, с. 504). «Галатея» – героиня мифа о Пигмалионе (т. 1, с. 504). «Геенна» – здесь: одно из обозначений ада (т. 1, с. 504).
9 глава	Поэма <i>Сказание о Яросте</i>	«Атриды» – в греческой мифологии: род, над которым тяготело проклятие (т. 1, с. 505). «Рюрик, Трувор и Синеус» – по русским летописным преданиям три брата-предводителя варяжских дружин, призванные новгородскими славянами для прекращения междоусобиц и основавшие древнерусское государство (IX в.) (т. 1, с. 505).
10 глава	<i>Голубая свеча</i> , второе стихотворение <i>Девятнадцать веков восхождения... из цикла Дом Пресвятой Богородицы</i>	«Рея и Дурга» – греческую богиню Рею (супругу Кроноса) и индуистскую богиню Дургу (супругу Шивы) объединяет то, что обе они почитались как Великие богини-матери, олицетворяющие созидательные и разрушительные силы природы (т. 1, с. 506).
13 глава	<i>РУХ Симфония о великом Смутном времени</i>	«Перун» – глава пантеона славянских богов, бог грозы, грома; бог войны, покровитель военной дружины и ее предводителя (т. 1, с. 509).
15 глава	12. <i>Шим-биг</i>	«Флегетон» – в греческой мифологии одна из рек в царстве мертвых (т. 1, с. 511).
15 глава	14 <i>Страшно, товарищи, жить без тела!</i>	«Прокруст» – в греческой мифологии знаменитый разбойник, подстерегавший путников на дороге между Мегарой и Афинами: он изготовил два ложа; на большое укладывал небольших ростом путников и бил их молотом, чтобы растянуть; на маленькое – высоких и отпиливал те части тела, которые там не умещались (т. 1, с. 512).

Продолжение таблицы № 1

№ главы	Название единиц, входящих в структуру главы	Маркеры отношений <i>Русских богов</i> с мифологическими культурами
17 глава	16. <i>Заходящему солнцу</i>	«Атон» – в египетской мифологии олицетворение солнечного (т. 1, с. 514).
18 глава	4. <i>Арашамф</i>	«Дриады» – в греческой мифологии нимфы деревьев, обитательницы лесов и рощ (т. 1, с. 515).

В рассматриваемом нами произведении Андреев создает поэтический миф о русском народе и его судьбах. Множественное число существительного «боги» в названии указывает на своеобразный пантеон, обитателями которого, по воле поэта, стали великие русские художники, писатели, поэты, ученые, духовные деятели, цари, народные вожди, др., т. е. именно исторически конкретные лица, которые внесли существенный вклад в универсум русского культурного мира.

Исследователи творчества Андреева предпринимали попытки истолкования названия произведения. Так, П. Циммерман, комментируя название «поэтического ансамбля», подчеркнул его «полисемантическую»³³. А. Г. Ванюков, рассмотрев «внутренние» заглавия некоторых глав, циклов, отдельных стихотворений, сделал попытку их типологизации по формосодержательным признакам и пришел к выводу, что заглавия в поэме – это «новый постсимволистский и постфутуристский этап искусства озаглавливания»³⁴.

Стоит обратить внимание на оригинальность концепции мира, созданной поэтом-«мифотворцем». Будучи поэтической в своей основе, она включает в себя как мифические представления об устройстве мира, его происхождении и развитии, так и антропологические. Антропология Андреева базируется на идее культурного развития человека, при учете его творческого (*homo creans*) и духовного (*homo religiosus*) потенциалов. Миф о мироустройстве Андреева основан на идее креста: по горизонтали он включает совокупность исторических событий (описывается процесс русской истории в его прошлом, настоящем и будущем), а по вертикали (верх/низ) – противопоставление миров ирреального и реального (небесного и земного). Подчер-

³³ П. Циммерман: *Россия в поэтическом мире Даниила Андреева (на материале поэтического ансамбля «Русские боги»)*. «Вопросы филологии», 2000, Вып. 6, с. 178.

³⁴ А. И. Ванюков: «Александровский век» – «Голубая свеча» – «Русские боги»: *Поэтика заглавий в художественном мире Даниила Андреева*. В кн.: *Филология. Вып. 3: Межвуз. сб. научных трудов*. Ред.: Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов 1998, с. 48–50.

кнем, что ирреальный мир у Андреева не менее сложен по своей структуре, чем мир реальный, а процессы, в нем присходящие – борьба сил добра и зла, мощнее и продуктивнее реальных.

3.2. Архитекстуальность: жанровые отношения в «поэтическом ансамбле»

Для воплощения идей русского универсума, выразившихся в сложных композиционных построениях, поэту потребовался оригинальный жанр. И этот жанр, на наш взгляд, был удачно найден самим поэтом. В небольшом предисловии к поэме *От Автора* Андреев написал так:

книга *Русские боги* состоит из большого количества последовательных глав или частей, каждая из которых имеет и некоторое автономное значение, но все они объединены общей темой и единой концепцией. Главы эти весьма различны по своему жанру: здесь и поэмы, и поэтические симфонии, и циклы стихотворений, и поэмы в прозе. Ни одна из этих частей не может, однако, жить вполне самостоятельной жизнью, изъятая из контекста. Все они – звенья неразрывной цепи, они требуют столь же последовательного чтения, как роман или эпопея³⁵. В подобном жанре в целом можно усмотреть черты сходства с ансамблем архитектурным; поэтому мне представляется уместным закрепить за ним термин поэтический ансамбль (т. 1, с. 26).

Для автора существенны, как видно, идейно-тематическое единство текста, его внутреннее жанровое разнообразие, а также порядок расположения структурных компонентов и теснейшая взаимосвязь между ними (жанровые связи текстов обозначаются таким понятием, как *архитекстуальность*).

³⁵ И здесь следует обратить внимание на близость Д. Андреева в структурировании текста к русским символистам (а также использование символистской поэтики двоemiрия). Ср.: Валерий Брюсов (в *Предисловии к Urbi et Orbi*): «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. (...) Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно». В кн.: В. Брюсов: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 1. Москва 1973, с. 604–605; Андрей Белый: «Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении взятом порознь». А. Белый: *Вместо предисловия*. В кн.: *Его же: Стихотворения*. Берлин–Санкт-Петербург–Москва 1923, с. 5.

Наиболее адекватным определением созданного единства выступает, в соответствии с пониманием самого автора, словосочетание «поэтический ансамбль».

Понятие «ансамбль», согласно определению, содержащемуся в *Современном толковом словаре* С. А. Кузнецова, – это «совокупность зданий, сооружений, образующих единое целое»³⁶; в *Музыкальном словаре* – это «стройность, слаженность совместного исполнения»³⁷, в словаре, раскрывающем сущность терминов, связанных с живописью, встречается более развернутое описание:

Ансамбль (фр. ensemble – вместе) – взаимосвязь, взаимная согласованность, гармоническое единство частей, каждая из которых представляет собой законченное целое. Оно близко к понятию композиция, однако имеет более широкий смысл, так как может объединить несколько отдельных композиций. Ансамбль можно составить из элементов одного вида искусства или объединить разные виды. Ансамбль, сочетающий архитектуру, живопись, декоративное искусство, оказывает многостороннее эстетическое воздействие. В этом случае говорят уже о синтезе искусств. В архитектурный ансамбль входят различные здания или сооружения ландшафтной архитектуры, хорошо сочетающиеся с объектами природы. Образ архитектурного ансамбля зависит от смены освещения, времени года, присутствия людей. Ансамбль отражает также художественно-стилистические особенности времени в каждую историческую эпоху³⁸.

Это определение, на наш взгляд, помогает уяснить некоторые особенности, присущие не только самому понятию «ансамбль», но и истолковать содержание словосочетания «поэтический ансамбль», использованного Андреевым как жанровое обозначение всей книги.

Архитекстуальность выступает в «поэтическом ансамбле» на трех уровнях организации структуры текста.

1. Межжанровые связи возникают на уровне архитектоники произведения.
2. Межжанровые отношения на уровне сочетания элементов самостоятельных жанров в конкретных текстах, входящих в состав «поэтического ансамбля».
3. Межжанровые отношения с жанрами других видов искусств (музыка, живопись, театр, опера).

³⁶ С. А. Кузнецов: *Ансамбль*. В кн: *Современный толковый словарь русского языка*. Гл. ред.: С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург 2003, с. 21.

³⁷ Г. Риман: *Музыкальный словарь*. Москва 2008, с. 12.

³⁸ И. Атанасова: *Словарь терминов изобразительного искусства*. Велико-Тырново 2006, с. 12; См. также: *Живопись. Краткий словарь терминов*. [Электронный ресурс] <http://bibliotekar.ru/slovarZhivopis/86.htm>.

Применительно к *Русским богам* современными исследователями используются разные формальные обозначения – «книга» (такое название упоминается самим Андреевым в авторском предисловии), «сборник», «цикл», «макроцикл», «поэма»³⁹.

Композиция поэмы тщательно продумана автором. Внешняя композиция представлена в таблице № 2.

ТАБЛИЦА № 2

	Жанровые формы произведений и способы их объединений в порядке соответствующем данной главе	Авторские обозначения жанра или способа объединения произведений
авторское предисловие стихотворение	стихотворение	стихотворение
1 глава	стихотворение – триптих – 7 стихотворений – триптих – 3 стихотворения	триптих
2 глава	симфония, состоящая из 4 частей	симфония
3 глава	3 стихотворения – триптих – стихотворение – триптих – 2 стихотворения – тетраптих – 2 стихотворения – тетраптих – стихотворение	лирические стихотворения триптих тетраптих
4 глава	15 стихотворений	цикл стихотворений
5 глава	21 стихотворение	цикл стихотворений
6 глава	поэма	поэма
7 глава	поэма в прозе	поэма в прозе
8 глава	поэма	поэма

³⁹ См.: О. А. Дашевская: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев: Pro et contra: личность и творчество Д. А. Андреева в оценке публицистов и исследователей* Сост., вступ., коммент.: Г. Г. Садилов-Лансере. Санкт-Петербург 2010, с. 78–102; Т. В. Мельникова: *Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2011; Е. Н. Красовская: *Ансамблевый характер древнерусской культуры как генезис жанра «Русских богов»*. В кн.: *Проблемы литературных жанров*. Томск 2002, с. 34–39.

Продолжение таблицы № 2

	Жанровые формы произведений и способы их объединений в порядке соответствующем данной главе	Авторские обозначения жанра или способа объединения произведений
9 глава	11 стихотворений – первое стихотворение обозначено как вступление в цикл	цикл стихотворений
10 глава	2 стихотворения – цикл 8 стихотворений – 2 стихотворения	–
11 глава	5 стихотворений – триптих – стихотворение	цикл стихотворений
12 глава	поэма	поэма
13 глава	симфония, состоящая из 4 частей	симфония
14 глава	–	–
15 глава	поэма	поэма
16 глава	2 стихотворения – диптих – 12 стихотворений	диптих
17 глава	23 стихотворения	цикл стихотворений
18 глава	34 стихотворения	цикл стихотворений
19 глава	–	–
20 глава	–	–

Для произведения в целом характерна «жанровая контаминация» (межжанровые отношения на уровне сочетания в тексте элементов жанров). Специфика определенного жанра в рамках всего «ансамбля», как правило, обозначена самим автором. В «ансамбль» входят поэмы, симфонии, поэмы в прозе, циклы, лирические стихотворения и др. Кроме того, элементы других жанров, таких, как: гимн, молитва, псалом, сказка, баллада и др.

Если исходить из традиционных жанровых канонов, то произведение Андреева ближе всего к обширной поэме. Наметим некоторые общие черты.

Как и традиционная поэма, «поэтический ансамбль» открывается стихотворным *Вступлением*, где выражены значимые темы и идеи.

«Поэтический ансамбль» *Русские боги*, как и поэма, представляет собой жанр большого объема. В целом текст Андреева состоит из двадцати глав, о трех из них (*Александр*, *Плавание к Небесному Кремлю*, *Солнечная симфония*) можно узнать только по краткому изложению неосуществленных замыслов; а каждая из написанных поэтом семнадцати глав – это сложноструктуриро-

ванное стихотворное повествование, проблематика которого обусловлена русской национально-исторической сюжетикой. Напомним, что в древности и в средние века поэмой (греч. *poëma*) называли монументальный героический эпос (*Одиссея, Илиада, Песнь о Роланде*), что генетически указывает на эпическую природу жанра поэмы и объясняет ряд ее особенностей (историчность, героичность, легендарность, патетичность и проч.). В *Русских богах* легко обнаруживаются все эти «наследственные» элементы. Во многих главах (например, *Ленинградский апокалипсис, Изнанка мира, Сказание о Яросте, Гибель Грозного*) используются исторические факты и сюжеты, художественные образы создаются на основе реальных прототипов, поэт обращается к «высокому» стилю для выражения патриотического пафоса или трагической тональности. В тексте произведения часто предстают драматические эпизоды из русской и советской истории (например, описания личностей русских князей, царей, императоров – Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана III, Ивана Грозного, Петра I, др. и периодов их сурового правления; жестокость властей советского тоталитарного государства по отношению к своим гражданам; события Великой Отечественной войны, в частности, блокадный Ленинград, его оборона, переход через Ладогу и проч.).

Начиная с эпохи романтизма, в крупных лиро-эпических формах утвердилось так называемое «поэмное» событие, под которым понимается столкновение лирического и эпического начал как судьбы и позиции личности с внеличными силами (историческими, социальными, космическими, др.). *Русские боги* насыщены реальными и ирреальными сюжетами, определяемыми борьбой сил добра и зла.

Кроме того, в произведении сложно организовано время (например, историческое прошлое переплетается с пророческими видениями будущего; оно детерминировано не только реальным настоящим временем, но нередко ирреальной, мифологической действительностью в прошлом).

По наблюдениям Н. Д. Тмарченко, «в современной поэме эпическое требование зримой событийности согласуется с открыто выраженным лирическим пафосом. Автором в современной поэме является участник или вдохновенный комментатор события»⁴⁰. Этот аспект жанровой дифференциации поэмы также имеется в *Русских богах*.

Значит, «поэтический ансамбль» Андреева обладает целым рядом черт, которые сближают его с монументальной лиро-эпической поэмой, затрагивающей проблемы общенародного характера, что и определяет понимание жанра поэмы в широком смысле слова.

⁴⁰ Н. Д. Тмарченко: *Поэма*. В кн.: *Словарь литературоведческих терминов*. Москва 2008, с. 181.

Помимо общих черт, присущих андреевскому произведению и традиционной поэме, следует отметить тот факт, что в рамках «поэтического ансамбля» одно из ведущих мест занимает поэма как сюжетно организованное стихотворное произведение (поэма в узком смысле слова). Как внутрижанровая форма «поэтического ансамбля» поэма, по наблюдениям О. А. Дашевской, «строится из песен путем разбухания, из преданий и их модификаций. Заключается в превращении в полиритмическое полотно. Из метрической постройки поэмы посредством дальнейших трансформаций вырастает симфонический тип произведения»⁴¹. Исследовательница обратила внимание на то, что внутрижанровые поэмы и симфонии в свою очередь включают другие компоненты, среди которых такие древнейшие ритмические формы, как дохмий, гипер-пеон, благодаря которым Д. Андреев выстраивает непрерывность культурного потока, затем молитва и близкие к ней литургические формы (акафист, псалмы), а также жанры, тяготеющие к коллективным хоровым формам (рух, набат, сказка, баллада, туш)⁴². Уже эти примеры свидетельствуют о семантической, композиционной, жанровой сложности *Русских богов*, их богатой интертекстуальности.

Возвращаясь к авторскому определению «поэтический ансамбль», мы хотим специально подчеркнуть ансамблевый характер произведения *Русские боги*, состоящий, на наш взгляд, в совокупности следующих черт:

- относительная самостоятельность каждой из глав, отличающейся своим тематико-композиционным, жанровым, стилистическим и ритмическим рисунком;
- взаимосвязь, согласованность, гармоническое взаимодействие глав в целом и отдельных их групп в частности,
- единство целого, обусловленное идейно-тематической и структурно-композиционной спаянностью,
- попытка синкретизма в словесном тексте принципов разных искусств: архитектуры, музыки, живописи, театра, оперы (интермедальность),
- разнообразие эмоциональных тонов,
- многостороннее воздействие на реципиента.

Художественный мир *Русских богов*, представленный в форме «поэтического ансамбля», отличается философским, социально-историческим, этическим, эстетическим своеобразием. Будучи подлинным новатором, Андреев создает новые формы для выражения своих разнообразных идей о русской культуре.

Основные темы, мотивы, образы кратко представим в таблице № 3.

⁴¹ О. А. Дашевская: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн. *Даниил Андреев: Pro et contra...*, с. 88.

⁴² Там же, с. 99.

ТАБЛИЦА № 3

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
стихотворение <i>Вступление</i>	Вступительное стихотворение, некий «вход» в «поэтический ансамбль»	Функция пролога. Художественный мир построенный на принципе воемирия.
1 глава <i>Святые камни</i>	<i>I. «Приуязвав мое младенчество...»</i> <i>II. У стен Кремля. Триптих</i> 1. «Ранняя юность. Пятнадцать лет...» 2. «Был час, годами и пространствами...» 3. «Великих дедов возблагодарим...» <i>III. Василий Блаженный</i> <i>IV. В Третьяковской галерее</i> <i>V. Художественному театру</i> <i>VI. Библиотека</i> <i>VII. Обсерватория. Туманность Андромеды</i> <i>VIII. Концертный зал</i> <i>IX. Каменный старец. Триптих</i> 1. «Когда ковчегом старинной веры...» 2. «Ты изъяснил мне движение твари...» 3. «И образы живого золота...» <i>X. У памятника Пушкину</i> <i>XI. Большой театр. Сказание о невидимом Граде Китеже</i> <i>XII. Стансы</i>	Тема святых камней – символов – существенных мест для становления, как личности поэта, так и русской культуры. Новый смысл святых камней в мифо-поэтической концепции поэта.
2 глава <i>Симфония городского дня</i>		Тема работы в социалистическом государстве. Мотив города. Москва 50-х гг.
3 глава <i>Тёмное видение</i>	«Русские зодчие строили прежде...» «Я вздрогнул: ночь? рассвет?.. Нет, это зимний день...» <i>Третий уицраор</i> <i>Столица ликует. Триптих</i> I. Праздничный марш. Дожмий II. Изобилие III. Карнавал	Спуск из зримой Москвы в запредельный город. Видения тьмы, дна, ада. Образ Третьего Уицраора – демона тоталитаризма. Карнавал человеческих масок, движимый демоном.

Продолжение таблицы № 3

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
3 глава Тёмное видение	<p><i>Гипер-пэон</i> <i>О тех, кто обманывал доверие народа.</i> <i>Триптих</i> 1. «Грудь колесом, в литой броне медалей...» 2. «Нет...» 3. «Ты осужден. Молчи. Неумолимый рок...» <i>У гробницы</i> <i>Монумент</i> <i>Красный реквием. Тетраптих</i> 1. «Сквозь жизнь ты шел в наглазниках...» 2. «Стих...» 3. «Тот...» 4. «И „Вечную память“ я вспомнил...» <i>Пропулк</i> <i>К открытию памятника</i> <i>Демоницы. Предупреждение. Тетраптих</i> 1. Велга 2. «Еще не взошли времена...» 3. «Выходила из жгучей Гашиарвы...» 4. «Безучастно глаза миллионов скользнут...» <i>Яросвету – Демиургу России</i></p>	<p>Поэт, подобно Данте, видящий «палачей народных множеств». Образы чудовищей.</p>
4 глава Миры просветления	<p>I. Шаданакар II. Ирольн III. «Может быть, тихою раковинной...» IV. «Я умирал травой и птицей...» V. Даймоны VI. Омирна VII. Файр VIII. Нэртис IX. Готимна X. Метакультуры XI. Затомицы XII. Святая Россия XIII. Гридруттва XIV. Уснорм XV. «Золотом луговых убранств...»</p>	<p>Элементы мистической автобиографии. Образ «Ирольна» – места, где обитают человеческие монады. Образ Среднего Рая.</p>

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
5 глава <i>Из маленькой комнаты</i>	<p>I. «Враг за врагом...» II. «Еще, в плену запечатанных колб...» III. «Вижу, как строится. Слышу, как рушится...» IV. В ночных переулках V. Дома VI. «Другу ли скажешь – нахмурится, вздрогнет...» VII. «Наитье зоркое привыкло...» VIII. Размах IX. Сочельник X. «Ночь снизошла, всю ложь опровергая...» XI. «Утро. Изморось. Горечь сырая...» XII. «Я был предуведомлен, что опасно...» XIII. Шквал XIV. Беженцы XV. Баллада <Эвакуация вождя из мавзолея в 1941 году> XVI. «Не блещут кремлевские звезды...» XVII. «Ты еще драгоценней...» XVIII. «А сердце еще не сгорело в страданье...» XIX. «И вот закрывается теплый дом...» XX. Без заслуг XXI. «Я не отверг гонца метельного...»</p>	<p>Предвоенная и военная Москва. Автобиографические элементы. Образ жены поэта – Аллы Андреевой.</p>
6 глава <i>Ленинградский апокалипсис</i>		<p>Оборона блокадного Ленинграда. Битва двух уицраоров.</p>
7 глава <i>Изнанка мира</i>		<p>Образ памятника Петру I, у которого есть двойники – один в Святой Руси, другой – в Дуккарате, демоническом мире на «изнанке России». Образ игв и рарургов – двух рас античеловечества.</p>

Продолжение таблицы № 3

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
8 глава <i>Навна</i>		История замуравования державным демоном – обитателем Дуккарга – Навны. Навна и ее заколдованный сон. Образ Навны – олицетворение соборной души русского народа.
9 глава <i>Сказание о Ярославте</i>	<p><i>Вступление («Когда на нас военная зима...»)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>«В дни, когда светозарно и мирно...»</i> 2. <i>«О, превышающий ангелов! Страшно...»</i> 3. <i>«Это свершилось в начале пути...»</i> 4. <i>«Хвойным покровом...»</i> 5. <i>«Странно поверить, трудно постичь...»</i> 6. <i>«Не как панцирь, броня иль кираса...»</i> 7. <i>«И отошел Он...»</i> 8. <i>«Создал сначала для родины сын...»</i> 9. <i>«Здесь – уицраор...»</i> 10. <i>«В этот вечер, что тянется, черный...»</i> <p><i>Заключение</i></p>	Рассказ о роли Яросвета в русской истории. Брак Навны и Ярославты – их дочь Звента-Свентана, выразительница Вечной Женственности, определяющая торжество «Розы мира» на земле. Образ Яросвета – демиурга России.
10 глава <i>Голубая свеча</i>	<ol style="list-style-type: none"> I. <i>Александрю Блоку</i> II. <i>Приснодеве-Матери</i> III. <i>Дом Пресвятой Богородицы</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>«Сумрачные скалы Галилеи...»</i> 2. <i>«Девятнадцать веков восхождения...»</i> 3. <i>«То цветущими вишнями...»</i> 4. <i>«На холм Демиург всероссийский ступил...»</i> 5. <i>«О, тихая полночь! – Узор...»</i> 6. <i>«Менялись столетья. Открытые створы...»</i> 7. <i>«Из обездоленности...»</i> 8. <i>«Когда не разделишь в клокочущем иторме...»</i> IV. <i>Сорадовательнице мира</i> V. <i>«Предчувствую небывалые храмы...»</i> 	Предчувствие явления Звенты-Свентаны, выразительницы Вечной Женственности на земле. Тема Вечной Женственности.

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
11 глава Святорусские духи	Синклиты «Я слышу четче с каждым годом...» О полузабытых Родомыслы Гении Праведники прошлого. Триптих 1. «Я люблю направлять наши мысленные...» 2. «Они молились за многошумное...» 3. «И гудели вьюжными зимниками...» «Все упованье, все утешенье...»	Тема синклитов – сонмы прсветленных человеческих душ (гении, праведники, вожди, родомыслы – самые выдающиеся культурные деятели), мистически участвующих в земной истории, созидании Храма Солнца Мира в Вышнем Кремле. Образ «излучения» творчества льющегося от созданий искусства, через человеческую историю.
12 глава Гибель Грозного		Представляется узловым моментом русской истории, определяющий ее трагедию. Демонизация русской государственности из-за уицраора, который воплощается в искажающийся Третий Рим.
13 глава РУХ Симфония о великом Смутном времени		Смена уицраоров вызывает Смутное время: на месте древней Руси является Московское царство, чтобы затем превратиться в Петербургскую империю. Образ демоничной государственности. Образ Вельги (демоническое начало, противостоящее Соборной Душе).
14 глава	–	–
15 глава У демонов возмездия		Тема нисхождения «почетного чекиста» по кругам ада. Связи с христианской эсхатологией.
16 глава Предварения	«Перед близким утром кровавым...» Чаша О старшем брате 1. «Запад! Великое, скорбное слово!..»	Прозрения, предостерегающие человечество и Россию, а также пробуждающие к надежде, что вскор

Продолжение таблицы № 3

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
16 глава Предварения	<p>2. «Проклятый сон: тот самый бой...»</p> <p>«Видно в раскрытые окна веры...»</p> <p>«Мы на завтрашний день...»</p> <p>Александрийский век</p> <p>«Острым булатом расплат и потерь...»</p> <p>Иерархия</p> <p>«Если ты просветлил свою кровь...»</p> <p>«Если б с древней громады...»</p> <p>«Нет, – то не тень раздумий книжных...»</p> <p>«Я мог бы рассказывать без конца...»</p> <p>Эльдорадо</p> <p>Даймону</p> <p><Сквозь тюремные стены></p>	<p>наступит круг последних мытарств. Апокалиптические мотивы.</p>
17 глава Сквозь природу	<p>1. «Порхают ли птицы, играют ли дети...»</p> <p>2. «Не о комбайнах...»</p> <p>3. «Я люблю – не о спящей царевне...»</p> <p>4. «Вы, реки сонные...»</p> <p>5. «Леший старый ли, серый волк ли...»</p> <p>6. «Другие твердят о сегодняшнем дне...»</p> <p>7. Древнее</p> <p>8. «Таится дремный мир сказаний...»</p> <p>9. «Когда несносен станет гам...»</p> <p>10. Манику</p> <p>11. Стихиали Фальторы</p> <p>12. «Нет, не боюсь языческого лика я...»</p> <p>13. Серая травка</p> <p>14. Весельчак</p> <p>15. «Есть праздник у русской природы...»</p> <p>16. Заходящему солнцу</p> <p>17. Соловьиная ночь</p> <p>18. Гуси</p> <p>19. Ирудрана</p> <p>20. «Не ради звонкой красоты...»</p> <p>21. Полет</p> <p>22. Орлионтана</p> <p>23. «Если вслушаешься в голоса ветра...»</p>	<p>Тема слияния с природой России, ее полями, лесами, реками, озерами, небом, солнцем, как при жизни, так и после смерти. В этих стихах передано ощущение необыкновенной духовной свободы, которую приносят скитания без прагматичекой цели.</p>

	Компоненты глав	Темы, образы, мотивы
18 глава Босиком	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Из шумных, шустрых, пестрых слов...» 2. «Ах, как весело разуться в день весенний...» 3. «Лёвушка! Спрячь боевые медали...» 4. Арашамф 5. «И воздух, поющий ветрами...» 6. <i>Вовсе не шутя</i> 7. «Вот блаженство – ранью заревою...» 8. «Как участь эта легка...» 9. <i>На перевозе</i> 10. <i>Привал</i> 11. <i>Птички</i> 12. «Сколько рек в тиши лесного края...» 13. <i>Лиурна</i> 14. <i>Ягодки</i> 15. «Неистоцим, беспощаден...» 16. <i>Лопух</i> 17. <i>Ватсалья</i> 18. <i>Ливень</i> 19. <i>Следы</i> 20. <i>Во мху</i> 21. «Холодеющий дух с востока...» 22. <i>Товарищ</i> 23. «Плывя к закату, перистое облако...» 24. «В белых платочках и в юбках алых...» 25. <i>В тумане</i> 26. <i>Ночлег</i> 27. «Звезда ли вдали? Костер ли?...» 28. <i>Andante</i> 29. «Моею лодочкою...» 30. <i>Перед глухую деревней</i> 31. «Зорькой проснешься – батюшки, где я?...» 32. «Осень! Свобода!.. Сухого жнивья кругозор...» 33. «Бог ведает, чем совершенны...» 34. <i>Заключение («Вот, бродяжье мое полугодье...»)</i> 	<p>Тема природы. Мотив стихии воды, огня, воздуха, земли. Мотив дороги, леса. Идиллическое понимание природы.</p>
19 глава	–	–
20 глава	–	–

Далее мы подробнее рассмотрим произведение, выделяя наиболее значимые, на наш взгляд, структурно-тематические единицы текста и присущие им интертекстуальные связи и отношения.

4. Introduction (*Вступление*)

Открывается грандиозное поэтическое творение Андреева стихотворным *Вступлением* (1949), написанным автором во Владимирской тюрьме. Это стихотворение является своеобразным введением ко всей книге. Здесь высказаны сквозные идеи, которыми пропитана книга, в частности намечена концепция Небесного Кремля и связанная с ней идея мета-истории России, а также проблема поэта и творчества. Исходя из архитектурного понимания ансамбля как совокупности зданий, сооружений, образующих единое целое, считаем первое стихотворение своего рода «входом» в ансамбль и в то же время его значимым структурным элементом, соотносящимся с другими составляющими ансамбля.

Значимость *Вступления*, включающего в себя пять октав четырехстопного ямба, требует основательного рассмотрения каждой его строфы.

Первая строфа *Вступления* обращает внимание на способность поэта – индивидуального носителя народной гениальности, воплотившейся в слове, – к проникновению, пониманию не только явлений исторических, но и далеко выходящих за ее пределы («сверх-исторических», «под-исторических»), т.е. метаисторических:

В ком возмужал народный гений,
Тому ясней, чем предкам, чин
Сверх-исторических вторжений,
Под-исторических пучин

(т. 1, с. 27)

Тот, в ком возмужал народный гений, лучше понимает поток истории и бытие своей страны, а также душу своего народа, характер его соборного сознания. В его представлении, Россия – это не просто реальная страна со своим географическим пространством и историческим бытием, но это страна мистическая, со своими безднами, с одной стороны, она в нижней «бездне» – в аду, а с другой – в «небесной» – в раю⁴³. Эта двойная весть и стала доступна народному гению – соборному «мы».

⁴³ Ср. с идеей Д. Мережковского о методе познания как слиянии двух антагонистических начал: «Когда я начинал трилогию *Христос и Антихрист*, мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе, и язычество

Вникая духом в дни былые,
Осознаем двойную весть:
Да, – в бездне есть двойник России,
Ее праобраз – в небе есть

(т. 1, с. 27)

Во второй строфе стихотворения появляется тема Небесного Кремля⁴⁴. Мечты народа устремлены к Небесному Кремлю – итогу и цели человеческого существования. При этом возникает представление о поэте как своего рода медиуме, через уста которого Бог говорит с людьми.

Небесный Кремль – мечта народа,
Итог и цель, сквозит вверху:
Лучом сквозь толщу небосвода
Он прикасается к стиху

(т. 1, с. 27)

Божья воля проявляется не только в творчестве поэтов, но и в деятельности созидателей вообще, а также в деятельности праведников, искавших в течение многих веков правду и мудрость на родной земле:

Он прикасался к душам зодчих,
Осуществлявших Кремль земной, –
Ко всем, искавшим правды Отчей
И мудрости земли родной

(т. 1, с. 27)

– правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом – кощунственная ложь; я знал, что обе правды – о небе и о земле – уже соединены во Христе Иисусе... Но теперь я также знаю, что мне надо было пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину». Д. С. Мережковский: *Христос и Антихрист*. Москва 1993, с. 9.

⁴⁴ См. пояснение Андреева: «Небесная Россия. Эмблематический образ: многохрамный розово-белый город на высоком берегу над синей речной излучиной. Как и остальные затомисы, Небесная Россия, или Святая Россия, связана с географией трехмерного слоя, приблизительно совпадая с очертаниями нашей страны. Некоторым нашим городам соответствуют ее великие средоточия; между ними – области просветленно прекрасной природы. Крупнейшее из средоточий – Небесный Кремль, надстоящий над Москвою. Нездешним золотом и нездешней белизной блещут его святилища» (т. 3, с. 531).

В третьей строфе дана картина бурного, противоречивого земного бытия:

Под ним миры кипят бореньем
Противозначных бурь и гроз

(т. 1, с. 27)

А также обращается внимание на особую роль прозрения поэта-глашатая, способного к глубочайшему постижению истин, сокрытых от многих глаз:

И тот – глашатай, кто прозреньем
В их ткань вонзился, вторгся, врос

(т. 1, с. 27)

Земные миры, иерархически не устоявшиеся, находятся в состоянии постоянной борьбы, брани, битвы, которая неизбежно перемешивает все – прекрасное, туманное, безобразное, чудовищное. В результате

Оттуда льется грохот бранный
Бушующих иерархий,
Одних – прекрасных и туманных,
Других – чудовищных, как Вий

(т. 1, с. 27)

Напомним, что понятие иерархии тесно связано с философией Д. Андреева и проблематикой ирреального мира в его утопической концепции. Иерархии – это различные категории иноприродных, иноматериальных, духовных существ. В данном случае образное воплощение некоторых из них достигается с помощью использования сравнения, несущего определенные мифологические и литературные коннотации. Чудовищные иерархии поэт сравнивает с Виём. Вий в свою очередь – это персонаж восточнославянской мифологии, «чей смертоносный взгляд скрыт под огромными веками или ресницами»⁴⁵. С этим персонажем связана известная повесть Н. Гоголя *Вий* (1842). Вий, как объяснял сам Гоголь, «есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал»⁴⁶.

⁴⁵ В. В. Иванов, В. Н. Топоров: *Вий*. В кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 1. Ред. С. А. Токарев. Москва 1987, с. 235.

⁴⁶ Н. В. Гоголь: *Сочинения*. Москва 2002, с. 230.

Запредельный мир иерархий в его чудовищной версии Андреев связал с мифическим персонажем, восприятие которого вне того литературного контекста, который был создан в повести Гоголя, уже практически невозможен.

В следующей – четвертой, строфе изменяется характер повествования и вместо соборного «мы» или повествования от третьего лица четкое выражение получает личностное «я».

Мечты высокой вольный пленник,
Я только ей мой стих отдам:
Да будет строг он, как священник,
Ребенком вечным, как Адам!

(т. 1, с. 28)⁴⁷

Здесь все более явственно начинает определяться образ лирического героя как поэта – служителя «мечты высокой», ценящего превыше всего

⁴⁷ Можно дать такую интерпретацию этого сравнения. Согласно Библии, Бог призвал Адама к тому, чтобы называл в раю животных и растения. Сравнение поэтического творчества с деятельностью библейского Адама помогает нам понять функцию, которую Андреев предназначил своему творчеству. Андреев является мифотворцем, по-новому называет вещи, действующие в истории процессы и закономерности, он часто экспериментально играет со словом, которое для него имеет семантическую, формальную и этимологическую насыщенность. Его подруга, Ирина Усова, вспоминает о том, как поэт заботился о тайне слова и как важно для него было слово: «Он воистину был волшебником слова. Будучи глубочайшим мистиком, он умел находить нужные слова даже для почти уже невыразимого. А там, где кончается все видимое, мыслимое и выражаемое привычными понятиями, там он сам создавал новые понятия, новые слова, новые наименования. Я спросила как-то, почему он дает всему выдуманное им самим имена (всему, что находится вне известного всем мира), он ответил: – Потому же, как и географы дают имена вновь открываемым ими горам и рекам». И. В. Усова: *Даниил Леонидович Андреев в моей жизни* [Электронный ресурс] <http://www.godon.org/uiv/dlavmj.htm>. Андреев, будучи еще ребенком, писал стихотворения и прозу, где соседствовали герои античных мифов и вымышленные персонажи, при этом юный автор не скупился на новые названия для придуманных им миров, планет, лиц. А. А. Андреева вспоминала: «Писал стихи и прозу: огромную эпопею, где действие разворачивалось в межпланетном пространстве. Планеты были не те, что нам известны, а все выдуманы. Они обладали собственными религиозными культами, естественно, основанными на сведениях, вычитанных из детского изложения греческих мифов, но с очень симпатичным собственным добавлением: кроме полагающихся по традиции богов Верховных, богов войны и богинь любви, там был еще и им придуманный бог Веселья» (т. 1, с. 7).

священную строгость и детскую искренность в поэзии. Апострофа второго полустишия – риторическое обращение к непокоренному, страстному «звуку» – поэтическому слову, правдиво звучащему и в радости, и в скорби, завершающаяся риторическим восклицанием, дополнительно подчеркивает особую роль и предназначение поэзии:

Дли твердый шаг и плеч не горби,
Ты, мой слуга, мой вождь, мой друг, –
Российской радости и скорби
Непокоренный, страстный звук!

(т. 1, с. 28)

Лирический герой, отдавая свой творческий дар высокой мечте, как бы напоминает своему олицетворенному стиху, своей музе – слуге, вождю, другу, о необходимости продолжать укоренившуюся в русской национальной поэзии традицию – не отклоняться от пути истинного, не сгибаться под тяжестью трудностей.

Последняя – пятая, строфа – кульминация стихотворения – сосредоточена не на прошлом, не на истории и даже не на поэтической мечте, а на суровом настоящем – той бездне (*где места нет мольбе*), в которой оказалась страна, той функции, которую на себя возлагает ее поэт, готовый *упорно, мерно* начать свой рассказ о двойной вести – «про Вышний Кремль и про Inferno» (*Inferno* буквально: «ад», «грязь»):

Но сквозь страну есть срыв без лестниц
Туда, где места нет мольбе,
И каждый слышит шорох вестниц,
Служанок тьмы – в самом себе.
Про Вышний Кремль и про Inferno
Еще невнятные вчера,
Вести рассказ упорно, мерно
Настала чуткая пора

(т. 1, с. 28)

При этом важно, как говорил сам Д. Андреев, чтобы открылся духовный слух, раскрылось духовное зрение, пробудилась глубинная память.

Итак, *Вступление* функционально является предверием сложного и многозначного «поэтического ансамбля» *Русские боги*. Оно наметило темы, существенные для общей концепции произведения.

Если *Вступление* являло собой предверие «ансамбля» – художественного мира, созданного фантазией поэта, то первая глава *Святые камни* является его первым поэтическим «зданием».

5. Святыни Москвы

Первая глава *Святые камни* представляет собой цикл, состоящий из десяти стихотворений [*«Приувязав моё младенчество...»* (1950), *Василий Блаженный* (1950), *В Третьяковской галерее* (1950), *Художественному театру* (1950), *Библиотека* (1950), *Обсерватория. Туманность Андромеды* (1950), *Концертный зал* (1950), *У памятника Пушкину* (1950), *Большой театр. Сказание о невидимом Граде Китеже* (1950), *Стансы* (1949)] и двух триптихов [*У стен Кремля* (1941–1950), *Каменный старец* (1933)]. В каждом из стихотворений появляются «святые камни» – Кремль, храм Христа Спасителя, памятник Пушкину, Большой театр, Третьяковская галерея и другие строения, расположенные в определенном реальном пространстве Москвы. Все они являются не только материализованными архитектурными сооружениями – памятниками культуры, но и значимыми общекультурными символами, хранителями определенных традиций и национальных духовных ценностей.

5.1. Приувязав мое младенчество...

Первое стихотворение задает общую тональность всей главе. Поэт, с одной стороны, сосредоточен на своем личном прошлом, он восстанавливает в памяти определенные события или ощущения из своего детства и юности, с другой стороны, все эти личные воспоминания влекут за собой обращение к прошлому столичного города, а затем и к истории всей России.

Приувязав мое младенчество
К церквам, трезвонившим навзрыд,
Тогда был Кремль, ковчег отечества,
Для всех знаком и всем открыт

(т. 1, с. 29)

Поэт вспоминает детство, частые прогулки вместе с няней на территории Московского Кремля, при этом Кремль – древнейшая часть города, для него – «ковчег отечества». Сравнение Кремля с ковчегом соотносится по крайней мере с двумя значениями: во-первых, с обыденным, где ковчег (ковать) – это «кованый сосуд, окованный сундук, для хранения, сбереженья чего-то»⁴⁸, то есть место хранения особо важных ценностей; во-вторых, с библейским: *Ноев ковчег* – это судно, построенное Ноем по велению Бога для спасения своей семьи и животных от всемирного пото-

⁴⁸ В. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 2. Москва 1980, с. 128.

па; Ной – «спаситель мира, зверей и птиц, а через своих сыновей... родоначальник всего послепопотоного человечества»⁴⁹. Сравнение: Кремль – «ковчег отечества», при учете библейского предания обрастает дополнительными коннотациями: это и основатель московской государственности, и спаситель в трудные моменты истории, и хранитель духовных и материальных ценностей. На территории Кремля, как известно, расположены действительно ценнейшие, уникальные памятники русской архитектуры: Успенский, Благовещенский и Архангельский соборы, колокольня «Иван Великий», Грановитая палата, Теремной дворец, здание Сената, Большой Кремлевский дворец, Оружейная палата, др. В целом до 1917 в Кремле был 31 храм, включая два монастыря, проход на его территорию был свободным для всех. После установления советской власти правительство во главе с В. И. Лениным обосновалось в кремлевских дворцах. Храмы были закрыты, а церковные колокола надолго умолкли. Свободный доступ в Кремль для москвичей был запрещен.

От детских воспоминаний и советского настоящего поэт обращается к истории, к установившейся традиции коронации русских царей в храмах Кремля:

В овалах, кринами увенчанных,
Светился ликом мощный сонм –
Князя, в коронах строгих женщины,
Кольчуги, мех, булат, виссон.

То рыжие, как башни города.
То вьюг рождественских белей,
Широкие ложились бороды
На пышность барм и соболей

(т. 1, с. 29)

Именно на территории Кремля в огромном и величественном Успенском соборе в течение нескольких веков происходило такое важное для всей страны событие, как венчание на царство. Чин венчания имел явно выраженный сакральный оттенок и включал в себя таинство миропомазания – «чрезвычайного дарования Святого Духа, сообщаемого лишь пророкам, апостолам и государям»⁵⁰. В стихотворении Андреева появляется

⁴⁹ С. С. Аверинцев: *Ной*. В кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. Москва 1982, с. 224.

⁵⁰ Б. Успенский: *Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов*. Москва 2000, с. 27.

«картина» из прошлого, на которой представлены как аристократия, чины государства, войны, так и представители других сословий. Тема венчания на царство была широко распространена в официальной живописи, к ней обращались в первую очередь придворные художники российских императоров, в числе которых состоял и профессор копенгагенской Академии художеств Лауриц Туксен, создавший несколько замечательных полотен. На картине *Коронация императора Николая II* можно обнаружить все те «знаки», которые присутствуют и в стихотворении Андреева. Мы считаем, что в стихотворении использован *экфрасис* (описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте), который, как считают исследователи, представляет собой, «интертекст в широком смысле слова»⁵¹. Особенностью стихотворения является регулярная смена личного, автобиографического и общенационального, исторического. Приведем еще один пример:

Но степенились ножки прыткие,
 Когда, забыв и плач и смех,
 Вступал в ворота Боровицкие
 Я с няней, седенькой как снег!

(т. 1, с. 29)

Вновь вспоминая о своих детских походах со старенькой няней в Кремль, поэт упоминает Боровицкие ворота – главный вход в Кремль (в древности здесь было место древнейшего поселения – «ворота у старого бора»), а далее упоминает известный памятник Александру II в Кремле (художник П. В. Жуковский, архитектор Н. В. Султанов, скульптор А. М. Опекушин)⁵², который располагался на склоне холма, обращённого к Москве-реке:

А выше, над зеленой кручею,
 Над всей кремлевскою горой
 Десницу простирали могучую
 Бесстрашный Александр Второй

(т. 1, с. 29)

⁵¹ Т. Е. Автухович: *Экфрасис И. Бродского Иллюстрация (Л. Кранах «Венера с яблоками»): риторика чтения*. В кн.: *Художественный текст: современные интерпретации*. Сборник научных трудов. Ред.: С. С. Ваулина. Калининград 2011, с. 141.

⁵² См.: Н. В. Султанов: *Памятник императору Александру II в Кремле Московском*. Санкт-Петербург 1898.

И здесь есть элемент интертекстуальности, соотносящийся с экфрасисом. Статуя из тёмной бронзы изображала Александра II во весь рост, в генеральском мундире и порфире, с выразительным жестом правой руки. На прямоугольном постаменте была надпись «Императору Александру II любовь народа»⁵³. Памятник пользовался большой популярностью у москвичей. После установления советской власти весной 1918 года статуя императора была убрана из Кремля, в 1928 году памятник был уничтожен. Однако в сознании поэта памятник Царю-Освободителю, как называли Александра II, остался как одна из национальных святынь, и об этой святыне он упомянул в своем стихотворении.

Стихотворение имеет характер не только личных воспоминаний и обращений к священным событиям русской истории, но и характер символический: человеческая память, воплощенная в слове, способна сохранить для потомков национальные ценности, даже те, что оказались стертыми с лица земли.

5.2. Паратекстуальность: эпитафии

5.2.1. Триптих *У стен Кремля*

Тема личного прошлого, тема воспоминаний поэта продолжена в триптихе *У стен Кремля*. Лирический герой триптиха – это сложный художественный образ, который выражает позицию зрелого человека сурового настоящего времени, человека смотрящего на мир мудрым, глубоко понимающим взглядом, а также позицию идеализированного прошлого – пятнадцатилетнего юноши, только открывающего для себя жизнь.

Ранняя юность. Пятнадцать лет.
Лето московское; тишь... прохлада.
В душу струится старинный свет
Первопрестольного града

(т. 1, с. 30)

Тема первопрестольного града – Москвы и ее сердца Кремля – подчеркнута в самом названии триптиха, объединяющем три стихотворения.

В первом стихотворении лирический герой возвращается в памяти к тем картинам и чувствам, которые он наблюдал и пережил в юности, когда еще можно было увидеть действующие московские церкви и храмы, услышать церковный звон.

⁵³ И. Печёнкин: *Императору Александру II любовь народа*. «Наука и жизнь», 2011, № 3. [Электронный ресурс] <http://nova.rambler.ru>.

Скверы у Храма Спасителя... Даль...
 И издалека – серебряной речью
 Мерно несет родную печаль
 Кованный благовест Замоскворечья.

По переулочкам узким брожу:
 Там разноцветно пестрят пятиглавия,
 Там, у высоких амвонов, слежу
 Теплящиеся огни православия

(т. 1, с. 30)

В «огнях православия» он чувствует важную для себя истину, поэтому его

... душа, на восходе лет,
 Еще целокупная, как природа,
 Шепчет непримиримое «нет»
 Богоотступничеству народа

(т. 1, с. 31)

Богоотступничеством поэт назвал отказ народа от своих святынь, кощунственное надругательство над церковью, беспамятство (суд Божий происходит не только в вечности, но и в истории).

Во втором стихотворении триптиха Москва показана с другой перспективы.

В виду Кремля, под гул трамвайный,
 Облокотился я случайно
 На старый мшистый парапет

(т. 1, с. 31)

Описанную ситуацию можно соотнести с таким автобиографическим признанием (август 1921 года, поэту было тогда пятнадцать лет):

Это случилось в Москве, на исходе дня, когда я, очень полюбивший к тому времени бесцельно бродить по улицам и беспредметно мечтать, остановился у парапета в одном из скверов, окружавших Храм Христа Спасителя и приподнятых над набережной. Московские старожилы ещё помнят, какой чудесный вид открывался оттуда на реку, Кремль и Замоскворечье с его десятками колоколен и разноцветных куполов. Был, очевидно, уже седьмой час, и в церквах звонили к вечерне... Событие, о котором я заговорил, открыло передо мной или, вернее, надо мной такой бушующий, ослепляющий, непостижимый мир, охватывавший историческую действительность России в странном единстве с чем-то неизмеримо большим над ней, что много лет я внутренне питался образами и идеями, постепенно наплывавшими оттуда в круг сознания (т. 3, с. 57).

Вечернее настроение и «откровения» о величии России соотносятся со стихотворными образами.

В стихотворении перед взором поэта расстилается панорама «мирного» города. Поэт стремится уяснить предназначение столицы – Москвы, «для судьбы всемирной», он хочет прозреть ее великое будущее.

И сквозь игру листвы березовой
Глядел в глаза мне город мирный,
Быть может, для судьбы всемирной
Назначенный... Москва, Москва!

(т. 1, с. 32)

Восклицание «Москва, Москва!», содержащееся в последнем стихе, сразу же вызывает в сознании известное стихотворение Михаила Лермонтова, первые строки которого звучат так:

Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский, – сильно, пламенно и нежно!⁵⁴

На наш взгляд, это восклицание очень значимо, поскольку оно имплицитно выявляет позицию поэта и как бы определяет дальнейшее развитие темы – Московского Кремля:

...Кремль. Он иглами,
Крестами, башнями, шатрами
Плыл над рекой. На каждом храме
Цвела закатная парча, –
Он спал, прекрасный и незыблемый,

⁵⁴ См. далее:

Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный.
Напрасно думал чуждый властелин
С тобой, столетним русским великаном,
Померяться главою и – обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул – он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей славы.
Ты жив!.. Ты жив, и каждый камень твой –
Заветное преданье поколений...:

М. Лермонтов: *Москва, Москва!.. люблю тебя как сын*. В кн.: М. Лермонтов: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 4, Москва 2000–2002, с. 103.

Земной двойник Кремля другого,
 Людми повторенный сурово
 Из бута, меди, кирпича

(т. 1, с. 32)

«Всемирную судьбу» России поэт пытается прозреть через историю. Обращаясь к прошлому, он видит невероятное единство «страшного» и «блистающего» в русском мире:

В единстве страшном и блистающем,
 Как кубки с кровью золотые,
 Гремящие века России
 Предстали взору моему
 Под солнцем, яростно взлетающим
 Над этим страстным, крестным пиром,
 Над тысячеобразным миром,
 Чей нижний ярус тонет в тьму

(т. 1, с. 33)

Страдания, преступления, кровь образуют тот нижний ярус, который тонет во тьме. Но вместе с этой тьмой поэт видит в вышине и солнце. В сознании поэта русский мир прошлого структурирован по аналогии с христианскими представлениям об аде и рае.

В третьем стихотворении триптиха появляется образ Небесной России и Небесного Кремля, описанный в *Розе мира* так:

Эмблематический образ [Небесной России – Д.Б.]: многохрамный розово-белый город на высоком берегу над синей речной излучиной. Небесная Россия или Святая Россия, связана с географией трёхмерного слоя, приблизительно совпадая с очертаниями нашей страны. Некоторым нашим городам соответствуют её великие средоточия; между ними – области просветлённо прекрасной природы. Крупнейшее из средоточий – Небесный Кремль, надстоящий над Москвою. Нездешним золотом и нездешней белизной блещут его святилища (т. 3, с. 122).

Лирический герой благодарен «великим дедам» – «славным зодчим» Небесной России. К ним в первую очередь поэт причисляет «великих чело-векодухов» и поясняет в *Розе мира*:

Возрастает блаженство самих гамаюнов и сиринов, когда они видят те эпопеи, которые творят там великие души, прошедшие в последний раз по земле в обликах Державина и Пушкина, Лермонтова и Гоголя, Толстого и Достоевского, Рублёва и Сурикова, Глинки и Мусоргского, Казакова и Баженова. Светящиеся

волны невообразимых звучаний взмывают местами как бы из сердца небесных гор: они водворяют душу в состояние такой духовной отрады, от какого разорвалось бы земное сердце, и, поднимаясь и меняясь, подобно славословящим облакам, опускаются в любви и тишайшей радости. Среди «славных зодчих», большинство тех, кто неизвестен широкому кругу общества: «Имена остальных ничего не скажут нашей памяти» (т. 3, с. 123), это «тихие души... смиренно вносившие свою лепту в религиозное творчество, в соборный труд духа... странники и искатели, сказители и бандуристы, безмянные творцы сказок и духовных стихов, песен и легенд, никем не записанных утраченных рассказов о героях своего времени и о его идеалах... чудесные мастера сканного, обронного или иконописного дела, плотники-строители чудесных теремов, смиренных деревянных церквей и весело разукрашенных изб, влюблённые в свой труд каменщики, столяры, гончары, ткачи, ювелиры, переписчики» вложили вечные ценности Святой Руси (т. 3, с. 123).

Москва названа поэтом «Последним Римом»:

Великих дедов возблагодарим,
Помянем миром души славных зодчих:
Они вложили в свой Последний Рим
Всю чистоту и свет преданий отчих.

Напомним, что в конце XV века возникла историософская концепция Москвы – Третьего Рима, суть которой впервые была истолкована в послании монаха Филофея князю Василию III Рюриковичу от 1510 г.: «первый Рим (Ватикан) и второй Рим (Византия) упали, последним является Москва»⁵⁵. В основе идеологии Третьего Рима лежало представление о богохранимом и богоизбранном Городе, призванном осуществить историческую миссию и тем выполнить Божественную Волю. В русской трактовке мировой миссией Богоизбранной Руси стало сохранение Православной Церкви. А высшей целью Третьего Рима был Небесный Иерусалим – грядущее Царствие Небесное. В течение веков формировалось убеждение, что Россия призвана быть последним оплотом, цитаделью православия: Москва – третий Рим, а четвёртому не бывать. Смысл в том, что мир спасётся, если спасётся Россия. Эту концепцию развивали богословы (Феофан Грек), но также философы и писатели (Вл. Соловьев, Ф. Достоевский). Наследником этих идей стал Андреев⁵⁶, который мечтал хотя бы в малейшей степени «предварить» «свет грядущий» – истинное православие, высокую духовность, которые впослед-

⁵⁵ J. Ochmański: *Dzieje Rosji do roku 1861*. Warszawa–Poznań 1983, s. 106.

⁵⁶ См.: Б. Романов: *Святая Русь и Святая Земля Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 58.

ствии лягут в основу «новых средоточий» (т. 1, с. 33), способных изменить человеческое бытие.

Далее стихотворение наполняется поэтическими видениями и пророчествами, в центре которых «блаженный город»:

Блаженный город вознесется тут
 Без крепостей, застенков и кумирен,
 И новым цветом камни прорастут.
 И Алконост, и Гамаюн, и Сирин –
 Все духи рая дивно запоют,
 И сквозь реченья новой литургии
 Услышит каждый хоры их благие.

(т. 1, с. 33)

Образ нового, преображенного города, подобного озаренному изнутри сосуду, «насквозь просвеченному духовной славой», славят хоры ангельские. Поэт вводит в текст образы трех мифологических птиц, прославившихся своим удивительным пением.

Алконост – в русских и византийских средневековых легендах райская птица (часто упоминается вместе с другой райской птицей – *сирином*). Образ алконоста восходит к греческому мифу об *Алкионе*, превращённой богами в зимородка. Алконост несёт яйца на берегу моря и, погружая их в глубину моря, делает его спокойным на шесть дней. Пение алконоста настолько прекрасно, что услышавший его забывает обо всём на свете⁵⁷.

Сирин – в средневековой мифологии райская птица-дева, образ которой восходит к древнегреческим *сиренам*. В русских духовных стихах сирин, спускаясь из рая на землю, зачаровывают людей своим пением. В западноевропейских легендах сирин – воплощение несчастной души. В русском искусстве сирин и алконост – традиционный изобразительный сюжет (от лубочных картинок до «Песни радости и печали» В. М. Васнецова)⁵⁸.

Гамаюн⁵⁹ – в славянской мифологии вещая птица, которая поет божественные песни и предвещает будущее, тем кто умеет слушать тайное⁶⁰.

⁵⁷ С. А. Токарев: *Алконост*. В кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 1. Москва, с. 60.

⁵⁸ В. В. Иванов, В. Н. Топоров: *Сириин*. В кн.: *Мифы народов мира...*, с. 438.

⁵⁹ См.: А. Блок: *Гамаюн – птица вещая*. В кн.: А. А. Блок: *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 1. Москва–Ленинград 1962, с. 17.

⁶⁰ С. А. Токарев: *Гамаюн*. В кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 1. Москва 1991, с. 58.

В поэтических видениях поэта возникает также тема литургии, во время которой совершается тайна превращения хлеба и вина в Священные Дары. Этот мотив дополнительно подчеркивает связь андреевского «Блаженного города» с мессианской концепцией России (Москвы – Третьего Рима). Поэтическая мечта о духовном преображении русской столицы ассоциируется с образами Нового Иерусалима из Откровения св. Иоанна («Блаженный город», «новым цветом камни прорастут», «взор Ангела»). После Страшного Суда в Апокалипсисе даны пророчества Иоанна Богослова о новом небе и новой земле, Новом Иерусалиме и блаженстве его обитателей⁶¹. Таким образом, Москва, в соответствии с представлениями Андреева, предназначена для великих, миссианских дел в будущем.

В триптихе сосуществуют разные московские хронотопы: 1) современная поэту реальная летняя московская действительность, с ее уличным шумом, трамвайным гулом у стен древнего Кремля; 2) историческое прошлое Московского Кремля; 3) двойник реального Кремля – Кремль Небесный, мир ирреальный (двоемирие, как отмечалось, характерная черта поэтики символизма). При этом другая метаисторическая действительность доступна далеко не всем, а только вестникам, провидцам и пророкам, к числу которых причисляет Даниила Андреев себя и своего предтечу в поэзии Александра Блока.

5.2.2. Блоковская цитата

Триптиху *У стен Кремля* предпослан эпитаф: *В час утра, чистый и хрустальный, / У стен Московского Кремля*⁶². Эти два стиха взяты Андреевым из известного стихотворения Александра Блока *Все это было, было, было...* (1909). Эпитаф как бы позволил автору уточнить свое местоположение – московское пространство; он соотносится с тематикой и настроением триптиха, а также непосредственно напоминает об известном символисте. Первый стих Блока (*В час утра, чистый и хрустальный*) определяет основной настрой воспоминаний из отрочества лирического героя, вместе с тем *чистый и хрустальный* свет блоковского утра становится струящимся светом Небесного Кремля Андреева.

⁶¹ И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба (Откр: 21, 1–2). Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист (Откр: 21, 19–20).

⁶² А. А. Блок: *Все это было, было, было...* В кн.: А. А. Блок: *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 3. Москва–Ленинград 1962, с. 131.

Мы обратили внимание на такой момент: в эпитафии первый стих из стихотворения Блока обозначает конкретное время суток: *В час утра*. В триптихе Андреева речь об утреннем времени суток не идет. В первом стихотворении лирический сюжет развивается на фоне тихого прохладного летнего вечера («Лебеди розовые заката»). Во втором стихотворении описана пора предвечерья («Час предвечерья – светло-розовый»). В третьем стихотворении лирический герой размышляет о Небесном Кремле в вечернем городе («На каждом храме/ Цвела закатная парча»):

...Кремль. Он иглами,
Крестами, башнями, шатрами
Плыл над рекой. На каждом храме
Цвела закатная парча...

Возникает вопрос: почему Андреев взял в качестве эпитафии цитату, которая акцентирует внимание на утренних часах? Мы это понимаем таким образом, что цитата, включенная семантически в текст, несет дополнительный смысл. Кремль и его метаисторический идеал открывается лирическому герою стихотворений Андреева «утром» – т.е. на «восходе жизни», в начале жизненного пути. Текст триптиха заканчивается такими стихами:

Небесный Кремль ты видишь в чутком сне...
Кого ты обнял **на восходе жизни**⁶³ –
Не усомнится в Боге и в отчизне

(т. 1, с. 31)

Лирический герой именно на «восходе жизни» – *В час утра, чистый и хрустальный* – обрел главные ценности: провидческий дар поэта, веру и любовь к родине.

Эксплицитный характер интертекста в форме эпитафии способствует более глубокому пониманию триптиха. С аналогичным типом интертекстуальных отношений мы встречаемся также в следующем триптихе *Каменный старец*.

5.2.3. Триптих *Каменный старец*

Центральным образом триптиха является Храм Христа Спасителя. Если в предыдущем триптихе Кремль сравнивался с «ковчегом» отечества, то в этом Храм Христа Спасителя назван «ковчегом», хранителем «старинной веры»:

⁶³ Выделено мною – Д. Б.

Когда ковчегом старинной веры
Сиял над столицею Храм Христа,
Весна у стен его, в тихих скверах,
Была мечтательна и чиста

(т. 1, с. 43)

Известно, что Храм Христа Спасителя был построен в Москве как памятник религиозно-благодарственный, свидетельствующий о божественном заступничестве за Россию в Отечественную войну 1812 года и, вместе с тем, как памятник исторический. Строился Храм (1846–1883) на средства казны с привлечением народных пожертвований. Архитектором проекта был К. А. Тон, а внутреннее убранство осуществили знаменитые художники В. П. Верещагин, Г. И. Семирадский, В. И. Суриков, В. Б. Маковский, Ф. А. Бруни, И. Н. Крамской и др. Храм стал самым высоким зданием Москвы (103,5 м.) и самым большим в России по вместимости (10 000 человек). На стенах Храма находились изображения, напоминающие о событиях войны 1812 года, фигуры святых заступников за Русскую землю, распространителей православной веры, а также русских князей, отдавших свою жизнь за свободу и целостность Русской земли. Судьба этого уникального памятника оказалась трагической.

И в этом стихотворении тема Храма как национального символа истинной веры и героизма русских воинов переплетается с личными чувствами лирического «я», его настроениями, привычками, живыми наблюдениями:

Привычкой радостною влекомый,
Обычай отроческий храня,
К узорным клумбам, скамье знакомой
Я приходил на исходе дня.

В кустах жасмина звенели птицы,
Чертя полет к золотым крестам,
И жизни следующую страницу
Я перелистывал тихо там.

Я полюбил этот час крылатый,
Открытый солнечному стиху,
И мудрость тихую белых статуй
Над гордым цоколем, наверху

(т. 1, с. 43)

Память поэта сохранила настроение праздника, внутренней свободы и вместе с тем сосредоточенности от прикосновения к отечественной святыне.

Стоит отметить, что поэт особое внимание сосредоточивает на образе безымянного «святителя», «белого старца», доброго наставника, изображенного на одном из горельефов Храма с «воздетыми к небу руками», что символизирует моление о мире⁶⁴:

Меж горельефов, едва заметен,
Затерян в блещущей вышине,
Один святитель, блажен и светел,
Стал дорог, мил и понятен мне.

На беломраморных закомарах,
С простым движеньем воздетых рук,
Он бдил над волнами улиц старых,
Как покровитель, как тайный друг.

Мой белый старец! наставник добрый!
Я и на смертной своей заре
Не позабуду твой мирный образ
И руки, поднятые горе.

Во втором стихотворении триптиха Храм Христа Спасителя наделяется символическим смыслом всемирной значимости. Лирический герой воспринимает Храм – Православие – Солнце Мира как единый символ, дающий народам надежду на будущее:

Державы рушатся, меркнут боги,
о в новых храмах, над новым клиром
Вновь воздевает с мирской дороги
Священник руки
 к высотам мира. (...)
Увидят внуки, увидят внуки
Восход Твой новый, о, Солнце Мира!

(т. 1, с. 44)

Но в третьем стихотворении от высокой мечты поэт возвращается к трагической реальности. А она такова: 5 декабря 1931 года ровно в 12 часов дня по личному распоряжению Иосифа Сталина Храм был взорван⁶⁵. Следует ли говорить, что это событие Андреев воспринял как умопомрачение?

⁶⁴ См.: *Значение икон. Символика икон*. [Электронный ресурс] http://letogold.ru/index.php?route=stat/catstat&catstat_id=77_78.

⁶⁵ См.: А. Алексин: *Как взрывали совесть*. В кн.: *Главы воспоминаний*. Москва 1990, с. 4; Р. Армеев: *Годовщина позора и скорби*. «Известия», 1991, № 5, с. 1–3.

О да, я знал: над скорбной родиной
 Еще не раз промчится буря,
 И белый старец в амбразуре
 Обломком камня рухнет в прах...
 Заветы прежней правды – проданы,
 И мы все ближе к страшным срокам,
 Когда клокочущим потоком
 Зло забушует в ста мирах

(т. 1, с. 45)

Однако следующая строфа свидетельствует, что поэт все-таки не теряет надежды на то, что умопомрачение, богоотступничество будут преодолены.

Мы затоскуем... Сном одетый,
 Еще не явлен новый миф,
 И только ты один, над бездною
 Воздев молитвенные руки,
 Готов принять святые муки,
 Народ наш смертью искупив

(т. 1, с. 45–46)

Старец, молящийся за русский мир, готовый принять любые муки и даже смерть за грехи своего народа, становится символом искупления. Только через искупление возможно восстановление разрушенного единения Бога и человека.

5.2.4. Фетовская цитата

Перед триптихом *Каменный старец* имеется эпитафия: ... *И пламя твое узнаю. Солнце Мира!*, взятое Андреевым из стихотворения А. А. Фета *Измучен жизнью, коварством надежды...*⁶⁶ (1864), которое в свою очередь предва-

⁶⁶ Измучен жизнью, коварством надежды,
 Когда им в битве душой уступаю,
 И днем и ночью смежаю я вежды
 И как-то странно порой прозреваю.

Еще темнее мрак жизни вседневной,
 Как после яркой осенней зарницы,
 И только в небе, как зов задушевный,
 Сверкают звезд золотые ресницы.

но эпитафией из Шопенгауэра⁶⁷ – немецкого философа, одного из самых значимых мыслителей иррационализма, автора известного труда *Мир как воля и представление* (1918).

Эпитафия, как мы считаем, дополнительно подчеркивает, актуализирует значение символа Солнце Мира. В стихотворении Фета («Что прямо смотрю я из времени в вечность // И пламя твое узнаю, солнце мира») солнце мира – это центр вселенной. Лирический герой Фета измучен жизнью, переживает трудное, темное время, и в такой ситуации он размышляет о взаимосвязи и взаимодействии разных форм бытия – о времени и вечности, о земном и небесном, о человеке и вселенной. В стихотворении Фет опирается на поэтику двоemiрия (напомним, что творчество Фета оказало большое влияние на творчество русских символистов, особенно на мирозерцание и творчество молодого Блока). В каждой строфе Фета имеется своеобразное переплетение большого, печального, трудного и темного времени с легкой, утешительной, снимающей боль, светлой вечностью. Кроме того, отмеченная оппозиция тесно связана с эпитафией, взятой Фетом из Шапенгауэра⁶⁸.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира. [выделено – Д. Б.]

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И всё, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, —
Твой только отблеск, **о солнце мира,** [выделено – Д. Б.]
И только сон, только сон мимолетный.

И этих грез в мировом дуновеньи
Как дым несусь я и таю невольно,
И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно.

А. А. Фет: *Измучен жизнью, коварством надежды...* В кн.: А. А. Фет: *Полное собрание стихотворений*. Ленинград 1959, с. 98.

⁶⁷ Эпитафия приведен на немецком языке. Die Gleichmäßigkeit des Laufes der Zeit in allen Köpfen beweist mehr, als irgend etwas, daß wir Alle in denselben Traum versenkt sind, ja daß es Ein Wesen ist, welches ihn träumt. «Равномерность течения времени во всех головах доказывает более, чем что-либо другое, что мы все погружены в один и тот же сон; более того, что все видящие этот сон являются единым существом». Там же.

⁶⁸ См. больше о философии Шопенгауэра: W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 2006, s. 219–222.

Время – это сон, из которого люди могут заглянуть в вечность – истинную, индивидуальную, абсолютную жизнь. Происходит трансформация оппозиции «время – вечность» в оппозицию «жизнь – сон». Отношение времени к вечности в произведениях Андреева имеет другой характер, оно субстанционально выражено в *Каменном старце*. В стихотворениях происходит трансформация «временного» символа в символ «вечный», трансформация святого камня Русской земли – Храма Христа Спасителя, в «святой камень» – *Храм Солнца Мира* – символ андреевской метакультуры.

Эпиграф в триптихе *Каменный старец* является значимым элементом, дополняющим и развивающим семантику текста в целом. Исторический и ритуальный памятник – Храм Христа Спасителя, поэтически трансформируется в образ-символ – Храм Солнца Мира, особенно важный в трансфизической, метакультурной и метаисторической утопии Даниила Андреева в целом.

6. Стихотворная «картина» (*Василий Блаженный*)

В стихотворении *Василий Блаженный* в центре авторского внимания знаменитый Храм Покрова Божей Матери (Икона в камне). Это один из особо почитаемых москвичами и всем русским народом религиозных храмов, историческая святыня, сложнейший символ, воплощающий московскую, а затем и русскую общенациональную идею Третьего Рима. Это архитектурный образ библейского Нового Иерусалима – Царства Божьего (аллюзия на *Откровение Иоанна Богослова*). Стихотворение содержит посвящение: «Во имя зодчих – Бармы и Постника».

Храм Покрова «на рву» был построен в 1555–1560 гг. зодчими Бармой и Постником по указанию Ивана Грозного в ознаменование победы над Казанским ханством. В стихотворении Храм представлен с позиции человека, вспоминающего «прозрачно-детское» прошлое с его улыбками, младенчеством, простотой и как проекция в будущее («каменное пророчество», «икона»). Церковь, в авторском видении, «предсень неба». Это представление связано с православной теорией о церкви как «предсени рая», в которой верующий всеми чувствами впитывает небесное благо. Такое личностное восприятие русского храма противопоставлено формализованным канонам Запада⁶⁹:

⁶⁹ См.: подробнее об этом: С. Ц. Напюрковский: *Иконы в учении Второго Никейского собора*. В кн.: *Одесские богословские чтения*. Вып. 8. Ред. А. Доброер. Одесса–Непокаланув 2009, с. 6–39.

То ль – игра в цветущей заводи?
 То ль – веселая икона?
 От канонов жестких Запада
 Созерцанье отрешит:
 Этому цветку – отечество
 Только в кущах небосклона,
 Ибо он – само младенчество
 Богоизбранной души

(т. 1, с. 34)

Стихотворение включает две части. В первой дано описание Храма на фоне природы и природных явлений, во второй – представлено его внутреннее убранство. Гармоническое единение внутреннего и внешнего в едином образе Храма – *увиденного, услышанного, чуждого* лирическим героем, приобретает новый смысл, связанный, с одной стороны, с утешением, с другой – с миссианским предназначением России.

Интертекстуальность этого стихотворения определяется его лексическим составом: здесь используется общехристианская, православная и библейская лексика: «икона», «вайи древа», «крылья Гамаюновы», «у Отца в раю», «ангельские кущи», «пустыни искупления», «аминь». Художественный мир произведения обогащается за счет обращения автора к темам и образам духовной культуры русского православия. Христианские метафоры использованы при создании образа Храма и при выстраивании поэтом русского историко-миссианского мифа:

Вся печаль, вся горечь ладана,
 Покаяний, схим, затворов,
 Словно зодчими угадана
 Тьма народного пути;

Будто, чуя слухом гения
 Дальний гул веков грядущих,
 Гром великого падения
 И попрянье всех святых,
 Дух постиг, что возвращение
 В эти ангельские кущи –
 Лишь в пустынях искупления,
 В катакомбах мук. Аминь

(т. 1, с. 34)

Существенным является также музыкальное настроение, которым поэт как бы окутал созданный образ («девять нот напева», «пенье Алкностово», «клиры», «акафисты», «псалмы»). Выразительны здесь образы пою-

щих птиц, созданные при помощи звукоподражания. Стихотворный текст в некоторой степени напоминает импрессионистическую картину. Поль Верлен по поводу импрессионистов говорил: «*Душа ваша – пейзаж*»⁷⁰. В стихотворении можно обнаружить отголоски импрессионистического построения мира, когда возникает пленер «без определенной рамки». Время в стихотворении останавливается. Поэт как бы «выхватывает» мгновения: запечатлевает их на своем «полотне», текст приобретает эпизодичность, фрагментарность. В стихотворном поэтическом пейзаже мельком отражается храм. В сознании лирического героя этот главный символ появляется как видение. В поэтике можно обнаружить не только звукоподражания, но и цветообразы⁷¹. Пестрота импрессионистической картины, созданной Андреевым насыщена сравнениями и метафорами: «пестрая небылица», «прозрачно-детское», «игра цветущей заводи», «веселая икона», «испещренный, разукрашенный каждый столп», «рдеют, плавают, цветут девять кринов, девять маковок». Эта игра цвета, красочность, одушевленность предметов обогащает колористику художественного мира произведения. Как известно, в основе техники импрессионистов лежали отдельные, зачастую яркие и насыщенные мазки. Отвергая приглушенные оттенки и застывшие сюжеты, характерные для традиционной живописи, они использовали яркие цвета и полные оптимизма резкие, стремительные отдельные мазки, передающие игру света. В ряде строф стихотворения как раз имеются такие «цветовые мазки»: «солнце алых туч стада», «игра цветущей заводи», «рдеют, плывут, цветут», «город чудных раковин», «отблеск золотого утра мира», «У Отца светил». Колористические элементы в стихотворении образуют цветовое полотно, где доминируют: красный, золотой, оранжевый, белый цвета. Интересным также представляется умение автора оперировать светом и тенью при создании образа. Так, храм, описанный в первой части стихотворения (четыре первые строфы), дан как бы в яркой световой оптике. В двух последних строфах используется более темная цветовая гамма, определяемая внутренними пространствами храма, с замедленным и схематическим климатом молитвенных потоков речи. В храме слух гения, который дан лирическому герою, максимально обострен: он *чуёт* в будущем падение и «попрание всех святых» (т. 1, с. 36) и видит единственный путь, обусловленный «пустынями искупления и катакомбами мук» (т. 1, с. 36).

⁷⁰ Ср. П. Верлен: *Лунный свет*. [Электронный ресурс] http://sologub.narod.ru/texts/translations_verlaine.htm.

⁷¹ Ср. с теорией звукоцвета. Свойство звуков вызывать цветовые образы было замечено уже давно. Много писалось о цветовом слухе А. Скрябина, который музыкальные звуки видел в цвете. Есть свидетельства о том, что звуки речи, особенно гласные, тоже могут восприниматься в цвете. См. сонет А. Рембо *Гласные*.

В стихотворении *Василий Блаженный*, на наш взгляд, возникает еще одна разновидность экфрасиса, соотносящаяся на этот раз с импрессионизмом.

7. Ритмы большого города (*Симфония городского дня*)

Глава вторая – *Симфония городского дня* (1950). Симфония была написана Даниилом Андреевым с 8 по 22 декабря 1950 г. во Владимире (на Клязьме). В тюремных тетрадах автор отмечал три особенности своего произведения: во-первых, новизну технических средств, во-вторых, новизну самого жанра, и, в-третьих, новаторство превращения образа города в «материал для всестороннего выражения своего мировоззрения, точнее – своей религиозно-историко-философской системы»⁷². Главной темой второй главы является жизнь огромного города. Автор описывает Москву 30–50-х годов XX века, создает образ «ометалличивающейся Москвы». Появляются различные мотивы, связанные с темой города, в частности, мотив труда; праздника; цивилизации; деятельности; учебы; спорта; науки; духа века; творчества; свободы; душевных, психических и телесных потребностей человека и проч. Москва «святых камней» из первой главы превращается здесь постепенно в «задуманный демоном град миродержца» (т. 1, с. 58), в «тюрьму человека – творца и раба» (т. 1, с. 58).

Композиционно *Симфония городского дня* состоит из четырех частей (*Будничное утро*, *Великая реконструкция*, *Вечерняя идиллия*, *Прорыв*). Обратимся к жанру. Как известно, симфония это один из самых сложных музыкальных жанров, высшая форма инструментальной музыки. Суть ее заключается в том, что с помощью звуковых образов в симфонии разыгрывается некое сюжетно-драматическое действие. Симфоническое звучание поражает своей насыщенностью: множество инструментов (от пятидесяти до ста), смешение различных тембров выражают такое звуковое богатство, которое вызывает в слушателе острую эмоциональную реакцию. Чаще всего классическая симфония состоит из четырех частей. Первая часть – сонатное аллегро в быстром темпе. Это самая драматичная часть, часто предваряемая коротким вступлением. Вторая часть – медленная, меланхоличная и лирическая, контрастирует с остальными частями по настроению и тональности (обычно в форме рондо). Третья часть – танцевальная (менуэт), живая, легкая по настроению, с характерными ритмическими и гармоническими оборотами (скерцо). Четвертая часть подытоживает главные темы произведения⁷³. Симфония обыч-

⁷² Цит. по: Б. Романов: *Вестник, или жизнь Даниила Андреева*. Москва 2011, с. 428.

⁷³ Г. Риман: *Музыкальный словарь*. Москва 2008, с. 530.

но сочетает контрастность частей с единством замысла, множество образов с цельностью. Музыкальная симфония нередко сравнивается с такими литературными жанрами, как героическая эпопея, лирическая поэма, трагедия, драма, роман. Видимо, желая передать динамику жизни столичного мегаполиса в различных, многообразных регистрах, Андреев и создал такой новаторский стихотворный жанр, как поэтическая, стихотворная симфония. Писатель входит таким образом в сферу нового культурного контекста, «опутывает» свой текст «сетью другой культуры». Музыкальный ориентир здесь может быть интерпретирован как разновидность интертекстуальности.

Музыкальный характер *Симфонии* акцентирован использованием лексики, называющей 1) жанры музыкальных произведений, их части, формы исполнения, музыкальные роды: «музыка», «песнь», «гамма», «рефрены», «темп», «звон», «джаз», «глухие предзвучья», «звучанье», 2) названия инструментов: «ксилофон», «виолончель», «кларнет», 3) определяющей танец: «танцы», «мерно льют вальсы», «ритм плавный», «плавно», «ток пламенный» «Жаркий! пульс танца!», 4) звукоподражательные слова и словосочетания: «бубнит» «дзинь-дзень» «дранта-рата-рита» «визг» «бренчит».

Жанровая характеристика, обозначенная поэтом в заглавии, соотносится с символистскими опытами жанрового синкретизма. Поэтический текст, построенный по типу музыкальной симфонии, по литературным генологическим нормам является сложно организованной поэмой. Трудно однозначно согласиться с О. Дашевской, которая утверждает, что *Симфония* является примером «трансформации жанрового содержания, а именно „выворачивания” жанровой семантики наизнанку», когда «высокие и трагические жанры служат для отражения неприемлемой, низкой реальности»⁷⁴. Семантика музыкальной симфонии в нашем восприятии совпадает с содержанием того художественного мира, который воссоздан в литературном тексте. В центре авторского внимания жизнь города:

Город же, столица же – как встарь

длит
жизнь

(т. 1, с. 63)

Андреев, на наш взгляд, в построении своей стихотворной симфонии следует симфонии музыкальной; в первую очередь об этом свидетельствует четырехчастная композиция.

⁷⁴ О. А. Дашевская: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra...*, с. 98.

Первая часть *Будничное утро* описывает пробуждающуюся столицу. Утренний город дан в бурном темпе *allegro* (итал. буквально *скорый, веселый, радостный*), где движутся огромные человеческие массы, сталкиваются контрасты, невероятными темпами осуществляются невиданные преобразования, все движется («смыкают концентрические плавные круги», «колеса неустанные скрежещущего дня»), время в начале «пульсирует», затем «гонит» и, наконец «несется» («часы несутся в ярости»). Динамизм жизни утреннего города создается за счет нагнетания глаголов: *Встречаются, соседствуют, несутся, разлучаются* (т. 1, с. 51, 53), *Вращаются, вращаются, вращаются, вращаются* (т. 1, с. 51, 53) и существительных:

Колесики,
подшипники,
цилиндры,
шпинделя.

Штамповщики,
вальцовщики,
модельщики,
шлифовщики,
Учетчики, разметчики, курьеры, повара,
Точильщики, лудильщики, раскройщики, формовщики
(т. 1, с. 51–52)

Город, представленный автором, подобен гигантской, четко работающей машине, в которой человек является только малозначащим винтиком. Из-за высокого темпа, монотонности и механичности работы, направленной на борьбу за существование, души москвичей подобны пленникам (*Безвольно опускается в поток необходимости / Борьбой существования плененная душа*) (т. 1, с. 53).

В художественном мире андреевского текста присутствуют координаты реального мира. Это, например, обиходные названия московских заводов и фабрик (*Шарикоподшипник, Трехгорный, Динамо, Фрезер, Компрессор, ЗИС*), вокзалов (*Белорусский, Саратовский, Ржевский*), рынков (*Рогожский, Центральный, Тишинский, Усачевский*). Эти реальные координаты, входя в художественный мир произведения, придают ему историческую и топографическую точность.

Вторая часть *Великая реконструкция*. Название и содержание этой части соотносятся с событиями, которые происходили на глазах Андреева. В 1935 г. был принят Генеральный план социалистической реконструкции Москвы. По сути он преследовал цель: создать идеологический и градостроительный образ новой Москвы, превратив ее в столицу мировой утопии.

Сущность перепланировки состояла в том, что большинство центральных улиц, веками создававших исторический ансамбль города, должны были исчезнуть. Старые улицы подвергались выпрямлению и значительному расширению за счет сноса «лишних» зданий. Многие старинные дома уничтожались или перестраивались до неузнаваемости, некоторые передвигались вглубь дворов, уступив место помпезным гигантам «сталинского ампира». Лирический герой старается понять смысл «преобразований», в его понимании уничтожение материальной культуры равносильно уничтожению национальной истории, стиранию памяти. Начинается процесс утверждения антидуховности с культом Человекобога. В отличие от первой – динамической – части, вторая (в музыке медленная, меланхоличная и лирическая, контрастирует с остальными частями по настроению и тональности, обычно в форме рондо, более спокойна, начинается с лиро-эпических размышлений в форме октавы, включающей мерные трехсложные четырехстопные амфибрахии о «разрастании города»:

В своем разрастании город неволен:
 Им волит тот Гений, что вел в старину
 Сквозь бронзовый гул шестисот колоколен
 К Последнему Риму – Москву и страну.
 Но праздничный гул мирового призванья
 Нечаянным отзывом эхо будил
 В подземных пустотах и напластованьях,
 В глубинном жилье богоборственных сил

(т. 1, с. 53)

В результате реконструкции вместо храма Христа Спасителя остается лишь гладь асфальта:

И там, где сверкали вчера панагии
 И глас «Аллилуйя!» сердца отмыкал –
 Асфальтовой глади пространства нагие
 Сверкают иллюзией черных зеркал

(т. 1, с. 54)

С одной стороны, Москва издавна следует своему призванию быть Последним Римом и хранительницей истинного Православия, с другой, она подвергается страшному искушению силами адскими, демоническими – «богоборственными». Борьба этих двух тенденций, обуславливает разнородность, разностильность городской архитектуры, воплощающей соответственно идеи, с одной стороны, «великой», а с другой – «страшной» страны.

Давно уж двоящимся раем
Влеком созидающий дух:
Он яростью обуреваем,
Борим инспирацией *двух*.

Враждующим волям покорны,
В твореньях переплетены,
Мечты отливаются в формы
Великой и страшной страны

(т. 1, с. 55)

Лирический герой, вспоминая старый столичный град с его мирными улицами, сравнивает его с современной ему Москвой, где покой «прогулочных» улиц сменился эстакадами машин. Это не только выражение сентиментальной тоски по ушедшим в прошлое улочкам, но и неприятие нового порядка жизни, новых идей, уничтожающих человеческую духовность.

Стихий пробуждаемых крепнет борьба там,
Круша и ломая старинный покой
По милым Остоженкам, мирным Арбатам,
Кривоколенным и старой Тверской

(т. 1, с. 54)

Строительство новых зданий в историческом центре Москвы воспринимается как нашествие экзотических животных. Экскаваторы подобны мамонтам или слонам, подземные краны – динозаврам и змеям:

На дне котлованов, под солнцем и ливнем,
Вращаясь по графику четких секунд,
Живых экскаваторов черные бивни,
Жуя челюстями, вгрызаются в грунт.

Толпой динозавров подъемные краны
Кивают змеиными шеями вдаль,
И взору привычному больше не странны
Их мыслящий ход, их разумная сталь

(т. 1, с. 54)

Разумом лирический герой понимает необходимость обновления, но его нравственное чувство противится этому. Рядом с милым сердцу хаосом древних трущоб и урочищ, рядом со старинными московскими особняками возникают гигантские здания, как символ наступления новой эпохи.

Смешав правду
с нагой ложью,
зерно знания
с трухой догмы

(т. 1, с. 57)

Наука нацелена на изучение ядерной энергии, чтобы промышленность могла перестроиться на производство ядерного оружия, которое будет готово «в непредугаданный час обрушиться на Рим, Нью-Йорк или Тегеран».

А по глубинным ядохранилищам, по засекреченным
лабораториям
Бомбардируются ядра тория, в котлы закладывается уран,
Чтобы светилом мильоноградусным – звездой-полюнью
метаистории –
В непредугаданный час обрушиться на Рим, Нью-Йорк
или Тегеран

(т. 1, с. 57)

Лирический герой уже предчувствует распространение зла из новой, преобразованной, искаженной Москвы, которое вскоре поразит весь народ. Но пока он сосредоточен на жизни большого города.

В третьей части *Вечерняя идиллия* точно обозначено время – конец рабочего дня:

Шесть! –

Приутихают конторы.
К лифтам, трамваям, метро – напролом!

(т. 1, с. 59)

В музыкальной симфонии третья часть обычно танцевальная, живая, легкая по настроению. Изначально идиллия – это музыкальный термин (буквально *песенный лад*) означавший «картинка» или «песенка»; в литературе это небольшое стихотворение, представляющее сценку, действующими лицами которых были пастухи, крестьяне, низшие слои городского населения. В соответствии с этим, поэт обращается к теме вечерних развлечений (использует разноstopные стихи) простых горожан после напряженного трудового дня.

Вечер! развлекай нас! весели!
взвей!
брызнь!

(т. 1, с. 63)

Ритм изменился. Идиллия написана в легкой, танцевальной тональности. Поэт создает образ развлекающейся Москвы на «бирюзовом», «розовеющем», «оранжевом», «пурпурном», «малиновом» фоне. В этой феерии цветов молодые люди – «юноши с квадратными плечами гладиаторов / девушки хохочущие» – шутят, играют. Плясовой темп третьей части задает цветовую пестроту:

Отблески и зайчики
по майкам
рябят...

(т. 1, с. 60)

Множатся мотивы легких разговоров, веселья, забавы, потехи, удовольствия:

Пестрят вскрики,
бегут пятки,
спешат руки
забыть тяжесть,
С плотвой шустрой
играть в прятки,
дробить струи
и бег волн.
В тени парков
зажглись игры.
Как мед, сладки
в кафе морсы

(т. 1, с. 60)

Используются глаголы, придающие динамизм и движение, повторяемость: «Прядают, соседствуют, несутся, возвращаются, / Мечутся, засасываясь в мут бытия».

Особым развлечением рабочей молодежи был спорт:

И бьет в сетку
баскет-бола
с сухим шарком
смешной мяч,

Гудут икры,
горят щеки,
зудят плечи,
блестят торсы:

То – бес спорта,
живой, юркий,
всю кровь в жилах
погнал вскачь

(т. 1, с. 61)

Постоянный рефрен: «Кружатся, вращаются, вращаются, вращаются» ассоциируется со стихотворением Даниила Андреева *Вальс на заре* (1950) из цикла *Вехи спуска*, главной темой которого является танец и празднование по поводу окончания лирическим героем школы. Стихотворение переполнено радостным, бодрым настроением, верой в радостное будущее:

Здравствуй, грядущее! К радости, к мужеству
Слышим твой плещущий зов!
Кружится, кружится, кружится, кружится
Медленный вихрь лепестков

(т. 2, с. 468)

Казалось бы, эта легкая вечерняя идиллия примиряет лирического героя с ритмом, жизнью и устремлениями современной Москвы, однако последние стихи возвращают его к тем проблемам, которые волнуют его душу:

И кажется – в блаженстве идиллии вечерней,
Что с этим гордым знаменем – все беды хороши,
И вычеркнута начисто из памяти неверной

Тоскующая правда
ночной
души

(т. 1, с. 63)

Четвертая часть *Прорыв* также дает точное время – 22.00.

В знак

Гончих
Вполз
месяц.

День

кончен
Бьет
десять

(т. 1, с. 64)

Последняя часть музыкальной симфонии нередко имеет сонатную форму, где повторяются основные настроения, темы и тональности (динамичная, замедленная, сложный финал). Поэтому в начале четвертой части поэт достаточно динамично представил развлечения, но уже более элитной, изысканной публики, которая бывает в концертных залах, в театрах, в опере, в барах и ресторанах:

Мерно...

льют вальсы...

ритм плавный...

и нежный...

Плавно...

все пары...

ток пламенный...

мчит:

Жаркий!

пульс танца!

тмит разум!

бьет в жилах

(т. 1, с. 67)

Но внезапно в полночь, после боя башенных часов, как в волшебной сказке, все переменяется: вместо безудержного веселья появляется страх:

Бьет

полночь:

Звон

с башни.

Круг

полон...

Друг!

Страшно!

(т. 1, с. 67)

Изменилась тональность. Появились неожиданные риторические вопросы, несущие трагические предчувствия:

Этих кровавых светил пятизвездье

Видишь?

Эти глухие предзвучья возмездья

Чуешь?

(т. 1, с. 68)

Дальнейшее движение времени: «Ночь правит. Бьет два» разворачивает перед лирическим героем грандиозные «космические» образы и «звучания». У него открылся богоданный «слух», позволяющий ему осознать иную, мифологическую, «нематериальную столицу России».

Слышу дыханье иного собора,
Лестницу невоплощаемых братств,
Брезжущую для духовного взора
И недоступную для святотатств;

...

Чую звучанье служений всемирных,
Молнией их рассекающий свет,
Где единятся в акафистах лирных
Духи народов и души планет;

...

Чую звучанье⁷⁵ нездешних содружеств,
Гром колесниц, затмевающих ум, –
Благоговенье, и трепет, и ужас,
Радость, вторгающуюся, как самум!

(т. 1, с. 69)

Образ иного – духовного – града, созданного «видением» поэта, наполнен гармонией, где доминатными являются идеи братства, единения, содружества.

Кульминацией здесь является признание лирического героя в богосыновстве, которое является для него наивысшим благом, неподвластное ничему – ни страху, ни силе, ни все разрушающей повседневной суете:

Пусть же назавтра судьба меня кинет
Вновь под стопу суеты, в забытье, –
Богосыновства никто не отнимет
И не развеет бессмертье мое!

(т. 1, с. 69)

Лирический герой обладает непоколебимой стержневой идеей, поэтому он, несмотря на присущие ему человеческие качества – «усталость, робость, страх», готов к битве с Человекобогом. Этот образ Андреева связан не столько с идеей ницшеанского индивида – Сверхчеловека, сколько с идеей некоего абстрактного «коллектива», мыслимого в новом тоталитарном государстве в качестве высшей человеческой «ценности и святости», в качестве единственного известного людям Бога.

⁷⁵ Выделено – Д. Б.

Смежив ресницы, в ритме строгом,
Изгнав усталость, робость, страх,
Длитель битву с Человекобогом
В последних – в творческих мирах

(т. 1, с. 68)

Не имея возможности вести открытую борьбу с наступающим на Москву *inferno*, лирический герой уповает на единственное доступное для него средство – творчество. Отсюда оптимистическая триумфальность последних стихов четвертой части *Прорыв* и *Симфонии* в целом:

Слава тебе, материнская Ночь!
Вам, лучезарные, с белыми гривами,
Кони стиха, уносящие прочь!

(т. 1, с. 68)

Итак, мы старались показать своеобразие того уникального литературного жанра – поэтической симфонии, который был создан Андреевым. Жанр, во многом ориентированный на законы музыкального текста, дал возможность поэту передать динамику жизни мегаполиса в его разнообразных регистрах, выразить отношение к происходящим преобразованиям, передать предчувствия грядущих катастроф, наметить черты ирреального идеала, определить свою личную человеческую и творческую позицию. Осознавая богатые возможности открытого им жанра, поэт использовал его также в главе тринадцатой и намеревался обратиться еще раз к поэтической симфонии в заключительной – двадцатой, главе произведения, для которой было придумано название *Солнечная симфония*. По замыслу автора, эта «Заключительная Симфония должна была выводить за национальные пределы во Всечеловеческое Братство, Всемирную Церковь» (т. 1, с. 445), то есть содержала самые дорогие и значимые для поэта идеи.

ГЛАВА II

РЕАЛЬНОСТЬ, ИРРЕАЛЬНОСТЬ, МИФЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ «АНСАМБЛЯ»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ОТНОШЕНИЯ

Во второй главе мы сосредоточимся на изучении реального, ирреального и мифического начал в художественном мире Андреева, выявляя при этом интертекстуальные связи и отношения.

1. Ирреальность

1.1. Миры темные (*Темное видение*)

Третья глава «поэтического ансамбля» получила название *Тёмное видение*. Эта глава, – по свидетельству автора, написана во Владимирском политическом изоляторе при режиме, созданном Берия, «ее следует воспринимать как протест человека, сознающего себя осужденным на 25 лет тюремного заключения безо всяких к тому оснований» (т. 1, с. 78). Состоит глава из девяти лирических стихотворений [*Русские зодчие строили прежде...*» (без даты), *«Я вздрогнул: ночь? рассвет? ... Нет, это зимний день...*» (1935), *Третий уицраор* (1942), *Гипер-пэон* (1951), *Угробницы* (б. д.), *Монумент* (б. д.), *Пропулк* (б. д.), *К открытию памятника* (б. д.), *Яросвету – Демиургу России* (1949–1951)], а также двух триптихов [*Столица ликует* (1931–1950), *О тех, кто обманывал доверие народа* (1935–1950)] и двух тетраптихов [*Красный реквием* (б. д.), *Демоницы. Предупреждение* (б. д.)]. В этой главе лирический герой, принимающий на себя функцию поэта-вестника, подобно герою Данте, совершает путешествие-спуск из зримого города – Москвы, в край, о котором знают только русские демоны¹. На этом пути хранит вестника Печальница русского края, олицетворяющая Богородицу. Художественный мир наполняется фантастическими образами, воплощающие силы тьмы и зла, которые насыщают ночной сумрак московских улиц. Повелителем этих тревожных «пространств»

¹ См. больше: В. А. Жебит: *Князь тьмы в пророчествах Даниила Андреева*. «Российская газета», 1995, № 1/2, с. 27.

становится Третий Уицраор, т.е. демон «великодержавия» – тоталитаризма. Перед лирическим героем предстают толпы, превращающиеся в карнавал масок, движимые демонической волей «растлителей и палачей народных множеств» (т. 1, с. 95). Среди фантастических призраков мелькнул даже крестный отец поэта – Максим Горький, который «за сладость учительства предал / И продал свой дар...» (т. 1, с. 96).

Стихотворение «Русские зодчие строили прежде...» иносказательно, в поэтической форме воплощает такие важные для Андреева темы, как тема добра и зла, прошлого и настоящего, идеального и реального, светлого и темного в истории и человеческой душе. Особое значение начинает приобретать тема Храма. Наряду с Кремлем как древним крепостным сооружением, внутри которого располагалась Церковь, в стихотворении появляются своеобразные отражения Кремля – в небесной выси (так возникает образ Небесного Кремля с соответствующей духовно-религиозной атрибутикой) и в преисподней (в подземном городе, где гнездится зло).

Русские зодчие строили прежде
 За чередой
 Стен
 Белые храмы в брачной одежде,
 Чище морских
 Пен.

Кремль неземной в ослепительной славе
 Снится порой
 Нам,
 Вечно спускаясь к плоти и яви,
 Как мировой
 Храм

(т. 1, с. 70)

Город реальный имеет не только свою духовную – светлую – сущность, но и темную, мрачную, скрытую в неисповедимых глубинах:

Но в глубине, под городом зримым,
 Некий двойник
 Есть,
 И не найдешь ты о нем, таимом,
 В мудрости книг
 Весть

(т. 1, с. 70)

Царство зла может быть преодолено только человеком, охраняемым Печальницей – Богомотерью:

Тихо Печальница русского края
Рядом с тобой
Шла,
Если прошел ты, не умирая,
Сквозь этот строй
Зла

(т. 1, с. 71)

Стихотворение *Третий уицраор* – это один из выразительных поэтических примеров презентации фантастических образов-понятий андреевской концепции мироздания. Образ Третьего Уицраора – автоинтертекстуален, его описание мы уже встречали в *Розе мира*:

Уицраор и не добр, и не зол. Он необходим для нации на определенных этапах ее развития, ибо иначе она падет жертвой уицраоров других наций. Основное занятие уицраора – силовая борьба с другими уицраорами: как с уицраорами других государств, так и с собственными «сыновьями», а в случае гражданских войн – «братьями». Поколения уицраоров сменяются своеобразным образом: молодой уицраор пожирает сердце своего отца², этому процессу в Энрофе соответствуют революции. Особо опасен момент, когда из сердца отца падают последние капли крови – это обязательно означает кровопролитие в Энрофе. Русских уицраоров зовут «Жругр». Насчитывается три Жругра. Первый был порожден в первой половине XIV столетия. Его связь с кн. Дмитрием Донским позволила выиграть Куликовскую битву и отбить натиск монголов. Второй Жругр связан с династией Романовых, он сожрал сердце своего отца в начале XVII века, что соответствует Смутному времени. Третий Жругр связан с КПСС и СССР, он сожрал сердце своего отца в 1917 году (т. 3, с. 307).

Автоинтертекстуальность в стихотворении выполняет две функции: во-первых, поясняет неологизм в стихотворном тексте, во-вторых, несколько изменяет семантическое наполнение образа за счет использования поэтической сюжетики, определенных изобразительно-выразительных и ритмико-строфических средств. Вместо прозаического описания в стихотворении перед нами предстает поэтическое изображение:

² Обратим также внимание на сходство этой концепции с фрейдовской теорией комплекса Эдипа, в которой сын намеревается «убить своего отца». У Андреева уицраоры сменяются таким образом, что молодой пожирает сердце старого уицраора.

То было давно.
 Все шире и шире
 Протест миллионов гремел в мозгу...
 С подполий царских, из шахт Сибири,
 Кандальной дорогою через пургу
 Он стал выходить – небывалый в мире,
 Не виданный никогда и никем,
 И каждый шаг был тяжел, как гиря,
 Но немощна плоть
 из цифр
 и схем.

Как будто
 неутоляемым голодом
 Родимый ад его истомил,
 Чтобы у всех, кто горяч и молод,
 Он выпил теперь избыток сил.
 Нездешней сыростью, склепным холодом
 Веяло на пути упыря,
 Пока замыкались чугунным болтом
 Казармы,
 тюрьмы,
 трудлагеря

(т. 1, с. 72)

Уицраор присутствует в каждом народе, как «семья», он является одновременно потенциалом и угрозой каждой нации. Благодаря уицраорам народ в революционном темпе проходит исторические события, имеющие как положительные (победа Дмитрия Донского на Куликовском поле и противостояние натиску монголов), так и губительные последствия (Смутное время и Революция 1917 г.).

В стихотворении *Третий Уицраор* лирический герой обладает способностью «видения» темных страниц в истории русского народа, что помогает ему осознать, глубинно понять и освоить истоки и узловые моменты русских народных «кровопролитий».

Уицраор возникает в художественном мире стихотворения как реакция на бунт и протест, рождающиеся в русском народе. Указанные поэтом обстоятельства: «шахты Сибири», «кандальная дорога через пургу», «казармы, тюрьмы, трудлагеря», подавляющие русский народ, постоянно «будили» Третьего Уицраора, эффектом чего стало сталинское государство.

Триптих *Столица ликует* содержит восторженную, радостную эмоциональную тональность, которая «расслаивается» в трех текстах-«картинах», где первая – это *Праздничный марш*, вторая – *Изобилие*, третья – *Карнавал*.

Первая часть триптиха, соответственно заглавию, описывает марш в честь «вождя народов» – Сталина:

– Вперед!!! –
Сбоку, с тыла
Подсказ:
«Гимн пора!» –
И вот,
штормом взмыло:
– Ура, вождь!
Ура! –

– Ура, народ.
С праздником.
Привет
Всем союзникам. –

Гудит
шаг гиганта
В снегу,
льду, воде,
Сквозь мглу
транспаранты
В косом
прут дожде

(т. 1, с. 76)

Идея социализма, призыв к народам направить все усилия для создания будущего коммунистического общества воплощена автором иронически.

Вперед!!!
Даль разверзнута,
Весь мир
завтра наш...

(т. 1, с. 76)

Когда закончен парад, вялые и усталые люди возвращаются домой, чтобы «продолжать свою «рабью жизнь»:

Парад
кончен. Сонно
К домам,
в пасть ворот,
Бредут

вспять колонны,
 Спешит
 хилый сброд.
(...)
Бренчат
гимн отчизне...
 Но шаг
 вял и туп.
Над сном
рабьей жизни,
 Как дух,
 Черный Куб

(т. 1, с. 76)

В следующем стихотворении триптиха – *Изобилие*, показана сытость города. Темное видение связано тут снова с хаосом движения, динамичностью городской жизни:

Свищут и салютуют
 заводы и вокзалы.
Плещут многолюдные
 радиусы
 трасс:
Кранами, машинами
 сдвинуты кварталы,
Площади расширены,
 чтоб лих
 стал
 пляс

(т. 1, с. 76)

Поэт создает гиперболизированные образы-символы продуктов питания, тем самым подчеркивает, что для советских людей, переживших страшные годы голода, важно «изобилие» колбас, сыров, конфет, тортов... Правда, все это «изобилие» мнимое – «фанерное», «малярное»:

Вырос небывалый Эверест –
 в три
 дня:
Пышно коронованный венцом иллюминаций,
Красками трепещущий
 в нимбах огня:

Радостный Олимп
 рождающейся расы,
 Борющихся масс желанные миры:
 Десятиметровые фанерные колбасы,
 Куполоподобные
 красные
 сыры.

Кляксами малярными –
 оранжевые, синие,
 Желтые конфеты цветут,
 как май

(т. 1, с. 78)

(...)
 – Шпроты! –
 – Шпроты! –
 (В головокруженьи
 Крепнут хороводы...
 Грянул
 ТУШ.)

(...)
 – Торты!
 – Торты!
 – Кремовые груди!..
 – Скоро будем сыты...
 – Пей, ешь, пей!

(т. 1, с. 79)

Любопытен в этом поэтическом «натюрморте» образ-символ «ромовых баб», который, на наш взгляд, можно рассматривать как своего рода реминисценцию на картины известного испанского художника Пабло Пикассо, прекурсора кубизма – авангардистского течения в живописи начала XX в.

Пламенны, как клумбы,
 Крашенные крабы;
 Выше диплодоков
 Башни
 туш...
 Ромбами, кубами
 Ромовые бабы:
 Каждая – как тумба,

на
сто
душ

(т. 1, с. 79)

Авангардность и новаторство кубизма опиралось, как известно, на геометризацию изображаемых форм, сочетание деформации и гротеска, жуткой агрессии и дикой, мощной силы. В данном случае можем констатировать явление интертекстуального экфрасиса.

Стихотворения триптиха насыщены сатирическими нотами, автор высмеивает как современную ему политику, так и утопическую веру социалистов в возможность построить «рай» на земле. «Социалистический рай» – это и есть, по Андрееву, устрашающее «темное видение»:

Социалистическая
скиния,
Вечно приближающийся рай.

Будки в восемь тонн
Плотны, как бетон:
– Прыгайте, ребятки, с батона на батон! –

Пучится феерия
славы и победы,
Клубы и чертоги –
битком,
как склад...
За руки берутся
школьники и деды,
Мерно педагоги
бьют
им
в лад

(т. 1, с. 78)

В последней части, озаглавленной *Карнавал*, представлено «видение» физической «сытости» россиян.

Каждый весел и сыт,
Как
Крез...
Нарастает валторн
Гром

Трубный,
Ксилофон свиритит,
Как
Бес.
(...)

Говор – шумен и груб.
Смех –
Прян.
Хохот женщин томит,
Жжет
Жаждой;
Всякий – близостью губ
Чуть
Пьян

(т. 1, с. 81)

В карнавале доминирует диссонанс: «Бьют / Бубны», «Нарастает валторн / Гром / Трубный», «Ксилофон свиритит, / Как / Бес», «Перезвон мандолин / Вьет / Трель», «Балалаечный строй – / Лад / Мерный», «Поднимает пуды / Ног / В пляс», «Переходит в гавот / Ритм / Пляски», «Тарахтит весь гудрон / В такт / Труб». Советский карнавал не только по сути, но и по форме начинает преобращать черты демонического шабаша.

Поднимает пуды
Ног
В пляс...
Эта ночь – вихревой
Час
Черни,
Афродита Страны!
Твой
Час!

«Видение» ликующей столицы дает лирическому герою основание, чтобы предостеречь русский народ перед «Афродитой Страны», олицетворяющей женские формы воплощения зла. Образ «Афродиты Страны» является автоинтертекстуальным компонентом – это аллюзия на образ Афродиты Всенародной, созданной автором в цикле *Афродита Всенародная*, в состав которого входят следующие стихотворения: *Aphrodite Pandemion* (1950), *Танцы вверху* (1951), *Танцы внизу* (1950), *Шабаш* (1950), *Шествие* (1951), *Болото* (без даты), *Вместо эпилога* (1951), *Еще к Афродите Всенародной* (1955) (т. 1, с. 452–463).

Еще одной формой выражения «темного видения» является тетраптих *Демоницы. Предупреждение*. Поэт, воспользовавшись «живописными» возможностями (даже иконографичностью³) тетраптиха, создал ипостаси женских демонов. Два первых стихотворения посвящены демонице – Велге, два следующих – демонице – Фокерме. Здесь «темное видение» предстает как предупреждение о возможном страшном грядущем. Лирический герой защищается крестом, «видя» посетительниц ада.

Храни лишь знак креста защитного,
Пока ты сверху виден ей!

(т. 1, с. 97)

Образы демониц имеют также автоинтертекстуальные источники в *Розе мира*. Велга в *Розе мира* представлена как демоница анархии, вдохновительница мятежей, казней, массовых убийств. В стихотворениях создан образ Велги как обезьяны Богородицы. Нет в ней никакого света (она «Гасительница», «Посланница Мрака»); она поит людей страхом, «беспамятством, жаром, огневицей, немотой» (т. 1, с. 98).

На лик ей слугами-химерами
Надвинут дымный капюшон,
Иных миров снегами серыми
Чуть-видимо запорошен.

Венцом – Полярная Медведица,
Подножьем – узкий серп во мгле,
Но ни одним лучом не светятся
В ее перстах дары земле.

Глухую чашу с влагой черною
Уносит вниз она, и вниз,
На города излить покорные,
На чешую гранитных риз.

Пьют, трепеща, немея замятво,
Пролеты улиц влагу ту,
И люди пьют, дрожа, беспаятство,
Жар, огневицу, немоту

(т. 1, с. 97–98)

³ В форме тетраптиха представлялись некоторые иконы святых.

Велга является обезьяной Божей Матери: «Венцом – Полярная Медведица, / Подножьем – узкий серп во мгле» (т. 1, с. 97), описаной в Откровении от св. Иоанна:

И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; **под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд**⁴. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения. И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим. Хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю (Откр. 12.1–9).

Велга – карающая демоница, подобна Немезиде – древнегреческой крылатой богине возмездия, карающей за нарушение общественных и моральных норм.

Лишь глухо доносится дрожь
Из толщи Былого
 немотствующей,
Когда с Немезидою схож
Был взрыв ее страсти
 безумствующей.

Но сквозь поколения те
Она проходила
 неузнанная,
В их отроческой простоте
За кару Господнюю
 признанная

(т. 1, с. 97–98)

Описание другой демоницы – Фокермы, начинается с ее происхождения: «Выходила из жгучей Гашшарвы». Гашшарва также уходит своими корнями в текст *Розы мира*, по определениям автора, это «один из миров антикосмоса, творимого демоническими силами» (т. 1, с. 99).

Выходила из жгучей Гашшарвы,
Из подземной клокочущей прорвы, –
И запомнили русский пожар вы –
Не последний пожар и не первый:
(...)
На изнанке любого народа
Ей подобная есть демоница,

⁴ Выделено мною – Д. Б.

И пред мощью их лютого рода
Только верный Добру не склонится

(т. 1, с. 99).

Поэт называет ее Великой Блаудницей, которая «влечет к мировым катастрофам»:

Распадутся исконные формы,
Расползутся железные фермы,
Чуть блеснет им, как адские горны,
Взор великой блаудницы – Фокермы

(т. 1, с. 99)

Образ Фокермы – также пример автоинтертекста, который поясняется автором в *Розе мира*. Фокерма в трактате Андреева представлена «стороной демонического существа, втягивающей, всасывающей души и судьбы в орбиту Гагтунгра (имя планетарного демона)» (т. 3, с. 143). Торжество Фокермы в *Розе мира* обозначает «полный и всеобщий шабаш». В связи с этим Андреев предупреждает:

С установлением обязательного культа Гистурга и Фокермы начнётся уже полный и всеобщий шабаш. Наука, философия, искусство, общественные институты, законы – все направится на то, чтобы разнуздать сексуальную стихию. Будут проповедоваться всеми способами и превозноситься как проявления якобы раскрепощенного духа всевозможные извращения. Чем более публично будут удовлетворяться они, тем больше похвал и восхищения станет изливаться на героев. Медицина к тому времени выйдет победительницей почти всех заболеваний, паразиты и вредные микробы будут уничтожены, а гигиена поднимется на такой уровень, что пыль и грязь в населенных пунктах совершенно забудутся. Эти стерильные улицы и площади городов превратятся в арену всевозможных видов и форм массового бесстыдства (т. 3, с. 516).

Автоинтертекстуальное соотнесение стихотворения и *Розы мира* видно в проекции «темного видения»:

Ее страшным мирам
Не воздвигнется храм
У Кремля под венцом пентаграмм,
И сквозь волны времен не могу разгадать
Ее странного культа я сам.

Но судьба мне дала
Два печальных крыла,

И теперь, как вечерняя мгла,
Обнимаю в слезах безутешной тоски
Обескрещенные купола.

Из грядущей ночи
Ее льются лучи,
Небывальым грехом горячи, –
О, промчи нас, Господь, сквозь антихристов век,
Без кощунств и падений промчи!

Этот сумрачный сон
Дети поздних времен
Вышьют гимном на шелке знамен,
Чтобы гибнущей волей изведать до дна
Ее грозный Пропулк-Ахерон

(т. 1, с. 100)

Лирический герой стремится предупредить об опасности Фокермы, но голос его бессилён:

Я кричу, – но лишь траурным лунам
Внятен крик мой по темным долинам,
Лишь ветрам заунывным по склонам,
Только Фаустам
и Магдалинам

(т. 1, с. 100)

Обращение автора к имени Фауста вызывает аллюзию на трагедию И. В. Гете *Фауст* (1773–1832), где Мефистофелью удалось спровоцировать главного героя – доктора Фауста, на то, чтобы предаться блуду и заключил договор с дьяволом. В трагедии Гете ангелы забирают из ада души Фауста и Маргариты, потому что Мефистофель действовал по разрешению Бога. Однако в *Народной книге*, которая послужила одним из источников гетевской трагедии, Фауст попал в ад и там остался. Главный герой продал свою душу сатане ради мирских удовольствий; этот мотив отвечает интенциям русского автора предостеречь народ перед Фокермой (демоницей сексуальной страсти).

Шире русской земли
Во всемирной дали
Волхвованья Фокермы легли,
И разделят с ней ложе на долгую ночь
Все народы и все короли

(т. 1, с. 100)

Глава закончивается стихотворением *Яросвету – Демиургу России*. Здесь автор обращается к одному из центральных своих героев – своеобразному богатырскому символу из мифа об истории России, созданному в трактате *Роза мира* (т. 3, с. 238–242, 247–249). Мольба Яросвета о помощи обращена к светлой силе:

Где Ты в этот час, ближний из Сынов
Света,
Бодрствующий в нас огненной борьбой
двух?

Что Тебе до нас, капель в штормовом
море,
Злаков, что дрожат зябко в борозде
Зла?
Ангеле наш! Нам холодно в Твоем
мире,
А по сторонам – в людях и везде –
мгла.

Гасит меня тьма, если отвратил
взор Ты,
Если взор ума к мудрости Твоей
слеп!
Корни существа Ты не оросил? –
Мертвы...
Склеп

(т. 1, с. 102)

Следует обратить внимание на то, что Андреев в построении своего «поэтического ансамбля» нередко использует контраст. Так, если в рассмотренной нами третьей главе поэт сосредоточивался на «темных видениях», создавал адские пространства «инога мира», то в следующей – четвертой – части он воссоздает просветленные космические «миры».

1.2. Миры светлые (*Миры просветления*)

Глава четвертая *Миры просветления* представляет собой цикл из пятнадцати стихотворений [*Шаданакар* (1955), *Ирольн* (1955), «*Может быть, тихою раковиной...*» (1931–1955), «*Я умирал травой и птицей...*» (1931–1955), *Даймоны* (1955–1958), *Олирна* (1955), *Файр* (1955), *Нэртис* (1955), *Готимна* (1955), *Метакультуры* (1955), *Затомисы* (1958), *Святая Россия* (1955–1958), *Гридруттва* (1955), *Уснорм* (1958), «*Золотом луговых*

убранств...» (1955)]. Художественный мир стихотворного цикла обогащается за счет необычных, фантастических, условных образов «иных миров».

В этой главе автор также довольно часто обращается к автоцитации, используя в новом поэтическом контексте образы, категории, понятия, разработанные им в трактате *Роза мира*. Философская направленность стихотворений, их тематика в большинстве случаев отражены в их заглавиях, являющими собой термины и понятия, созданные Андреевым и описанные им в *Розе мира*. Ниже приводим таблицу, куда включены понятия, фигурирующие в поэме *Русские боги*.

ТАБЛИЦА № 4

<i>Шаданакар</i>	Брамфатура (система разноматериальных миров), связанная с нашей планетой – Землей (См.: т. 3, с. 30–33, 80–82, 93–96, 99–101, 185–187, 207–212).
<i>Ирольн</i>	Мир пребывания монад людей до момента их воссоединения с творимыми ими шельтами – человеческими «я», свершающими свой путь становления в плотноматериальных мирах (См.: т. 3, с. 94, 137, 211, 225, 420).
<i>Даймон</i>	Высшее человечество Шаданакара, где миссия Планетарного Логоса была завершена (См.: т. 3, с. 130–132, 134–137, 150, 212, 335, 355–357).
<i>Олирна</i>	Первый из миров Просветления в восходящем посмертии человека (См.: т. 3, с. 102–105, 116, 135).
<i>Файр</i>	Второй из миров Просветления, великий праздник души (См.: т. 3, с. 178–180, 190, 218).
<i>Нэртис</i>	Третий из миров Просветления, мир великого отдыха (См.: т. 3, с. 106–108).
<i>Готимна</i>	Четвёртый из миров Просветления, Сад Высоких Судеб. Метакультуры.
<i>Эанна</i>	Затомис древней Вавилоно-ассиро-ханаанской метакультуры (См.: т. 3, с. 97, 113, 160, 488).
<i>Затомисы</i>	Эфирные миры, светлые полюса каждой из метакультур человечества, их небесные страны, обители синклитов просветлённых (См.: т. 3, с. 106–120, 122–129, 180–182, 239–241, 258–260).
<i>Эдем</i>	Условное наименование затомиса романо-католической метакультуры (См.: т. 3, с. 97, 117–118, 135, 205, 210, 339).
<i>Монсальват</i>	Затомис метакультуры европейского северо-запада, связанный также с американским севером, Австралией и с некоторыми частями Африки (См.: т. 3, с. 205, 260, 488).

Продолжение таблицы № 4

Олимп	в греческой мифологии гора в Фессалии, на которой обитают боги. Затомис древней греко-римской метакультуры. (См.: т. 3, с. 97, 115, 131, 132, 488).
Мэру (Сумэра)	«Согласно индийской мифологии, гора, увенчанная городом Брахмы и украшенная по склонам городами Индры и других высших иерархий индуистского пантеона» (примеч. Д. Андреева); Затомис индийской метакультуры (См.: т. 3, с. 97, 14, 115, 488).
Небесный Кремль	Надстоящий над Москвою и соответствующий величайшему средоточию в затомисе – Небесной России. Стихали – Категория богосотворённых монад, проходящих свой путь становления в Шаданакаре преимущественно сквозь царства природы, но в большинстве случаев не имеющих физического воплощения. Так как аспектом своеобразного природного царства обладает и человечество, то имеются разнообразные виды стихиалей, связанные не со стихиями природы в широком смысле, а с природным стихийным аспектом человечества (См.: т. 3, с. 58, 120–122, 132, 265, 328–329).
Гридруттва	Один из миров Высокого Долженствования, превыше сегментарных делений метакультур, где творится общий план восхождения человечества (См.: т. 3, с. 125, 137, 280).
Уснорм	Первый из миров Высокого Долженствования, храм, вечного богослужения всех просветлённых существ Шаданакара, основанный великим человекодухом Иоанном Богословом (См.: т. 3, с. 136–137, 178–180).

Первое же стихотворение цикла, имеющее название *Шаданакар*, как раз и содержит авторское понятие, содержание которого определяет ирреальное пространство в андреевской концепции «инога мира». Шаданакар – абстрактное понятие, которое трудно дифинировать научно:

Тщетно
о нем создавать теоремы,
Определять
его холод и жар;
И не найдем ни в одном словаре мы,
Что это значит:
Шаданакар

(т. 1, с. 102)

Но в поэтическом тексте Шаданакар представлен как неоднозначный, сложный образ-символ:

Это –
 вся движущаяся
 колесница
Шара земного:
 и горы, и дно, –
Все, что творилось,
 все, что творится,
И все,
 что будет
 сотворено.

Царств отошедших
 и царств грядущих
Сооруженья, –
 их кровь,
 их труд;
В пламени магм
 и в райских кущах
Все, кто жили,
 и все, кто живут

(т. 1, с. 102)

Шаданакар призван передать динамику всего сущего: не только Земли, космоса, живой и неживой природы, но и существ фантастических, живущих в сознании человека и способных материализовываться в мифах, преданиях, личном творчестве:

Люди,
 чудовища
 и херувимы.
Кондор за облаком,
 змей в пыли, –
Все, что незримо,
 и все, что зримо
В необозримых
 сферах Земли

(т. 1, с. 103–104)

Шаданакар – это позитивная интенция, он спорит с Демоном и движется к Богу:

Мерно неся
 по звездному морю
Свой просветляемый лик,
 свой дар,
Лишь с планетарным Демоном споря,
Двигается к Богу
 Шаданакар

(т. 1, с. 104)

Из пятнадцати стихотворений цикла три не имеют заглавий. Одно из них «*Может быть, тихую раковинной...*». затрагивает «тайны глубинной памяти»:

Но были еще несказаннее
Другие блужданья духа, –
Медлительные созревания
Меж двух воплощений здесь...
Гул времени иномерного
Хранится в глубинах слуха;
От мира лилового, чермного
В глазах-слепота и резь.

Приоткрываясь минутами
Сквозь узкую щель сознания,
Воспоминания смутные
Скользят из своей тюрьмы...
Те страны, моря и камни те,
Что знал я в древних скитаньях –
Вот тайны глубинной памяти!
Вот золото в толщах тьмы!

(т. 1, с. 106)

Следующее стихотворение «*Я умирал травой и птицей...*», посвященное одной из вечных тем в культуре, – теме смерти, соотносится вместе с тем с другими вечными темами: творчества и страдания:

И с каждой смертью, встречей каждой
С его лучом,
Я слышал вновь: – Твори и страждай!
Тоскуй! – О чем,

О ком сумел бы тосковать я,
Как о тебе, –

Слиянье, тождестве, объятье
В одной судьбе?

(т. 1, с. 107)

И еще одно стихотворение «*Золотом луговых убранств...*» поэтическая мечта человека о рае.

Золотом луговых убранств
Рай я в мечтах цвечу.
(...)
Эти миры – цепь вех
Ввысь, сквозь эдем – эдем,
Долженствованье всех,
Благословенье всем!

(т. 1, с. 124)

Именно Рай – это и есть вершина «миров просветления».

В стихотворении *Уснорм* находим поэтический образ ирреального, фантастического пространства, описанного в прозаической форме в *Розе мира*. Неологизм *Уснорм* означает первый из миров Высокого Долженствования, храм вечного богослужения всех просветленных существ Шаданакара, основанный великим человекодухом Иоанном Богословом.

Уснорм, как всеобщий храм, есть осуществление замысла именно того великого человеко-духа, который в последнее свое воплощение на земле был апостолом Иоанном Богословом. И если молящихся там были миллионы, то предстоящие у престола Храма исчислялись тысячами, потому что каждый, достигший сакуалы Высокого Долженствования, делается в Уснорме одним из предстоящих, будучи затем сменяем следующим (т. 3, с. 136).

Для описания сакрального пространства *Уснорма* используется церковная лексика: «клирос», «клир», «иерей», «орарь», «прокимен». По убеждению Андреева «самые возвышенные, самые благостройные служения в храмах верховных религий – лишь слабые отблески, отзвуки вечной литургии Уснорма» (т. 3, с. 136):

А в Уснорме за клирами
необъятные клиры
Опускаются,
близятся
к синеве алтаря

(т. 1, с. 119)

(...)

Солнцу Мира сорадуясь,
 как теург-иерей.
Световыми прокимнами,
 лучевыми акафистами
Крестославно пронизывается благовонный простор,
Мировыми кадильницами
 благостройно раскачиваются
Прежде певшие вольницами
 духи моря и гор

(т. 1, с. 120)

(...)

В небе, на клиросе;
Плавно с амвона
Вздыхаем напев,
До Ориона
Ветви воздев

(т. 1, с. 121)

От глобальных и вечных тем, от космических пространств Андреев свободно переходит к темам личным, пространствам камерным, что мы можем наблюдать в следующей главе.

2. Автобиографическая и историческая реальность

2.1. Мир личности (*Из маленькой комнаты*)

Глава пятая *Из маленькой комнаты* представляет собой большой цикл, состоящий из двадцати одного стихотворения [«Враг за врагом...» (1941), «Ещё в плену запечатанных колб...» (1937), «Вижу, как строится. Слышу, как рушится...» (1937), *В ночных переулках* (б. д.), *Дома* (1958), «Другу ли скажешь – нахмурится, вздрогнет...» (б. д.), «Наитье зоркое привыкло...» (б. д.), *Размах* (1950), *Сочельник* (1949), «Ночь снизошла, всю ложь опровергая...» (1936), «Утро. Изморось. Горечь сырая...» (1937), «Я был предуеdomлен, что опасно...» (1937), *Шквал* (1941), *Беженцы* (1941), *Баллада* (1942), «Не блещут кремлевские звезды...» (1941), «Ты ещё драгоценней...» (1958), «А сердце ещё не сгорело в страданье...» (1941), «И вот закрывается теплый дом...» (1941–1958), *Без заслуг* (1950), «Я не отверг гонца метельного...» (1949–1952)].

Глава насыщена множеством автобиографических элементов. Лирический герой возвращается из «запредельных» миров в предвоенную и военную Москву. Маленькая комната – это реальная комната в доме Добровых в Малом Левшинском переулке, где поэт жил с детства до ареста в 1947 г. Цикл в целом содержит воспоминания Андреева о своем детстве, юности и взрослой жизни. Воссоздаются лирические переживания поэта, связанные с комнатой, книжными полками, родными арбатскими переулками.

Эти книжные полки,
Досягнув, наконец, к потолкам,
Помнят свадьбы и ёлки,
И концерты, и бредни, и гам;

Драгоценные лица,
Спор концепций и диспуты вер –
Все, что жаждется, снится,
Что творится, – от правд до химер.

Эта комната светит
Среди ночи, как маленький куб, –
Ей так мирно в привете
Твоих рук, твоих глаз, твоих губ

(т. 1, с. 128)

Автор вспоминает празднование сочельника в 1944 г. вместе с Аллой Андреевой. Но отличительной особенностью при этом является умение поэта соотнести факт частный, конкретный, сиюминутный, а также пространство камерное, автобиографическое с вечным, вневременным:

Речи смолкли в подъезде.
Все ушли. Мы одни. Мы вдвоем.
Мы живые созвездья
Как в блаженное детство зажжем.

Пахнет воском и бором.
Белизна изразцов горяча,
И над хвойным убором
За свечой расцветает свеча.

И от теплого тока
Закачались, танцуя, шары –
Там, на ветках, высоко,
Вечной сказки цветы и миры

(т. 1, с. 134)

В стихотворении *В ночных переулках* лирический герой вспоминает прогулки по Москве в зимнюю ночь, «скверы, бульвары... льдистые стекла», «Танец снежинок – звезда».

Скверы, бульвары... льдистые стекла,
Мост – и опять
мост...
Губы целуют, добры и теплы,
Танец снежинок – звезда.

Дважды мы проходили, минуя
Свой же подъезд,
вдаль:
Жаль нам Москвушку бросить ночную,
Ласковых мест
жаль

(т. 1, с. 127–128)

Стихотворение *Дома* овеяно благодарной памятью поэта:

Этот двор, эти входы,
Этот блик, что упал на скамью,
В роды, роды и роды
Помнят добрую нашу семью

(т. 1, с. 128)

Добровский дом представлен поэтом как хранилище перед «демоном века»:

Но над теплою крышей
Проплывает, как демон, наш век,
Буйный, вязкий и рыжий,
Будто ил взбаламученных рек

(т. 1, с. 128)

Это стихотворение посвящено Алле Александровне Андреевой, жене поэта. К ней же обращены и другие стихотворения, обозначенные инициалами «А.А.»:

1. *Другу ли скажешь – нахмурится, вздрогнет...* (т. 1, с. 129).
2. *Сочельник* (т. 1, с. 133).
3. *Ты еще драгоценней...* (т. 1, с. 141).
4. *И вот закрывается теплый дом...* (т. 1, с. 142).

Алла Андреева для поэта – верная подруга и неизменный спутник:

Только одна ты, подруга и спутник,
Вере верна, как знамени;
Ты лишь одна
 пронизала будни
 Блеском благого
Имени

(т. 1, с. 128)

Образ подруги идеализирован. Лирический герой знает, что его подруга чтит его память. В стихотворении появляются также координаты объективного мира из топики Москвы – «Басманные», «Хамовники», «Грузины» – обиходные названия районов Москвы, которые придают воспоминаниям интимный характер:

До далеких Басманных,
До Хамовников, хмурых Грузин
 Свет годов нерасставных
Мне – вот здесь: он – певуч, он – один

(т. 1, с. 128)

В стихотворении *Сочельник* поэт вспоминает о сочельнике 1945 г., проведенном вместе с женой. Торжественная трапеза преисполнена теплом домашнего очага. В поэтическом мире супругов присутствует образ Божьей Матери:

А на белую скатерть,
На украшенный праздничный стол
 Смотрит Светлая Матерь
И мерцает Ее ореол

(т. 1, с. 133)

Стихотворение *Ты еще драгоценней...* содержит просьбу поэта о сохранении его творческого наследия:

О моем Авиценне
Оборвавшийся труд сохрани

(т. 1, с. 141)

Лирический герой надеется только на свою верную подругу в деле издания и популяризации его произведений:

Ты умрешь, успокоясь,
Когда буду читаем и чтим.

(т. 1, с. 141)

Несмотря на трудные обстоятельства жизни:

Нудный примус грохочет,
Обесмыслив из кухни весь дом:
Злая нежить хохочет
Над заветным и странным трудом

(т. 1, с. 141)

Подруга лирического героя всегда рядом с ним. Даря любимой скарабея – жука, почитаемого священным в Древнем Египте, герой таким образом утверждает вечность их любви и незыблемость их союза.

В заключение лирический герой определяет самые важные для него ценности в жизни, – это вера и творческий труд:

Может быть, эту ношу
Разроняю по злым городам,
Всё швырну и отброшу,
Только веру и труд не предам

(т. 1, с. 141)

В цикле присутствуют мотивы ночи, вызывающие различные коннотации. Ночь выступает благославенной и спасительной, «всемогущей и всеблагой» (*Ночь снизошла, всю ложь опровергая...*, *Утро. Изморось. Горечь сырая*). Ночь может быть также для лирического героя символом опасности, сквозь которую однако можно прозреть правду и будущее русского народа (*Я был предудежден, что опасно...*); ночь может быть «бешеной» (*Шквал*).

Мотив ночи готовит новую тему – тему «живого апокалипсиса века» – войны (*Не блещут кремлевские звезды...*):

Свершается в небе и в прахе
Живой апокалипсис века:
Читай! Письмена эти – веха
Народов, и стран, и эпох

(т. 1, с. 140)

Война неизбежно связана с человеческими трагедиями, безмерными страданиями сотен и тысяч людей, не только тех, кто находится на фрон-

те, но и тех, кто вынужден бросать свои жилища и бежать неизвестно куда. И фронтовикам, и беженцам – всем уготована единая судьба (*Беженцы*).

Лето меркнет. Черная распутица
Хлюпает под тысячами ног.
Крутится метелица да крутится,
Заметает тракты на восток.
Пламенеет небо назади,
Кровянит на жниве кромку льда,
Точно пурпур грозного судьи,
Точно трубы Страшного Суда.

По больницам, на перронах, палубах,
Среди улиц и в снегах дорог
Вечный сон, гасящий стон и жалобы,
Им готовит нищенский восток.
Слишком жизнь звериная скудна!
Слишком сердце тупо и мертво.
Каждый пьет свою судьбу до дна,
Ни в кого не веря, ни в кого.

Шевельнулись затхлые губернии,
Заметались города в тылу.
В уцелевших храмах за вечерами
Плачут ниц на стершемся полу:
О погибших в битвах за Восток,
Об ушедших в дальние снега
И о том, что родина-острог
Отмыкается рукой врага

(т. 1, с. 138)

Сюжетом для стихотворения *Баллада* стал реальный факт – эвакуация тела Ленина из мавзолея в 1941 г. Это страшное путешествие «мертвого на восток» сопровождается бесовством природы:

Мчится мертвый на восток,
И на каждом перегоне
Только вьюга в пьяном танце,
Только месиво сырое
Рваных хлопьев и дорог.

Чьи-то хлипкие волокна,
Похохатывая, хныча,
Льнут снаружи к талым окнам
И нащупывают щель...

Сторонись! Пространство роя,
Странный поезд мчит добычу;
Сатанеет, кычет, воет
Преисподняя метель

(т. 1, с. 138)

В стихотворении *Наитье зоркое привыкло* появляются исторические символы – «Старинный знак наш – Третий Рим».

В стихотворении *Размах* лирический герой размышляет о двойственности, полярности русской души:

Жар, растапливающий
любой
лед:
Дно всех бездн
испытать
в спусках
И до звезд
совершать
взлет

(т. 1, с. 131)

Полярность как характерная черта русского народного характера выражена метафорой: «шквал триумфов и шквал вины», «схожий с бурей» (т. 1, с. 131). В русской душе – неутолимый жар, который является силой как для свершения добра, так и зла; эта сила проявляется в «бунте, хуле», невиданных «злодеяниях»:

Дальше! дальше! вперед! шире!
Напролом! напорыв! вброд!
К злодеяньям, каких
в мире
Не свершал ни один
род

(т. 1, с. 131)

Характер русского духа выражен в самом языке:

Он гудел – он гудит, бьется
В словословьях, в бунтах, в хуле,
В огнищанах, в землепроходцах,

В гайдамацкой
степной
мгле

(т. 1, с. 131)

Лирический герой упоминает не только о размахе греха своего народа, но также о идее мессианизма (присутствовавшей «в муках самосожжений, / И в громовых шагах Петра», даже «в безумствах большевиков»). Идея мессианства русских, идея приблизить «к безбрежным морям Братства, / К пиру братскому / всех / стран, / К солнцу, сыплющему богатства / Всем, кто незван / и кто / зван!..»), совмещает с мессианизмом элементы утопии и указывает на такую черту характера русских людей, как высокая эмоциональность:

Всё безумней, неукротимей
Зовы Устья
к сердцам
льнут.

(...)
Этот брызжущий хмель веков
В нашей горечи беспредельной
И в безумствах большевиков

(т. 1, с. 131)

Тема предчувствия войны присутствует в стихотворении *А сердце еще не сгорело в страданье...* Здесь же содержится молитва, обращенная Богу с просьбой научить понимать трудные обстоятельства и страдание:

Учи же меня! Всенародным ненастьем
Горчайшему самозабвенью учи,
Учи принимать чашу мук – как причастье,
А тусклое зарево бед – как лучи!

Когда же засвищет свинцовая выюга
И шквалом кипящим ворвется ко мне –
Священную волю сурового друга
Учи понимать меня в судном огне.

(т. 1, с. 142)

В прощальном стихотворении *И вот закрывается теплый дом...* лирический герой, идущий на фронт, обращается к любимой:

И где я встречу твои глаза?
И все же поднял я руку за.

На хищный запад, гнездовье тьмы,
Не ты пойдешь, а солдаты – мы;

Доверю жизнь я судьбе шальной,
И только имя твое – со мной

(т. 1, с. 142)

Из интимного мира собственных переживаний, теплоты домашнего очага и предчувствий грозного грядущего поэт переходит в следующей главе в «страшный мир» города и войны.

2.2. Человек на войне (*Ленинградский апокалипсис*)

Глава шестая – поэма *Ленинградский апокалипсис*. Поэма была написана автором в 1949–1953 гг. во Владимирской тюрьме, впервые опубликована в составе сборника *Русские боги* в 1989 г. Произведение это достаточно велико – состоит из 133-х октав (восьмистишие).

Ленинградский апокалипсис наполнен литературными аллюзиями и реминисценциями. Особенно интересно в контексте интертекстуального подхода рассмотрение эпитафии в форме точной цитаты из стихотворения Ф. И. Тютчева (1803–1873) *Цицерон*⁵ (1829). В качестве эпитафии поэт использовал последнюю октаву тютчевского произведения. Она является концентрацией философских идей, присущих Ленинградскому апокалипсису.

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые –
Его призвали Всеблагие,
Как собеседника на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был,

⁵ Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так! но, прощаясь с римской славой,
С capitoлийской высоты,
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!

Ф. И. Тютчев: *Цицерон*. В кн.: Ф. И. Тютчев: *Полное собрание сочинений и писем в шести томах*. Т. 1. Москва 2002, с. 122.

И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил⁶.

Ключевой идеей стихотворения Тютчева является идея о том, что «трагическое» может возвышать. Строфа – цитата предваряя поэму, призвана уяснить роль поэта в «роковые минуты» истории. Поэт призван высшими силами («Всеблагими») как объективный созерцатель происходящего («высоких зрелищ зритель»), который способен правдиво описать происходящее и тем самым заслужить себе бессмертие.

Главной темой поэмы *Ленинградский апокалипсис* является тема страданий и почти несбыточных надежд на избавление жителей осажденного фашистами Ленинграда. Структурная двуплановость поэмы позволила ассоциативно соотнести трагическую реально-историческую ситуацию, сложившуюся в Ленинграде в 1941 г., с библейским Апокалипсисом. Согласно богословским толкованиям, Апокалипсис – это Откровение не только о страшных испытаниях человечества (катаклизмы, конец света, эсхатологические мотивы), но и о великой христианской надежде (новое небо и новая земля)⁷. Особую роль в поэме Андреева играют прозрения лирического героя, наделенного пророческими функциями⁸: человек обнаруживает дар, способности предсказывать будущее или возвещать миру слово истины и назидания, увещания и утешения по особому внушению Святого Духа (1 Кор. 14: 13). Согласно утверждениям У. Баркли, пророки верили в историю, т.е. в то, что в истории осуществляются конечные цели Божьи⁹. Лирический герой поэмы – участник Ленинградской битвы, наделен особыми свойствами – ретроспективно обозревать исторические события в прошлом, трезво оценивать настоящее и прозревать будущее. В центре его размышлений – судьбы России: в чем смысл существования этой необъятной страны, чем обусловлены ее безмерные страдания, каковы ее конечные устремления? В представлении лирического героя Россия – это не только определенное геополитическое пространство, но явление мистическое со своим мессианским предназначением.

⁶ Там же.

⁷ См. больше о надежде по поводу апокалипсиса: Y. Saoût: *Apokalipsa*. Tłum. K. i M. Romankowie. Kraków 2005.

⁸ Ср.: D. Piwowarska: *Symbolika biblijna w rosyjskiej poezji romantycznej. Obraz poety-proroka*. W: *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniostowiańskich*. Red.: R. Łuźny, D. Piwowarska. Kraków 1998, s. 207–216.

⁹ У. Баркли: *Откровение Иоанна Богослова* [Электронный ресурс] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/comment_Bible/Barkli/_Otkrov.php.

Повествование в поэме организовано сложно: от имени «я» (лирического героя), а также от имени «мы» (защитников блокадного города, солдат Великой отечественной войны).

Дыханье фронта здесь воочию
Ловили мы в чертах природы:
Мы – инженеры, счетоводы,
Юристы, урки, лесники,
Колхозники, врачи, рабочие –
Мы, злые псы народной псарни,
Курносые мальчишки, парни,
С двужильным нравом старики

(т. 1, с. 146)

В поэме использован художественный метод, названный Андреевым «сквозящий реализм»: за реалиями действительности просматриваются образы и картины других миров. Особую роль здесь приобретает смещение временных и пространственных планов, а также символика – космическая и религиозная. Время предельно сжато. За несколько мгновений, промелькнувших после ужасающего взрыва бомбы, поэт осмысляет всю свою жизнь, постигает причины апокалипсиса, видит битву русского и германского демонов государственности, страдания Петра I в антимире и, наконец, приходит в себя в госпитале.

В художественном мире поэмы появляются образы, ассоциирующиеся с апокалиптическими катаклизмами, помогающие, по мнению лирического героя, невероятным образом одержать русскому народу победу.

И снежно-белые галактики
В неистовом круговращеньи
На краткий миг слепили зренья
Лучом в глаза... А шторм все рос,
Как будто сам Владыка Арктики
Раскрыл гигантские ворота
Для вольного круговорота
Буранов, пург и снежных гроз

(т. 1, с. 150)

Апокалиптические картины, наводящие ужас, но и живописные, потрясают человеческое сознание (мир живых смешан с миром мертвых).

Как будто глубь загробных стран живым
На миг свое отверзла небо:
Железно-ржавое от гнева,

Все в ядовитой желтизне...
На мостовой снег стал оранжевым.
Все маски сорваны. Напрасно
Метаться и молиться: ясны
Все пятна на любой стене.

(т. 1, с. 167)

А здесь, внизу, туманным мороком
Переливались тени жизнью –
Те, кто погиб. В загробной тризне
Их клочья вихрились кругом,
Как вьюга серая над городом:
Не знаю, что они творили –
Без лиц, без образа, без крылий –
Быть может, длили бой с врагом,

(т. 1, с. 173)

Мы обратили внимание на образ, который может быть аллюзией к иконе Ченстоховской Мадонны.

Где Ленинград рассечен фронтом,
Как шрамом свежим по лицу.

(т. 1, с. 168)

Автор указывает на господство страха в это «апокалиптическое время».

Блажен, кто не бывал невольником
Метафизического страха!
Он может мнить, что пытка, плаха –
Предел всех мук. Дитя, дитя!

(т. 1, с. 175)

Война является причиной гибели не только человека, но и человеческой культуры, а также домашнего очага.

Апокалиптическим мотивом в поэме является мотив всеохватывающей смерти:

А здесь, под снеговой кирасою,
От наших глаз скрывали воды
Разбомбленные пароходы,
Расстрелянные поезда,

Прах самолетов, что над трассою
Вести пытались оборону,
Теперь же – к тинистому лону
Прижались грудью навсегда

(т. 1, с. 149)

Вперед, вперед! Быть может, к полночи
И мы вот так же молча ляжем,
Как эти птицы, фюзеляжем
До глаз зарывшиеся в ил,
И озеро тугими волнами
Над нами справит чин отходной,
Чтоб непробудный мрак подводный
Нам мавзолеем вечным был

(т. 1, с. 149)

Автор изображает также ночь как в физическом (явление природы, время суток), так и в духовном аспекте (боль души, ее тревогу, а порой одичание или сумасшествие). Ночь охраняет лирического героя.

Ночные ветры! Выси черные
Над снежным гробом Ленинграда!
Вы – испытанье; в вас – награда;
И зорче ордена храню
Ту ночь, когда шаги упорные
Я слил во тьме Ледовой трассы
С угрюмым шагом русской расы,
До глаз закованной в броню

(т. 1, с. 146)

Ночь закаляет лирического героя, дает ему импульс бороться несмотря на состояние страха, а не бежать с поля боя (см.: т. 1, с. 146, 148, 150, 152, 157–158, 163, 165–166, 174–175), при этом «свет» наделен чаще негативными коннотациями, а «тьма» – чаще положительными.

И все ж – порою в отдалении
Фонтаны света, то лиловый,
То едко-желтый, то багровый,
То ядовито-голубой
Вдруг вспыхивали на мгновение,
Как отблески на башнях черных
От пламени в незримых горнах
Над дикой нашею судьбой

(т.1, с. 148)

В поэме постоянно возникает апокалиптический мотив голода, получающий разнообразные формы выражения. Голод – это невыносимое физиологическое состояние, выраженное в метафорах: «креп утробный ропот голода», «голод пух». Пустая «утроба» подавляет и подчиняет себе все – человеческую психику, волю, веру, разум; голодные спазмы «опустошают мозг», «мутят головы»:

В нас креп утробный ропот голода.
За этот месяц сколько раз мы
Преодолеть пытались спазмы,
Опустошающие мозг!
Но голод пух, мутил нам головы,
И видел каждый: воля, вера,
Рассудок – в этих лапах серых
Податливей, чем нежный воск

(т.1, с. 147)

Голод – это «дух безлобый, бесформенный, как смерть сама», он «заволакивал зрение»; «затягивал всю душу студнем»; он «направлял труд ума только к пище, только к будням», у него есть «свои восторги, озарения», «тоска, наитья», завершающиеся страшными «взрывами злобы».

Он заволакивал нам зрение,
Затягивал всю душу студнем;
Он только к пище, только к будням
Спешил направить труд ума...
Свои восторги, озарения,
Тоску, наитья, взрывы злобы
Рождает этот дух безлобый,
Бесформенный, как смерть сама

(т.1, с. 147)

Голодный человек, лишенный воли и здравого рассудка, способен превратиться в «гиену»: «на Невском трупы, о людоедстве знали мы». Эмоционально–напряженные, экспрессивные чувства переплетаются с эмоционально–пассивными («усталость, маразм, безнадежность»).

Как страшно чуют эти щупальцы,
Сперва скользкие в желудке,
Потом – в сознание, в промежутке
Меж двух идей, двух фраз, двух слов!
От паутины липкой шурится
И слепнет дух, дичает разум,

И мутный медленный маразм
Жизнь превращает в рыск и в лов

(т.1, с. 147)

Из-за голода люди, с одной стороны, становятся раздраженными, нервными, с другой, лишаясь жизненной силы, находятся в состоянии «мутного, медленного маразма», выраженного метонимиями: «лапы серые», «щупальцы», «дух безлобый», эпитетами: «утробный ропот голода», «липкая паутина», сравнениями: «дух (...), как смерть сама», метафорами: «голод пух; заволакивал нам зрение; затягивал всю душу студнем», «слепнет дух». Люди готовы на все ради того, чтобы не умереть. Ленинград страдал вместе со своими жителями. Город отражает, как в зеркале, мартирологию русских.

В поэме *Ленинградский апокалипсис* автор воспользовался историческими событиями для осознания происходящего.

Не здесь ли роковое зарево
Для всех веков над Русью встало?
Взмах смертоносного металла
Был точен в пальцах Эвменид,
И в пышной спальне государевой
В ночь на двенадцатое марта
Царю в лицо метнулась карта
Со списком вин, злодейств, обид

(т. 1, с. 158)

«В ночь на двенадцатое марта» т. е. в ночь с 11-го на 12-е марта 1801 г. был убит заговорщиками император Павел I в Михайловском замке. В поэме автор говорит и о Петре I. Неразрывно с историей Санкт-Петербурга связан памятник Петру I. В поэме этот памятник часто упоминается: «Колосс на пасмурном коне», «царь, с жезлом, в броне»; «Правнук – Прадеду». Монумент, стоящий перед Михайловским замком работы К. Б. Растрелли, был отлит 1745–1747 гг. по модели, созданной еще при жизни царя, и установлен в 1800 г. Павлом I с надписью «Правнук – Прадеду». В мире поэмы этот исторический факт получил такое художественное выражение:

В день казни царской? Но по-прежнему
У замка, где скончался Павел,
Уздою бронзовую правил
Колосс на пасмурном коне:
Открыт дождям и ветру снежному, –

Не Медный Всадник той поэмы,
Что с детских лет лелеем все мы,
Но тот же царь, с жезлом, в броне

(т. 1, с. 159)

Я помнил надпись – «Правнук – Прадеду»,
И лик, беззвучно говорящий
России прошлой, настоящей
И сонму мчащихся эпох:
«Где новый враг? Его попруть иду
Всей правдой моего Закона.
Мой стольный город – вот икона!
Держава русская – вот бог!»

(т. 1, с. 159)

Автор и в этом произведении опирается на автоинтертекстуальность, используя образы и символы, присутствующие в *Розе мира*, где представлены и фигура Жругра II, и Демона государственности, воплотившегося в Петре I (см. т. 3, с. 261–264, 276–278, 281–283, 398–401, 442–446). Андреев поэтически показывает, как «носитель древнего проклятья» «облекся» в «волю молодого зодчего», т. е. Петра I.

Но в волю молодого зодчего
Облекся, как в живое платье,
Носитель древнего проклятья,
Давно клубившийся впотьмах,
Давно искавший трона отчего
Над сукровицей плах стрелецких,
Над кривдой казней москворецких,
В лукавых, душных теремах

(т. 1, с. 160)

На Петра I, по мысли поэта, воздействовал, с одной стороны, Ярсвет, с другой – Жругр.

И чем огромней рдело зарево
От всероссийского страданья,
Тем голод адского созданья
Все возрастал, ярился, пух, –
И, сам не зная, принял царь его
В свое бушующее сердце,
Скрестив в деяньях самодержца
Наитья двух – и волю двух

(т. 1, с. 160)

Венценосный Наездник, явившийся лирическому герою – участнику военных страданий блокадного Ленинграда, это никто иной, как первый российский Император.

Там, где враждебное созвездие
Сгорало медленно в зените,
Струя оранжевые нити
И золотые капли слез,
Лик венценосного Наездника
Средь рыжих туч на небе черном
Мелькнул, как выхваченный в горном
Хребте, невысшимый утес

(т. 1, с. 170)

Поэма *Ленинградский апокалипсис*, на наш взгляд, это классический «петербургский текст», с широкой интертекстуальностью, опорой на творчество А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока. В поэме, как мы указали, представлен сложный образ лирического героя, одна из значимых функций которого определяется позицией поэта–пророка, устремленного к духовной истине. Истина, данная в прозрении лирическому герою, оптимистична, утешительна, так как несет идею мессианства России.

3. Мифы

3.1.оборотная сторона мира (*Изнанка мира*)

В седьмой главе – прозаической поэме *Изнанка мира*, Андреев продолжает метаисторическую нарративную об «императоре-герое» Петре I. Работа над этой поэмой была закончена в конце сентября 1958 г. в Горячем Ключе. В письме Б.В. Чукову Д. Андреев отмечал: «Привел в порядок и закончил одну поэму в прозе, начатую еще во Владимире. Вещь совершенно фантастическая, но имеет некоторое, хотя и косвенное, отношение к Ленинграду» (т. 4, с. 274). Композиционно эта необычная поэма состоит из пяти частей, каждая из которых в свою очередь включает ритмизированные прозаические единицы, первая и последняя части составлены из 16 единиц каждая; вторая, третья и четвертая соответственно из 20). Приведем для примера начало первой части:

1. Портник – направо, портник – налево, суровый и темный собор впереди, могучая река за плечами. Настороженность, безлюдье... И каждый, замедлив шаг на торжественной площади, ощущает себя как бы в магнитном поле. Это чувствуют все; сознает это каждый, вдумавшийся в свое чувство. Не образ импера-

тора-героя на гранитной скале: само изваяние окружено легендой. Она еще не отлилась ни в балладу, ни в эпопею, ни в музыкальную симфонию; она только веет вокруг; стоит возле бронзовой статуи стекленеющим озером.

2. Снова и снова приходят на память строки великой поэмы – и тают. Неясный образ шевелится в душе – и не может определиться мыслью. Холодящая жуть нечаянно вдруг обожжет отдаленным предчувствием – и тихо отхлынет. Чем-то сверхчеловеческим волнует нас этот монумент. Чем же?... И, пока вникаешь зрением, чувством истории, чувством поэзии и воображением в черный очерк неподвижно-мчащегося на коне, нерожденная легенда – не легенда, а предупреждение – держит созерцающего в своем замороженном круге.

3. Другого изваяния, столь наполненного еще неразгаданным смыслом, в России нет. Словно отрезок метафизической оси, проходящей сквозь миры разных координат! Такими бывают лишь изваяния-двойники. Не изваяния-портреты, но именно двойники: это слово готов подчеркнуть я еще и еще. Двойники – не героев, во славу которых они воздвигнуты здесь, но образов иного мира, воистину титанических; и не мира, но миров, реальнейших, соседних с нами. Как щемит и замирает сердце на пороге этих пучин (т. 1, с. 180).

Поэма начинается как бы прогулкой по городу, точнее по Сенатской площади, на которой находится памятник Петру I; впереди созерцатель видит Исаакиевский собор, позади Неву. Возникает некое замкнутое «петербургское пространство», семантическое содержание которого определяется легендарной семантикой, обусловленной не только фигурой самого Петра I, но и знаменитым фальконетовским изваянием¹⁰. Андреев, обращаясь к теме Петра I, имплицитно (на уровне аллюзии) отталкивается от двух культурных фактов общенационального значения: 1) установления памятника первому русскому императору – преобразователю России, выполненному по заказу Екатерины II знаменитым французским скульптором XVIII века; 2) создания «первым поэтом России» А. С. Пушкиным «великой поэмы» *Медный всадник*. Но, в отличие от «певцов дела Петра», поэта XX века интересует не па-

¹⁰ Конкретно-пространственный, идеологический, историософский, мифопоэтический, символический контекст фальконетовского памятника Петру I глубоко рассмотрен в статье В. Н. Топорова: *О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I*. В кн.: *Лотмановский сборник*. Москва 1995, с. 420–462. См. также на эту тему: Р. О. Якобсон: *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*. В кн.: *Его же: Работы по поэтике*. Москва, 1987; В. Н. Топоров: *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*. В кн.: *Его же: Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва 1995, с. 259–367.

радная, величественная сторона деятельности императора, а ее «изнанка», теневая сторона, что выделено названием поэмы.

Поэтический мир «Изнанки» России, наполнен некими фантастическими существами: «игвы», «раругги», «Жругр» (Уицраор России), которые, как и в других случаях, уже были осмыслены автором в трактате *Роза мира*. Игвы в *Розе мира* – «главная из рас античеловечества; демонические существа высокого интеллекта, обитатели «изнанки миров» – шрастров» (см.: т. 3, с. 161–170); раругги – «вторая из рас античеловечества; разумные существа, до стадии которых развились хищники древних геологических эпох нашего слоя» (см.: т. 3, с. 164–167).

В поэме речь идет о том, как одряхлевшего «Второго Жругра», олицетворяющего русскую державу династии Романовых, свергает «Третий Жругр».

Во второй, третьей и четвертой частях Андреев размышляет о вселенной, звездах, луне, солнце, планетах, о формах цивилизационного мироустройства, о государственных структурах, принципах народоустройств, новой архитектуре, науке, технике и проч. В художественном пространстве этих глав действуют разнообразные фантастические персонажи. При этом поэт постоянно концентрируется на противоборстве светлых и темных сил. В части пятой от абстрактных размышлений и фантастических персонажей Андреев возвращается к узловым сюжетам русской истории. И здесь вновь появляются исторические персонажи.

Иван Грозный (Иван IV Васильевич – первый русский царь, который согласно развитию сюжета поэмы, попадает после смерти в омуты ада. Слой где, оказался Иван Грозный это *Ытрэч* – так в *Розе мира* обозначен один из адских миров (т. 3, 158–159).

6. Это – формула; а вот и случаи ее применения. Злодеяния так отягчили эфирную ткань Ивана Грозного, что стремительный спуск начался с первых же минут посмертия. Преступник падал сквозь слои и слои, прорезая чистилища. Магмы и непроглядные слои земного Ядра. Равновесие было достигнуто лишь в мире, называемом *Ытрэч*: это планетарная ночь, длящаяся с начала Земли до ее преобразования в отдаленном грядущем. Мука его невыразима; силы Синклита России не достигают туда. Это – средняя из трех лун, маячащих на небесах Друккарга (т. 1, с. 200).

Далее описана посмертная дорога еще одного «царя» – Лжедмитрия. Лжедмитрий I (?–1606) – самозванец, выдававший себя за русского царевича Дмитрия Ивановича, правил страной в период с 1605 до 1606 гг.

8. Посмертие Лжедмитрия было противоречивым, как его судьба на земле. Носитель темного задания, навязанного ему Противобогом, он, выполнив его, сорвался на планетарное Дно, по дороге теряя свое эфирное тело, распавшееся

на десятки призрачных «я». По истечении долгих лет взятый оттуда в Гашшарву, он только тогда мог быть освобожден силами Христа от страшного повтора: новой темной миссии, нового рождения и нового низвержения. Он поднят в Друккарг и строит цитадель, трудясь в ряду своих предшественников и преемников на престоле России (т. 1, с. 200).

В поэме *Изнанка мира* упоминается также о таком историческом деятеле, как Александр Васильевич Суворов, русский полководец, который в *Розе мира* выступает сторонником военного, великодержавного, чисто внешнего могущества (т. 3, с. 300), а в поэме «Суворов вкусил до конца... горшую муку и, снова поднятый в Друккарг, включился в цепь гигантов-камненосцев» (т. 1, с. 202). По мысли Андреева, Иван Грозный, Лжедмитрий, Петр I оказались заложниками, верными слугами тоталитарного государства, которое они вынуждены были строить и укреплять, независимо от своей личной воли». В 14 и 15 разделах последней главы поэт вновь возвращается к загадочной и трагической фигуре Петра I: «Он распоряжается другими, но строит и сам, строит, напрягая все мускулы своего сверхчеловеческого тела, всю энергию своего титанического рассудка, – строит ненавидимое с тех пор, как он постиг его сущность» (т. 1, с. 202).

В конце поэмы упоминается о Навне, как о Идеальной Соборной Душе России (т. 1, с. 201–202). Далее автор переходит к одному из самых значимых образов в его концепции мира – женственному идеалу русской метакультуры.

3.2. Миф о Вечно Женственном (*Навна*)

В восьмой главе содержится поэма *Навна* (1955), посвященная «возлюбленной, жене и другу, Алле Андреевой». *Навна* – авторский миф Д. Андреева о вымышленных персонажах Навне и Яросвете, который связан с осмыслением русской истории. *Навна* – богорожденная монада, одна из Великих Сестер, Идеальная Соборная Душа Российской метакультуры, впервые была описана Андреевым в *Розе мира* (см. т. 3, с. 238–241).

Поэма начинается с «портретного» описания Навны: «Прозрачен и светел / Был синий простор Ее глаз / И с синью сливался небесной». Любовь, вера и правда – ценности, которыми наделяет автор свою сказочную героиню.

Жаждой любви означится,
Жаждой веры заплачется,
Жаждой правды проявится
Сказочная красавица

(т. 1, с. 207)

Духовность и гармония, как «музыка невыразимая» (т. 1, с. 208), изначально присущи Навне. Ее черты, согласно замыслу поэта, воплощены в девицах-красавицах, возлюбленных, страданицах, в матерях, жёнах, сестрах.

И над Февронией, кроткою Соней,
Лизою, Марфой, Наташей, – везде
Льется хрусталь Твоих дивных гармоний
И серебрится, как луч на воде

(т. 1, с. 214)

Названные в приведенном фрагменте женские имена встречаются в произведениях русской литературы.

Образ *Навны*, в котором закреплена мудрость Вечной Женственности, идеал женского начала, находит отображение в святой Февронии (в иночестве Евфросиния) – русской святой, житие которой описано в сочинении Ермолая-Еразма *Повесть о Петре и Февронии Муромских*. Женский идеал несла также, по определению автора, Василиса, героиня русских народных сказок – Василиса Премудрая. Эти аллюзии проясняют андреевское понимание «женственности», которая определяется «святостью».

Он слышал свой, а все в гармонию
Она влекла, согласовала,
Она мерцала, волховвала
И в каждом холила мечту,
И в Муроме прошла Феврония,
В Путивле пела Ярославна,
И Василиса в мгле дубравной
Искала ночью мудрость ту

(т. 1, с. 207)

Появляется также в поэме имя Ольги (христианское имя – Елена, ок. 890–969) – великой киевской княгини, жены Игоря. В поэме присутствует аллюзия на эпизод мести Ольги древлянам за смерть мужа. Ольге присущи такие качества, как: смелость, храбрость, стойкость, готовность к защите ценностей личной жизни и народного достояния, патриотические чувства.

Рог рокотал, и неистовство браков
Утро сменяло неистовством битв,
Не просветив первородного мрака
Хищных разгулов
и хищных ловить.
Руку поднимет
и опростает

Лютая Ольга –
и вот, к врагу
В небе летящих мстителей стая
Огненную прочертит дугу.

(т. 1, с. 206)

Ласковое имя Соня – это аллюзия на героиню романа Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание* (1865–1866). Достоевский велик, по Андрееву, как создатель образа Сони Мармеладовой – спасительницы из духовой пропасти (т. 3, с. 358). Имя Лиза намекает на Лизу Калитину, героиню романа *Дворянское гнездо* (1856–1858) И. С. Тургенева. Для Андреева это зрелый женский персонаж, пример женщины чистой совести, способной любить лишь раз в жизни¹¹. Имя Марфа – аллюзия на героиню оперы М. П. Мусоргского *Хованщина*. Известно, что Андреев высоко ценил творческое наследие композитора¹². Имя Наташа соотносится с героиней романа-эпопеи Л. Н. Толстого *Война и мир* (1863–1869). В *Розе мира* Андреев писал, что «Л. Н. Толстой, с большими усилиями поднял метапрообраз Наташы Ростовой из чистилища даймонов в один из миров Высокого Долженствования» (т. 3, с. 133). Андреев считал, что «историческая эпопея *Война и мир* не име-

¹¹ Сколько ни писали у нас – от Писарева до последнего гимназиста – о тургеневских женских характерах, а мне все кажется, что характер Лизы Калитиной до сих пор не оценен по заслугам. Это естественно. (...) Не только уход в монастырь, но самая идея монастыря была в глазах русской критики и общественности идеей реакционной, порочной в самой своей основе. Все столетие, протекшее с 1855 года, шло под знаком развенчания и ниспровержения самодовлеюще-религиозных идеалов. (...) Можно было подумать, что глубоко верующие люди (а ведь Лиза принадлежала к их числу) уходят в монастыри, ничего не взвесив, не сообразив, не разобравшись в самих себе, и ради какого-то нелепого каприза бросают свою молодую жизнь в некую черную дыру. То есть совершают нечто вроде духовного самоубийства, и только потому, что им не посчастливилось встретиться с такими прогрессивными, высококультурными людьми, как мы: трезвый голос, бодрый призыв со стороны, уж конечно, предохранил бы заблуждающихся от рокового шага. (...) Как будто драма, разыгравшаяся в жизни Лизы, не ударила по заветнейшему, нежнейшему, что она носила в себе: по ее религиозной совести. Столкновение произошло между этой совестью и любовью, – а любить Лиза могла в жизни лишь раз (она – образец характеров-однолюбов), и любовь для нее была столь же священна, как ее понятия о добре и правде. Она поняла, и поняла совершенно правильно, что для нее, для человека такой совести и такой любви, развязать этот узел в условиях нашего человеческого мира невозможно (т. 3, с. 369–371).

¹² См.: *Письмо В. Л. Андрееву 21 июня 1936*. В кн.: Б. Романов: *Вестник, или жизнь Даниила Андреева*, Москва 2011, с. 231, 333.

ет себе равных и обнаруживает усилие автора прочесть историю как систему видимых знаков некоего невидимого духовного процесса» (т. 3, с. 285).

Все упомянутые героини (Лиза, Соня, Марфа, Наташа) выражают в поэме гармоничность женственного начала. В дальнейших частях поэмы также присутствуют женские персонажи:

Вглубь,
в стопудовую удадь былин
Мысль низведешь – и замедлишь на спуске:
Только бродяги пустынных равнин
Ухают там: богатырски, по-русски.

Сита и Радха, Гудруна и Фрэя,
Руфь, Антигона, Эсфирь, Галатея –
Где же их русские сестры?
Где Джиоконда? Где Маргарита?

Нету ответа.
Грубые плиты,
Хищные, пышные ростры

(т. 1, с. 211)

Антигона – героиня греческой мифологии и одноименной трагедии Софокла. Маргарита героиня трагедии И. В. Гете *Фауст*. Поэма *Фауст*, где, по Андрееву, наблюдается «выражение метаисторического чувства и откровение в искусстве» (т. 3, с. 336, 350). У Гете Андреев высоко ценил образы Фауста и Маргариты (т. 3, с. 98–99). Имя Гете и его произведения упоминаются Андреевым в связи с мотивом Вечной Женственности в *Розе мира* (т. 3, с. 235, 358, 373). Гудруна – героиня скандинавского эпоса. Руфь – героиня одноименной книги *Ветхого Завета*. Эсфирь – героиня книги *Ветхого Завета*, спасающая еврейский народ от истребления в эпоху владычества персидского царя Артаксеркса. Галатея – героиня мифа о Пигмалионе. Джиоконда – Мона Лиза увековеченная Леонардо да Винчи. В *Розе мира* о Леонардо да Винчи говорится Андреевым, как о метаисторическом титане (т. 3, с. 209, 336, 356, 362). По Андрееву, да Винчи – это гений, творящий человеческий образ (т. 3, с. 132).

Присутствуют в поэме героини, восходящие к индусской культуре: Сита и Радха, к культуре европейской: Фрэя, Гудруна, Антигона, Галатея, и иудейской: Руфь, Эсфирь. Обратим внимание на «группировку» женских имен, в первом стихе строфы: они расположены парами. Первая пара указывает на царевну Ситу – супругу Рамы и Радху – персонаж индусской мифологии, считааемый в индуизме как одна из женских форм Бога. Следующая пара указывает на Гудруну – героиню скандинавского эпоса и Фрэю – богиню любви

и красоты в скандинавской мифологии. Второй стих строфы указывает на женские образы из Ветхого Завета – Руфь, Эсфирь; Антигона и Галатея¹³ – образы древнегреческой культуры.

Литературные и мифологические образы женщин представляют различные аспекты «женственности». Универсальный женский архетип изначально воплощен в образе мифической Навны.

Свет любви Навны согревает человеческие души. Она хранит и бережёт народную культуру, вдохновляет музыкантов и поэтов, архитекторов и художников на создание прекрасных произведений, несущих людям радость от восприятия красоты бытия:

Текли меж белыми колоннами,
По тихим паркам и гостиным,
По антресолям паутинным
Ручьи романсов и сонат,
И в театральных залах – звонами
Гармоний, миру незнакомых,
В лицо пахнул, как цвет черемух,
Сам потаенный Русский Сад

(т. 1, с. 211–212)

Сюжетика поэмы определяется следующими событиями: Спуск Навны в северную страну, которая понравилась ей, благодаря дикой и в то же время прекрасной природе. Страна, после долгих лет внутренних войн и набегов врагов, «заколдованная» Ярославом и Навной, тоскует по мирной жизни. Свет, посланный «Из Цареграда ладанным дымом, / Тихо струящимся в хаты, в дома...», обусловил возникновение русской культуры, расцвет искусства и христианских храмов. Тогда появилось «отражение Небесного Кремля», служителями которого становились родомыслы (старорусские князья, см.: т. 3, с. 292–294).

Князья и цари,
Схимники, смерды, гости и нищие
Видели, как на Руси разгоралось
Зарево странной зари.

И повторялось,
Удесятерилось,
Снова и снова,
От Камы до Пскова

¹³ См.: Ф. Любкер: *Реальный словарь классических древностей*. Т. 3. Москва 2001, с. 179; Д. О. Торшилов: *Античная мифография*. Санкт-Петербург 1999, с. 84.

Над половодьем бесчисленных рек
То отраженье Кремля Неземного
В бут, –
 в плоть, –
 в век

(т. 1, с. 209)

Однако возникший в Петербурге русский великодержавный демон – уи-цраор Жругр, заключил «сказочную красавицу» Навну вместе с ее заколдованным садом в цитадель:

Но громоздит державный демон
Свой грузный строй,
И моет Днепр, и лижет Неман
 Его устой.
Мечта могущества ярится
 В его очах.
Уже тесна Москва-царица:
 Он в ней зачах.
От дня ко дню самодержавней,
 Он – бич, палач...

О, русский стих! О пленной Навне
 Тоскуй и плачь!

Плотными глыбами замуровал он
Сад Ее нежный внутри цитадели

(т. 1, с. 210)

Эпизод заключения, неволи красавицы нередко встречается в русских народных сказках, его использовал когда-то и Александр Пушкин в своей первой поэме *Руслан и Людмила* (1818–1820). Поэтому, очевидно, не случайно далее в поэме появляется имя великого поэта и упоминается его любимая героиня Татьяна Ларина из романа в стихах *Евгений Онегин* (1823–1831).

Прислушивался бледный Пушкин
К хрустальным звукам в синеве.

Там, за дворцовыми аллеями –
Фонтанов звонкая глассада,
А дальше – мгла глухого сада,
Где даже оклик музы тих,
Где нисходил и тек, лелеемый

Всей лаской пушкинских мечтаний,
 Нерукотворный образ Тани,
 Чтоб веять в ямбах колдовских

(т. 1, с. 212)

Далее в поэме возникает образ влюбленной девушки, обращающейся к своему возлюбленному. Эти персонажи – Навна и Ярослав, реминисцируют с героями ветхозаветной *Песни песней*...

– Друг мой! Жених мой! Вспомни былое:
 Родину демиургов благую,
 Как мы спускались вот к этому слою
 В пустошь нагую.
 Друг мой, жених мой! Ветер геенны
 Треплет одежду мою, разрывая,
 Ключья уносит – слоями вселенной
 С края до края...
 Друг мой! Жених мой!
 Знаю: в бою ты
 С темным хранителем, с лютым титаном,
 Лишь согревает
 мирным приютом
 Сердце мечта нам

(т. 1, с. 213)

Глава преимущественно посвящена описанию Навны, но здесь же появляется и Ярослав. Как демиург Ярослав ясно понимал свое предназначение, которое состояло в браке с Соборной Душой народа и в рождении ими Звенты-Свентаны. Но он не предугадывал, что одно из его собственных созданий фатальным образом должно будет подняться против него и стать его метаисторическим соперником, узурпатором и искажителем его замысла. Он не мог предвидеть, что постоянная борьба враждебных иерархий с ним самим и с Навной станет содержанием метаисторической драмы России с древнейших эпох до новейшего времени. Согласно мифу Андреева, в творческом замысле Яросвета и Навны Россия виделась пространством для идеального творения, наполненного красотой цветущих садов, атмосферой любви к ближнему, радости творческих достижений. Так было когда-то на родине демиургов и великих сестёр, которая находится в Пространстве Духа Отца Рода Небесного. После неудачной попытки Иисуса создать в недрах римской метакультуры прообраз собора сверхнарода, Великий Дух, живший в мире проявленном, как Андрей Первозванный, отдал свои силы Яросвету. С этого момента началась миссия Яросвета и Навны по созданию сверхнарода, кото-

рый, по замыслу поэта, должен преобразовать на планете всё. Эта семантическая наполненность образов Навны и Яросвета детально разработана в *Розе мира*, но и в поэме она также очевидна.

3.3. Миф о русском демиурге (*Сказание о Яросвете*)

Девятая глава *Сказание о Яросвете* (1955–1958) состоит из *Вступления* (1942), *Заключения* (1955–1958) и десяти стихотворений: «В дни, когда светозарно и мирно...» (б. д.), «О, превышающий ангелов! Страшно...» (б. д.), «Это свершилось в начале пути...» (б. д.), «Хвойным покровом...» (б. д.), «Странно поверить, трудно постичь...» (б. д.), «Не как панцири, броня иль кираса...» (б. д.), «И отошел Он...» (б. д.), «Создал сначала для родины сын...» (б. д.), «Здесь – уицраор...» (б. д.), «В этот вечер, что тянется, черный...» (б. д.). Выдвинутое в заглавии «сказание» напоминает исторические летописи (*Сказания о князьях и царях земли русской*) и житийные легенды (*Сказание, страсть и похвала св. мучеников Бориса и Глеба*).

Эта глава посвящена поэтическому осмыслению роли Яросвета в русской истории. От его брака с Навной должна родиться Звента-Свентана – *выразительница Вечной Женственности*, определяющая на земле торжество «Розы мира». Яросвет как демиург неотделим от явления государственности. Русский демон великодержавья, рожденный Юным Яросветом и кароссой Дингрой, несущей в себе «проклятое семя Гагтунгра», влияет на историю и двойственную инспирацию русского народа. История Яросвета – это андреевская попытка осмысления хода бурной русской истории. Поэт строит поэтическую легенду на основе мифа, представленного им в *Розе мира*. Таким образом, мы вновь имеем дело с автоинтертекстуальностью.

Стихотворное *Вступление* является гимном в честь Яросвета. Мифологический персонаж является символом инспирации для великих дел русского народа, помощником в победах, предтечей веры в могущество Святой Руси.

Наш разум юный расслоить не смел,
Кто тягу вдаль внушал великим дедам,
Кто чудной целью полнил наш удел,
Кто помогал и битвам, и победам;
Ты пребывал за мглой державных дел –
Неразличим, нечувствуем, неведом,
Сам преклонясь пред именем Христа,
И вера в Русь была еще пуста

(т. 1, с. 216)

Яросвет навеки связан с «Душой Соборной русского народа»; он «в вере мудрых и в простом рабе»; он смело и четко руководит страной:

«Ковчег России Богом дан Тебе». Простые люди называют его «Народовождь! Народоисцелитель». Сам лирический герой, обращаясь Яросвету в молитвенном порыве, просит:

Учи же нас – груз ноши не кланя
 Читать завет долженствований наших,
 Нести огонь в живой цепи огня
 Культур грядущих и культур угасших –
 Ты, воздевающий к престолу Дня
 Всю нашу боль в нерукотворных чашах,
 Как боль вселенной – гор, лесов, морей –
 К Отцу возносит Вечный Иерей

(т. 1, с. 217)

Главной темой стихотворений является мистическое обручение и брак Навны с Яросветом («*В дни, когда светозарно и мирно...*»), восхваляющие песни в честь Яросвета и его мудрости («*О, превьюшающий ангелов! Страшно...*»):

Сам Ты мужал
 с удвоенной мощью,
 Мудрость восполнил, зрелость стяжал.
 (...)
 Разум Твой – над сраженьями, ратями
 Чудным воспоминаньем сверкал,
 Ты созерцал труды своих братьев –
 Дальних затоμισов
 белый портал

(т. 1, с. 220)

В стихотворении присутствуют два значимых для андреевской мифологии символа: Храм Солнца Мира и Звента-Свентана – дочь Яросвета и Навны.

В *Заключении* Андреев выдвинул на первый план тему метаистории, а также приближающейся «новой религии», описанной в «Розе мира»:

О, сверхрелигия! Мир ждет! Гряди!
 И счастлив тот, чей смертный взор нащупал
 Издалека твой лучезарный купол

(т. 1, с. 236)

Сказание о Яросвете – это опыт антропоморфического образования мифо-поэтического мира.

3.4. Сакральный аспект мифа о Вечной Женственности (Голубая свеча)

Глава десятая – *Голубая свеча*, состоит из тринадцати стихотворений [I. Александру Блоку (1950), II. Приснодеве-Матери (1950–1955), III. Дом Пресвятой Богородицы (1950–1955) (1. «Сумрачные скалы Галилеи...», 2. «Девятнадцать веков восхождения...», 3. «То цветущими вишнями...», 4. «На холм Демидург всероссийский ступил...», 5. «О, тихая полночь! – Узор...», 6. «Менялись столетья. Открытые створы...», 7. «Из обездоленности...», 8. «Когда не разделишь в клокочущем шторме...»), IV. Сорадовательнице мира (1955), V. «Предчувствую небывалые храмы...» (1955)].

При рассмотрении десятой главы сначала остановимся на ее общей характеристике и направленности, а затем подробнее проанализируем стихотворение Александру Блоку, значимое в аспекте интертекстуальности.

Обратимся к заглавию главы: *Голубая свеча*. В религии свеча символизирует «духовный свет веры, разгоняющий мрак невежества и язычества»; в искусстве «свеча, проливающая духовный свет, сопутствует аллегорическим фигурам Веры, Церкви, Благодати и Милосердия»; свеча – «источник вдохновения ученого, писателя и поэта, склонившегося над фолиантом или чистым листом бумаги»; в мантике «голубая свеча обозначает защиту от выходцев из того света»; в «голубом массонстве свеча символизирует ясность и истину»¹⁴. Из приведенных значений видно, что семантика словосочетания «голубая свеча» обуславливает особое содержание главы, связанное прежде всего с темой Звенты-Свентаны, то есть Вечной Женственности, имеющей духовно-символическое значение.

Стихотворение *Приснодеве Марии* содержит именование Матери Божьей:

Пренепорочная. Присноблаженная.
Горней любви благодатное пламя,
Кров мирам и оплот!
Непостигаемая! Неизреченная!
Властно предчувствуемая сердцами
Там, в синеве высот

(т. I, с. 240)

Богородица представлена здесь как своего рода посредник между человеком и богом: «К Отчему царству мост». Матерь Божия стоит у истоков истинной веры, чей свет отразился в различных культурах и искусствах: «Ты, на

¹⁴ Свеча. В кн.: О. В. Вовк: *Энциклопедия знаков и символов*. [Электронный ресурс] <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=730>.

восходе культур пронизавшая / Тысячецветные окна религий, (...) Нимбами
огненными осенявшая / Юное зодчество, мудрые книги, / Музыка и письме-
на!»». Поэт видит в Деве Марии опору для страждущих, сострадание и ми-
лость: «Пристань гонимых! бессмертье погубленных! / Благословенные узы
единства / И прощенья врагам!». Богоматерь облегчает трудный путь челове-
ка к Богу: «Легок с Тобой путь многотрудный / К наивысочайшей мечте!». Гимн в честь Богородицы является гимном в честь Бога – Создателя мира:

Мир многопенный, песни и краски его
Только Тобой прекрасны и чудны
В радости и красоте

(т. 1, с. 241)

Лирический герой противопоставляет женское начало Приснодевы Ма-
рии «яростному мужественному, беспощадному мужскому началу»¹⁵. «Муж-

¹⁵ См.: *Роза мира*: «Выявляясь вовне, Единый проявляет некую присущую Ему внутреннюю полярность. Сущность этой полярности внутри Божества для нас трансцендентна. Но, выявляясь вовне, она воспринимается нами, как полярность двух друг к другу тяготеющих и друг без друга не пребывающих начал, извечно и присно соединяющихся в творческой любви и дающих начало третьему и завершающему: Сыну, Основе Вселенной, Логосу. Истекая во вселенную, божественность сохраняет эту присущую ей полярность; ею пронизана вся духовность и вся материальность вселенной. На различных ступенях бытия она выражается различно. В слое неорганической материи, который доступен всеобщему человеческому восприятию, ее можно усмотреть, вероятно, в основе того, что мы именуем всеобщим законом тяготения, в полярности электричества и во многом другом. В органической же материи нашего слоя, здесь, эта полярность Божественного проявляется в противозначности мужского и женского начал. Повторяю и подчеркиваю: здесь, ибо лежащая в основе этой противозначности полярность Божества, сама в себе, в своей сути, не может быть понятна. Выявляясь вовне, Единый проявляет некую присущую Ему внутреннюю полярность. Сущность этой полярности внутри Божества для нас трансцендентна. Но, выявляясь вовне, она воспринимается нами, как полярность двух друг к другу тяготеющих и друг без друга не пребывающих начал, извечно и присно соединяющихся в творческой любви и дающих начало третьему и завершающему: Сыну, Основе Вселенной, Логосу. Истекая во вселенную, божественность сохраняет эту присущую ей полярность; ею пронизана вся духовность и вся материальность вселенной. На различных ступенях бытия она выражается различно. В слое неорганической материи, который доступен всеобщему человеческому восприятию, ее можно усмотреть, вероятно, в основе того, что мы именуем всеобщим законом тяготения, в полярности электричества и во многом другом. В органической же материи нашего слоя, здесь, эта полярность Божественного проявляется в противозначности мужского и женского начал. Повторяю и подчеркиваю: здесь, ибо лежащая в основе этой противозначности

ское начало, как отмечает Д. Ахтырский, – рождает индивидуальную свободу, которая есть условие духовного развития; женское начало рождает братство, спаянное любовью»¹⁶.

И на заре, вдали – (...)
 Душу планеты, омыв от горя,
 В белый облечь покров.

Меры заменишь новою мерою,
 Сбросишь с весов суровые гири
 В страшном этом краю...
 Верую, Дивная! верую! верую
 В Братство, еще небывалое в мире,
 В Церковь Твою

(т. 1, с. 241–242)

В заключительной строфе, как видно, поэт выражает надежду на возрождение христианской морали и Церкви «в страшном краю», то есть в современном ему тоталитарном государстве, где насильственно воцарился атеизм. Церковь-Братство выступает у Андреева как отражение метаэфирного воплощения Звенты-Свентаны в Небесной России, самая же Звента-Свентана является выражением Вечной Женственности – Приснодевы-Матери.

Цикл *Дом Пресвятой Богородицы* вмещает восемь стихотворений. В первом *Сумрачные скалы Галилеи*... представлены главные события из жизни Богоматери и верующих христиан: обыденная жизнь, Святая Трапеза Иисуса с двенадцатью учениками, усение Богородицы:

Сумрачные скалы Галилеи,
 Зноями обугленные впрах...
 По долинам – тонкие лилеи
 Да стада в синеющих горах.

полярность Божества, сама в себе, в своей сути, не может быть понятна. Вот почему Божественную Женственность мы именуем Матерью Логоса и через Него всей вселенной. Но извечный союз между Отцом и Матерью не изменяет Ее предвечной сущности; именно поэтому мы именуем Матерь миров Приснодевою. Таким образом, в учении о Троице и о Женственном аспекте Божества наличествует не перенесение «слишком человеческого» на сферы горние, а, напротив, понимание объективной полярности наших слоев – мужского и женского начал – как проекции непостижимой для нас полярности в существе Бога» (т. 1, с. 230).

¹⁶ Д. Ахтырский: *Символика вечной женственности в творчестве Даниила Андреева*. [Электронный ресурс] <http://calabaxa.narod.ru/Ahtyrsky/zhenstven.htm>.

Странный вечер... Край Ерусалима,
 Тихий дом. Двенадцать человек.
 И Она: слышна еще и зрима,
 Как в ладье, отчалившей навек.

(...) Больше нет того, что было тленно:
 Завершится ход святых минут –
 И ученики, склонив колена,
 К ложу опустевшему прильнут

(т. 1, с. 242–243).

Для данного стихотворения, как и поэзии Андреева в целом, характерна поэтика двоемирия: наряду с миром реальным, в тексте представлен мир ирреальный.

В цикле содержатся песни и гимны в честь Богородицы, где Матерь Божья «Вся блистает нетленная, – белоснежная вся», «Всем благая Заступница», «Пресвятая Печальница», «Всем Защитница в час роковой», «Дева-Матерь, как лилия», «Всехвалимая», «Мать / Дева», «Печальница русской земли», «Честнейшая всех Херувим, / всех Тронов!», «Славнейшая всех Серафим, / всех звезд!», «тканна сердцами, хвалою», Она «Надежнее царства, / сильней / чем смерть», «Заступница гибнущим в скорби», «Печальница темной земли».

Появляется также молитвенная просьба («Когда не разделишь в клокочущем шторме...»):

Свершить непостыдно
 завещанный Богом
 Наш путь в океане мирском
 дай сил!
 Дай сил – не растратить по бурным дорогам
 Даров, для которых Он жизнь
 нам длил!

Дай всем, кто лелеет свой жемчуг небесный,
 Кто в крестном боренье
 творит
 свой храм,
 Свершить до конца его подвиг безвестный
 Пред темным отходом
 к иным
 мирам.

(...)

Но Ты ему внемлешь,
Ты можешь, –
 склони же,
Печальница темной земли,
 Свой взор

(т. 1, с. 249)

В стихотворении *Сородовательнице мира* лирический герой связывает с Богородицей великую Радость и Любовь, которые, невзирая ни на что, живут в человеческом мире.

Ты засмеешься – журчат капли,
Поют фонтаны, ручьи во льдах,
И отсвет зыблется
 на колыбелях,
Прекрасных зданьях,
 стихах,
 садах.

Так проникаешь Ты мир вседневный,
Так отражаешься
 вновь и вновь
Во всем, что радостно,
 что безгневно,
Что окрыленно,
 что есть Любовь

(т. 1, с. 250)

В стихотворении «*Предчувствую...*» явно ощущается аллюзия на стихи А. Блока «Вхожу я в темные храмы, / Совершаю бедный обряд. / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцаньи красных лампад» и целой традиции идеи Вечной Женственности, идущей от Владимира Соловьева:

Предчувствую
 небывалые храмы,
Полные мягко-лазурной мглой,
Звездный Праобраз Прекрасной Дамы
Над просветляемой духом Землей

(т. 1, с. 251)

Молитвенный стиль стихотворений, как заметил Б. Романов, связывают цикл, кроме всего прочего, с традициями русской духовной поэзии (т. 1, с. 475).

Стоит подчеркнуть, что для Андреева, как для Блока и ранее для Владимира Соловьева, необычайно значимым оказалось понятие *Вечной Женственности*. Но полной адекватности в уразумении этого понятия не было. В религиозно-философском плане *Вечно Женственное*

близко подходит к Душе мира, Софии – посреднику между бытием божественным и земным. По толкованию Вл. Соловьева – Вечная Женственность есть образ всеединства мира, созерцаемый богом. Культ Вечной Женственности может сливаться и с культом богоматери. Особенность Вечной Женственности в ряду других существенных мировых начал заключается в ее эстетическом характере. Вечная Женственность есть, прежде всего, красота, источник и цель всех высших переживаний прекрасного в искусстве или вне его. Отсюда: искусство проходит под знаком Вечной Женственности...¹⁷.

На наш взгляд, у Блока преобладало мистико-эстетическое восприятие *Вечно Женственного*, а у Соловьева и Андреева – религиозно-мистическое. Но и в первом, и во втором случае наличие аллюзий, интертекстуальных связей и отношений расширяет горизонты андреевского художественного мира.

3.5. Миф о поэте. Стихотворение *Александру Блоку*

Прежде всего обратим внимание на название этого стихотворения. Существует тип заглавий, поэтическая значимость которых устанавливается изначально. Они включают в себя слова и словосочетания, обладающее высоким культурным потенциалом. В качестве таковых могут выступать имена собственные литературных героев или их авторов. При наличии таких заглавий возникает особая читательская рецепция. Читатель настраивается на восприятие текста в связи с другими текстами возникающими ассоциативно¹⁸. Такого типа заглавия несут прогностическую информацию о возможном присутствии в тексте цитат¹⁹. Заглавия, в которых содержится имя адресата произведения, сходны с посвящениями, для которых используется форма дательного падежа. Посвящение обычно актуализирует синхронные связи – «свой круг» друзей или единомышленников, живых или ушедших из жизни. Заглавие-посвящение всегда занимает сильную позицию в тексте

¹⁷ А. В. Лавров: *Соловьев*. В кн.: *Лермонтовская энциклопедия*. Ред. В. А. Мануйлов. Москва 1981, с. 520–521.

¹⁸ Е. В. Джанджакова: *Лингвистика и поэтика*. Москва 1979, с. 208.

¹⁹ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Москва 2009, с. 139.

и является маркером цитации²⁰. Такими чертами, на наш взгляд, обладает стихотворение *Александру Блоку*.

Напомним, что в доме Добровых, где Андреев воспитывался, существовал своего рода культ личности и творчества поэта-символиста²¹. Даниил с детства хорошо знал и любил поэзию Блока за ее символистскую таинственность и музыкальность. Повзрослев, Андреев стал высоко ценить мистику Блока («мистицизм дал мне всю силу к жизни»²²), идею двоemiрия («революция совершалась не только в этом, но и в других мирах»²³), но особое внимание всегда сосредоточивал на Вечно-Женственном. В *Розе мира* именно Александру Блоку уделено более всего внимания из представителей русской литературы²⁴. Блок, – по утверждениям Андреева, – русский «созерцатель обоих полюсов»²⁵, «обеих бездн»²⁶. В *Розе мира* Блок представлен художественным гением «нисходящего ряда»²⁷, жертвой «внутреннего противо-

²⁰ Там же, с. 140.

²¹ См.: О. П. Носова: *В объятиях удава: Воспоминания узницы ГУЛАГа*. Санкт-Петербург 2001, с. 129.

²² А. А. Блок: *Письма к жене. Литературное наследство*. Москва 1978, с. 107.

²³ А. А. Блок: *О современном состоянии русского символизма (Прочитано в Обществе ревнителей художественного слова 8 апреля 1910 года)*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 5. Москва–Ленинград 1962, с. 431.

²⁴ «Я мог бы перечислить несколько имен деятелей русской культуры и истории, которые вступили в Небесную Россию за последние сорок лет. Пусть смеется, кто хочет, над этим сообщением. Да и к репутации сумасшедшего мне не приходится привыкать. И так – имена некоторых из тех, кто не имел нисходящего посмертия и сразу после смерти в Энрофе вступил через миры Просветления в синклит: Лесков, Римский-Корсаков, Ключевский, Гумилев, Волошин, Рахманинов, Анна Павлова, Сергей Булгаков, Иоанн Кронштадтский, патриарх Тихон, цесаревич Алексей Николаевич, несколько творцов и тысячи героев, погибших от руки Сталина. Очень немногие из имен тех, кто вступил в синклит после кратковременного пребывания в верхних чистилищах: Фет, Л. Андреев, Александр Блок, Шаляпин, Александр II, Константин Романов, академик Павлов» (т. 3, с. 284).

²⁵ «...вся религиозная философия и историософия XIX века от Чаадаева и славянофилов до Владимира Соловьёва, Мережковского и Сергея Булгакова, вся душевная раздвоенность, всё созерцание и эмоционально-жизненное переживание обоих духовных полюсов, свойственное как Лермонтову и Гоголю, так – в ещё большей степени – Достоевскому, Врубелю и, наконец, Блоку, являются не чем иным, как следующими этапами этого процесса» (т. 3, с. 284).

²⁶ «Великих созерцателей «обеих бездн», бездны горнего мира и бездны слоёв демонических, в нашей культуре я до сих пор знаю три: Иоанн Грозный, Лермонтов и Достоевский. Четвёртым следовало бы назвать Александра Блока...» (т. 3, с. 350).

²⁷ «Внутренний конфликт, о котором я говорю, есть противоречие тройное, есть борьба трёх тенденций: религиозно-этико-проповеднической, самодовлею-

речия»²⁸. Мечущийся в поисках синтеза «религиозно-этического и художественного служения»²⁹ между богом и дьяволом, поэт вольно или невольно, оказался на пути нисходящих «по лестнице мистических подмен»³⁰. В поэме *Русские боги* поэтика Блока функционирует, как считает Татьяна Мельникова, на основе двух начал – романтическом («душистые мхи и дремучих болот колдовство», «мгла легенд Гаэтана», «скитанья и сны страстотерпца») и социальном, теме «страшного мира» («хмурый город», «каналы и выюги и под снежным плащом притаившиеся мятежи»)³¹. Ольга Дашевская обна-

ще-эстетической и ещё одной, которую можно назвать тенденцией низшей свободы: это есть стремление личности осуществить свои общечеловеческие права на обыкновенный, не обременённый высшими нормативами образ жизни, вмещающий в себя и право на слабости, и право на страсти, и право на жизненное благополучие. Этот внутренний конфликт обострился в Лермонтове, с неимоверной жгучестью переживался Гоголем и Львом Толстым и превратил судьбу Блока в трагедию духовного спуска» (т. 3, с. 339).

²⁸ «Но есть ещё ряд гениев нисходящего ряда, гениев трагических, павших жертвой неразрешённого ими внутреннего противоречия: Франсуа Вийон и Бодлер, Гоголь и Мусоргский, Глинка и Чайковский, Верлен и Блок. Трагедия каждого из них не только бесконечно индивидуальна, она ещё так глубока, так исключительна, так таинственна, что прикасаться к загадкам этих судеб можно только с величайшей бережностью, с целомудрием и любовью, с трепетной благодарностью за то, что мы почерпнули в них, меньше всего руководствуясь стремлением вынести этим великим несчастным какой-либо этический приговор. «Кому больше дано, с того больше и спросится», да. Но пусть спрашивает с них Тот, Кто дал, а не мы. Мы только учились на их трагедиях, мы только брали, только читали написанные их жизненными катастрофами поэмы Промысла, в которых проступает так явственно, как никогда и ни в чём, многоплановый предупреждающий смысл» (т. 3, с. 339).

²⁹ «...художники слова предчувствовали, искали и находили либо, напротив, изнемогали в блужданиях по пустыне за высшим синтезом религиозно-этического и художественного служения: не говоря о том же Гоголе и Льве Толстом, вспомним и задумаемся об Алексее Толстом, Гаршине, Владимире Соловьёве, Блоке, Вячеславе Иванове; вспомним о прорывах космического сознания...» (т. 3, с. 341).

³⁰ «Это – тот идеальный образ [образ пророка – Д. Б.], который маячил, как неотразимо влекущая цель, перед изнемогавшим от созерцания химер Гоголем, перед повергавшимся в слезах на землю и воздевавшим руки к горящему над Оптиной пустыней Млечному Пути Достоевским, перед тосковавшим о всенародных знойных дорогах странничества и проповедничества Толстым, перед сходявшим по лестнице мистических подмен и слишком поздно понявшим это Александром Блоком» (т. 3, с. 342).

³¹ См.: Т. В. Мельникова: *Образы поэтов-вестников в поэтическом универсуме Д. Андреева (Русские боги, Крест поэта)*. [Электронный ресурс] teoria-practica.ru/4-2011/philology/melnikova.pdf.

руживает в андреевском творчестве влияние «блоковских мотивов пляски и танца, омута и марева», «шабаша страстной ночи», «дьявольского маскарада», а также многообразии блоковских «ритмико-интонационных стратегий» и «форм субъектно-объектной организации» лирики³².

Обратившись непосредственно к стихотворению *Александру Блоку*, отметим, что оно достаточно объемное, состоит из шестнадцати октав (восьмистиший). Его размер – трехсложный анапест создает мелодичность, а последовательное чередование двухстопного и трехстопного анапеста передает чувство тревоги и щемящей тоски. Таким способом устанавливается особая музыкальная взаимосвязь между стихотворением Андреева и поэзией Блока.

Далее рассмотрим содержание строф стихотворения Андреева, выявляя при этом мотивы, реминисценции, ассоциации, параллели, кореспондирующие с творчеством А. Блока и, таким образом, создающие интертекстуальные связи и отношения.

В первой строфе стихотворения лирический герой указывает на то, что он и поэт-символист жили в разные исторические эпохи – перед одним открывалось будущее; другой закончил свой земной путь:

Никогда, никогда
на земле нас судьба не сводила:
Я играл в города
и смеялся на школьном дворе,
А над ним уж цвела,
белый крест воздевая, могила,
Как два белых крыла
лебедей на осенней заре

(т. 1, с. 237)

Первая строфа констатирует реальный факт: при жизни Блока Андреев с ним никогда не встречался. А. Блок умер в 1921 г. в Петербурге, в то время как Д. Андреев – пятнадцатилетний юноша, еще обучался в Московской гимназии Е. А. Репман. Над могилой поэта был поставлен высокий белый крест³³, который и ассоциировался в сознании лирического героя «с белыми крыльями лебедей на осенней заре». Обратим внимание на то, что у современников Блока сложилось восприятие поэта-символиста как птицы. Так, в стихотворе-

³² О. А. Дашевская: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн.: *Д. Андреев: pro et contra...*, с. 94.

³³ При похоронах А. Блока, состоявшихся 10 августа 1921 г. на Смоленском кладбище, на его могиле поставили высокий белый крест, исчезший во время блокады. *Блок Александр Александрович* [Электронный ресурс] <http://funeral-spb.narod.ru/necropols/literat/tombs/blok/blok.html>.

нии Цветаевой, написанном после смерти поэта – *Без зова, без слова* (1921) из цикла *Стихи к Блоку*, существуют эти символические «два белых крыла»³⁴. В первой строфе Андреева, кроме того, в качестве своеобразных лексических маркеров выступают также такие слова, как «судьба», «осень», «заря», создающие так называемый «блоковский фон». Метафора «крест – лебедь» ассоциируется также с лебединой песней как последней и наивысшей степенью проявления таланта у «человека творящего». «Крест – лебедь» Блока выступает живым знаком, символом его творчества, присутствующим в сознании читателей. Эта метафора переключается с блоковскими стихотворениями из цикла *Снежная маска* (1907), в частности, со стихотворением *Влюбленность*³⁵ (1907). «Скрестившиеся в вышине два луча – звенящие и падающие», напоминают созданный Андреевым противоречивый миф об Александре Блоке – в образе которого подчеркивается, с одной стороны, поэтическое призвание, талант, миссия «праведника», «русского бога», «зодчего», создающего миф русской культуры, с другой, «падшего вестника», выбравшего для себя демонический путь нисхождения. В цикле *Снежная маска* имеется стихотворение, озаглавленное *Крылья*³⁶ (1907), с которым также связаны аллюзии и реминисценции относительно символа «креста-лебедя». Обратим внима-

³⁴ М. И. Цветаева: «*Без зова, без слова...*». В кн.: М. И. Цветаева: *Стихотворения. Поэмы*. Москва 2007, с. 98.

³⁵ И чему-то над равнинами снежными
Улыбнувшаяся задумчиво заря.
И ты, осенившая крылами белоснежными
На вечный покой отходящего царя.

Ангел, гневно брови изламывающий,
Два луча – два меча скрестил в вышине.
Но в гневных стали звенящей и падающей
Твоя улыбка струится во мне.

А. А. Блок: *Влюбленность* («*И опять твой сладкий сумрак, влюбленность...*»). В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2., Москва–Ленинград 1962, с. 223.

³⁶ Крылья легкие раскину,
Стены воздуха раздвину,
Страны дальние покину. (...)

Сны метели светлосмешной,
Песни вьюги легковейной,
Очи девы чародейной. (...)

И расплеснут меж мирами,
Над забытыми пирами –
Кубок долгой страстной ночи,
Кубок темного вина.

А. А. Блок: *Крылья*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 221.

ние в этом контексте еще на фрагмент стихотворения Блока «*На перекрестке / где даль поставила...*»³⁷ (1904), откуда происходят имплицитные формы интертекстов. Белый крест над могилой Блока приобретает символическое значение в связи с общей творческой устремленностью Блока, воплощающего по вертикали начало божественное Вечно Женственное (Прекрасная Дама), а по горизонтали земное (Незнакомка).

Во второй строфе присутствует ряд мотивов, характерных для поэзии А. Блока; автор использует образы, лексику, словосочетания, присущие поэту-символисту.

Но остались стихи –
тонкий пепел певучего сердца:
В них-душистые мхи
и дремучих болот колдовство,
Мгла легенд Гаэтана,
скитанья и сны страстотерпца,
Зов морей из тумана
Арморики дальней его

(т. 1, с. 237)

Следует обратить внимание на первые два стиха (метафорическое сравнение «стихи» – «тонкий пепел певучего сердца»³⁸), где содержится аллюзия

³⁷ И жалкие крылья мой –
Крылья вороньего пугала –
Пламенеют, как солнечный шлем,
Отблеском вечера...
Отблеском счастья...

И кресты – и далекие окна –
И вершины зубчатого леса –
Всё дышит ленивым
И белым размером
Весны.

А. А. Блок: «*На перекрестке / где даль поставила...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 8.

³⁸ Ср. с неоконченной поэмой Андреева: *Встреча с Блоком* (1950):

Я не смел разглядеть:
он в тумане ли? в латах? в плаще ли?
Облекла его медь
или облачные пелены?
Я искал, трепеща,
тесной скважины, впадины, щели,

на известную метафору Шарля Костера «пепел Клааса стучит в мое сердце»³⁹, символизирующую вечную неугасающую память. Вечная память Блока коренится в его творчестве, которому он отдал свою душу и сердце, на алтаре которого «сгорел». Вышеназванное выражение опосредованно вызывает в памяти еще одно крылатое выражение, на этот раз из Горация: *non omnis moriar* (весь я не умру). Поэтический «памятник», созданный Блоком, перешел в наследие последующим поколениям. В известной триаде – *intentio auctoris* – *intentio operis* – *intentio lectoris* – читателем и одновременно автором, воссоздающим мысль и поэтическую картину мира Блока, является Андреев. Он, перечитывая поэзию певца Прекрасной Дамы, реинтерпретирует ее, отбирает определенные элементы поэтической вселенной Блока для построения своего мира.

Чтоб два ока – мечта –
не вонзились в меня с вышины.
И тогда я вокруг
разглядел, наконец, среди мрака
Смутный мир: виадук...
пятна, схожие с башнею... мост...
Алый, тлеющий свет
излучался от них, как от знака,
Что немислимый бред
разрывает мой стонущий мозг.
Кто я? где? И за кем
он в погоне? за мною? Я ранен?
(Боль юркнула, как мышь.)
Пустота. – Я убит? Я ослеп?
Он, как кладбище, нем,
этот мир, эти тусклые грани!
Непробудная тишь.

Ленинград? или сон? или склеп? (т. 2, с. 651–652).

³⁹ Из книги «Легенда об Уленшпигеле» (1867) бельгийского писателя Шарля Де Костера (1827–1879), слова его главного героя – юного Тия Уленшпигеля. Фон, на котором разворачиваются главные события книги (первый русский перевод 1915), – борьба гёзов, нидерландских патриотов, с испанскими захватчиками. Юный Тиль становится гёзом после того, как испанская инквизиция сожгла его отца – Клааса. На следующий день после гибели Клааса его вдова и сын поднимаются на выгоревший костер и берут немного пепла с места казни. Дома мать Тия из черного и красного кусочков ткани шьет мешочек, наполняет его прахом казненного и вешает на шею сыну со словами: «Пусть этот пепел, который был сердцем моего мужа, в красном, подобном его крови, и в черном, подобном нашей скорби, будет вечно на твоей груди, как пламя мести его палачам». Частица праха отца дает Тию силу бороться с врагами за свободу родной Фландрии. Всякий раз перед ответственным шагом он повторяет: «Пепел Клааса стучит в мое сердце».

Лексические и интонационные аллюзии второй строфы отсылают к стихотворениям Блока из цикла *Пузыри земли* (1904–1905). Стихи «В них – душистые мхи / И дремучих болот колдовство» вызывают в памяти соответствующие строчки Блока о таинственных мхах: «Вот – сидим с тобой на мху / Посреди болот»⁴⁰, «лесные душистые скважины»⁴¹; о колдовской нечистой силе болота⁴². В стихотворении – *Твари весенние*⁴³ (1905) есть трогательные блоковские образы, созданные как бы из лесного, душистого, туманного, весеннего мира, на который «натянуты волосы ночи». Стоит обратить также внимание на такие стихотворения Блока, как «*На весеннем пути в теремок...*»⁴⁴

⁴⁰ Я прогнал тебя кнутом
В полдень сквозь кусты,
Чтоб дождать здесь вдвоем
Тихой пустоты.
Вот – сидим с тобой на мху
Посреди болот.
Третий – месяц наверху –
Искривил свой рот.

А. А. Блок: *Болотные чертенятки*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 10.

⁴¹ А. А. Блок: *Твари весенние*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 12.

⁴² ...говорят в деревьях
Неизвестно откуда пришедшие
Колдуны и косматые ведьмы:
«Это шутит над вами болото.
Это манит вас темная сила».
И когда они так говорят,
Старики осеняются знаменьем крестным,
Пожилые смеются,
А у девушек – ясно видны
За плечами белые крылья.

А. А. Блок: «*Болото – глубокая впадина*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 19.

⁴³ Это вышли молчальницы
Поступью важной
В лесные душистые скважины (...)
И весной непомерной взлелеяны
Поседелых туманов развалины.

А. А. Блок: *Твари весенние*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 12.

⁴⁴ За корявые пальцы взялась,
С бородою зеленой сплелась
И с туманом лесным поднялась.
Так тоскуют они об одном,
Так летают они вечером,
Так венчалась весна с колдуном.

(1905), «*Полюби эту вечность болот...*»⁴⁵ (1905), «*Белый конь чуть ступает усталой ногой...*» (1905)⁴⁶, где «демоническое начало» в мире природных стихий выражено в образах «тварей» – ведьм, чертят, колдунов, болотных попииков, олицетворяющих все земное и языческое⁴⁷ и которые близки по духу и образному строю некоторым строфам в стихотворении Андреева.

Пятый – восьмой стихи «Мгла легенд Гаэтана, / скитанья и сны страс-
тотерпца / Зов морей из тумана / *Арморики* дальней его» являются аллю-
зией на поэтическую драму Блока *Роза и крест* (1912): «Гаэтаном зовусь я.
/ Из *Арморики* милой я родом...»⁴⁸. Эти стихи ставят философские темы
о жизни и смерти, о роли поэта и природе поэтического мастерства, моти-
вы и образы куртуазной культуры Средневековья, народных песен и легенд
Европы. Один из основных героев драмы – Гаэтан – странник, трубадур,
в мистическом видении Изоры – певец с черной розой на груди. Его дар свя-
зан с природой туманного родного края, а черная роза, пробившая шипом
сердце соловья, является символом жертвы, которую должен принести поэт,
давший миру прекрасное.

Третья строфа пропитана блоковской мотивикой города, снежной вью-
ги, мятежей, настроениями *Незнакомки* (1906). Обратим внимание на то,
что в стихотворении Андреева также использованы и обыграны подобные
элементы поэтического мира при создании лирического настроения. Разы-
грываются мотивы снежного мира. Варьируются важнейшие мотивы *Снеж-
ной маски* (1907), в частности цветовой мотив, мотив страсти, связанный
с преобразившимся представлением Блока о женственности. Андреев во-
площает в своем стихотворении также «отчаяние и гибель, запечатленные
в образах-символах» метели, полета и погони»⁴⁹. В обоих стихотворениях
задан параллелизм – тождество бушующих страстей в природе и человеке.

А.А. Блок: «*На весенем пути в теремок...*». В кн.: Его же: *Собрание сочи-
нений...* Т. 2, с. 16.

⁴⁵ А. А. Блок: «*Полюби эту вечность болот:...*». В кн.: Его же: *Собрание сочи-
нений...* Т. 2, с. 17.

⁴⁶ Где бескрайная зыбь залегла.
Мне болотная сжима-желанный покой,
Будь ночлегом, зеленая мгла!
В этих впадинах тихая дремлет вода, (...)
Старину озаренных болот.

А. А. Блок: *Белый конь чуть ступает усталой ногой...* В кн.: Его же: *Собрание
сочинений...* Т. 2, с. 18.

⁴⁷ См.: Л. Ф. Луцевич: «*Серебряный век*» русской поэзии. Кишинев 1994, с. 129.

⁴⁸ А. А. Блок: *Роза и крест*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 4, с. 199.

⁴⁹ См.: Л. Ф. Луцевич: «*Серебряный век*»..., с. 134.

И остались еще –
хмурый город, каналы и вьюги,
И под снежным плащом
притаившиеся мятежи,
И безумный полет
под луною в двоящемся круге
Сквозь похмелье и лед
к цитаделям его госпожи

(т. 1, с. 237)

Заметим, что андреевская метафора «безумный полет» отсылает к блоковскому стихотворению «*В неуверенном, зыбком полете...*» (1910):

В неуверенном, зыбком полете
Ты над бездной взвился и повис.
Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз⁵⁰.

Стихи Андреева «И безумный полет / под луною в двоящемся круге / Сквозь похмелье и лед / к цитаделям его госпожи» отсылают к стихотворению Блока «*О, я хочу безумно жить...*» (1914) из цикла *Ямбы* (1907–1914) и припоминают философию поэта-символиста, для которого поэзия истиннее, существование реальной жизни:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, –
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне⁵¹.

Следующая, четвертая, андреевская строфа содержит лексические маркеры цитации, отсылающие к блоковским циклам *Снежная маска* (1907), *Кармен* (1914), *Город* (1904–08). Лирический герой стихотворений Блока того времени, как считает Андреев, переживает период «духовной грозы».

⁵⁰ А. А. Блок: «*В неуверенном зыбком полете...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 3, с. 197.

⁵¹ А. А. Блок: «*О, я хочу безумно жить...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 3, с. 85.

«Дионисийское начало» поэзии Блока, выразившееся в страстной, «вихревой» и «метельной» любви, находит воплощение в андреевских строках:

В год духовной грозы,
 когда звал меня плещущий Город,
 Я за этот призыв
 первородство души предавал,
 В парках пела пурга,
 в пустырях завихрялась падора,
 И я сам те снега
 в безутешной тоске целовал

(т. 1, с. 237–238)

Лирический герой Андреева, подчеркивая: «Я за этот призыв / первородство души предавал», как бы соглашается с лирическим героем Блока «Я сам иду на твой костер! Сжигай меня!». У Андреева в этой строфе находят соответствия блоковским стихиям, вьюгам, героини как снежной птицы.

Апофеоз ослепительных страстей, присущих блоковскому лирическому герою, сменяется в андреевских стихах героем, «тратившим свою душу» по ресторанам, в пошлой обстановке сырых вечеров и туманных весенних ночей.

Пятая строфа содержит аллюзии на цикл Блока *Город*, напоминает о *Незнакомке (По вечерам над ресторанами...)* (1906), а также на цикл *Кармен* (1914) и интригующую *Кармельситу (Волны дивного мрака / с танцующей пеной огня)*. Незнакомка ассоциируется в сознании лирического героя стихотворения Андреева с Девой Сумрака, – символизирующей «дьявольский сплав из многих миров»:

По сырým вечерам
 и в туманные ночи апреля
 Этот город – как храм
 Деве Сумрака был для меня,
 Его улицы – рака
 реликвий и страстного хмеля,
 Волны дивного мрака
 с танцующей пеной огня

(т. 1, с. 238)

В строфе использованы такие лексические единицы, как «сумрак», «мрак», «сырой вечер», «мгла», «душный», «туманные ночи», являющи-

еся характерными для таких блоковских стихотворений, как *Незнакомка*⁵² (1906), *Передвечернею порою...*⁵³ (1906), *Ты смотришь в очи ясным зорям...*⁵⁴ (1906) из цикла *Город* (1904–1908). Сравнение «Этот город, как храм» является аллюзией на стихи «Здесь ресторан, как храмы, светел, / И храм открыт, как ресторан...»⁵⁵ из стихотворения Блока *Ты смотришь в очи ясным зорям...* (1906) из цикла *Город*.

Три следующие строфы (шестая, седьмая, восьмая) описывают отношение лирического героя к Блоку. Блоковская измена идеалам Прекрасной Дамы влечет также лирического героя Андреева. Блок, восхваляющий Незнакомку, превращается в вестника Велги – Великой Блудницы и разнообразных женских демонических образов. Стихотворения Блока провоцируют у Андреева темы кабацкого разгула, который заглушает бродяжью тоску и угрызения совести, большого города, губительного вихря и проч. Как Блок, объясняя процессы падения художника, указывал на высочайшую «цену» – «утрату части души»⁵⁶, так и Андреев:

⁵² По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

А. А. Блок: *Незнакомка*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 185.

⁵³ Передвечернею порою
Сходил я в сумерки с горы
И вот передо мной – за мглою
Черты печальные сестры. (...)
И вновь опущен факел душный,
И, улыбаясь мне, прошла –
Такой же дымной и воздушной,
Как окружающая мгла.

А. А. Блок: «*Передвечернею порою...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 189.

⁵⁴ Кого ты в скользкой мгле заметил?
Чьи окна светят сквозь туман?

А. А. Блок: «*Ты смотришь в очи ясным зорям...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 204.

⁵⁵ А. А. Блок: «*Ты смотришь в очи ясным зорям...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 2, с. 204.

⁵⁶ «Таков мой путь, (...) теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе – «трилогия вочеловечения» от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездью» и (...) – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный матерьял, вглядываться в контуры «добра и зла» – ценою утраты части души». А. Блок: *Собрание сочинений...* Т. 8, с. 344.

Околдован, слепим,
лишь камня у ног разбирая,
За пожары и дым
сатанинского царства ее
Был отдать я готов
бриллианты небесного рая,
Ожерелье миров
и грядущее всебытие

(т. 1, с. 238)

С непроглядных окраин
преступленья ползло, и доньне
Нерассказанных тайн
не посмею доверить стиху...
Но уже скорлупа
зашуршала под ветром пустыни,
Зазмеилась тропа
к непрощающемуся греху

(т. 1, с. 238)

И, как горькая весть
от него – незнакомого брата,
Проходившего здесь
и вкусившего смерть до меня,
Мне звучал его стих
о сожженьи души без возврата,
О ночах роковых
и о сладости судного дня

(т. 1, с. 238)

Этот фрагмент представляет собой «переключку» с Блоком. «Фантастический» путь лирического героя Андреева ведет его в «темное пространство, в своего рода чистилище», в котором, по Андрееву, пребывает не выполнивший вполне «долга своего поэтического таланта» Блок.

В девятой строфе автор выделил курсивом стих: «эту горькую страсть, как полынь».

В этот год я познал
волшебство его музыки зимней,
Ее звучный металл,
черный бархат и нежную синь;

Он все чувства мои
 поднимал до хвалебного гимна,
 Ядом муз напоив
 эту горькую страсть, как полынь

(т. 1, с. 239)

Таким образом повышается форма узнаваемости читателем *in presantia* этой цитаты из стихотворения Блока *К музе*⁵⁷ (1912) из цикла *Страшный мир* (1909–1916). *Страшный мир* Блока действительно страшен «ночными часами» истории, когда человек, изменяя Красоте и Добру идет к катастрофе, тревоге и опустошению⁵⁸. Лирический герой ищет выхода из этого «страшного лабиринта» в любовных играх и вине. В блоковском цикле присутствуют мотивы разрушения, беспутности и смерти. Стихотворение *К музе*, к которому отсылает также выражение «ядом муз напоив», продолжает проблему «безнаградного творческого труда», в котором поэт ищет выхода из гибели и лабиринта мира, в котором происходит утрата всех идеалов. Явная цитата существенна, потому что вновь подчеркивает испепеляющую власть творчества. Поэт – жертва, для него муза готовит «мученье и ад», «попранье заветных святынь».

В десятой строфе лирический герой, используя молитвенные интенции *Стихов о Прекрасной Даме* (1901–1902), ссылается на стихотворение *Вхожу я в темные храмы...*⁵⁹ (1902). Стихотворение Блока – яркий пример мисти-

⁵⁷ Есть в напевах твоих сокровенных
 Роковая о гибели весть.
 Есть проклятье заветов священных,
 Поругание счастья есть. (...)
 Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.
 Мудрено про тебя говорят:
 Для иных ты – и Муза, и чудо.
 Для меня ты – мученье и ад. (...)
 И была роковая отрада
 В попираньи заветных святынь,
 И безумная сердцу услада –
 Эта горькая страсть, как полынь!

А. А. Блок: *К музе*. В кн.: *Его же: Собрание сочинений...* Т. 3, с. 7.

⁵⁸ Л. Ф. Луцевич: «*Серебряный век*»..., с. 139.

⁵⁹ Вхожу я в темные храмы,
 Совершаю бедный обряд.
 Там жду я Прекрасной Дамы
 В мерцаньи красных лампад.

ческого соотнесения личного и мирового начал, воспринималось как теургия (словесное искусство прямо воплощающее идеальное в материальном мире, т. е. идею Вечной Женственности в образе Прекрасной Дамы), творящее жизнь по законам красоты⁶⁰. Лирический герой стихотворения Андреева входит в этот «храм красоты», старается, подобно лирическому герою Блока, совершать теургический обряд, молиться Прекрасной Даме (таинственному, божественному Вечно-Женственному началу) и прислушиваться к заветным прозрениям «через мутные ткани времен». Обратим внимание, что соотнесение света и тьмы в десятой строфе у Андреева подано по-блоковски:

И, входя в полумрак
 литургией звучащего храма,
 У лазурных лампад
 я молился и верил, как он,
 Что лучами их – знак
 посылает Прекрасная Дама, –
 Свой мерцающий взгляд
 через дымные ткани времен

(т. 1, с. 239)

Образы, корреспондирующие с блоковскими, «укладываются» в андреевском стихотворении в обратной перспективе относительно «трилогии во-человеченья». Если лирический герой Блока начинает свой путь как певец Прекрасной Дамы, а затем, через «болотистый лес», отчаяние, проклятья и «возмездие» приходит к «рождению человека общественного, художника, получившего право вглядываться в контуры добра и зла – ценою утраты части души»⁶¹, то Андреев в принципе разделяет все теургические идеи символистов. То, что для Блока было начальным и переходным этапом в творческом развитии, для Андреева стало основной целью.

В одиннадцатой строфе лирический герой описывает почитание Блока его современниками так: «никто в многошумной России / Не шептал его стих / с большей мукой, усладой, тоской, ...». Эти стихи перекликаются с блоковскими: «Я в четырех стенах – убитый / Земной заботой и нуждой. / А в небе – золотом расшитый / Наряд бледнеет голубой. // Как сладко, и светло, и боль-

В тени у высокой колонны
 Дрожу от скрипа дверей.
 А в лицо мне глядит, озаренный,
 Только образ, лишь сон о Ней.

А. А. Блок: *Вхожу я в темные храмы*. В кн.: *Его же: Собрание сочинений*. ... Т. 1, с. 202.

⁶⁰ Л. Ф. Луцевич: «*Серебряный век*»..., с. 117.

⁶¹ Цит. за: Л. Ф. Луцевич: «*Серебряный век*»..., с. 113.

но, / Мой голубой, далекий брат! / Душа в слезах, – она довольна / И благодарна за наряд»⁶².

– Бунт иссяк и утих.
 Но никто в многошумной России
 Не шептал его стих
 с большей мукой, усладой, тоской,
 Не любил его так
 за пророческий сон о Софии
 И за двойственный знак,
 им прочтенный в пурге городской
 (т. 1, с. 239)

Стоит обратить внимание на графический элемент в первом стихе этой строфы, указывающий на реплику. Таким образом Андреев подчеркивает диалогический характер высказывания.

В последующих строфах лирический герой ведет повествование от первого лица множественного числа, повышая тем самым значимость творчества Блока. Поэт почитает Блока, объединяясь с народом.

Начальный стих двенадцатой строфы связывает идеи Андреева о Соловьеве и Блоке.

Проносились года.
 Через новый всемирный пожар мы
 Смену бед и труда
 проходили вседневно. А он?
 К чьим нагим берегам
 откачнул его маятник кармы?
 По каким пустырям
 непонятных пространств и времен?
 (т. 1, с. 239)

Стих «проносились года» является точной цитатой – первым стихом эпиграфа из Соловьева⁶³, эпиграфа, стоящего перед стихотворением 1901 г.

⁶² А. А. Блок: «Я в четырех стенах – убитый...». В кн.: Его же: *Собрание сочинений*... Т. 2, с. 197.

⁶³ Проносились года –
 И тяжкий сон житейского сознания
 Ты отряхнешь, тоскуя и любя. (Вл. Соловьев).

А. А. Блок: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...». В кн.: Его же: *Собрание сочинений*... Т. 1, с. 94.

Блока – *Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...*⁶⁴. Кроме того, появляется еще одна реминисценция в связи со словосочетанием «проносились года» из стихотворения *Идут часы, и дни, и годы...*⁶⁵ (1910) Блока. Выражение «новый всемирный пожар» в свою очередь отсылает к поэме *Двенадцать* Блока: «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем...»⁶⁶. В одиннадцатой и двенадцатой строфах замечаем эксплицитные формы цитации из творчества Вл. Соловьева, которым вдохновлялся Блок. Андреев считал Блока наследником пророка о Софии – Вечной Женственности (например, фраза «пророческий сон о Софии»).

В тринадцатой, четырнадцатой и пятнадцатой строфах используется обращение лирического героя к Блоку:

Мой водитель! мой брат,
 пепелящим огнем опаленный!
 Ту же ношу расплат
 через смертную несший между!
 Наклонись, облегчи
 возжиганье звезды нерожденной
 В многовьюжной ночи,
 сквозь владычество чье прохожу!

(т. 1, с. 240)

⁶⁴ Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –

Всё в облике одном предчувствую Тебя.
 Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
 И молча жду, – тоскую и любя.
 Весь горизонт в огне, и близко появленье,
 Но страшно мне: изменишь облик Ты,
 И дерзкое возбудишь подозренье,
 Сменив в конце привычные черты.
 О, как паду – и горестно и низко,
 Не одолев смертельныя мечты!
 Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
 Но страшно мне: изменишь облик Ты.

А. А. Блок: «*Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...*». В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 1, с. 94.

⁶⁵ *Идут часы, и дни, и годы.*

Хочу стряхнуть какой-то сон,
 Взглянуть в лицо людей, природы
 Рассеять сумерки времён...

А. А. Блок: *Идут часы, и дни, и годы...* В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 3, с. 29.

⁶⁶ А. А. Блок: *Двенадцать.* В кн.: Его же: *Собрание сочинений...* Т. 3, с. 351.

Ты теперь довершил
 в мире новом свой замысл певучий,
Кручи бездн и вершин
 сотворенной звездой осветя, –
Помоги ж – вихревой
 опыт сердца влагать мне в созвучья,
Ты, Душе Мировой
 возвращенное смертью дитя

(т. 1, с. 240)

Чтобы копать греха
 не затмила верховного света
Здесь, в лампаде стиха,
 в многогранном моем хрустале,
Помоги мастерству –
 безнаградному долгу поэта,
Закрепи наяву,
 что пылало в сновидческой мгле!

(т. 1, с. 240)

Метафора «лампада стиха» ассоциируется со стихами Блока «Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцании красных лампад» из стихотворения *Вхожу я в темные храмы...* (1902). Аллюзия интересна в контексте понимания Андреевым поэзии, которая должна быть примером «верховного света» и «многогранным хрусталем». Лирический герой Андреева просит «испытанного старшего поэта», «водителя» и «брата» о помощи, «чтобы копать греха не затмила» красоты поэтического творчества.

Заключительная шестнадцатая строфа подчеркивает мотив наследования трудной судьбе поэта.

Ради имени Той,
 что светлей высочайшего рая,
Свиток горестный твой
 как святое наследство приму,
Поднимаю твой крест!
 твой таинственный миф продолжаю!
И до утренних звезд
 черной перевязи
 не сниму

(т. 1, с. 240)

Выражение «свиток горестный» – через Блока отсылает нас к А. Пушкину и его стихотворению *Воспоминание*⁶⁷ (1828). Блок, как уже отмечалось нами, близок Андрееву по характеру своего творчества. Поэт, согласно философии символизма, жизнь свою подчиняет поэзии. Он жизнь свою сжигает в горниле поэзии. Андреев, через Блока ссылающийся на Пушкина, – разделяет мнение о том, что поэзия это дар нелегкий, он требует самоотвержения и более того – самой жизни поэта. Стихотворение закончивается признанием: «Поднимаю твой крест! / твой таинственный миф продолжаю! / И до утренних звезд, / черной перевязи / не сниму»⁶⁸. Определение «черная перевязь» символично может отсылать к образу слепого физически человека, но видящего (больше, дальше и шире) душой поэта. В древних мифах есть

⁶⁷ Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

А. С. Пушкин: *Воспоминание (Когда для смертного умолкнет шумный день)*. В кн.: А. С. Пушкин: *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 2. Москва 1959–1962, с. 206.

⁶⁸ Интересным в этом контексте взаимоотношений поэтических текстов Андреева и Блока является *Болотный попик* (А. А. Блок: *Болотный попик*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений*. . . Т. 2, с. 14) – весна, вечер – работа попаика – тихонькая мольба за серьезное (за римского папу) и несерьезное (за лягушку, за звериную лапу) сотворение божие. Стихотворение и иронично о кошунственно, заканчивается стихами: «Не бойся пучины тряской – / Спасет тебя черная ряска». Последние стихи можна сравнить с закончением стихотворения Андреева – «Поднимаю твой крест! / твой таинственный миф продолжаю! / И до утренних звезд / черной перевязи / не сниму. Соотношение образов «черной ряски» и «черной перевязи» уместимо по причине креста поэта, невыносимого страдания, которое хочет вынести «младший наследник» Блока. В поэтическом сознании лирического героя стихотворения Андреева поэтическим крестом для Блока – была некая «пучина», заблуждение, хаос. Тайну (непонимание) и ночь (душевная боль, страдание поэта) «черной перевязи» принимает лирический герой стихотворения Андреева.

образ слепой Фемиды, справедливой и безошибочно понимавшей истоки проблем. Кроме того, «черная перевязь», в масонстве символично обозначает «верность братьям». Если принять последнюю интерпретацию, то Андреев обещает быть верным наследником Блока.

Он ведет с Блоком своеобразный диалог. Благодаря ряду аллюзий и реминисценций из творчества Блока расширяется и усложняется содержание художественного мира в поэме Андреева.

В рассмотренном нами стихотворении присутствуют эксплицитные формы интертекстуальности. Во-первых, само заглавие, стоящее в сильной позиции и имеющее форму посвящения. Во-вторых, передача посредством курсива точной цитаты из стихотворения Блока *К музе*. В-третьих, точная цитата в двенадцатой строфе из эпиграфа, предваряющего стихотворение Блока – *Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...* ИмPLICITные формы цитаты мы обнаружили в стихотворении Андреева на уровне лексических единиц, характерных для поэзии Блока. Кроме того, значимы в узнаваемости имPLICITных элементов стихотворения – аллюзий и реминисценций – оказались синтаксические, звуковые, строфические и метрические уровни стихотворения.

Интерпретация позволяет выделить т.н. «блоковский текст» в поэзии Д. Андреева. Стихотворение Андреева требует для своего более глубокого понимания соответствующего «блоковского фона». Главная тема стихотворения – это тема Вечной Женственности, а также тема назначения поэта и роли творчества. Если, как мы сказали в самом начале работы, объясняя заглавие, Андреев в *Русских богах* намеревался создать миф о русском народе, миф, презентующий концепцию мира и человека, то настоящее стихотворение вписывается в этот миф, а сам Блок выступает в качестве значимой фигуры этого проекта. Творчество Блока, как и сама его личность в теургическом варианте русского символизма стали мифом⁶⁹.

⁶⁹ Ср.: С. Н. Бройтман: *Поэтика русской классической и неклассической лирики*. Москва 2008, с. 201–213.

ГЛАВА III

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ «АНСАМБЛЯ»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ОТНОШЕНИЯ

В третьей главе продолжим характеристику художественного мира Даниила Андреева, сосредоточиваясь – вслед за автором – на исторической составляющей и «выходах» автора из прошлого в настоящее и будущее.

1. «Духи» истории

1.1. Демииурги (*Святорусские духи*)

Одиннадцатая глава *Святорусские духи* представляет собой в авторском обозначении цикл стихотворений [*Синклиты* (1950), «Я слышу четче с каждым годом...» (1950), *О полузабытых* (1951), *Родомыслы* (1955), «Красное Солнышко. Разве другое...» (1955), *Гении* (1951), триптих *Праведники прошлого* (1951), «Все упование, все утешенье...» (1955)]. В комментариях отмечено: «Эти несколько стихотворений соединены автором, чтобы послужить основой данной главы, в последние дни, когда он еще мог работать, перед его смертельной болезнью – в начале ноября 1958 г. Их следует считать черновиками. Они должны были еще обрабатываться и дополняться другими» (т. 1, с. 506). Название главы обращает внимание на то, что в ней представлены *святые русские (православные) духи*. Дух, согласно словарю В. И. Даля, «бестелесное существо: обитатель невестественного, а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мира. Относя слово это к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному»¹. *Святорусские духи* – это высшие формы русской духовности.

В первом стихотворении цикла *Синклиты* имеется автотекстуальность на уровне темы (названия). В эзотерическом учении Андреева, воплощенном в *Розе мира*, слово «синклит» означает посмертный собор выдающихся

¹ В. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 1. Москва 1978, с. 503.

личностей (сущностей, духов) культуры, «сонмы просветленных человеческих душ, которые мистически участвуют в земной истории и создании Храма Солнца Мира в Высшем Кремле» (см.: т. 3, с. 109–111, 115–118). Живые «синклиты метакультур» сохраняют творческий духовный дар всех тех избранных – «светочей», которые когда-либо жили на земле:

Волят
 невидимо
 с нами рядом
Гении,
 праведники,
 вожди.
Так, обступая скорбную землю,
Мемфис и Дели, Лондон и Ур,
Светочей наших
 включив и объемя,
Дышат
 Синклиты
метакультур

(т. 1, с. 253)

Вдохновенное «излучение» творчества, которое не знает ни пространственных, ни временных границ, испытывает на себе лирический герой – современный поэт:

И в тонком хладе вдохновенья
То излученье узнаю.
Оно струится от полотен,
С клавиатур, камней, страниц...

(т. 1, с. 253)

...Творцы, кого мы звать привыкли
Давно замкнувшими свой круг,
Творят в ином, высоком цикле
И в душу смотрятся, как друг

(т. 1, с. 254)

В цикле наиболее значимой темой выступает тема духовного творчества, понимаемого как наиважнейшая ценность человеческого бытия:

Станет бездонно
 в новой отчизне
Творчество,
 непредставимое здесь,

Тех, кто свой дар оправдал при жизни,
 Став
 многозвучным гимном
 весь

(т. 1, с. 253)

Святые души гениев, праведников, вождей, проникают в мир, в жизнь и быт современных поэту русских людей.

В стихотворении *Родомыслы* поэт в качестве названия использовал слово, имеющее несколько значений, которые намечают дополнительные интертекстуальные связи и отношения. Родомысл – это имя славянского бога мудрости и красноречия, покровителя законов, подателя добрых советов, попечителя рода. Родомысл – это также наименование исторического деятеля, оказавшего могучее и благотворное влияние на судьбы народа и государства. Согласно словарю В. И. Даля, родомысл – это «человек, чествуемый как промысл или орудие промысла известного времени, века и поколения. Александр I прозван родомыслом своего века»². Сам Андреев наделял родомыслов сложными свойствами и функциями: на метафизическом уровне они вдохновлялись светлыми даймонами, их земное бытие оберегали добрые силы, но в то же время родомыслы вынуждены были брать на себя темное зло власти:

Бразды владычества лишь им поручены,
 И судно царств
 Они проводят через все излучины
 Любых мытарств.
 О, не тираны! не завоеватели!..
 Отцы стране.
 Их Я – не здесь: в Кремле ли? в Монсальвате ли?
 Там! в вышине!
 Не для себя, и не собою правимы,
 Они – рука
 Таких, как Ты! И чествовать их вправе мы
 Во все века.
 Парча ль на них, иль грубые отрепья там –
 Во всем Твой смысл,
 И про такого говорим мы с трепетом:
 Вот *родомысл*

(т. 1, с. 256)

² В. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 4. Москва 1980, с. 12.

Поэт называет родомыслами князя Владимира, Александра Невского, князя Олега, Владимира Мономаха, Кузьму Минина, Дмитрия Донского, Петра I. Он видит великие трудности в исполнении родомыслом своей роли в истории:

Дар родомысла страшен и светел:
 Горе тому,
 кто принял его,
 Не обратив свою самость
 в пепел
 И в ратоборца –
 все существо

(т. 1, с. 257)

За исключением Александра Невского и Кузьмы Минина, почти все родомыслы в той или иной степени не выдерживали тяжести власти, которой они наделялись, поэтому предназначенный им путь часто изменялся, вплоть до полного искажения первоначальной функции. В результате, по мысли Андреева, жизнь родомыслов, теснейшим образом связанных с великодержавной государственностью, является метаисторической трагедией.

В стихотворении *Гении* упомянуты творцы русского искусства в разных его сферах – живописец, архитектор, автор проекта храма Христа Спасителя в Москве Александр Витберг; художники Александр Иванов, Михаил Врубель, Иван Крамской; музыкант, композитор Александр Бородин; писатель Лев Толстой. В данном случае, как и во многих других стихотворениях Андреева, активно используются имена собственные. Обратим внимание на то, что имя собственное выступает в тексте как особый маркер в проявлении интертекстуальности. В лингвистике используется понятие «интекст-цитатное имя», то есть «имя собственное, посредством которого осуществляется взаимодействие с одним текстом (подобно аллюзии) или с группой текстов (подобно реминисценции)»³. Употребление таких имен «влечет за собой некоторую апелляцию к чему-то известному, некоторому факту, который за ними стоит»⁴. Имена реально существовавших исторических личностей выступают как семантически насыщенный «сжатый густок» действительности, закрепившейся в человеческом сознании. Такие «интексты» отсылают к существенным или переломным событиям истории. Ю. С. Гаврикова выделяет типы «именных» интертекстов, среди которых имена реальных

³ Ю. С. Гаврикова: *Интекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях*. «Гуманитарные науки», 2012, № 27, с. 240.

⁴ Ю. Е. Прохоров: *Действительность. Текст. Дискурс*. Москва 2004, с. 154.

исторических личностей, названия реальных географических мест. Исследовательница указывает также на тематику «именных» интертекстов – например, на политическую деятельность и исторические события⁵. В стихотворении Андреева всех упомянутых автором деятелей русского искусства объединяет духовная устремленность в творчестве к «ангельской высоте»:

Пред лицом колоннад
 Росси
 И Растреллиевых дворцов,
 Кто из нас небеса спросит
 О загробной судьбе творцов?
 (...)
 Храм, что строит теперь
 Витберг –
 В запредельном Кремле
 храм.
 Из светящихся ткнут туманов
 Там сторадушный свод
 те,
 С кем титан Александр Иванов
 Дружит в ангельской высоте.

Все картины – лишь холст рублищ,
 Если ты
 чуть проник
 в строй
 Тех миров, где творит
 Врубель,
 Водит кистью луча Крамской.

Может быть, только взор
 внуков
 Глянет в купол, где нет
 dna,
 Где поет океан
 звуков –
 Труд нездешний Бородина

(т. 1, с. 258–259)

В большинстве случаев Андреев упоминает о творцах – создателях не просто значительных произведений искусства, но тех, которые стали рус-

⁵ Ю. С. Гаврикова: *Интертекст-цитатные имена...*, с. 141.

ским духовным достоянием, обрели значение общенациональных символов. Творческие интенции, заданные в произведениях художников, продолжают свою жизнь в веках, определяя ментальность будущих поколений. Сила настоящего искусства – в его боговдохновенности.

Следующим структурным компонентом главы является триптих под названием *Праведники прошлого*. Праведниками на Руси называли святых, которые жили и творили подвиг человеколюбия вне монастыря, исповедывали и соблюдали все заповеди Божьи. Как указывает В. И. Даль, «Праведный, оправданный житием, правдивый на деле, безгрешный»⁶. В течение многих веков праведниками осуществлялось «делание высокосовестное», накапливался «духовидческий огненный опыт». Праведники посвящали себя неустанной молитве:

Они молились за многошумное
 Племя, бушующее кругом,
 За яростных ратников битв безумных,
 За грады, разрушенные врагом...
 (...)
 Их труд был тесен, давящ, как узы,
 До поту кровавого и до слез;
 Не знают такого страшного груза
 Ни зодчий,
 ни пахарь,
 ни каменотес.

И мощь, растрачиваемую в раздольи
 На смены страстные битв и смут,
 Они собирали до жгучей боли
 В одно средоточье:
 в духовный труд.

Под *духовным трудом* понимается вера из дел, то есть дела, осуществляемые в истинной вере. Это те дела, в которых укрепляется и исповедуется христианин, это молитва, милостыня, терпение. Духовный труд способствует духовному росту не только отдельного человека, но и целой нации, всего народа. Усилия праведников всегда направлены были на братское единение всего народа в години тяжких испытаний, именно праведники лелеяли и спасали «Душу бурной страны» (т. 1, с. 262).

⁶ В. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 3. Москва 1980, с. 380.

Заканчивается цикл стихотворением, где доминирует оптимистическая тональность:

Все упованье, все утешенье
 В русских пожарах,
 распрях,
 хуле –
 Знать, что над нами творят поколенья
 Храм Солнца Мира
 в Вышнем Кремле

(т. 1, с. 262)

На наш взгляд концовка этого стихотворения:

В утро, когда из заоблачной сини
 Дочь их сойдет, запредельно свята, –
 О, не возлюбленная, не богиня –
Радость!
божественная красота!⁷

Здесь ли, во прахе, тогда еще буду,
 Крест понесу ли в загробном труде –
 Пламенный отблеск этого чуда
 Сердца достигнет везде! везде!

(т. 1, с. 263)

Содержит аллюзию на известную *Оду к радости* Фридриха Шиллера, написанную в 1785 г. как «празднование братства людей»:

Радость, пламя неземное,
 Райский дух, слетевший к нам,
 Опыяненные тобою
 Мы вошли в твой светлый храм
 Мы вошли в твой светлый храм.
 Ты сближаешь без усилия
 Всех разрозненных враждой,
 Там, где ты раскинешь крылья,
 Люди – братья меж собой⁸.

⁷ Выделено мною – Д. Б.

⁸ Ф. Шиллер: *К радости*. В кн.: Ф. Шиллер: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 1. Москва 1955, с. 149.

Позже, в 1823 году, уже после смерти Шиллера, слова этого стихотворения использовал Людвиг ван Бетховен в четвёртой (финальной) части своей девятой симфонии⁹.

Возвращаясь к Андрееву, отметим, что русский поэт был убежден в том, что высокие создания искусства, духовный труд многих поколений продолжают свою самостоятельную жизнь в человеческой истории и после земной смерти их творцов. Творчество продолжает благотворно воздействовать на мир. Участие всех ушедших поколений в творении Храма Солнца Мира приближает кульминационное событие мировой и русской истории – явление Звенты-Свентаны.

Итак, *Святорусские духи* Даниила Андреева – это прежде всего «просветленные духовностью человеческие души», выразившиеся в творчестве и навсегда вошедшие в культуру. Слава России, – подчеркивал поэт, – в ее творцах.

В содержание художественного мира *Русских богов* вновь и вновь включаются узловые моменты давней русской истории, которые предопределили ее последующую судьбу и трагедию.

1.2. Уицраоры: Иван Грозный, Ажедмитрий, Чекист

1.2.1. Эпоха Грозного (*Гибель Грозного*)

Двенадцатую главу представляет поэма *Гибель Грозного*. Поэма была написана в феврале 1951 года во Владимире. Состоит она из *Пролога*, названного *Посмертью Ивана III* и трех частей – *Подмена*, *Отступничество*, *Итог*. На уровне заглавия и мотивики поэма Андреева перекликается с трагедией Алексея Константиновича Толстого *Смерть Иоанна Грозного* (1862–1864).

Историчность поэмы проявляется в использовании как определенных исторических фактов в сюжетике, так и множественных «именных» интекстах¹⁰, за которыми кроются проблемы тяжких и одновременно значимых

⁹ 19 января 1972 г. в Страсбурге Комитет министров Совета Европы официально объявил Европейский гимн, им стала прелюдия к «Оде к Радости», 4-я часть 9-й симфонии Людвиг ван Бетховена. Слова Ф. Шиллера были сняты, чтобы не поднимать одного языка над другим.

¹⁰ В поэме указаны конкретные имена и фамилии: Анастасия Романовна (?–1560) – московская царица, первая жена Ивана Грозного; Адашев Алексей Федорович (?–1561) – сподвижник Ивана Грозного, впоследствии попавший в опалу и умерший под стражей; Малюта – Скуратов-Бельский Григорий Лукьянович (?–1573) – сподвижник Ивана Грозного, один из организаторов опричного террора; Годунов Борис Федорович (1552–1605) – русский царь, избран на земском соборе 1598 г. после умершего сына Ивана Грозного Федора Ивановича. После смерти

моментов истории России. Б. Романов подчеркивает, что «с этой поэмой связаны метаисторические события, не только... отозвавшиеся всенародными бедствиями и Смутой, но и те, которые ожидаются в грядущем» (т. 1, с. 477).

Для автора основным материалом, которым он пользовался в процессе познания событий давней русской истории, стали не только труды известных историков (например, совершенно очевидно обращение Андреева к знаменитой *Истории государства российского* Н. М. Карамзина), но и сами древние рукописи, написанные полууставом – одной из графических разновидностей письма, которая появилась на Руси в XIV веке в рукописях, составляемых монахами.

Чуть свернешь, покинув тропы торные,
К откровенью Смуты – и на миг
Будто злое зелье наговорное
Обожжет из кубка древних книг.
Кто чертил, тоскуя и крестясь,
Этих строгих строк полуустав,
И зачем таинственная вязь
Замолкает, недорасказав?

(т. 1, с. 266)

В эпоху Средневековья множество монахов-летописцев и переписчиков трудились в монастырских кельях, запечатлевая легенды, предания, исторические события и лица на память веков. Их имена, как правило, оставались неизвестными.

Не узнаешь о смиренном имени,
Не найдешь следов в календаре,
Только вспомнишь стих о вещем Пимене
В хмуре Чудовом монастыре.

Поэт упоминает в данном случае о собирательном образе подвижника-летописца, черноризца московского Чудова монастыря Пимена, посвятившего свою жизнь переписке старых и составлению новых хроник. Образ этот был создан Александром Пушкиным в известной трагедии *Борис Годунов*.

царя Бориса на трон взошел его сын Федор, но 7 июня 1605 г. в результате восстания горожан Москвы был убит. Дмитрий – сын Ивана Грозного (1582–1591) погиб при неясных обстоятельствах; Иван Иванович (1554–1582) – сын Ивана Грозного, убитый отцом.

Упоминание о Пимене дает основания полагать, что и сам Андреев возлагает на себя обязанности летописца нового времени, который, в отличие от древних хроникеров, не просто описывает те или иные исторические факты, события, лица, но поэтически «прозревает», предвидит, пророчествует, выявляет свою позицию, анализирует, поясняет и проч. Ввиду того, что в поэме активизирована роль поэта-летописца, стоит, хотя бы бегло обрисовать его черты. Летописец нового времени обращается к читателю и видит в нем своего единомышленника (эта позиция сближает его с поэтами-символистами, которые намеренно рассчитывали на со-творчество со своими читателями), отсюда характерные обращения и авторское «мы»:

Друг, в дорогу! Осторожно тронем-ка
Ток столетий чашею стиха,
Зачерпнем духовную струю –
Скрытый бред той царственной души,
И наполним ею медь мою –
Этих строф тяжелые ковши

(т. 1, с. 273)

Благодаря творческому мистическому дару, поэт наделяется способностью созерцать метаисторию, борьбу сил добра и зла:

Пусть не знает зоркая история
Тайн глубинных страшного царя:
Понял их во внутреннем притворе я,
С многокрылым Гостем говоря.
Я прочел, как вплавились они
В цепь народных гроз и катастроф, –
В те, безумьем меченные дни
Столкновенья сорока миров.

(т. 1, с. 273)

(...)
Созерцать, как длилось их внедрение
В тех, кем славен северный престол,
В их сердца, в их разум, слух и зрение,
В их деянья, в смену благ и зол;
Как вослед высокому творцу,
Утаив и цель свою, и лик,
Проникал в них и спешил к венцу
Провиденья недруг и двойник

(т. 1, с. 274)

Андреев наделяет также своего поэта-метаисторика способностями понимать «сущность протекших дней». Обычный историк, по его мнению, не способен «подняться» над фактами, а их недостаточность нередко ведет его к ошибочным умозаключениям (отсюда ироническое замечание автора: «О, я знаю похвалу историка» (т. 1, с. 281)). Не удовлетворяет нового летописца и трогательная сентементальность простодушного лирика-повествователя.

Пусть другие о столетях канувших
 Повествуют с мерной простотой,
 Или песней, трогаящей за душу,
 Намекнут о жизни прожитой.
 Я бы тоже пел о них, когда б
 Не был с детства – весь, от глаз до рук –
 Странной вести неподкупный раб,
 Странной власти неизменный друг

(т. 1, с. 281)

Как видно, подчеркивается избранность, предназначенность нового летописца к особому познанию мира и человека.

Мое знанье сказке уподоблено
 И недоказуемо, как миф;
 Что в веках случайно и раздроблено,
 Слито здесь в один иероглиф.
 Хочешь – верь, а хочешь – навсегда
 Эту книгу жгучую отбрось,
 Ибо в мир из пламени и льда,
 Наклонясь, уводит ее ось

(т. 1, с. 281)

Поэт-летописец предупреждает, что ему присуще поэтическое знание, которое опирается на образность, символизацию, поэтому не всеми читателями его исторические «прозрения» могут быть восприняты позитивно (но поэт и не ищет всеобщего признания). Поэтическое начало, пронизывающее все повествование, допускает «сказки» и «мифы», которые нужны автору не для «украшения слога», а для более глубокого проникновения в «корни истории».

Пролог (1950) поэмы начинается с описания «посмертья Ивана III»:

Гроб выстеливается пурпуровым аксамитом –
 Почесть царская
 отходящему
 к небеси,

И в грядущее
 вычеканивается
 по плитам:
 «Князь великий и самодержец всяя Руси»
 (т. 1, с. 264)

Деятельность Ивана III в целом оценивается позитивно русской историографией. В ходе его правления произошло объединение значительной части русских земель вокруг Москвы и её превращение в центр общерусского государства. Было достигнуто окончательное освобождение страны из-под власти ордынских ханов; принят Судебник – свод законов государства, проведён ряд реформ, заложивших основы поместной системы землевладения. В состав России вошли Новгородская земля, Тверское, Ярославское, Ростовское княжества и пр. После успешных войн с Великим княжеством Литовским в состав Московского государства вошли Новгород-Северский, Чернигов, Брянск и ещё ряд городов (составлявших до войны около трети территории Великого княжества Литовского). Эпоха правления Ивана III считается и временем культурного подъёма. Возводятся новые здания (например, московский Успенский собор), происходит расцвет летописания, др. В результате Иван III был провозглашен современниками «Великим», что характеризует масштаб этого политического деятеля эпохи складывания единого Российского государства¹¹. Однако, по мнению Андреева, Иван III, не осуществил того, к чему был предназначен Провиденциальными силами. В истолковании Федора Синельникова, «...инспирация уицраора начинала уже в нем заглушать инспирацию Яросвета, и сделанное этим государем оказалось сильно искаженным сравнительно с тем, что он должен был совершить как родомысл, как посланник и друг Демиурга»¹².

Согласно Андрееву, предназначение Ивана IV также не было реализовано в той мере, в какой было предначертано Провидением. «Мне лично кажется даже, – писал автор, – что светлая миссия Иоанна IV, лишь малую часть которой он сумел осуществить, заключалась в подготовке, в создании условий именно для широких реформ, направленных ко внутреннему сближению с другими христианскими культурами» (т. 3, с. 280).

Нам уже известно, что метаистория Андреева насквозь мифологична и определяется протвостоянием сил Света (их воплощают демиурги чело-

¹¹ См. об этом подробнее: Н. М. Карамзин: *История государства Российского*. Т. 6. Москва 1989, с. 202–227.

¹² Ф. Синельников: *Демиурги метакultur. Образ и термин*. Часть 7. <http://exitum.org/texty/esse/21-daniil-andreev/17-demiurgi-metakultur-obraz-i-termin.html?showall=&start=7>.

вечества, синклиты просветлённых душ, родоумыслы) и Тьмы (это демоны, расы античеловечества). Силы Тьмы совращают человечество и его демиургов низменными страстями, испытывают властью, провоцируют религиозные распри. Даже демиурги высокой предназначенности не выдерживают испытаний и подвергаются необратимым метаморфозам. История Ивана Грозного и является примером соблазна властью демиурга и совращения его с предназначенного пути.

В первой части поэмы – *Подмена* (1951), поэт пытается «прозреть» истоки своего – «страшного», времени, для этого обращается к истории. Но в русской историографии он не находит удовлетворяющих объяснений исторических событий. Тогда с помощью творческих «прозрений» поэт пытается уяснить причины того тяжкого «крестного пути», на который вступила его родина в далеком, необозримом прошлом.

Где начало? Сможем ли прозреть его
 В заунывных песнях нищеты?
 В орлей думе Иоанна Третьего?
 В скопидомстве зорком Калиты?
 Нет начала! Только тяжкий ход,
 Вязких троп ухабистый сувой,
 Только медленный, из рода в род,
 Крестный путь к задаче мировой

(т. 1, с. 266)

Обращаясь к теме будущего царя Ивана Грозного, автор создает его от- роческий портрет:

Хмурый отрок. Взор волчонка. Зарево
 Из-под стрешен стрельчатого лба.
 Именуют пышно «Государь» его,
 А на деле травят, как раба.
 И никто не хочет знать, что он
 Будет Божьим пастырем Руси,
 Что над ним таинственно зажжен
 Чей-то взор, как Веспер в небеси

(т. 1, с. 270)

Уже здесь отмечено, что и сам характер «отрока», и отношение к нему окружения очень противоречивы. Ивану, убежден Андреев, было уготовано великое будущее – «Божий пастырь Руси». Но рано проявившиеся личные качества будущего царя (жажда власти и высокое самомнение) могли сыграть свою роль в «подмене» (изменении предназначения).

С детских лет – язвящий зов владычества,
 Сжатых чувств шипы и острия;
 Жгучий сплав варяжского язычества
 С византийской верой: Бог и Я.
 Эта вера тверже всех кремней.
 Эта мысль остра, как лезвее.
 В лихолетье отроческих дней
 Он точил над книгами ее

(т. 1, с. 270)

С отрочества будущий царь, в изображении поэта, много времени проводил в библиотеках, и в результате преобрел вполне заслуженную репутацию образованного человека. Кроме того, он имел острый ум и высокие амбиции. 16 января 1547 г. в Успенском соборе состоялось торжественное венчание Ивана IV на царство. Митрополит Макарий «благословил его, служили молебн... Макарий встал вместе с Иоанном, и, возлагая на него крест, Бармы, венец, громко молился, чтобы Всевышний оградил сего Христианского Давида силою Св. Духа, посадил на престол добродетели, даровал ему ужас для строптивых и милостивое око для послушных»¹³.

Впервые в истории России титул Царя принял на себя именно Иван Грозный.

О, попы ли темные, бояре ли
 Смеют знать, какие словеса
 В его дух, как молния, ударили,
 А затем целили, как роса?!
 Что поймут они перед лицом
 Сына неба, если с вышины
 Он сошел – стать пастырем, отцом,
 Святодержцем утренней страны?

(т. 1, с. 272)

Томаш Шпидлик замечает, что на становление автократии в России повлияло расширение монастырской жизни. Царь «представлен как отец-игумен целой империи, понимаемого, как огромный монастырь»¹⁴. Народ восхваляет нового царя, библейское оглашение «аминь» разносится по всей стране:

¹³ Н. М. Карамзин: *История государства Российского*. Т. 7. Москва 1989, с. 58.

¹⁴ T. Špidlík: *Mysl rosyjska. Inna wizja człowieka*. Warszawa 2000, s. 182.

Звон умолк. Уже ливанским ладаном,
 Плавным пеньем дышат алтари;
 Замерцали в цатах над окладами
 Изумруды, лалы, янтари.
 И плывет широкое «Аминь»,
 Омывая медленной волной
 Всенароднейшую из святынь –
 Белый храм над юною Москвой

(т. 1, с. 272)

Вскоре после восхождения на престол молодой царь женился на Анастасии Романовне, дочери окольного Romana Юрьевича Захарьина-Кошкина – потомка древнего старомосковского рода¹⁵. Выбор невесты осуществлялся по образцу Византийских императоров. По городам и весям были разосланы грамоты к боярам с приказом «представить лучших невест Государю: он избрал из них юную Анастасию. ...не знатность, а личные достоинства невесты оправдывали сей выбор ...целомудрие, смирение, набожность, чувствительность, благость, соединенные с умом основательным»¹⁶. Отголоски этого события также находим в поэме:

Чуть взглянул тогда он в очи нежные –
 Дух взыграл, шепча уму: она! –
 Вспомнил небо, храмы белоснежные,
 Мир иной, иные времена,
 Ее смех в серебряных садах
 И того – с трикирием светил –
 Кто на жизнь вот здесь, в глухих мирах,
 Так сурово их благословил

(т. 1, с. 277)

Тринадцатилетний брак Иоанна и Анастасии историк называет «счастьем семейственным, основанном на любви ...нежной и добродетельной», а период жизни царя без Анастасии – «концом счастливых дней Иоанна и России: ибо он лишился не только супруги, но и добродетели».¹⁷

Главной идеей царя, лишившей его всех добродетелей, стала идея неограниченной самодержавной власти. Эта идея, по Андрееву, затмевает разум,

¹⁵ A. Pawłow, M. Perrie: *Iwan Groźny*. Warszawa 2008, s. 47. См. также: J. Ochmański: *Dzieje Rosji do roku 1861*. Warszawa–Poznań 1983, s. 129.

¹⁶ Н. М. Карамзин: *История государства...*, с. 58

¹⁷ Там же, с. 187.

ввергает царя «в круговорот дольних бурь» (т. 1, с. 272) и, в конечном итоге, осуществляет «подмену»:

Больно, друг, глядеть в глаза клинку
Мчящихся, как ураган, владык!

Созерцать, как длилось их внедрение
В тех, кем славен северный престол,
В их сердца, в их разум, слух и зрение,
В их деянья, в смену благ и зол;
Как вослед высокому творцу,
Утаив и цель свою, и лик,
Проникал в них и спешил к венцу
Провиденья недруг и двойник.

Поэт-летописец пишет о судьбе Ивана Грозного, но в то же время «зревает» превращения, изменения и многих других русских владык, которые вместо предназначенных им добрых дел, благодаря неограниченной власти, начинают творить зло. Так происходит «подмена».

Вторая часть поэмы получила название *Отступничество* (добровольный отказ от прежних убеждений).

Век вздымался. Истовым усердием
Воздвигался властный Домострой,
Увенчав стяжанье милосердием,
А суровство – пышной лепотой.
Вникни, стих мой, в этот грузный труд,
С беспристрастной четкостью впиши,
Как ковал Ковач тугой сосуд
Для народной веющей души

(т. 1, с. 274)

Под «властным Домостроем» здесь понимается не только памятник русской литературы XVI века, где затронуты все основные направления жизни русского средневекового человека, включая вопросы семейные, хозяйственные, общественные, религиозные и др., но и особые отношения между властью и подданными, утверждающиеся повсеместно. Принципиальное значение в то время начинал занимать вопрос *Как царя чтити* (один из разделов книги). В *Домострое* царю придается функция бога на земле: «Царя боися и служи ему верою и всегда о нем Бога моли и ложно отнюд не глаголи пред ним но с покорением истину отвечаи ему яко самому Богу, и во всем повинуйся ему аще земному царю правдою служиши и боишися

его тако научишися и Небеснаго Царя боятися»¹⁸. Поклонение человеку как Богу приводит к большому злу.

И в этой части поэмы ее автор пытается понять основания исторических событий, происходивших на Руси. Любопытное наблюдение содержится в пятой строфе:

Век вздымался. Уж десница ханская
Меч былой не вырвет из ножен:
Боевой страдаю астраханскою
Всенародный подвиг завершен.
Соль победы – горше всех солей;
Благо мощи – горше злого зла...
И по жилам царства тяжелей
Кровь насыщенная потекла

(т. 1, с. 275)

В данном случае речь идет об испытании славой, которое является не менее серьезным в истории нации, чем испытания военные. Причиной отступничества, оказывается, могут стать успехи – победы и достижения народа и его правителей, начиная с побед русского воинства над татарскими ханами. И вот уже в поэме Андреева Иван IV предстает «двуликим Янусом»:

Он твердил – то «строй!», то – «сокруши!»
Он с неистовствами окаянными
Слить научит свет и честь души.
Он любую пропасть, кручу, дно
Осенит двоящимся крестом...
Нет, не «он» – могучее *оно*
В том глаголе и в наитьи том!

В поэме Андреева развивается и приобретает доминирующее значение тема демонизации русской государственности, Уицраор воплощается «в искажающийся Третий Рим» (т. 1, с. 280):

Вижу сам коричневую ауру,
Слышу там, в пластах земных годин,
Что окрепло царство *уицраора*
И жирел над Русью он один.
Необъемлем мудростью людей,

¹⁸ *Домострой*. В кн.: *Памятники литературы Древней Руси. Середина IV века*. Москва 1982, с. 74–76.

Для очей плотских необозрим,
Воплощался он, как чародей,
В искажающийся Третий Рим

(т. 1, с. 280)

Демонизация власти соотносится непосредственно с таким страшным явлением эпохи Ивана Грозного, как опричнина. Измена князя Курбского и нежелание бояр участвовать в борьбе против Литвы и Польши приводят царя к мысли о необходимости установления личной диктатуры и разгроме боярства.

Упоминает поэт об известном историческом эпизоде, когда царь Иван IV 3 декабря 1564 г. после церковной службы в Успенском соборе уехал в Александровскую слободу. Царь якобы оставил государство в гневе на иерархов и служивших ему людей за их измены. Иван IV решил вернуться на трон при двух условиях – признания ему права казнить изменников по своему усмотрению и ввести опричнину¹⁹. Опричнина, в оценке поэта, – «лютное злодейство», «непробудная темень», несовместима с человеческой совестью:

Вот, злодейством лютым обезличена,
Невместима совестью земной,
Непробудной теменью опричнина
Заливает все передо мной.
И спускаюсь, медленно, как дух,
Казнь подглядывающий в аду,
Лестницею, узкою для двух,
В Александровскую слободу

(т. 1, с. 281)

(...)
Кони-вороны по-над Москвой,
Точно Всадница, бледней чем смерть,
В маске черной, кажет вниз, на храм,
И бичом, крутящимся как смерч,
По Успенским хлещет куполам

(т. 1, с. 283)

Опричный террор имеет свои отражения также в запредельных пространствах:

¹⁹ J. Ochmański: *Dzieje Rosji...*, s. 112.

А внизу, в тиши своих хором,
Став как воск от гложущей тоски,
Множит царь опричным колдовством
Твоих буйных конниц двойники

(т. 1, с. 284)

Из истории известно, что 1565 году царь объявил о введении на Руси опричнины, направленной на укрепление режима личной власти царя. Опричнина – личное войско Ивана IV с особым управлением и организацией, учреждение «особых телохранителей» для собственной и «государственной безопасности»²⁰. Н. М. Карамзин считал, что опричина возникла вследствие тяжелого душевного расстройства и особых черт характера Ивана Грозного («недоверчивость, боязливость, свойственные нечистой совести»²¹). По сути своей опричина была направлена на укрепление царской власти. Но зверские действия царя и его приближенных повергли Россию в ужас. Результаты опричнины оказались устрашающи: произошло фактическое разорение страны, возросла политическая нестабильность, распространился нравственный кризис в обществе.

С помощью опричников, освобожденных от всякой моральной и судебной ответственности, Иван IV насильственно проводил конфискацию боярских земель, передавал их своим приближенным, а бывших владельцев приказывал убивать. Вскоре и Москва стала ареной казней. Убийцы врывались в дома бояр, дьяков, служилых людей и убивали их вместе с семьями и слугами.

Оборвется в доме дело всякое,
Слов неспешных не договорят,
Если черной сбруей мерно звякая
Пролетит по улице отряд.
Врассыпную шурхнет детвора,
Затрясется нищий на углу,
И купец за кипами добра,
Словно тать, притихнет на полу

(т. 1, с. 284)

(...)
В шуме торжищ, в разнобойном гомоне
Цвет сбегает с каждого лица,
Если цокнут вороные комони

²⁰ Н. М. Карамзин: *История государства Российского*. Т. 10. Москва 1989, с. 46.

²¹ Там же.

По настилу ближнего крестца.
В кабаках замолкнет тарнаба,
В алтаре расплещется сосуд
И в моленных княжеских – до лба
Крестный знак персты не донесут!

(т. 1, с. 284)

(...)

Вскочат с лавок, кто хмелел на празднике,
И с одра – кто в лихоманке чах,
Если, молча, слободою, всадники
Мчатся мимо в черных епанчах.
Прыть былую вспомнят старики,
Хром – костыль отбросит на бегу,
И у баб над росстанью реки
Перехватит дух на берегу

(т. 1, с. 284)

(...)

Мерный звон за упокой души

(т. 1, с. 285)

(...)

О повешенных и колесованных;
О живьем закопанных в земле;
О клещами рваных; замурованных;
О кипевших в огненной смоле.
За ребят безотчих и за вдов;
За дома, где нынче пустыри;
За без счета брошенных с мостов
В скорбном Новгороде и Твери

(т. 1, с. 285)

По мысли Андреева,

в Иоанне, то сливаясь, то вступая в борьбу, влияния демиурга сверхнарода и воинствующего демона великодержавия; ...уицраор всецело подчинил его личность своим заданиям, и жуткая метаморфоза, происшедшая в государственном творчестве, душевном состоянии и даже во внешнем облике царя, потрясла его окружение. Учреждалась опричнина – то ядро абсолютной тирании, которое, по мысли его создателя, должно было организовать в себе и вокруг себя молодой дворянский класс, послушное орудие новой государственности. Вряд ли можно сомневаться в том, что опричнина мыслилась лишь первым эта-

пом на пути превращения в зону абсолютной тирании всей страны, хотя бы ценой истребления целых классов и того стремительного и ужасающего снижения общего творческого и морального уровня, которое сопутствует всякому тираническому народоустройству (т. 3, с. 266).

Одним из самых страшных грехов Ивана Грозного стало сыноубийство. Вот как об этом рассказано в *Истории* Карамзина:

В старшем, любимом сыне своем, Иоанне, Царь готовил России второго себя: вместе с ним занимаясь делами важными, присутствуя в Думе, объезжая Государство, вместе с ним и сластолюбствовал и губил людей как бы для того, чтобы сын не мог стыдить отца и Россия не могла ждать ничего лучшего от наследника. Юный Царевич, не быв вдовцом, имел тогда уже третью супругу, Елену Ивановну, роду Шереметевых: две первые, Сабурова и Параскева Михайловна Соловая, были пострижены. Своевольно или в угодность родителю меняя жен, он еще менял и наложниц, чтобы во всем ему уподобляться. Но, изъявляя страшное в юности ожесточение сердца и необузданность в любострастии, оказывал ум в делах и чувствительность ко славе или хотя к бесславию отечества. Во время переговоров о мире страдая за Россию, читая горесть и на лицах Бояр – слыша, может быть, и всеобщий ропот – Царевич исполнился ревности благородной, пришел к отцу и требовал, чтобы он послал его с войском изгнать неприятеля, освободить Псков, восстановить честь России. Иоанн в волнении гнева закричал: «Мятежник! ты вместе с Боярами хочешь свергнуть меня с престола!» и поднял руку. Борис Годунов хотел удержать ее: Царь дал ему несколько ран острым жезлом своим и сильно ударил им Царевича в голову. Сей несчастный упал, обливаясь кровию. Тут исчезла ярость Иоаннова. Побледнев от ужаса, в трепете, в испуге он воскликнул: «Я убил сына!» и кинулся обнимать, целовать его; удерживал кровь, текущую из глубокой язвы; плакал, рыдал, звал лекарей; молил Бога о милосердии, сына о прощении. Но Суд Небесный совершился!.. Царевич, лобызая руки отца, нежно изъявляя ему любовь и сострадание; убеждал его не предаваться отчаянию; сказал, что умирает верным сыном и подданным... жил четыре дни и скончался 19 Ноября в ужасной Слободе Александровской... Там, где столько лет лилась кровь невинных, Иоанн, обогранный сыновнею, в оцепенении сидел неподвижно у трупа, без пищи и сна несколько дней²².

Историк Карамзин считал, что убийство и страшное горе, постигшее Иоанна, – это «правосудие Всевышнего Мстителя»²³.

Поэт Андреев конкретное событие – сыноубийство, соотносил с покушением на жизнь всего народа: «прямо в очи всем/ Взглядывает всенарод-

²² Н. М. Карамзин: *История государства Российского*. Т. 9. Москва 1989, с. 208–209.

²³ Там же.

ный Вий» (в славянской мифологии Вий – это персонаж из преисподней, чей взгляд убивает). Кроме того, Андреев видел в убийстве царевича – «непреложный фатум тираний», то есть своего рода закономерность:

А по избам, теремам, по девичьим,
В городки, в поля, в лесную крепь:
– Братья! страшно! Царь убил царевича!
Рвется, рвется Рюрикова цепь!
Рвется, да. И прямо в очи всем
Взглядывает всенародный Вий,
Недвижим, неумолим и нем –
Непреложный фатум тираний

(т. 1, с. 286)

Эта закономерность проявится в недалеком будущем – в страшной судьбе малолетнего сына Ивана Грозного Дмитрия:

Скоро отрок углическим днем
Слабо вскрикнет в дальнем терему

(т. 1, с. 286)

В третьей части поэмы *Итог* показана смерть Ивана IV.

Черным хором иноков соборован,
Сам отныне в черном клобуке,
Удаляясь с каждым мигом, скоро он
Поплывет по огненной реке.
Он гниет. Он раньше смерти сгнил.
Все слилось в один открытый струп.
Он кричит. Он из последних сил
Свой приказ выталкивает с губ

(т. 1, с. 288)

До конца жизни Иван IV продолжал оставаться грозным тираном. Находясь уже на самом краю жизни он продолжал «приказывать» «всем церквям, монастырям, обителям», и лишь в последнее мгновение его «приказ» переходит в мольбу: «Заступиться перед Искупителем/За него, смердящего раба!» (т. 1, с. 288). В период тяжелой болезни Грозный, как известно из его переписки, обратился к старцам Кирилло-Белозерского монастыря со словами: «молясь припадая преподобью вашему, чтоб есте пожаловали о моем окаянстве соборне и по кельям молили Господа Бога», чтобы «ваших ради святых молитв моему окаянству отпущение грехов даровал и от настояция

смертные болезни свободил»²⁴. Царь очень надеялся на заступничество богомольцев. Но чуда не произошло. Андреев ведет своего героя к закономерному итогу:

Нет: бессильны долгие моления!
 Не смягчить небесного Судью!
 Все горчей метанье и томление
 У преддверья к инобытию

(т. 1, с. 289)

В свое время Карамзин, опираясь на свидетельства очевидцев, описал предсмертье Ивана Грозного так: «Уже силы недужного исчезали; мысли омрачались: лежа на одре в беспамятстве, Иоанн громко звал к себе убитого сына, видел его в воображении, говорил с ним ласково...»²⁵. Поэт в своем *Итоге* сделал акцент на нравственном аспекте – проснувшейся совести тирана:

...Он сходил во тьму,
 К беспристрастно-четкому суду,
 И душа открылась одному,
 Одному: бездонному стыду

(т. 1, с. 290)

В *Розе мира* Андреев объяснял страшную трансфизическую судьбу Грозного тем, что «некоторые свойства природы сделали его легко доступным бессознательным духовным подменам, а неограниченная власть разнуздавала его эмоции, развратила волю, распатала ум, нанесла непоправимый ущерб его эфирному телу и превратила излучины его индивидуального пути, вернее падения, в цепь несчастий для сверхнарода и в катастрофу для государства» (т. 3, с. 265).

1.2.2. Смутное время (*Рух. Симфония о великом Смутном времени*)

Поэт-летописец продолжает осмысление истории в тринадцатой главе «ансамбля», озаглавленной *Рух. Симфония о великом Смутном времени* (1952).

Слово «рух», имеющее значение «суматоха, волнение, тревога», восходит к польскому, чешскому и словацкому «ruch» – «движение»²⁶. Сам автор

²⁴ Н. М. Карамзин: *История государства...* Т. 9, с. 255–256.

²⁵ Там же, с. 257.

²⁶ М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*. Т. 3. Москва 2004, с. 524.

в комментариях к поэме истолковал это слово как «набат, тревога, вообще призыв к обороне в час народного бедствия» (т. 1, с. 293). Таким образом он определил доминирующую тематику и пафос тринадцатой главы.

Поэт выражает плач, боль, горе, скорбь по поводу трудного положения страны, попавшей во власть Лжедмитрия I и его польских вдохновителей. Проблематика произведения связывает его с библейскими книгами, в частности, с ветхозаветным *Плачем Иеремии*. Книга Библии содержит плачевную песнь, скорбь о бедствии израильского народа в 586 году до н. э., когда вавилонский царь Навуходоносор разрушил Иерусалим. «Плач» призван привести народ к пробуждению, активизировать его к действию. Народ в бедствии должен объединиться в борьбе. Поэт призывает²⁷:

Все в единый гул огромный
Слил набат.
Рух!
Рух!
Всей Руси
Глас, о Господи, спаси!

(т. 1, с. 305)

(...)

Плачь, Россия,
Плачь, безумную казнь творя!

(т. 1, с. 310)

Подзаголовок *Симфония о великом Смутном времени*, во-первых, уточняет конкретный период «народного бедствия» – это эпоха Смутного времени (1598–1613), ознаменованная в истории России тяжелейшими кризисами, стихийными бедствиями, польско-шведской интервенцией; во-вторых, указывает на то, что *Смутное время* с его трагедиями воспринимается и оценивается автором как *великое*; в-третьих, обращает внимание на дополни-

²⁷ Народное бедствие оплакивает вся русская страна: «Вопли баб...» (т. 1, с. 313), «Взвыла осень», (т. 1, с. 313), «Взвыла горькая Москва – сирота. / Плачем плачут города / всей Руси» (т. 1, с. 316), «Вопль, рыдания, / топот ног, / визг колес» (т. 1, с. 317), «В буйные снеговища, / сквозь рев, / всхлип, / плач» (т. 1, с. 319), «Как ночной / рог, / вопль / умерших» (т. 1, с. 321), «Струны смутные звучали» (т. 1, с. 323), «В поднебесьи меркли, тая: / То ли – плач самой печали» (т. 1, с. 323), «Что ведать мы властны про боль, / страсть, / муку» (т. 1, с. 323), «Их скорбь необъятна, как шум / ста / рек» (т. 1, с. 324), «Ни шумы жизни / Не властны в плачущих / Сердцах ослабить» (т. 1, с. 328), «Исчадья геенны / рвут / страну» (т. 1, с. 330).

тельную жанровую характеристику – *симфония*, что призвано подчеркнуть значимость и многогранность тематики и разнообразие способов ее воплощения. Борис Романов отмечал, что «каждая из частей симфонии метрически и мелодически многообразна, многоголоса, живописна. Связывающая их тема не сводима к однозначной формуле. Это не только картины великой смуты духа, но и живое выражение потока русской истории, ее мифопоэтический эпос» (т. 1, с. 478).

Обращаясь в данном случае к жанру симфонии, Андреев, с одной стороны, актуализирует содержание второй главы, в названии которой также содержится указание на этот жанр – *Симфония городского дня*, а с другой, как бы соотносит и противопоставляет масштабы: во второй главе был представлен один московский день, а в тринадцатой – целый исторический период.

Андреев, на наш взгляд и в построении этой стихотворной симфонии следует законам музыкальной симфонии, о чем свидетельствует четырехчастная композиция. Однако, в сравнении со второй главой, подчеркнем большую спаянность частей в тринадцатой главе. В отличие от *Симфонии городского дня*, где каждая часть имеет названия (*Будничное утро, Великая реконструкция, Вечерняя идиллия, Прорыв*), в тексте *Симфонии о великом Смутном времени* поэт отказался от заглавий. Такое решение Андреева подчеркивает единство поэтического замысла и полное подчинение множества симфонических мотивов основополагающей теме.

Главной темой симфонии является тема Смутного времени. Так обозначен один из самых «трудных» периодов в истории России. Напомним исторические факты. После смерти Ивана Грозного к власти пришел его сын Федор, не приспособленный к управлению страной. Фактически Россией управлял брат жены царя – Борис Годунов. В 1591 г. младший сын Ивана Грозного от Марии Федоровны Нагой был убит заговорщиками²⁸. Это событие, произошедшее при неясных обстоятельствах, повлияло в будущем на явление Лжедмитрия. После смерти Федора на Земском соборе царем был выбран Борис Годунов (1598–1605). Первые годы царствования Бориса Годунова «казались лучшим

²⁸ 15 Мая, в субботу, в шестом часу дня, Царица возвратилась с сыном из церкви и готовилась обедать; братьев ее не было во дворце; слуги носили кушанье. В сию минуту Боярыня Волохова позвала Димитрия гулять на двор: Царица, думая идти с ними же, в каком-то несчастном рассеянии остановилась. Кормилица удерживала Царевича, сама не зная, для чего: но мамка силою вывела его из горницы в сени и к нижнему крыльцу, где явились Осип Волохов, Данило Битяговский, Никита Качалов. Первый, взяв Димитрия за руку, сказал: «Государь! у тебя новое ожерелье». Младенец, с улыбкою невинности подняв голову, отвечал: «Нет, старое...» Тут блеснул над ним убийственный нож; едва коснулся гортани его и выпал из рук Волохова. Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 10, с. 77.

временем России с XV века или с ее восстановления: она была на вышней степени своего нового могущества, безопасная собственными силами и счастьем внешних обстоятельств, а внутри управляемая с мудрою твердостью и с кротостью необыкновенною»²⁹, – отмечал Н. М. Карамзин. Однако через некоторое время политика Годунова начала вызвать недовольство народа. Карамзин это объясняет тем, что Борис Годунов «хотел быть на страже неусыпной, все видеть и слышать, чтобы предупредить злые умыслы; восстановил для того бедственную Иоаннову систему доносов и вверил судьбу граждан, Дворянства, Вельмож сонму гнусных изветников»³⁰. В 1605 году Годунов неожиданно умер. Власть перешла к его сыну Федору, который 1 июня 1605 г. был свергнут в ходе восстания³¹. Лжедмитрий I, поддержанный Польшей, которой обещал обратить Россию в католичество и отдать некоторые земли, двинулся на Россию. В 1605–1606 гг. страной правил Лжедмитрий I, женившийся на польке Марине Мнишек³². Он помнил о своих обязательствах перед Польшей, но не спешил их выполнять. В 1606 году бояре подняли антипольское восстание и изгнали иностранные войска из столицы, а Лжедмитрия I убили. Царем был избран предводитель восстания Василий Шуйский (1606–1610). Его правление не дало желаемых эффектов, более того, привело к крестьянскому восстанию Ивана Исаевича Болотникова (1606–1607). Появился еще один претендент на престол Лжедмитрий II. Василий Шуйский призвал на помощь в борьбе с поляками и Лжедмитрием II шведов. Польша восприняла это как предлог для войны. Польские войска под руководством гетмана Станислава Жолкевского заняли Москву. В 1610 году бояре свергли Василия Шуйского. Образовалось боярское правительство – Семибоярщина. В том же году Семибоярщина призвала на русский престол сына польского короля – Владислава. Национальное ополчение, собранные простыми горожанами Кузьмой Мининым и Дмитрием Пожарским, в 1612 году освободило русские земли от оккупантов³³. В 1613 году был созван Земский собор, на котором выбрали царя Михаила Романова, основавшего новую династию. Итак, Смута является эпохой кризиса государственности в России, эпохой, сопровождавшейся народными выступлениями и мятежами, правлениями самозванцев, польскими и шведскими интервенциями, разрушением и разорением страны. Слово «смута» производное от древнерусского «смытити» обозначает мятеж, народные волнения³⁴.

²⁹ Н. М. Карамзин: *История Государства Российского*. Т. 11. Москва 1989, с. 55.

³⁰ Там же, с. 57.

³¹ Там же. с. 517–519.

³² Там же. с. 139–140.

³³ J. Ochmański: *Dzieje Rosji...*, s. 126.

³⁴ С. А. Кузнецов: *Современный толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург 2003, с. 763.

Возвращаясь к тексту *Симфонии*, отметим, что поэт-летописец по-своему «вчитывается в эти исторические события как в шифр, которым написана мрачная поэма всеобщего столкновения иерархий в начале XVII столетия» (т. 3, с. 267).

Слышу тайну самозванца
 Через бред кудес и хроник –
 Тайну, хищную, как грай
 Воронья:
 То вились, не умирая,
 Вкруг безвестного младенца,
 Как свистящие воронки,
 Сонмы «я»

(т. 1, с. 297)

Смута, по мнению поэта-хроникера, уходит своими корнями в преступления Ивана Грозного. В *Розе мира* Андреев подчеркивает, что «деятельность Грозного подготовила эпоху Великого Смутного Времени – единственную в своем роде» (т. 3, с. 267).

Тем, кто знал Иван Василича,
 Ясен корень смут и бед!
 Явен ход закона адского:
 Взавший власть – прислужник злу

(т. 1, с. 295)

В поэтической симфонии упомянуто о различных конкретных событиях этого времени, описанных в *Истории Государства Российского* Н. М. Карамзина, например об известном повелении Бориса Годунова специально молиться за него³⁵:

³⁵ См.: «...недовольный [Борис Годунов – Д.Б.] обыкновенною молитвою в храмах о Государе и Государстве, велел искусным книжникам составить особенную для чтения во всей России, во всех домах, на трапезах и вечерах, за чашами, о душевном спасении и телесном здравии «Слуги Божия, Царя Всевышним избранного и превознесенного, Самодержца всей Восточной страны и Северной; о Царице и детях их; о благоденствии и тишине отечества и Церкви под скиптром единого Христианского Венценосца в мире, чтобы все иные властители пред ним уклонялись и рабски служили ему, величая имя его от моря до моря и до конца вселенныя; чтобы Россияне всегда с умилением славилы Бога за такого Монарха, коего ум есть пучина мудрости, а сердце исполнено любви и долготерпения; чтобы все земли трепетали меча нашего, а земля Русская непрестанно высилась и расширялась; чтобы юные, цветущие ветви

И возносятся
 над пятиглавиями
 да над палатами
 Лишь моления о великодержавии, обнимающем целый мир,
 О победах
 и о ликовании
 над супостатами
 Не о Милостивом,
 не о Прощающем,
 не о Царствующем
 на небеси,
 Но о властвующем
 над народами
 все суровее,
 О величественнейшем,
 христолюбивейшем,
 самодержавнейшем
 всея Руси

(т. 1, с. 294)

Андреев упоминает также о том, что «хроники³⁶ озарены фантастическими отсветами массовых видений, сверхъестественных вмешательств, демонических вторжений» (т. 3, с. 267). Это дает, по его мнению, основы «к пониманию таких свидетельств, как выражения массового душевного опыта сверхнарода» (т. 3, с. 267).

Слушай, люд! Народ в Архангельске
 Видел, видел ясным днем:
 Рдели стяги рати ангельской
 В тучах сполохом-огнем.

Борисова Дому возрасли благословением Небесным и непрерывно осенили оную до скончания веков!» Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 56.

³⁶ Ср.: «...нередко восходили тогда два и три солнца вместе; столпы огненные, ночью пылая на тверди, в своих быстрых движениях представляли битву воинств и красным цветом озаряли землю; от бурь и вихрей падали колокольни и башни; женщины и животные производили на свет множество уродов; рыбы во глубине вод и дичь в лесах исчезали, или, употребляемые в пищу, не имели вкуса; алчные псы и волки, везде бегая станицами, пожирали людей и друг друга; звери и птицы невиданные явились; орлы парили над Москвою; в улицах у самого дворца, ловили руками лисиц черных; летом (в 1604 году) в светлый полдень воссияла на небе комета, и мудрый старец, за несколько лет пред тем вызванный Борисом из Германии, объявил Дьяку Государственному (Власьеву), что Царству угрожает великая опасность». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 71.

Зрел ли кто при дедах-прадедах
 Сих знамений и чудес,
 Как ладья с Синклитом праведных,
 Отходящих в глубь небес;
 Слезы их – о неизведанной
 Буре завтрашних годин,
 О России, свыше преданной
 Свисту вьюг и звону льдин?...

(т. 1, с. 296)

Эпоха Смутного времени знает нескольких самозванцев, но центральным выступает Лжедмитрий I.

Андреев указывает в *Розе мира* на уицраора Польши – «инфрафизическое существо» (т. 3, с. 272) в государственности страны³⁷. В симфонии уицраор «грядет из вражьей Польши».

Он ли то – за рубежами
 Ляшских рек
 Уже плещется как пламя,
 Уж полощется как знамя,
 В склики бьет над городами, –
 Демон? призрак? человек?

С каждым днем он шире, больше,
 Он ползет в степи, как пал,
 Он грядет из вражьей Польши –
 Северск пал –
 Годунову кровь из горла
 Обагрязила парчу –
 Кто-то тьму, как плащ, простерло,
 Тихо дунув на свечу –
 И развертывается,
 И распахивается

(т. 1, с. 298–299)

³⁷ Поэт подчеркивает, что «обуреваемое претензиями существо уицраора с воинствующим демоном папства, способствовали кристаллизации в польских правящих кругах определённого умонастроения. Оно сводилось к весьма эмоциональной идее создания сильной державы на восточной окраине католической цивилизации за счёт и против России. Как идеал, рисовалась возможность искоренения в России православной культуры, подпадение этой страны под власть польской государственности и включение русских как малой и отсталой нации в число сателлитов Романо-католического сверхнарода» (т. 3, с. 272).

У уицраора как ставленника Польши есть только одна идея – «создать сильную польскую державу за счет и против России» (т. 3, с. 272).

В самом сердце затаив,
Длит сторожко и упрямо
Свой, уму невнятный, миф

(т. 1, с. 300)

Характер исторического Лжедмитрия, по мнению историков, был легкомысленный. Эту версию историков использовал Андреев, который писал о Лжедмитрии как о «непостоянном, беззаботном и ветреном» (т. 3, с. 272).

Он был ветрен, добр и беспечален.
Жил для счастья, для потех дышал.
Никогда надгробья усыпален
Он о мудрости не вопрошал.
Что постиг он в царстве Мономаха?
Чем сумел упрочить торжество?
Он не знал спасительного страха
И не понял смысла своего

(т. 1, с. 302).

Лжедмитрий «мог впасть в малодушное отчаяние и приходиться в безосновательный восторг, мог строить легкомысленнейшие планы³⁸ и беззаветно отдаваться, забывая всё, чувственным влечениям» (т. 3, с. 272).

Поэт обращает внимание на элементы польской бытовой культуры³⁹ («пляс при звонкой мазурке») и чуждую для православных россиян католическую религию. «Каковы ни были бы его субъективные намерения, Лжедмитрий оставался пришельцем, лишенным органических связей с русской культурой и государственностью» (т. 3, с. 274).

³⁸ «Первым врагом Лжедмитрия был сам он, легкомысленный и вспыльчивый от природы, грубый от худого воспитания, – надменный, безрассудный и неосторожный от счастья. Удивляя Бояр острою и живостию ума в делах Государственных, державный прошлец часто забывался: оскорблял их своими насмешками, упрекал невежеством, дразнил хвалою иноземцев и твердил, что Россияне должны быть их учениками, ездить в чужие земли, видеть, наблюдать, образоваться и заслужить имя людей. Польша не сходила у него с языка». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 128.

³⁹ «Лжедмитрий хотел веселья: музыка, пляска и зернь были ежедневною забавою Двора. Угождая вкусу Царя к пышности, все знатные и незнатные старались блистать одеждою богатою. Всякий день казался праздником». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 135.

Двор царицын бросит в пляс
 Звонкою
 мазуркою;
 (...)

 Православных полоснет
 Плеткой польскою

(т. 1, с. 302)

(...)
 Но непреклонный пленник привык
 К лютым угрозам польских владык,
 И безответно здесь замирал
 Месс католических мерный хорал

(т. 1, с. 325)

Причины возмущения бояр Лжедмитрием I были основаны на его пренебрежении православной верой⁴⁰. Все эти «не русские» элементы поведения и характера Лжедмитрия I были плодотворной почвой для подозрений в самозванстве. Лжедмитрий демонстративно пренебрегал «всеми традициями и навыками московского уклада» (т. 3, с. 274).

А уж сам-то: по посадам
 Бродит пеш;
 Ухо клонит к пересудам,
 Смотрит – спишь ты или ешь;
 Холит, холит думу злую...
 Он ли то?
 Царь ли то?
 Кем проверено бывшее,
 Сказом лживым залито?

(т. 1, с. 302)

На царском дворе умножались интриги, провокатором которых неоднократно был князь Василий Шуйский. Когда в русском народе происходило волнение, легкомысленный Лжедмитрий все «веселился в своих комнатах

⁴⁰ «Говорили торжественно, на площадях, что мнимый Димитрий есть Царь поганый, не чтит святых икон, не любит набожности, питается гнусными яствами, ходит в церковь нечистый, прямо с ложа скверного, и еще ни однажды не мылся в бане с своею поганою Царицею; что он без сомнения еретик, и не крови Царской». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 165.

музыкой»⁴¹. Немцы «остерегали Лжедмитрия и Ляхов, (...) но Самозванец, желал более всего казаться неустрашимым и твердым на троне в глазах Поляков»⁴².

Но пришлец не слышал подозрений.
Он был храбр: он шел по лезвею;
Но не даймон вел его, не гений
В злом краю

(т. 1, с. 302)

(...)
Вот, в Кремле еще роятся до поры
Свадьбы, игры, состязания, пиры;
Малой пташкою со шляхтой щибеча,
Разрумянилась царица сгоряча –
Полонезом проплывает вдоль палат...
А на кровле, неподвижен и крылат,
Чудо-юдо с человеческим лицом
Щурит очи над дворцом

(т. 1, с. 304)

Окончательным поводом для свержения Лжедмитрия послужила женитьба самозванца на дочери польского магната. Свадьбу пышно праздновали в Москве в мае 1606 г. Одна из ошибок Лжедмитрия, по мнению Андреева, его женитьба на Марине, «начисто лишённой государственного смысла» (т. 3, с. 273). Она «оказалась одним из главных возбудителей конфликта между Лжедмитрием и московским обществом; именно с ней и за ней шляхта притащила в Москву навыки безалаберного государственного быта Польши, всю его анархию, произвол, всё его воинствующее чванство» (т. 3, с. 273). Марина была дочерью польского воеводы Мнишека. На свадебное торжество приехало около двух тысяч поляков, которые чувствовали себя в Москве как в завоеванном городе. Бояре во главе с князем Василием Шуйским, воспользовались сложившейся обстановкой, устроили заговор и подняли восстание против Лжедмитрия и его польских сторонников.

Ночь. В царевом опокое –
Духота.
У царя душа тоскою
Залита.

⁴¹ Там же, с. 167.

⁴² Там же, с. 165.

Душат пышные перины,
Ковш у изголовья – сух...

Беспокоен сон Марины,
Зыбок, глух

(т. 1, с. 304)

Шуйский въехал тогда в Кремль через Царские ворота, в одной руке с мечом, в другой с крестом⁴³.

На коне въезжает Шуйский
В Кремль, сарыню окружен:
Крест горит в поднятой шуйце,
Меч – в деснице, без ножен

(т. 1, с. 306)

Князь Василий сказал разбужденному колоколами Дмитрию, что Москва горит⁴⁴.

Он очнулся. Худо! худо!

Чу:
Вон –
Кажется –
Чуть
звон
слышится?

Бомм...
Бомм...
рушится...
Иль
сброд
тешится?

(т. 1, с. 304)

⁴³ Н. И. Костомаров: *Русская история...*, с. 63.

⁴⁴ «Пробужденный звуком набата, Лжедмитрий в удивлении встает с ложа, спешит одеться, спрашивает о причине тревоги: ему отвечают, что, вероятно, горит Москва; по он слышит свирепый вопль народа, видит в окно лес копий и блистание мечей; зовет Басманова, но Уже народ вломился во дворец, обезоружил телохранителей, искал расстриги и не находил: дотоле смелый и неустрашимый». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 169.

Лжедмитрий от ужаса и тревоги кинул свой меч и «бегал из комнаты в комнату, рвал на себе волосы и, не видя иного спасения, выскочил из палат в окно на Житный двор – вывихнул себе ногу, разбил грудь, голову, и лежал в крови»⁴⁵.

Он вскочил. В очах Марины –
Темень, ужас, блики снов...
Он – к окошку. Там – багрово,
За рекой – восход. Внизу –
Пухнет черная орава,
Плещет озером в грозу.

Вниз! во двор! Он колет, рубит
На крыльце оружий сброд

(т. 1, с. 305–306)

(...)
Царь бросается от двери
К окнам внутренней стены:
Со двора под самый терем
Там леса подведены

(т. 1, с. 306)

Лжедмитрий до последнего момента своей жизни твердил, что он сын Грозного.

– Кто ты, падаль? Имя! имя! –
И в ответ
Из предсмертного тумана
Шепот, слышимый едва:
– Я – от рода Иоанна...
Твой законный царь, Москва!

(т. 1, с. 306)

С самозванца сорвали царское платье, тыкали пальцами в глаза, дергали за уши⁴⁶. Лжедмитрий был убит и выставлен на посмеяние народу. На грудь Лже-

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Н. И. Костомаров: *Русская история...*, с. 64. См. подробнее об этом: «Стали допрашивать Лжедмитрия, покрытого бедным рубищем: ибо народ уже сорвал с него одежду Царскую. Шум и крик заглушали речи; слышали только, как уверяют, что расстрига на вопрос: «кто ты, злодей?» отвечал: «вы знаете: я – Димитрий»

дмитрия бросили маску, одну из тех, которые сам царь готовил для придворного карнавала, в рот воткнули дудку⁴⁷. Три дня длились надругательства москвичей над телом – его посыпали песком, мазали дегтем и «всякой мерзостью»⁴⁸.

Потащили его – по горячим
 Злым кремлевским камням,
 По кровавым, по мстительным, жгучим
 Сорока ступеням.
 Одолеп он весь путь без усилий –
 Все цареву крыльцо;
 В зубы втиснули дудку; укрыли
 Черной маской лицо;
 Жгут стянули на горле... И прямо
 У порогов Кремля
 Распростерли, для горшего срама
 Белый труп оголя

(т. 1, с. 307)

Василий Шуйский велел поставить у тела Самозванца дозор:

И над трупом ночные дозоры
 Ставит царский указ:
 «Не сводить с богохульника-вора
 Зорких глаз!»

(т. 1, с. 307)

Розошлась занавеса – занавеса меж двух миров – земным и неземным, как из ящичка Пандоры в мир входят демоницы во главе с Велгой.

– и ссылался на Царицу-Инокиню; слышали, что Князь Иван Голицын возразил ему: «ее свидетельство уже нам известно: она предает тебя казни». Слышали еще, что Самозванец говорил: «несите меня на лобное место: там объявлю истину всем людям». Нетерпеливый народ ломился в дверь, спрашивая, винится ли злодей? Ему сказали, что винится – и два выстрела прекратили допрос вместе с жизнью Отрепьева». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 170.

⁴⁷ Н. И. Костомаров: *Русская история...*, с. 64.

⁴⁸ «Толпа бросилась терзать мертвого; секли мечами, кололи труп бездушный и кинули с крыльца на тело Басманова, восклицая: «будьте неразлучны и в аде! вы здесь любили друг друга!» Яростная чернь схватила, извлекла сии нагие трупы из Кремля и положила близ лобного места: расстригу на столе, с маскою, дудкою и волюнкою, в знак любви его к скоморошеству и музыке; а Басманова на скамье, у ног расстригиных». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 170.

И на миг разошлась
 завеса
Вековая
 меж двух
 миров.

И, подхвачен смерчем
 в край
 Велги,
В край гасительницы
 Всех душ⁴⁹

(т. 1, с. 309)

Уицраор поднимается в край Велги–гасительницы, где торжествует «тугой» мрак. Лжедмитрий низвергается в преисподню:

И, подхвачен смерчем
 в край
 Велги,
В край гасительницы
 Всех душ

(т. 1, с. 309)

Сразу после похорон ударили необычайно суровые морозы⁵⁰, уничтожившие траву и посеянное зерно. Вину за это приписывали волшебству бывшего монаха. Пошли по городу слухи, что «мертвый ходит»⁵¹ и над могилой сами собой вспыхивают и движутся огни, слышится пение и звуки бубнов.

Взад-вперед, взад-вперед
 бдит
 стража,
Чуть белеет в сырой

⁴⁹ Подчеркнуто мною – Д. Б.

⁵⁰ «С 18 по 25 Майя были тогда жестокие морозы, вредные для садов и полей: суеверие приписывало такую чрезвычайность волшебству расстриги и видело какие-то ужасные явления над его могилою: чтобы пресечь сию молву, тело мнимого чародея вынули из земли, сожгли на Котлах и, смешав пепел с порохом, выстрелили им из пушки в ту сторону, откуда Самозванец пришел в Москву с великолепием! Ветер развеял бранные остатки злодея; но пример остался: увидим следствия!». Н. М. Карамзин: *История Государства...* Т. 11, с. 177.

⁵¹ Н. И. Костомаров: *Русская история...*, с. 64.

мге
 труп...
 Синеватый огонь –
 знак
 вражий
 Вдруг под маской мелькнул,
 у губ

(т. 1, с. 308)

Говорили, что «бесы расстригу славят»⁵². В Москве начали торжествовать бесы:

Разухабистый пляс –
 дик,
 дробен –
 Вверх и вниз загудел,
 Вверх-вниз.

Понеслись, гогоча,
 вскачь
 бесы
 Через площадь –
 из ям,
 из рвов

(т. 1, с. 308)

Согласно легендам, труп Лжедмитрия попытались закопать поглубже, но через неделю он очутился на другом кладбище («земля его не принимала»). Тело Самозванца наконец выкопали, сожгли, смешали пепел с порохом и выстрелили из пушки в сторону Польши.

А приказ уж был – самозванца
 Сжечь,
 кромсать,
 истерзать,
 толочь.
 И когда многоногий топот,
 Довершив это дело, стих –
 Пушка ухнула в мрак
 на запад,

⁵² А. Ю. Кабанов, А. М. Семененко: *Ивановский край в Смутное время*. Иваново 2010, с. 160.

У ворот
у Серпуховских.

Залп развеялся, пепел сея,
Лжевоскресшего,
 лжецаря...
Залп развеялся.
 Плачь, Россия,
Плачь, безумную казнь творя!

(т. 1, с. 310)

Душа Лжедмитрия – в симфонии назван он «скоморохом Велги», «горсткой пепла» – ищет себе новой плоти:

Велги бедный скоморох,
Горстка пепла,
Рыщет, ищет вдоль дорог
Души-дупла

(т. 1, с. 311)

Новую плоть душа беглого монаха находит в Лжедмитрии II. Так появляется в симфонии образ еще одного претендента на русский престол. Новый Самозванец «нимало не сходствовал наружностью с первым (...) так же, как Отрепьев, говорил твердо языком Польским и разумел Латинский»⁵³. Появление самозванца было обусловлено недовольством политикой Шуйского. Группа бояр и дворян перешла на сторону Лжедмитрия II, чтобы свергнуть Шуйского. Овладев юго-западными землями Руси и разбив царские войска недалеко от города Болхова, Самозванец в июне 1608 г. подошел к Москве и стал лагерем вблизи города Тушино – отсюда происходит прозвище Лжедмитрия II – «тушинский вор»⁵⁴.

Ох ты, Ох ты,
 эх ты, эх ты,
Сын боярского раба,
Судьбокрутень! скоморох ты!
В пальцах беса тарнаба!
Эх ты, эх ты – ах ты, ах ты,

⁵³ Н. М. Карамзин: *История Государства Российского*. Т. 12. Москва 1989, с. 17.

⁵⁴ *Большая историческая энциклопедия*. Ред.: С. В. Новиков. Москва 2003, с. 547.

Ух! горлан ватаг и свор!
Царь татар, казаков, шляхты
И дворян – Тушинский вор!

(т. 1, с. 312)

В Тушино было сформировано правительство из русских феодалов и приказных. В августе 1608 г. в Тушино прибыли поляки во главе с Е. Мнишеком, дочь которого Марина тайно обвенчалась с Лжедмитрием II.

Нечто лютое вошло
В сердце каждое:
Обнажает дно и тло,
Бесит жаждою;
Колобродит напролом
В сонмах душ оно,
И боярство – бить челом
Едет в Тушино.

Вьюга-магушка! закрой
Даль безлицую:
Вон, сереет кремль второй
Под столицю:
Весь в палатках – город-стан,
Город-марево, –
Там с Мариной атаман –
Бражный царь его

(т. 1, с. 312)

Причиной упадка и Лжедмитрия II стали его легкомысленность, пьянство, забавы в тушинском лагере:

Пир. Пылающие свечи. Смех и гам.
Мнится – близок упокой
 всем врагам.
Лишь боярыня-хозяйка
 бледна,
На подносе поднося
 ковш вина

(т. 1, с. 316)

Сквозным образом в симфонии является образ Велги⁵⁵, а также мотив бушующих дьяволов⁵⁶. Велга – демоническое начало, противостоящее Соборной Душе. Она берет верх во времена ослабления государственности, порождая смуты и революции.

К концу *Симфонии* на первый план выходят родомыслы – Минин и Пожарский; «час священный пробил» (т. 1, с. 331) для освобождения Руси от самозванцев.

Подвигнут на бой
набатом души,
Выходит в народ
родомысл
Минин

(т. 1, с. 330)

Правду выстрадав свою,
Родомысл ведет – Пожарский –
Рать к венчанию в бою

(т. 1, с. 330)

Смутное время, по мнению автора, закончивается сменой уицраоров, в результате на месте Древней Руси появляется Московское царство, чтобы затем превратиться в Петербургскую империю.

Четырнадцатая глава, по замыслу Андреева, должна была включать поэму в прозе *Александр*. Поэт намеревался использовать легенду «о том, кто был Всероссийским самодержцем и, поняв трагическую нерасторжимость греховного узла своей власти, ушел на свершение духовного подвига под именем старца Федора Кузьмича. Ушел – во искупление греха – своего, и дидактического, и всех, имевших власть над Россией, но не умевших освободить

⁵⁵ «качает Велга» (т. 1, с. 296), «подхвачен смерчем / в край / Велги, / В край гасительницы / Всех душ» (т. 1, с. 309), «А от Велги чернота / в небеси» (т. 1, с. 316), «Вольниц Велги, ватаг, / шаек, / Где сам дьявол / рать волн / гнал» (т. 1, с. 323), «Тихо зажегшуюся в ответ, / Не угасят – / ни хищная Велга» (т. 1, с. 329), «Он отрубит в бранном поле / Велге правое крыло» (т. 1, с. 332), «Всем слышащим возвещая / победу над Велгой бурной» (т. 1, с. 333).

⁵⁶ «Адских волн круговорот» (т. 1, с. 301), «Понеслись, гогоча, / вскачь / бесы» (т. 1, с. 308), «Сатанин помазанник, упырь! / бич! / царь!» (т. 1, с. 311), «Скрыл ли бес его меж сов» (т. 1, с. 311), «Буйных бесов бедный кум» (т. 1, с. 317), «Близкий мрак... / Адский брег...» (т. 1, с. 318), «Чехардой, / за бесом бес» (т. 1, с. 319), «Детища демона / тысячеглавого / Борются в схватках / орд и дружин» (т. 1, с. 328).

ее от оков Демона. Теперь Александр блистающим Всадником, могучим Императором-Искупителем сражается среди светлого воинства по ту сторону нашего мира против сил тьмы» (т. 1, с. 335). Но, как уже упоминалось, эту главу Андреев написать не успел.

1.2.3. Современность (*У демонов возмездия*)

Пятнадцатая глава – это поэма *У демонов возмездия* (1955). Поэма состоит из двадцати трех стихотворений и *Заклочения*. Стихотворения, вошедшие в состав поэмы, перемежаются краткими прозаическими вставками Андреева. Это явление, согласно терминологии Женетта, можно отнести к такой разновидности интертекстуальных связей, как паратекстуальность. Прозаические фрагменты, имеющие характер пояснений, комментариев, предварений, находятся «рядом» с основным текстом и воздействуют на его семантику. Кроме того, они становятся существенным элементом композиции поэмы. Отметим также, что авторские комментарии, включаясь в семантико-композиционную основу, напоминают ремарки Данте к *Божественной комедии*, с той лишь разницей, что находятся они не перед, а после стихотворений.

В центре авторского внимания – Чекист (так принято было называть работника органов государственной безопасности в СССР). В первые дни после октябрьской революции была создана Всероссийской чрезвычайной комиссии (ВЧК, кратко ЧК, отсюда – чекист), которая обладала практически неограниченными полномочиями, вплоть до расстрела людей на месте без следствия и суда, если они подозревались в нарушении революционной законности. Первый руководитель ВЧК Феликс Дзержинский кратко сформулировал «кодекс чести» своих сотрудников: «Чекистом может быть лишь человек с холодной головой, горячим сердцем и чистыми руками». Но жизненный опыт Андреева дал ему совсем иные знания о чекистах. Эти знания и получили выражение в первом же стихотворении поэмы, где Андреев создал образ карьериста – «размеренной машины», путь которого «в Наркомвнуделе» был подчинен лишь «твердой лестнице чинов». В стихотворении поэт иронически обыгрывает известную фразу Дзержинского:

– Ваш дух был строг, а руки – чисты, –
Нарком промолвил, мне вруча
Значок Почетного Чекиста
В футляре, блеском как парча

(т. 1, с. 336)

Используя классические приемы самохарактеристики как средства разоблачения персонажа, автор вкладывает в уста своего героя – Почетного Чекиста, такой рассказ о его «деятельности»:

... работа мне дарила
Порой конфетку: в этот час
Я невозбранно, как горилла,
Мог бить подследственных меж глаз;

Тех, кто вчера кичился рангом,
Упрятать в каменный мешок,
Хлестать по телу гибким шлангом
Иль просто взглядом вызвать шок

(т. 1, с. 337)

Как известно, сотни тысяч людей, как и сам Андреев, реально прошли через руки «чекистов», и они хорошо знали «методы» их «работы». Обобщенный образ Почетного Чекиста, созданный поэтом, символизирует полное вырождение каких бы то ни было человеческих чувств. Единственное, что прельщало Чекиста, это карьера. Высокий чин давал бы ему еще большую власть над людьми, поэтому его «мечты» устремлены к генеральству и маршальству.

Я ждал – и сердце замирало,
Что буду завтра, как герой,
Блестать лампасом генерала,
А после – маршальской звездой

(т. 1, с. 337)

В своем комментарии к этому стихотворению поэт как бы предсказывает последующее движение «героя» в иных мирах: «Утяжеляя злодеяниями эфирную ткань собственного существа, этим он обрекает себя катастрофическому срыву в глубь миров, как только прекратится существование физического тела, позволявшего удерживаться на поверхности» (т. 1, с. 337).

В следующем стихотворении в разгар «работы» смерть настигает «героя»:

... Чем-то острее когтей леопарда
Стиснулась грудь
Вдруг.
Молния мысли – «Инфаркт миокарда!!» –
Канула в муть
Мук

(т. 1, с. 337)

Стоит обратить внимание на ироничные высказывания, фантастические образы, трагикомические ситуации, что порой сближает произведение Андреева с черной готической поэмой с ее ужасами, страхом, своеобразным юмором:

Еду куда-то на собственном гробе,
Точно верхом,
Я

(т. 1, с. 338)

Далее поэт описывает блуждания черной души Почетного Чекиста по «фантастическим» кругам («слоям») ада. Автор поясняет, что Чекист «в первые часы посмертия теряет всякий ориентир..., веруя прежде в смертность души, он убаюкивал самого себя» (т. 1, с. 338).

Не знаю где, за часом час,
Я падал в ночь свою начальную...
(...)
Лет нескончаемых черед
Был схож с тупо-гудящим примусом;
И этот блеклый, точно лед,
Промозглый мир мы звали *Скривнусом*

(т. 1, с. 339)

Скривнус – это только первый слой преисподней, куда попал «грешный» Чекист Там он «чувствует подлинное лицо обезбоженного мира» (т. 1, с. 340). Но закрепиться в этом слое ему не суждено. Падение героя продолжается. Следующим адским миром, через который проходит Чекист, становится *Мород* – это «третье (после Скривнуса и Ладрефа) чистилище в российской метакультуре» (т. 3, с. 152). Само название адского круга, включающее корень «мор» (массовая смерть, эпидемия), показательно. Этот слой создан из черных красок:

Тут море делало дугу,
Но было совершенно черное.
(...)
Свод неба, черного как тушь,
Стыл рядом, тут, совсем поблизости

(т. 1, с. 342)

Почетный Чекист видит свою ужасную жизнь и судьбы тех людей, которым он причинил зло:

Открылся целостный итог –
Быть может, синтез жизни прожитой...
Знобящий ужас кровь зажег,
Ум леденел и гас от дрожи той.
(...)
Те судьбы, что калечил я
Бессмысленней, чем воля случая

(т. 1, с. 342–343)

В этом слое «с ужаса перед объемом совершенного зла, начинается возмездие для душ» (т. 1, с. 343).

Каждый последующий слой ада становится все ужаснее:

Да где ж я, Господи?! на дне?
В загробном, черном отражении?
И Скривнус раем мнился мне:
Там люди были, речь, движение...

(т. 1, с. 343)

В слое, названном поэтом Агр, «непроглядная твердь... / и пространство – как в душном гробу» (т. 1, с. 345). Андреев подчеркивает, что «одна из мук Агра – осознанное созерцание собственного убожества» (т. 1, с. 348). Поэт так описывает этот слой ада:

Вглядываясь
в бугроватый проспект.
В капищах люциферических сект
Стену у входа, как мрачный страж,
Мог бы украсить этот пейзаж

(т. 1, с. 348)

Лирический герой замечает в этом страшном мире, «над аркадами каждого моста» волгров, «вампирических обитателей чистилищ, восполняющих убыль жизненных сил всасыванием энергии человечества» (т. 1, с. 349, 352).

Их чудовищных тел
не избегли ни кровли, ни шпили,
И, казалось, их грел
инфракрасный тоскующий свет

(т. 1, с. 347)

(...)

Да, они были разумны. Их жест
 Был языком этих скорбных мест,
 Грустной заменой и слов, и книг

(т. 1, с. 348)

Волгр задевая правым крылом.
 Видно, то было здесь частым злом:
 Черный, точно китайская тушь,
 Ливень хлестнул бока этих туш,
 И превратил – чуть туча прошла –
 В черные глыбища
 их тела

(т. 1, с. 349)

В следующем слое – Буствиче, куда попадает Чекист, «рождается омерзение к плотскому началу, если оно ничем не озарено и не имеет противовеса в виде стремления к высшему» (т. 1, с. 354). Обитатели этого мира:

Твари,
 вершащие рыск
 и лов,
 С фаллосом
 вместо голов

(т. 1, с. 353)

(...)

Я пробовал встать,
 но мышцы руки
 Оказывались мягки,
 Как жалобно вздрагивающее желе,
 Как жирная грязь на земле

(т. 1, с. 353)

Да, куча бесформенного гнилья –
 Так вот настоящий я?

(т. 1, с. 353)

В слое, названном Шим-биг, Чекист «утратив последнее человекоподобие своей формы, исчерпывает до конца одну из величайших мук: стыд» (т. 1, с. 357).

Дыры вместо глаз,
Пряди вместо рук,
Вместо голосов –
Взрыд.
Истерзала нас
Горшая из мук:
За себя самих
Стыд

(т. 1, с. 356)

(...)

Хищное, как бич,
Прозвище *Шим-биг*
В разум я ввожу
Твой!
Стен не раздробить;
Бунту, мятежу
Этот не открыть
Слой

(т. 1, с. 356)

Но далее – в Дромне, у него «яснеет сознание». Он обеспокоен тем, что мог бы уйти от Небытия, если не утверждал бы при жизни веру в смертность души (т. 1, с. 359).

Все потеряв, мечтал о грузе я:
Повсюду – центр, везде – края...
Лишь ум рыдал: в нем шла иллюзия
Ужасного небытия.

Мельчайшие, как бисер, частности
Я здесь припомнил, пуст, угрюм, –
И никогда столь острой ясности
Не знал мой вскрикивавший ум

(т. 1, с. 358)

В Фукабирне герой, наконец, начинает понимать, что он обречен на вечные муки.

Может казаться розово-мирной,
Если глядеть на нее с вышины,
Эта недвижная
гладь Фукабирна

Без гребешков,
без струй и волны.

Я ощутил: моя точка – весома,
Искра вытягивается, как ось,
Неотразимую тягой влекома
В красные хляби,
медленно,
вкось

(т. 1, с. 360)

Последующие миры, которые должен пройти Чекист: Окрус, Гвэгр, Укарвайр Пропук и Суфел, готовят ему новые муки и невыносимые страдания. В Окрусе он даже некоторое время сомневается в том, что жестокое возмездие – это проявление божественной воли (т. 1, с. 362). Однако на память ему приходят «древние предания» о Страшном суде, которые он слышал с детства. А отказ от христианской веры стал его свободным выбором (т. 1, с. 364).

Разве не слышал я с детских дней
Древних преданий про мир теней,
Адского жара
и адских стуж, –
Вечной обители грешных душ?

Еще гуманный «Абсолют»
Мы допустить способны изредка;
А я твержу одно: что лют
Закон бушующего Призрака

(т. 1, с. 363)

В Окрусе и Гвэгре душам уясняется истина «относительного дуализма» – борьбы добра и зла, «борьбы хоть и не вечной, но столь протяженной во времени, что наше сознание склонно пренебрегать этой неточностью» (т. 1, с. 366).

О, не приблизиться даже к порогу
Тайны и Правды вышней
тому,
Вера чья возлагает на Бога
Тяжесть ответственности
за Тьму

(т. 1, с. 364)

(...)

Снов довременных рваные космы
В древних легендах

 видели мы:

Да, – он творил

 и творит

Антикосмос,

Черное зеркало,

 сердце Тьмы.

И на Земле – его черный град

Древние наименовали:

 Ад

(т. 1, с. 365)

Самые болезненные муки души человеческие испытывают в Укарвайре, «тем самым обнажая до конца демоническую и вампирическую природу закона» (т. 1, с. 368).

Тамерлана ль величим, шлифуя его саркофаг мы,

Палача ль проклинаем проклятем воспрянувших стран –

Спуск обоим-один.

 Так я пал до Бушующей Магмы –

Укарвайром зовется глубинный ее океан.

Пытки тесной гарротой, свинцом или бронзою жидкой,

Знойно-острая боль на костре погибавших в былом –

Что все муки Истории рядом с нездешнею пыткой

В сатанинском краю, под бесшумным бесовским крылом?

(т. 1, с. 367)

Пытки Пропулка связаны с духовным мучением, жаждой, раскаянием и тоской (т. 1, с. 369).

Но все неистовство

 перемежающихся

 сжиманий

Готов принять был

 перерасплавившийся

 мой дух,

Лишь угасить бы неутолимейшее из страданий –

Духовной жажды

 все увеличивавшийся

 недуг.

В *Заключении* (1955) автор вновь указывает на свою главную поэтическую задачу:

Мой стих – о пряже тьмы и света
В узлах всемирного Узла.
Призыв к познанию – вот что это,
И к осмысленью корня зла.

Задача в том, чтоб разум вещей
Смог отделить Господний дух
От духов мрака – в каждой вещи,
В причинах взлетов и разрух;

Чтоб, прозревая глубь былую
И наших дней глухое тло,
Не петь осанн напропаляю
И различать добро и зло

(т. 1, с. 373)

Предназначение поэта неизменно во все времена – путем глубокого познания мира проникнуть в его суть; уметь видеть и различать правду и ложь, добро и зло, свет и тьму; учить своих соотечественников трезво оценивать прошлое и современность.

Поэт также обращает внимание на то, что не только физиологическое, материальное начало определяет бытие человека, не менее значима и «другая глубь» – высокая духовность.

Неотделимы факты мира
От сил духовности, и слеп,
Кто зрит от магмы до эфира
Лишь трех-координатный склеп.

Мой стих – затем, чтоб запылала
Перед тобой другая глубь.

(т. 1, с. 373)

Андреев, как мы видим, затрагивает вечные вопросы: о добре и зле, силе и слабости, о двойственности человеческой души, правде и лжи.

В поэме *У демонов возмездия* автор утверждает мысль о том, что зло всегда будет наказано, возмездие за все безобразные действия и поступки неизбежно. Именно поэтому поэт так подробно описывает все слои преисподней, переполненной ужасающими образами, показывает страдания и испытания, которым подвергается человеческая душа. Но вместе с тем в тексте

поэмы содержит и мысль автора о том, что осознание совершенного зла и раскаяние в нем необходимы, даже после завершения человеком своего жизненного пути, в загробном мире – это неистребимая потребность души. Здесь очевидна воспитательная функция, которую берет на себя поэт. Такая составляющая существенна для общей концепции Даниила Андреева.

2. Поэтические предварения и прозрения

В шестнадцатую главу *Предварения* включено семнадцать стихотворений [*«Перед близким утром кровавым...»* (1952), *Чаша* (1951), *О старшем брате* (1950–1955) (1. *«Запад! Великое, скорбное слово!..»*, 2. *«Проклятый сон: тот самый бой...»*), *«Видно в раскрытые окна веры...»* (1951), *«Мы на завтрашний день...»* (1952), *Александровский век* (1950), *«Острым булатом расплат и потерь...»* (1950), *Иерархия* (1950), *«Если ты просветлил свою кровь...»* (1950), *«Если б с древней громады...»* (1950), *«Нет, – то не тень раздумий книжных...»* (1950), *«Я мог бы рассказывать без конца...»* (1950–1955), *Эльдорадо* (1950–1955), *Даймону* (1950), *«Сквозь тюремные стены»* (*«Завершается труд...»*) (1950–1956)], организованных в большой лирический цикл.

В цикле содержатся прозрения разного рода, которые призваны предостеречь человечество в целом и Россию в частности от опасности вырождения. Есть среди них и такие, которые дают надежду на то, что вскоре наступит *круг последних мытарств* (т. 1, с. 390).

При рассмотрении шестнадцатой главы сначала остановимся на ее общей характеристике и направленности, а затем подробнее проанализируем диптих *О старшем брате*.

2.1. Предвиденье грядущих катастроф

Цикл открывается стихотворением-предупреждением *Перед близким утром кровавым...* Стихотворение обращено к любимому городу Андреева – к Москве, о ней его думы, тревоги, заботы:

...о ней, – о восьмивековой,
 Полнострастной, бурной, крамольной,
 Многошумной, многовенцовой,
 Многогрешной, рабской и вольной!

(т. 1, с. 374)

Есть города и более величественные и более достойные, но только Москва, согласно Андрееву, наполняет сердца русских людей «любовью полно,

как чаша». Москва является хранительницей подлинных русских святынь, нетленных сокровищ русского духа:

Поколений былых раздумья,
Просветленных искусств созданья,
Наших вер святое безумье,
Наших гениев упованья

(т. 1, с. 375)

Поэт предвидит близкое кровавое утро, но он молит бога о сохранении дорогих «стен» многострадального города:

Не кропи их водою мертвой;
Не вмени нам лжи и подмены,
Опусти святой омофор Твой –
Кровлю мира на эти стены

(т. 1, с. 375)

В своем молении о мире поэт обращается к лексике православного богослужения: «Опусти святой омофор Твой». Поясим: *омофор* (греч. *носимый на плечах*) – «часть архиерейского облачения, нарамник»⁵⁷ (широкая лента с изображениями крестов), символически означает благодатные дарования. Если архиерей в процессе богослужения символически ограждает верующих, то поэт в стихотворении просит Господа о защите любимого города и его нетленных «святых камней».

В следующем стихотворении *Чаша* поэт еще больше укрепляется в своих предчувствиях беды, готовой обрушиться на его народ:

Не может кровью не истечь
Любое сердце, если множествам
На грозном стыке эр порожилом
Рок нации диктует лечь.

И разум мечется в бреду,
Предвидя свист и рокот пламенный
На страшных стогах Белокаменной,
В осуществившемся аду

(т. 1, с. 375)

⁵⁷ В. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 2. Санкт-Петербург 1863–1866, с. 673.

Название стихотворения *Чаша* символически воплощает тему страданий русского народа в период «всенародной Гефсимании» – так образно выразил поэт свое предчувствие апокалиптического времени в русской истории. Заглавие стихотворения ассоциативно отсылает к евангельскому молению о чаше, к молитве Иисуса в Гефсиманском саду. Как известно моление о чаше, или иначе Гефсиманское моление – это молитва Иисуса Христа перед предательством Иуды в Гефсиманском саду, описанная в Евангелиях. В своей молитве Христос говорил о чаше страданий, которую Он должен испытать за грехи людей. Никто не может представить себе всей глубины её горечи и ужаса. Но Христос как Сын Божий принял её покорно. В стихотворении Андреева народ впал в тяжкий грех, за это он обречен на страдание и гибель.

...чаша – лишь одна:
Скорбей и смертного томления, –
К устам дрожащим поколения
Она судьбой поднесена.

Она, как рдеющий кристалл,
Горит и будит понимание,
Что над страной беспшумно встал
Час всенародной Гефсимании

(т. 1, с. 375)

«Час всенародной Гефсимании» может быть интерпретирован как час всенародных страданий и бедствий.

В диптихе *О старшем брате* поэтические пророчества о разрухе распространяются и на европейское пространство. Под угрозой оказываются и те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция.

В стихотворении *Видно в раскрытые окна веры...* Андреев обращается к Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсису) – последней книге Нового Завета, где через видения Иоанну открылись предстоящее рождение антихриста на Земле, второе пришествие Иисуса Христа, конец света, Страшный суд; в видениях св. Апостола присутствуют образы апокалиптических всадников, вавилонской блудницы, Жены, облечённой в солнце и др. В стихотворении Андреева появляется видение, свидетельствующее о наступлении эры апокалипсиса: всадники, олицетворяющие Болезнь, Голод, Войну, Смерть, уже «следуют один за другим»:

Видно в раскрытые окна веры,
Как над землею, мчась как дым,
Всадники
апокалиптической эры

Следуют
один за другим

(т. 1, с. 379)

Интертекстуальные отношения между авторским стихотворением и библейской книгой очевидны; они углубляют трагизм описываемых ситуаций. Уже есть страшные потери: исчезает родная вера: «Брошенный в прах потир православья / Опустошен / и вина в нем нет», утрачивается родной язык: «В залах – английский / в храмах – латынь». Надежда остается только на свободную душу русского народа, мифологически представленной Андреевым в образе Навны:

А из развалины миродержавной,
Нерукотворным шелком шурша,
На пепелище выходит Навна –
Освобожденная наша Душа

(т. 1, с. 380)

Избавление от всевозможных, невозполнимых потерь лирический герой видит лишь в одном – «сотворчестве» народов, в их «собратстве», «содружестве» (*Мы на завтрашний день...*):

Станем прочно стопой
мы на грунт этих новых веков,
И воздвигнется сень
небывалых содружеств Европы,
Всеобъемлющий строй
единящихся материков.

(...)

Роза Мира! Сотворчество
всех на земле сверхнародов!
О, гряди! поспешай!
уврачай! расцветай! пламеней!

(т. 1, с. 381)

Лирический герой стихотворения *Александрийский век* выражает надежду на новое время для всего человечества, где главенствующей идеей станет идея подлинного братства:

Ученье, донныне раскачивающее
Истории косную ось.
Предчувствую это единство

И жду, как тепла материнства,
Твоей неизбежной зари я,
Грядущая Александрия!

(т. 1, с. 382)

В стихотворении *Нет*, – *то не тень раздумий книжных* представлен символический храм Солнца Мира как торжество новой веры (т. 1, с. 385):

Ансамбль, еще не превзойденный,
Из зданий, мощных, как Урал,
Сомкнувших в сини полуденной
Свой беломраморный хорал.

И белоснежным великаном
Меж них – всемирный Эверест:
Над облаками, над туманом
Его венцы и странный крест.

Он – кубок духа, гость эфира,
Он веры новой торжество:
Быть может, храмом Солнца Мира
Потомство будет звать его

(т. 1, с. 385–386)

Мечта о «праздниках солнечных», «дивных верградах», «воздвигнутых на радость всем людям «как водоем духовности и красоты» пронизывает стихотворение *Я мог бы рассказывать без конца*. И в то же время лирический герой боится «спугнуть» свои мечты.

Я мог бы рассказывать без конца
О тех неизбежных днях,
О праздниках солнечных тех времен,
О храмах и культе том;
О бого-сотворчестве; об ином,
Прекраснейшем ритме дней;
О дивных *верградах* – до облаков
Воздвигнутых по городам
На радость людям, – как водоем
Духовности и красоты.
Но страшно мне – весомостью слов
Загаданное спугнуть,
Прогнать воздушные существа,
Плетущие эту ткань,

Тончайший фарфор предсказанных дней
Разбить неловкой рукой

(т. 1, с. 386)

Заглавие стихотворения *Иерархия* отсылает прежде всего к церковной иерархии, подчинению низших чинов, званий и должностей высшим; церковная иерархия – явление давно укорененное и в силу этого достаточно косное, сосредоточенное на формальном соблюдении старых заветов и канонов, утратившее связи с «Творящим Логосом»:

Все церкви мира – лишь хранители
Заветов старых и канонов;
От их померкнувших обителей
Творящий Логос отошел

(т. 1, с. 383)

Понятие Логоса имеется в Евангелии от Иоанна, где Логос мыслится как Единородный Сын Бога-Отца, что выражено следующими словами: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоан: 1.1). В христианском богословии Бог содержит в себе свой внутренний логос как разум и замысел мира, но также излучает логос вовне, творя и одушевляя им мир, что согласуется с образом библейского Бога, который творит мир словом. Поэт использует библейские аллюзии для того, чтобы выразить свою мечту о творческом преобразении иерархий, когда духовное, выражая себя в добре для всех, распространится повсеместно, затронет каждую клетку человеческого бытия, когда благо «зазвучит, как власть имеющий, / В философемах, красках, гимнах, / Как вешний ветер, вестью веющий / По растопляющимся льдинам (т. 1, с. 383). Автор надеется, что в душах человеческих кроются потенциальные силы и возможности, чтобы стать «творцами новой иерархии» (т. 1, с. 384).

В стихотворении *Даймону* лирический герой благодарен своему даймону – доброму духу, который является инспирацией для поэтического творчества, пророчеств и прозрений:

Чтоб причастился ум мой тайнам,
Дух возрастал и крепла стать,
Был им ниспослан жгучий даймон
В глаза мне молнией блистать

(т. 1, с. 388)

Даймон явил поэту «Кремль телесный» как древнюю крепость и исторический памятник. Благодаря этому, поэт «Кремль заоблачный постиг».

Именно Даймон привел поэта на путь творчества: «Определил мой срок в плену». Для выражения стойкости своей веры поэт использует различные сравнения, среди них – «долг», «искус», «коран». Аллюзия на культурный и религиозный мусульманский символ становится интертекстуальным элементом в «ткани» стихотворения:

Он начертал над жизнью серой
Мой долг, мой искус, мой коран,
Маня несбыточнейшей верой
В даль невозможнейшей из стран

(т. 1, с. 389)

Даймон – гений, дающий видения поэту:

Я задыхаюсь от видений,
Им разверзаемых стиху.
Я нищ, я пуст. А он – как гений,
Как солнце знойное вверху

(т. 1, с. 389)

Лирический пафос заключительного стихотворения *Сквозь тюремные стены* определяется надеждой лирического героя «видеть купол и крест», то есть надеждой на утверждение свободы вероисповедания, понимаемой как «радость», которая будет распространяться «все шире и шире».

Повседневная жизнь лирического героя невероятно трудна и полна скорби, и лишь вдохновенное творчество и неугасимая вера дают ему ощущение внутренней свободы:

Дни скорбей и труда –
эти грузные, косные годы
Рухнут вниз, как обвал, –
уже вольные дали видны, –
Никогда, никогда
не впивал я столь дивной свободы,
Никогда не вдыхал всю грудь такой глубины!

(т. 1, с. 390)

Находясь в тяжелейших условиях, поэт призывает свою *Розу мира* – универсальную религию будущего, которая предполагает сотворчество всех сверхнародов на земле (т. 1, с. 381). Андреев, как видно из последнего стихотворения цикла, не только предупреждает о драмах и трагедиях, но и выражает оптимистические надежды.

2.2. Мир европейской культуры (О старшем брате)

Считаем необходимым более подробно остановиться на характеристике диптиха *О старшем брате*, включающем такие стихотворения, как 1. *Запад! Великое, скорбное слово!* 2. *Проклятый сон: тот самый бой...* Диптих важен в тематическом развитии 16 главы, так как в нем трагические предвидения поэта распространяются, как мы отметили, на все европейское пространство и в видениях поэта под угрозой уничтожения оказываются все те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция. Кроме того, диптих значим в аспекте интересующей нас интертекстуальности, поскольку содержит эпиграф из сочинения русского классика.

Название: О старшем брате, и эпиграф: О, знаете ли вы, господа, как нам дорога эта самая Европа, эта страна святых чудес? – теснейшим образом взаимосвязаны. Эпиграф, взятый поэтом из *Дневника писателя* Ф. М. Достоевского, уточняет семантику: под старшим братом понимается Западная Европа со всеми своими духовными и материальными ценностями, которые всегда почитала и высоко ценила образованная Россия, наравне со своими «святыми камнями». Обращаясь к анализу роли эпиграфа в нашем тексте, воспользуемся наблюдениями Н. А. Кузьминой, которая отметила, что «диалогические переключки эпиграфа и текста являются сложным механизмом выражения дифференцированной системы модальных смыслов, связанных с отношением автора к чужому слову. Одним из способов обнаружения авторской модальности служит степень сохранности эпиграфа, изменения, которые, намеренно или неосознанно вносит в него цитирующий⁵⁸. В нашем случае как раз интерес представляют и отношение Андреева к «чужому слову» (Достоевского), и те изменения, которые поэт в это «чужое слово» внес.

Цитата взята поэтом из статьи Достоевского *Признания славянофила*, опубликованной в *Дневнике писателя* за 1877 год. Поскольку эпиграф нередко рассчитан не только на собственное семантическое наполнение, но и на хотя бы косвенный учет того контекста, из которого он извлечен⁵⁹, то приведем избранную поэтом цитату в том авторском контексте, в котором она существует:

⁵⁸ Н. А. Кузьмина: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Москва 2009, с. 158.

⁵⁹ См: Эпиграф: В кн.: А. Квятковский: *Поэтический словарь*. Москва 1966, с. 356; Эпиграф. В кн.: *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 8. Москва 1975, с. 915; Эпиграф. В кн.: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва 1987, с. 511; Эпиграф. В кн.: *Словарь литературоведческих терминов*. Москва 1974, с. 468.

Европа – но ведь это страшная и святая вещь, Европа! *О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, эта «страна святых чудес»!* [курсив мой – Д. Б.]⁶⁰.

Если мы сравним эпиграф и цитату из оригинала, то обнаружим, на первый взгляд, незначительные, но по существу достаточно важные для понимания развития темы изменения.

Сравним:

Цитата: *О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, эта «страна святых чудес»!*

Эпиграф: *О, знаете ли вы, господа, как нам дорога эта самая Европа, эта страна святых чудес?*

Очевидны изменения такого рода:

1) синтагма *как дорога нам* изменилась на *как нам дорога*, в результате чего в более сильной позиции оказалось производное от местоимения «мы» (русские люди);

2) снят фрагмент, носящий явно выраженный иронический характер: *мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы*, что задало эпиграфу общую серьезную тональность;

3) сняты также кавычки с их дополнительной «ироничностью» по отношению к европейским чудесам.

4) в конце предложения восклицательный знак заменен вопросительным, что принципиально изменило экспрессию.

В конечном итоге цитата с явным ироническим наполнением, преобразованная в эпиграф, зазвучала совершенно в ином ключе.

Мало того, на наш взгляд, именно дальнейшее содержание статьи Достоевского повлияло на тематику первого стихотворения диптиха. Продолжим цитирование:

Знаете ли вы, как дороги нам эти «чудеса» и как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее, и всё великое и прекрасное, совершенное ими. Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, всё более и более заволакивающие ее небосклон?⁶¹

А теперь приведем фрагмент из первого стихотворения *Запад! Великое, скорбное слово!*

⁶⁰ Ф. М. Достоевский: *Дневник писателя. 1877, 1880, август 1881*. В кн.: Его же: *Полное собрание сочинений в пятнадцати томах*. Т. 14. Санкт-Петербург 1995, с. 232.

⁶¹ Там же.

По сравнению с Россией, Запад – давно состоявшаяся цивилизация. «Старший брат», создавший европейскую культуру, не учил, но безмерно восхищал самозванную «младшую сестру», жившую в совершенно иных условиях – «в срубках, в снегах, в степи, в нищете», но при этом услышавшую и «благоговейные струны» свободы, и ее «трубный призыв»:

Грянул не нам ли, в угрюмые годы
Взманивая в невозможную даль,
Трубный призыв грядущей свободы
С дальних трибун
Палэ Руаяль?

(т. 1, с. 376)

В России сформировался круг культовых европейских авторов, чьи произведения переводились и читались многими поколениями. Среди таких культовых писателей был Диккенс. Поэтому вполне естественно, что имя английского писателя появляется в стихотворении Андреева:

В сумерках, с Диккенсом шторы задвинув,
Мы забывали тайгу и метель
В теплом уюте у мирных каминов,
В святочной радости
Дингли-Дэлли

(т. 1, с. 377)

На русском языке переводы произведений Диккенса появились в конце 1830-х годов, на протяжении XIX в. все произведения английского писателя были переведены не один раз, что свидетельствовало о его необычайной популярности⁶³. Помимо романов, у русских читателей огромной известностью пользовались «Святочные рассказы» Диккенса, действие которых нередко происходило в вымышленной писателем местности – Дингли Делл, эти ассоциации вошли в текст стихотворения. Кроме того, известно, что Андреев с детства очень увлекался творчеством английского писателя. Литературные ассоциации и воспоминания детства поэта получили свое отражение в стихотворении.

Особое отношение русской интеллигенции к европейской музыке обозначено именем Лоэнгринга – героя одноименной оперы немецкого композитора и драматурга Рихарда Вагнера (1813–1883). Вагнер в музыке был, по-

⁶³ См. подробнее: И. М. Катарский: *Диккенс в России, середина XIX в.* Москва 1966.

жалуй, еще более значим для русской интеллигенции⁶⁴, чем Диккенс в прозе. В свое время известный музыкальный критик В. В. Стасов писал: «У Вагнера образовалась слава громадная. Успех его и лавры были так колоссальны, что мало на свете можно сыскать такой славы, какая прилась на его долю»⁶⁵. Знаменитая опера *Лоэнгрин*, поставленная впервые в России в 1868 г., как известно, до сих пор сохраняется в репертурах российских театров.

Кто не бродил из нас, как любовник,
 Склонами музыкальных долин,
 Где через лозы и алый шиповник
 С лебедем белым
 плыл Лоэнгрин?
 Мерным, божественно звучным раскатом
 Слышался нам сквозь века и века
 Бронзовый благовест Монсальвата
 С круч запредельного
 ледника

(т. 1, с. 377)

В этих катренах содержатся ассоциации на оперное либретто, где главный герой – рыцарь Лоэнгрин, охранял в светлом храме Монсальват волшебный сосуд Грааль. Рихард Вагнер в первом акте названном *Прощание Лоэнгринна с лебедем* писал: *Теперь плыви, о лебедь мой. / Наш путь далекий по морям.* В третьем акте тема лебедея продолжает свое развитие: *О, лебедь мой! Ты в грустный и жестокий час / Приплыл за мной...». В том же третьем акте содежится Рассказ Лоэнгринна о Монсальвате, где есть такие стихи:*

В краю святом, в далёком горнем царстве,
 Замок стоит – твердыня Монсальват.
 Там храм сияет в украшеньях чудных,
 Что ярче звёзд, как солнце дня, горят⁶⁶.

Совершенно очевидны переключки Андреева с текстом либретто, написанном Вагнером, куда были включены значительные стихотворные фрагменты.

⁶⁴ См. об этом: С. П. Дурыйлин: *Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства.* Москва 1913. А. А. Ильинский: *Рихард Вагнер, его жизнь и творения.* Москва 1913; А. К. Кенигсберг: *Рихард Вагнер. 1813–1883.* Ленинград 1972; Б. В. Левик: *Рихард Вагнер.* Москва 1978.

⁶⁵ В. В. Стасов: *Искусство XIX в.* В кн.: *Статьи о музыке в пяти выпусках.* Вып. 5–Б, Москва 1980, с. 44.

⁶⁶ Цит по.: Н. М. Владыкина-Бачинская: *А. В. Собинов.* Москва 1972, с. 139.

Имеется в стихотворении русского поэта и намек, отдаленная аллюзия на миф об Атлантиде – острове-государстве, располагавшимся в Атлантическом океане либо в Средиземном море:

Нас уводили волшебные тропы
 На лучезарно-синее дно,
 Там, где покоилось сердце Европы,
 В волны гармонии
 погружено

(т. 1, с. 377)

Миф, как известно, был представлен в *Диалогах* Платона и ряда других античных авторов. В начале XX века гипотеза об Атлантиде как колыбели человеческой культуры была популярна у русских писателей, она отразилась в творчестве Валерия Брюсова (*Учители учителей*) и Дмитрия Мережковского (*Тайна Запада. Атлантида – Европа*), чье наследие Андреев хорошо знал. Мережковский рассматривал Атлантиду как исторически существовавшую цивилизацию, ставшую для него символом умирающей западноевропейской культуры, которая неминуемо должна пасть от напора большевистских варваров. Позиция Мережковского, на наш взгляд, близка позиции Андреева, который «слышит» зауспокойную песнь – реквием, в предпоследней строфе первого стихотворения:

– Кончено! Из омраченной лазури,
 Все обрекая – цветы, труды –
 Воет, рыдает нездешнюю бурей
 Реквием
 непоправимой беды.

В завершающей строфе тема погибающего Запада получает свое завершение в «последнем прости»:

Только в сердцах пламенеют свечи
 Старой любовью – последним прости –
 Нашему старшему брату, предтече
 На прорезающем мир
 Пути

(т. 1, с. 377)

Поэту остался лишь «свет старой любви» к Европе. Андреев именует «старшего брата» предтечей, что может ассоциироваться с пророком Нового Завета – Иоанном Предтечей – который готовил путь Спасителю. Запад

предтеча для России, как Иоанн был предтечей для Христа. Иоанн указывал путь, был последним пророком, предостерегал и напоминал, за это и пожертвовал своей головой.

Второе стихотворение диптиха имеет более личный характер, но и оно продолжает тему «скорби»:

Проклятый сон: тот самый бой,
 Что скоро грянет здесь воочью...
 И разговор с самим собой
 Длю бесконечной, скорбной ночью.

Первый стих «Проклятый сон: тот самый бой» перекликается с блоковским «И вечный бой! Покой нам только снится» из первого стихотворения цикла *На поле Куликовом* (1908). «Тот самый бой» Андреева уточняется и расшифровывается через стих Блока – «вечный бой», то есть как бы навсегда запрограммированный в трагической судьбе России.

Лирический герой погружается «в мечту»: его любовь к европейскому искусству искрення и экспрессивна, но она базируется на книжных познаниях:

... Любой ваш город, храм, витраж,
 Любить в мечте до слез, до муки,
 И так ни разу камень ваш
 Не взять с дорог священных в руки!

Взойдя на кругозорный холм,
 Не трепетать от чудной близости
 Душевных струй, небесных волн
 В Байрэйте, Веймаре, Ассизи!...

(т. 1, с. 377–378)

Названия городов в данном случае приобретают значение символов. Байрейт – город в Германии, в земле Бавария, где в последние годы жил и творил Р. Вагнер; Веймар – немецкий город, в котором жил И. В. Гете⁶⁷; Ассизи – итальянский город, родина святого Франциска Ассизского. Байрейт символизирует европейскую музыку, Веймар – поэзию, Ассизи – высоту христианского подвига.

Поэтическая мечта, мистическое прозрение помогают поэту проникнуть через железную куртину и «бродить по спящим городам» Европы.

⁶⁷ См.: подробнее об отношении русских писателей к наследию творчества И. В. Гете: В. М. Жирмунский: *Гете в русской литературе. Избранные труды*. Ред.: М. П. Алексеев, М. М. Гухман, А. В. Десницкая, Н. А. Жирмунская. Ленинград 1981.

Чу: два часа... Органно глух
 Ночной гудок над ширью русской...
 И в странствие свободный дух
 Выходит дверью узкой-узкой

(т. 1, с. 378)

Скользит и видит башни те,
 Что осязать не суждено мне,
 Где скоро будут в темноте
 Лишь сваи да каменоломни

(т. 1, с. 378)

Лирический герой, созерцая европейскую архитектуру, живопись, настолько проникается их высокой духовной ценностью, что его национальная принадлежность утрачивает какую-либо значимость, он обретает пушкинское свойство «всеотзывчивости» (Достоевский):

Брожу по спящим городам,
 Дрожу у фресок и майолик,
 Целую цоколь Нотр-Дам,
 Как человек, – француз, – католик

(т. 1, с. 378)

«Святые камни» всюду – Флоренция с галереей Уффици, Венеция с площадью Святого Марка, Руан, Кельн, Равенна...

Как нестерпимо больно, жарко
 Прощаться с каждой из плит
 Уффици иль святого Марка!

Их души там – в краю небес:
 Там нерушимы и нетленны
 Праобразы святых чудес
 Руана, Кельна и Равенны

Но здесь одно им: смерть навек.
 И будет лжив на склепах глянец

(т. 1, с. 378)

Будущее Запада с его бесценной культурой видится поэту-пророку в апокалиптических красках. В конце стихотворения он соединяется в общей печали со своими европейскими братьями:

И плачу я, как человек,
Британец, русский, итальянец

(т. 1, с. 378)

В связи с последними двумя стихами мы хотели бы вернуться к статье Достоевского и напомнить суждения писателя о Пушкине:

В Пушкине две главные мысли – и обе заключают в себе прообраз всего будущего назначения и всей будущей цели России, а стало быть, и всей будущей судьбы нашей. Первая мысль – всемирность России, ее отзывчивость и действительное, бесспорное и глубочайшее родство ее гения с гениями всех времен и народов мира. Мысль эта выражена Пушкиным не как одно только указание, учение или теория, не как мечтание или пророчество, но исполнена им на деле, заключена вековечно в гениальных созданиях его и доказана ими. Он человек древнего мира, он и германец, он и англичанин, глубоко сознающий гений свой, тоску своего стремления... он и поэт Востока. Всем этим народам он сказал и заявил, что русский гений знает их, понял их, соприкоснулся им как родной, что он может перевоплощаться в них во всей полноте, что лишь одному только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их⁶⁸.

На наш взгляд, лирический герой Андреева как бы «примерил» на себя пушкинские свойства «всеотзывчивости», «всемирности», родства с многими национальными культурами. Значит, статья Достоевского важна не только в плане выявления источника эпиграфа, который предпослал Андреев своему диптиху, но и как своего рода инспиратор одной из основных идей поэта.

Напомним, что диптихи используются прежде всего в изобразительном искусстве для оформления парных произведений (например, картин, объединенных общей идеей или сюжетом, показанных по-разному, с разных точек зрения). На наш взгляд, Андреев не случайно обращается к диптиху. В первом стихотворении лирический герой высказывается от имени русской интеллигенции, во втором – на первый план выдвинуто лирическое «я», о чем свидетельствуют грамматические формы: «разговор с самим собой», «не суждено мне», «брожу», «дрожу», «целую».

Стихотворения богаты интертекстуальными связями, различными по форме. Во-первых, это эпиграф из *Дневника писателя* Достоевского, поставленный автором перед диптихом, во-вторых, литературные аллюзии и реминисценции как на русскую (Достоевский), так и на европейскую литературу

⁶⁸ Ф. М. Достоевский: *Дневник писателя*... Т. 14, с. 234.

(Гете, Диккенс), в-третьих, аллюзии на имена литературных (Иван Караматов) и оперных персонажей (Лоэнгрин); в-четвертых, географические и топонимические названия, наполненные высоким культурным смыслом (Дингли-Дэлла, Париж, Байреит, Веймар, Ассизы, Руан, Кельн, Равенна, Палэ Руаяль, Нотр-Дам, площадь Святого Марка, галерея Уффици).

3. Поэт в мире природы

3.1. Просветленье (*Сквозь природу*)

Семнадцатая глава *Сквозь природу* включает цикл из двадцати трех стихотворений [«*Порхают ли птицы, играют ли дети...*» (1935), «*Не о комбайнах...*» (1950), «*Я люблю – не о спящей царевне...*» (1950), «*Вы, реки сонные...*» (1937–1950), «*Леший старый ли, серый волк ли...*» (1950), «*Другие твердят о сегодняшнем дне...*» (1955), *Древнее* (1945–1950), «*Таится дремный мир сказаний...*» (1955), «*Когда несносен станет гам...*» (1950), *Манику* (1955), *Стихиали Фальторы* (1950), «*Нет, не боюсь языческого лика я...*» (1950), *Серая травка* (1950), *Весельчак* (1950), «*Есть праздник у русской природы...*» (1950), *Заходящему солнцу* (1931–1950), *Соловьиная ночь* (1950), *Гуси* (1950), *Ирудрана* (1950), «*Не ради звонкой красоты...*» (1955), *Полет* (1955), *Орлионтана* (1955), «*Если вслушаешься в голоса ветра...*» (1950)]. Как видно из общего названия главы, а также из наименований стихотворений, в данном цикле доминирует тема природы в широком смысле слова – как сотворенного богом мира, как место обитания обычного человека.

В стихотворении «*Порхают ли птицы, играют ли дети...*» на первый план выдвинуты онтологические темы. Лирический герой чувствует присутствие Бога в мире⁶⁹. Природа понимается им как Божий Храм.

Пронесутся звезды в мерцаньи и пеньи,
Поля запевают и рощи цветут,
И в этом, объемлющем землю, круженьи
Я слышу: Ты рядом. Ты близко – вот тут.
(...)

Вся жизнь – это танец творящего Бога,
А мир – золотая одежда Его

(т. 1, с. 391)

⁶⁹ Ср. с францисканскими мотивами: *Цветочки святого Франциска Ассизского*. Москва 1990. См. также: *Pieśń słoneczna albo pochwała stworzeń*. W: *Antologia mistyków franciszkańskich*. T. 1. Red.: S. Kafel (OFM Cap). Warszawa 1985, s. 15.

В стихотворении «*Не о комбайнах...*» тема обозначена так: «О просветленьи эти стихи». «Просветленьи» – это умение видеть и слышать природу в ее гармонии и мудрости, это интуитивное постижение всего сущего, это единение человеческой души и духов стихий.

Я погружу тебя в мягкие мхи,
В марево гроз и дрожащего зноя:
Веруй со мною!
 Слушай со мною
Вечное

(т. 1, с. 392)

Через глубокое проникновение в природу можно услышать откровения, прикоснуться к тайнам вечности и космоса. Лирический герой указывает на «созвучность» природных явлений. Мир природы динамичен и гармоничен одновременно.

Это невидимые *стихиали*
Жаждут с тобой говорить о себе;
Это качаются хвойные дали,
Сладко послушные их ворожбе.
Это – в твоей многогранной судьбе
Час откровенья готовится ими.
(...) Все приоткроется завтра тебе.
Дивной созвучности,
 мудрой способности
Их ощущать –
 твое тело полно

(т. 1, с. 392)

В стихотворении обозначены и подчеркнуты онтологические и познавательные элементы мира.

Стихотворение *Я люблю – не о спящей царевне...* показывает любовь лирического героя к деревне, людям, которые там живут.

Я люблю – в босоногой деревне
Белобрысых ребят в пыли

(т. 1, с. 393)

Лирический герой ценит неприхотливый быт деревни. Его умиляют «жеребята на тоненьких ножках», «воробьи над свежим навозом», ему нравится здоровая и полноценная еда («гречиха», «молоко», «сало»), его умиротво-

ряет природа («пышно-тихие облака»). Лирический герой через восхваление природы восхваляет самого Бога-Творца, мысля себя верным сыном Его.

Деревня в художественном мире представлена поэтом идилически.

В поэтической вселенной Андреева особое место занимает образ рек: «бессмертные души рек (...) / Я причастен давно их раю» (т. 1, с. 393). В данном случае поэт аллегорически соотносит себя, свое творчество, свою душу с бессмертными душами рек.

В стихотворении *Вы, реки сонные...* поэт соотносит реки с бездонной душой России. Сама природа хранит память о сказочных богатырях земли русской, о «доблести» князя Игоря, о «чудном Спасе». Прошлое и настоящее, история и религия сливаются в едином потоке живой памяти:

Вы, реки сонные
Да шум сосны, –
Душа бездонная
Моей страны.

Шурша султанами,
Ковыль, пырей
Спят над курганами
Богатырей;

В лесной глуши горя,
Не гаснет сказ
Про доблесть Игоря,
Про чудный Спас.

И сердцу дороги,
Как вещей сон,
Живые шорохи
Былых времен

(т. 1, с. 393–394)

В стихотворении *Другие твердят о сегодняшнем дне...* Андреев определяет свою творческую позицию, которая отличается от распространенной среди современных Андрееву поэтов, занятых прославлением «сегодняшнего дня».

Не заговорщик я, не бандит, –
Я вестник другого дня.
А тех, кто сегодняшнему кадит –
Достаточно без меня

(т. 1, с. 395)

Обратим внимание на стих «Не заговорщик я, не бандит», который, на наш взгляд, семантически переключается со строкой С. Есенина «Не злодей я и не грабил лесом» из стихотворения *Я обманывать себя не стану*, включенного в известный цикл *Москва кабацкая* (1922). Эту переключку можно считать интертекстуальной аллюзией. Оба поэта настаивают на своей отстраненности от сильных мира сего.

В андреевском стихотворении поэт-вестник в равной степени устремлен к познанию прошлого и настоящего, но главная его цель – будущее.

Про всенародное наше Вчера,
 Про древность я говорю;
 Про вечность; про эти вот вечера,
 Про эту зарю;

Про вызревающее в борозде,
 Взрыхленной плугом эпох,
 Семя, подобное тихой звезде,
 Но солнечное, как бог

(т. 1, с. 395)

Именно через постижение прошлого и настоящего поэт прозревает будущее – «солнечное, как бог», в котором хочет видеть истинный смысл человеческого бытия.

В следующем стихотворении *Древнее* Андреев как бы развивает одну из своих позиций, намеченных ранее: «Про древность я говорю». *Древнее* посвящено раскольникам (старобрядцам, преверженцам старой веры, вынужденным скрываться от преследований властей в самых глухих местах, зачастую абсолютно не тронутых цивилизацией). Для того, чтобы выжить, человек, с одной стороны, подчинялся законам природы, а с другой, тщательно их изучал, что давало ему власть над лесом. Человек становится «пастырем бора, его жрецом, его главой», воле человека «покоряются лесные божества» (т. 1, с. 396). Раскольники, скрывавшиеся в таежных лесах в течение двух веков смогли выжить только потому, что жили в полном соответствии, в гармонии с законами суровой природы. С «древностью» связано и следующее стихотворение *Таится дремный мир сказаний*. Здесь речь идет о «прозваньях старинных русских городов», таких, как Муром, Белозерск, Переяслав, Туров. В их названиях автор обнаруживает особую поэтическую этимологию:

О боре сказочном и хмуром,
 О мухоморах в мягком мху
 Услышишь память в слове *Муром*,
 Приятном чуткому стиху.

Встает простор пустынный, пенный,
 На побережьях – конский порск,
 И город бедный, белоостенный
 Мне в прозвище *Белоозерск*.

Орлы ли, лебеди ли, гуси ль
 Ширяли к облаку стремглав
 От княжьих стрел, от звона гусель
 У врат твоих, *Переяслав*?

И слышу в гордом слове *Туров*
 Летящих в мрак ветвей и хвои
 Упрямых, круторогих туров
 С закинутою головой

(т. 1, с. 397)

В стихотворении *Когда несносен станет гам...* поэт переходит от «древности» к своему настоящему. Стихотворение посвящено друзьям – «семье Левенков» (т. е. семье П. П. Левенка, учителя рисования в городе Трубчевске). Автор воссоздает картину семейной идиллии, ему дороги старые патриархальные отношения в семье, почитание старших («Завидев, что явился ты – / Друг батюшки, знакомый дедушки, / Протянут влажные персты / Чуть-чуть робеющие девушки»), уважение, гостеприимство, «радушие», желание и умение вести беседу («Беседа потечет – естественна, / Как этот городок, проста, / Чистосердечна, благодетельственна»). И здесь автора привлекает естественность, простота, чистосердечность человеческих отношений («Дом тих, гостей солидно слушая, / И ты, приятно говоря, /купаешься в реке радушия»). Мотивы еды и питья, присутствующие в стихотворении, рассмотрены Ольгой Дашевской⁷⁰. В центре «многочадной» семьи стоит «проста, как мать», хозяйка:

Хозяйка станет занимать
 И проведет через гостиную,
 Любовна и проста, как мать,
 Приветна ясностью старинною

(т. 1, с. 398)

⁷⁰ В статье утверждается, что «трапеза лирического «Я» приобретает священные связи с сотрапезцами и Творцом, она не публична, среди родных, в храме природы». Исследовательница подчеркивает также что, «в структуре *Русских богов* представлены две модели мироощущения, закрепленные в двух топосах: пространство города, символизирующее советское государство и природное пространство лирического героя». О. А. Дашевская: *Мифо-ритуальные мотивы в книге Д. Андреева Русские боги*. В кн.: *Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе*. Ред. В. Е. Головчинев. Томск 2005, с. 196, 201.

Семья Левенков – это образец семьи, сохранившей старинные традиции. Она дорожит доброжелательной атмосферой и открытостью своего дома, где старые и малые имеют свои права и обязанности. Поэт, описывая «свой круг» друзей, чувствует себя как дома. Он идеализирует деревню, маленькие «уютные городки», природу как миф естественного бытия, не искаженного городской цивилизацией.

В стихотворении *Манику* (согласно трактату *Раза мира*, Манику – «слой обитания мелких стихий: домовых, хранителей очага», т. 3, с. 178) Андреев в юмористическом ключе продолжает развитие темы домашнего очага.

Начиная с одиннадцатого стихотворения *Стихалии Фальторы*, в цикл включается тема «преддверия Заветов будущего», о тайнах которого поведает

Другому веку
Его вожди

(т. 1, с. 401)

Будущее – это пока «семя, «вызревающее в борозде». Но уже сейчас поэт учит своих современников «вслушиваться в голоса ветров», «вдумываться в мысли людей и пропускать все через «глубину» своего «сердца». И только тогда возникнет новый мир,

прошедший сквозь тебя и преображенный;
миф, рождающийся в миллионах сердец,
рассудком неуловимый;
лоно религии, еще не нашедшей
ни заповедей, ни пророков

(т. 1, с. 412–413)

Будущий мир, к которому устремлен поэт всеми силами своей души будет мудрым, «как вековые камни великих народов», добрым, «как тепло очага», многолюдным и «веселым, как детские игры» (т. 1, с. 413).

3.2. Homo viator (*Босиком*)

В восемнадцатой главе – *Босиком*, представлен цикл из тридцати четырех стихотворений («Из шумных, шустрых, пестрых слов...», «Ах, как весело разуться в день весенний...», «Лёвушка! Спрячь боевые медали...», *Арашамф*, «И воздух, поющий ветрами...», *Вовсе не шутя*, «Вот блаженство – ранью заревою...», «Как участь эта легка...», *На перевозе*, *Привал*, *Птички*, «Сколько рек в тиши лесного края...», *Лиурна*, *Ягодки*, «Неистоцизм, беспощаден...», *Лопух*, *Ватсалья*, *Ливень*, *Следы*, *Во мху*, «Холодеющий дух с востока...», *Товарищ*, «Плывя к закату, перистое облако...», «В белых платоч-

как и в юбках алых...», *В тумане, Ночлег*, «Звезда ли вдали? Костер ли?...», *Andante*, «Моею лодочкою...», *Перед глухою деревней*, «Зорькой проснешься – батюшки, где я?...», «Осень! Свобода!.. Сухого жнивья кругозор...», «Бог ведает, чем совершенны...», *Заключение*, «Вот, бродяжье мое полугодье...»). Стихотворения этого цикла автобиографичны, так или иначе связаны с любовью поэта к странствиям, с его необычным навыком ходить босиком не только летом или весной, но даже зимой⁷¹.

Постоянными в цикле являются тема, мотив, хронотоп дороги. Дорога для поэта – это его песня, его судьба. В стихотворении *Как участь эта легка...* переполняющие его эмоции автор выражает обилием восклицательных знаков:

Мелькают межи, столбы,
Деревни у перелога...
Дорога! Песня-дорога!
Песня моей судьбы!

(т. 1, с. 421)

В этом же стихотворении содержится и такой стих: «Дорога! Птица-дорога!», вызывающий ассоциацию с гоголевской птицей-тройкой – «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?»⁷². Ассоциативное сближение с Гоголем свидетельствует об общности: оба поэта были обеспокоены судьбами своей родины.

В стихотворении *Сколько рек в тиши лесного края...* содержится мотив воды, русских рек, очищающих, не только тело, но и душу человеческую. Вода выступает в сказочных функциях – «мертвой»: омывающей тело и «живой», восстанавливающей душу

Как светло мне, как легко и щедро
Засмеялась ты и позвала,
В плавные, качающие недра
Жаждущее тело приняла.

⁷¹ Из воспоминаний Б. В. Чукова: «До войны он часто и много странствовал, ходил босиком по Брянщине. Босиком ходил и в тюрьме. Тюремное начальство запрещало Андрееву хождение босиком, но он упорно сопротивлялся; даже зимой на прогулку не одевал никакой обуви. Его пример был настолько заразителен, что его сокамерники один за другим принялись ходить босиком, что уже расценивалось тюремной администрацией как вопиющее нарушение режима. Длительный конфликт закончился тем, что было разрешено ходить босиком только Андрееву – и категорически запрещено всем остальным». Б. В. Чуков: *Из воспоминаний о Д. Л. Андрееве*. В кн.: Д. Андреев. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3, кн. 2. Москва 1997, с. 466.

⁷² Н. В. Гоголь: *Мертвые души*. В кн.: Его же: *Сочинения*. Москва 2002, с. 684.

Пот горячий с тела омывая,
 Беззаботна, радостно-тиха,
 Ты душой своей, как реки рая,
 Омывала душу от греха.
 (...)
 Как таинственна их плоть живая,
 Как добра их детская душа!

(т. 1, с. 424–425)

Мотив воды развивается также в стихотворении *Лиурна*. Заглавие отсылает к «миру стихиалей / Озер и рек», упомянутом Андреевым в *Розе мира*. Только общение с природой во всех ее проявлениях и процесс движения способны доставить поэту мгновения неимоверного счастья:

Мгновенья новые такого счастья,
 Блуждая далями,
 Найду ли где,
 Как свет вливающегося сопричастия
 Со стихиалями
 В живой воде?

(т. 1, с. 425)

Темы дороги, движения, и связанные с ними различные мотивы и коннотации: погони, бродяжества, ног, следов, пяток и т. д. присутствуют в каждом из тридцати четырех стихотворений цикла, что подтверждает настоящая таблица:

ТАБЛИЦА № 5

№ стихотворения	Название стихотворения	Дата	Семантические маркеры
1.	«Из шумных, ишустрых, пестрых слов...»	1931–1950	«бродяга», «Следы зверей, следы людей», «бродяжье божество» (т. 1, с. 415)
2.	«Ах, как весело разуться в день весенний...»	1931–1950	«Здравствуй, милая, прохладная земля», «Как бежали тут ребята босиком», «Мягко топают смеющиеся пятки / По упругой подсыхающей тропе», «Ноздри дышат благовонием дороги» (т. 1, с. 415)
3.	«Лёвушка! Спрячь боевые медали...»	1950-е	«Я добр, – я тебя донесу» (т. 1, с. 416)

№ стихотворения	Название стихотворения	Дата	Семантические маркеры
4.	<i>Арашамф</i>	1955	«погони и ловли» (т. 1, с. 417)
5.	« <i>И воздух, поющий ветрами...</i> »	1950	«Стопами прозревшими слушай» (т. 1, с. 418)
6.	<i>Вовсе не шутя</i>	1950	«ноги в валенки», «Ступая в лужицы нежные, / На камни иль в борозду», «К босым ногам», «О радости шустрых пяточек / На мягкой русской земле» (т. 1, с. 418–419)
7.	« <i>Вот блаженство – ранью заревою...</i> »	1936–1950	«Вот блаженство – ранью заревою / Выходить в дорогу босиком!», «Новый дух польется по дороге, / Кружится от неги голова, / Каждой капле радуются ноги», «Пробираться узкою тропой, / Ощущая дремлющие знаки / Естества – / лишь слухом и стопой» (т. 1, с. 419–120)
8.	« <i>Как участь эта легка...</i> »	1937	«Дорога! Птица-дорога!», «Дорога! Песня-дорога!» (т. 1, с. 421)
9.	<i>На перевозе</i>	1950	«Входим путниками на паром – / Хорошо в закатном покое», «Каждый мальчик, всякий прохожий» (т. 1, с. 422)
10.	<i>Привал</i>	1950	«Прохожие бредут», «Идите, люди мудрые, / Куда велят дела» (т. 1, с. 422)
11.	<i>Птички</i>	1957	«Я берегу», «в сосну», «в тростниках» (т. 1, с. 423)
12.	« <i>Сколько рек в тиши лесного края...</i> »	1937	«Безымянка звонкая бежала / И резвилась с солнцем, как дитя» (т. 1, с. 424)
13.	<i>Лиурна</i>	1950	«Бегом по пляжику», «Блуждая далями» (т. 1, с. 425)
14.	<i>Ягодки</i>	1950	«В душистые травы», «В зеленом храме» (т. 1, с. 426)
15.	« <i>Неистоцизм, беспощаден...</i> »	1936	«Идти по полям, идти / Изгибами – в ржи и просе / Змеящегося пути» (т. 1, с. 427)
16.	<i>Лопух</i>	1950	«Если в медленных струях / Нежит их полевой тиховой», «Ноги ноют от зноя, / От огня многоверстных дорог...», «Дух – в небесном скитанье, / Плоть же – в мирном, седом лопухе» (т. 1, с. 427–428)

Продолжение таблицы № 5

№ стихотворения	Название стихотворения	Дата	Семантические маркеры
17.	<i>Ватсалья</i>	1955	«Я вздремнул на мураве...», «На потоптанной траве», «И когда в дорогу дальнюю / Уходил я, мне в догон» (т. 1, с. 428–429)
18.	<i>Ливень</i>	1950	«Шоссе», «Асфальтовую гладь», «Долой рубаху! Лей / На поле, на людей, / На это тело теплое», «По лужам, по ручьям!..», «Как бешеный пляшу: / Сходящий с высоты / На травы, на листья» (т. 1, с. 429–430)
19.	<i>Следы</i>	1936–1950	«Следы», «Попадать в очертанья следов – / Незнакомых, мягких, босых», «Вся дорога – строфы листа, / Непрочитанные никогда», «Как ватага шумных парней / К полустанку держала путь», «И следами, вдали, вблизи, / Влажный грунт изузорен весь», «Да: земля – это ткань холста. / В ней есть нить моего следа» (т. 1, с. 430–431)
20.	<i>Во мху</i>	1950	«Во мху», «В дикой раме – / Окружен соснами, / Вечерами / Вспоен росными, Дремлет в чаще», «Настоящий / Ковер странникам», «По оврагам / Нежит луч его; / Нет бродягам / Ложа лучшего», «И вновь – нежная / Бездорожья / Тишь безбрежная» (т. 1, с. 431–432)
21.	«Холодеющий дух с востока...»	1936	«И, по пояс в журчащей влаге, / Навляю резвую перехожу», «И, скользя по скатам прибрежным, / Сходит стадо, спеша, мыча» (т. 1, с. 432–433)
22.	<i>Товарищ</i>	1937	«Товарищ», «кто поймет бесцельный путь?», «в судьбе бродяжьей – / Не меньший труд, чем труд на полосе», «Товарищ мой в купанье у Смилижа», «Мы молча шли, бесшумно, друг за другом», «Пропой ветрами всех твоих пустынь / Бродяжью песнь – сладчайшую на свете!..», «...Я уходил, – и дни мои текли» (т. 1, с. 433–434)
23.	«Плывя к закату, перистое облако...»	1950	«Бегут, бегут ребята темноногие, / „Сюда!“ – кричат», «Не замечая, как всплывает маленький / Жемчужный серп» (т. 1, с. 434)

№ стихотворения	Название стихотворения	Дата	Семантические маркеры
24.	«В белых платочках и в юбках алых...»	1936	«лишь поля», «И прохожу я путем открытым / Через село в ночной окоем», «Здесь – сегодня, а завтра – там, / Завтра уйду гречишным полем / С песней другой и к другим местам» (т. 1, с. 435)
25.	<i>В тумане</i>	1950	«В тумане», «Безлюдный закат настиг меня тут», «Тропинка вниз повела... / И вот, обволакивает меня / Блаженно сырая мгла», «Как будто душа лугов и ключей / Дарит мне свою любовь», «Благоуханьем дурманят стога» (т. 1, с. 435)
26.	<i>Ночлег</i>	1936	«Но ток нагретый я в поле пью», «Вон там, за поймой, синей, чем море, / Леса простерли свои ковры...», «Утихла пыль над пустой дорогой / И гул на гумнах умолк в селе», «И путь, пройденный в лесах долинных, / В болотах, в дебрях – вон там, внизу», «За путь бесцельный, за мир блаженный» (т. 1, с. 436)
27.	«Звезда ли вдали? Костер ли?..»	1950	«Звезда ли вдали? Костер ли?.. / У берегов / Уже стихали простерли», «Как плоть – в ее ток несравненный / С жаркой стези, / В эфирные воды вселенной / Дух погрузи», «Ты сам – и прохладные реки, / И мгла берегов...» (т. 1, с. 436–437)
28.	<i>Andante</i>	1937–1950	«Не поторапливаясь, / ухожу к перевозу / Утренней зарослью у подошвы горы», «Пускай перекачивается по нагретому днищу / Беспечно расплескивающаяся вода», «Моя подошвы мне и загорелые пальцы», «О, трижды блаженнейшая / участь скитальца!» (т. 1, с. 437)
29.	«Моею лодочкою...»	1950	«Моею лодочкою / Река довольна. / Пльиви лебедочкою / Быстра, привольна!», «Лужайки скошенные / Ночлег доставят», «А копны сложенные – / Всё реже, реже... / Леса нехоженые... / Ни сел, ни мрежей» (т. 1, с. 438)

Продолжение таблицы № 5

№ стихотворения	Название стихотворения	Дата	Семантические маркеры
30.	<i>Перед глухою деревней</i>	1950	«В пламенеющий день / С моей лодочки шустрой сойду», «На меже иль в бору / Милый шаг сторожа, / Где найду свой бесценнейший лал» (т. 1, с. 439)
31.	« <i>Зорькой проснешься – ба- тяшки, где я?..</i> »	1955	«Вскочишь... Который? Ба, уже за шесть! / Утренник знобкий топтать босичком», «Кажется: в травах / Мерзлой отавы / Пятки щекочет / Эльф или гном», «Пятки захлебываются от наслажденья, / Каждое прикосновенье – восторг...» (т. 1, с. 440)
32.	« <i>Осень! Свобо- да!.. Сухого жни- вья кругозор...</i> »	1930– 1940	«Черная, жидкая грязь на бродяжьих дорогах...», «Трактом пустынным брести через села без цели» (т. 1, с. 441)
33.	« <i>Бог ведает, чем совершенны...</i> »	1955	«Но станет земля благовонна, / Когда опускается снег», «Кругом и светло, и бесшумно / От радостной их кутерьмы» (т. 1, с. 441)
34.	<i>Заключение</i>	1935– 1950	«Вот, бродяжье мое полугодье / Завершится в снежной мгле», «Не вмещает память угодий, / Мной исхоженных на земле», «Я и по снегу шляюсь просто, / И толченым стеклом иду», «Ставлю ногу в любое место, / Потому что мой дом – везде», «Чтоб ложилась твоя дорога / В чистоте и в любви стихий», «И не косной, глухой завесой / Станет зыблущееся вещество, / Но лучистой, звенящей мессой, / Танцем духов у ног Его» (т. 1, с. 442–443)

Все упомянутые в таблице произведения связаны с трубчевскими впечатлениями Андреева. Алла Андреева вспоминает, что «Летом он бывал под Москвой и в Крыму, но больше всего любил уезжать в Трубчевск» (т. 1, с. 10). Жена поэта утверждает, что Андреев «уходил в многодневные пешие путешествия, почти всегда один, босой, со скудным запасом немудреной еды... Ночевал в случайном стоге сена, в лесу, на мху» (т. 1, с. 10).

Первую поездку в Трубчевск Андреев совершает в августе 1930 г. В письме брату, В. Л. Андрееву, от 25 августа – 6 сентября 1930 г. так описывает этот район:

Живу в глуши, в маленьком городишке Трубчевске, на реке Десне. Красота тут сказочная, и я только смотрю и слушаю. Очень далеко гуляю один. Жара, я черен как уголь. Был на лесных озерах, куда еще прилетают лебеди (т. 4, с. 176).

Через год поэт снова едет отдыхать и странствовать по чудесным окрестностям города (т. 4, с. 489, а затем летом 1932 и 1936 гг. (см.: т. 4, с. 491)). В письме брату (1932 г.) пишет так:

Лето я прожил опять в том самом благословенном городе Трубчевске, где так великолепно кейфовал в прошлом и позапрошлом году. На этот раз, однако, обстоятельства были не так благоприятны. Сначала мешала погода. Июнь и первая половина июля были на редкость дождливыми: ежедневно гроза с жестоким ливнем и даже градом, а иногда – так даже 2 грозы на дню. Я несколько раз пробовал уходить гулять (ухожу я всегда далеко, на целый день), но каждый раз промокал до нитки, так что наконец всякая охота бродяжничать отпала. Едва же наступила великолепная жара, как я сильно повредил (...) пятку, наступив босиком на торчащий из доски ржавый гвоздь. Начался нарыв, очень медленно назревал (очень неудачное место: грубая кожа), потом мне его разрезали – вся эта эпопея заняла 3 недели. Тут наступили несравненные лунные ночи, и, видя, что лето для меня гибнет, я, раньше, чем это было можно, пустился гулять. Надо было наверстать пропущенное, запастись на зиму впечатлениями. Хромая на одну ногу, я сделал чудесную четырехдневную прогулку по брянским лесам, вверх по совершенно очаровательной реке Неруссе, проводя лунные ночи в полном одиночестве у костров. Прохромал я таким образом верст 70, причем приходилось переходить вброд, долго идти по болотам, и все это закончилось тем, что я вторично засорил еще не успевшую зажить ранку (т. 4, с. 182).

В последний раз, совсем ненадолго, по свидетельству Л. П. Левенок, поэт приехал в Трубчевск в 1940 г. (т. 4, с. 192). Впечатления от этих мест стали для Андреева инспирацией для создания стихотворений, посвященных русской природе, понимаемой как мир просветленья.

Отличительной особенностью восемнадцатой главы является ее пронизанность юмором и шуткой.

В первом же стихотворении цикла *Из шумных, шустрых, пестрых слов...* присутствует и дорогая автору тема странничества (бродяжничества) и легкая авторская самоирония:

Ну что ж! В бродяжье божество
Любовно верить никого
Я не неволю,
Слоняюсь только да слежу
Сорок, стрижей, ручей, межу,
Курганы в поле

(т. 1, с. 414)

Стихотворение *Ах, как весело разуться в день весенний!* насыщено живой радостью бытия, которая возникает от «благовония дороги» (корней, перегноя, травы). Поэту дорога непрехотливая сельская картинка: по прохладной земле, только освободившейся от снежного покрова, «топают смеющиеся пятки» босых деревенских ребятишек.

В стихотворении *Лёвушка! Спрячь боевые медали...*, обращенном к историку, искусствоведу, другу и сокамернику Андреева – Льву Львовичу Ракову (1904–1970), поэт шуточно призывает: «К черту дела многоважные брось». Что может быть интереснее возрождения и обновления природы, когда обнажаются «древесные души»? Но этот высокий пафос моментально снижается за счет введения в текст шуточных разговорных реплик и интонаций: «Тебе лень шевелиться сегодня? Ладно. Я добр, – я тебя донесу» (т. 1, с. 416).

Стихотворение *Вовсе не шутя* начинается с шуточных жалоб:

И в том уже горе немаленькое,
 Что заставляет зима
 Всовывать ноги в валенки
 И замыкать дома.
 (...)
 Не наказала копытами
 Благая природа нас...

(т. 1, с. 419)

Поэт призывает: «Швырните ж обувь! Отриньте!» и далее почти серьезно, приводит в качестве аргументов примеры народов Индонезии, премудрой Индии, Абиссинии, Полинезии и, конечно, России, впитывающих безбрежную силу земли «на босом ходу».

В следующем стихотворении «*Вот блаженство – ранью заревою*» описано невероятное удовольствие ходить босиком и чувствовать себя при этом «наперником и любовником первозданной силы бытия» (т. 1, с. 421).

В последнем стихотворении *Заключение* Андреев предстает как проникновенный лирик:

Много призван вместить ты, много,
 Прост как голубь и мудр как змий,
 Чтоб ложила твоя дорога
 В чистоте и в любви стихий.

И не косной, глухой завесой
 Станет зыблущее вещество,
 Но лучистой, звенящей мессой,
 Танцем духов у ног Его.

Этот путь незнаком со злобой,
Ни с бесстрастным мечом суда,
Побродяжь! Изведай! Попробуй!
И тогда ты мне скажешь: да

(т. 1, с. 442–443)

Итак, главные темы цикла – единение поэта с природой России, любовь к ее полям, лесам, рекам, озёрам, небу, солнцу. В стихотворениях передано ощущение необыкновенной духовной свободы, которую приносят скитания без прагматической цели.

В главе девятнадцатой, по замыслу автора, должна была быть поэма *Плавание к Небесному Кремлю*. Поэт намеревался начать ее «реальным плаваньем по русским рекам – мимо пристаней, лугов, лесов, тихих деревень и городов с древними умолкшими церквями. Потом течение поэмы должно было неуловимо сместиться, полуразрушенные церкви оживали, начинался колокольный звон несуществующих на Земле колоколов, переходящий в благовест храмов Небесного Кремля» (т. 1, с. 444). Но поэма не была написана автором.

Заключительная – двадцатая – глава получила название *Солнечная симфония*; она «должна была выводить за национальные пределы во Всечеловеческое Братство, Всемирную Церковь» (т. 1, с. 445). Но и этот замысел остался нереализованным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Поэтический ансамбль» Даниила Андреева *Русские боги* являет собой, как показало исследование, уникальный художественный мир, пронизанный разнообразными интертекстуальными связями и отношениями. В данном разделе мы подвели итоги проделанной работы и представили некоторые конкретные наблюдения и выводы.

1. Для *Русских богов*, на наш взгляд, как и для творчества Даниила Андреева в целом, очень существенны поэтические интенции, идущие от русского модернизма начала XX века, обозначенные нами как *глобальная интертекстуальность*. Под *глобальной интертекстуальностью* мы в данном случае понимаем многоуровневую соотнесенность различных интертекстуальных элементов друг с другом, общую «пронизанность» андреевского произведения поэтической культурой Серебряного века, что обнаруживается:

- в культе художественного творчества;
- в усложнении роли и функций поэта;
- в тесной взаимосвязи поэта биографического и его лирического героя;
- в высокой мифологичности;
- в жанровом новаторстве,
- в стилистическом и ритмическом экспериментировании;
- в усложненности поэтического высказывания;
- в опоре литературного текста на музыкальность и живописность, философию и этику, мистику и религию, историю и политику;
- в сложнейшем переплетении пространственно-временных форм, открытых в прошлое и будущее.

2. К явлению *глобальной интертекстуальности* мы относим также такую характерную черту «поэтического ансамбля» как его структурная *двуплановость (двоемирие)*, вытекающая также из эстетики модернизма, в частности, из поэтики символизма. Нами выявлена определенная закономерность: своеобразное чередование в тексте миров реальных и ирреальных. Так, если в I и II главах на первый план выдвинуты реальные московские время и пространство, то в III и IV главах доминируют ирреальные вневременные (темные и светлые) миры. В главе V автор воссоздает личный, интимный мир конкретной «маленькой комнаты», который расширяется в VI главе до трагических реалий осажденного Ленинграда в годы Великой Отечественной войны, а затем в VII главе трансформируется в ирреальное видение преис-

подней. Мифические сюжеты о Навне (VIII глава) и Яросвете (IX глава), развиваясь сначала относительно самостоятельно, затем объединяются, вводя мистико-философскую тему Вечной Женственности (X глава) и национально-мифологическую Святорусских духов (XI глава). Затем в андреевском тексте начинают явно доминировать конкретно-исторические события: из эпохи Ивана Грозного (XII глава), Смутного времени (XIII глава), а также периода правления Сталина (XV глава), при этом в указанных главах, наряду с миром исторической реальности, параллельно сосуществует мир демонической ирреальности. История и современность взаимопереплетаются в поэтических предвидениях и пророчествах XVI главы. Ирреальность демонической преисподни и фантастических прозрений сменилась реальностью современного автору мира природы (XVII–XVIII главы). Венцом «поэтического ансамбля» должны были стать главы (XIX–XX – не написаны), воссоздающие утопический мир высокой православной духовности, который мог бы оживотворить и тем самым спасти все человечество.

3. Изучение семантики заглавия (*Русские боги*) и его соотнесенности с художественным миром «поэтического ансамбля» позволило использовать понятие *паратекстуальности* (как отношения текста к своему заглавию) и сделать заключение о том, что метафоричность заглавия конденсирует высокие авторские оценки русской культуры. При этом обращено внимание на то, что заглавие указывает в первую очередь на ценности русской культуры. Однако в «ансамбле» широко представлены ее связи, контакты и отношения с другими культурами. Мы ограничились их рассмотрением прежде всего на уровне мифологии и обозначили это явление с помощью понятия *мифологическая интертекстуальность*.

4. Генологическая связь разнообразных текстов, вошедших в новаторский по своему характеру жанр «поэтического ансамбля», обусловила его *архитекстуальность*. Изучив *Русские боги* с позиции жанровой организации, мы выявили совокупность определенных черт, которые и составляют «ансамблевую» специфику произведения. Это:

- относительная самостоятельность каждой из глав, отличающаяся своим тематико-композиционным, жанровым, стилистическим и ритмическим рисунком;

- взаимосвязь, согласованность, гармоническое взаимодействие глав в целом и отдельных их групп в частности;

- единство целого, обусловленное идейно-тематической и структурно-композиционной спаянностью;

- опыт синкретизма в словесном тексте принципов разных искусств: архитектуры, музыки, живописи, театра, оперы и др.;

- разнообразие эмоциональных тонов и оттенков;

- многостороннее воздействие на реципиента.

Мы пришли к заключению, что единство частей, образующих целое, на-

ряду с внутренней жанровой разветвленностью (поэмы, симфонии, циклы, стихотворения, диптихи, триптихи, тетраптихи и др.), присущие *Русским богам*, вернее всего определяются авторским понятием – «поэтический ансамбль».

5. Художественный мир, явленный Андреевым в «поэтическом ансамбле», хотя и содержит определенные исторические факты, автобиографические наблюдения, воспоминания, комментарии и пояснения (*автоинтертекстуальность*), конечно, не тождественен первичной реальности и опирается на вымысел. Его задача как можно полнее и органичнее передать авторскую концепцию России в ее прошлом, настоящем и будущем (как всечеловеческом братстве). Ансамблевый характер обусловил особое расположение компонентов в целом. Открыв свой текст стихотворным *Вступлением*, поэт сразу выдвинул на первый план ряд принципиально значимых проблем, которые, как показал наш анализ, стали сквозными для всего «ансамбля»:

- судьба России в ее историческом прошлом;
- концепция Небесного Кремля как форма духовного мироустройства в будущем;
- роль и назначение поэта и его творчества в настоящем.

6. Фундамент художественного мира составляют *святые камни* Москвы – Кремль, Храм Христа Спасителя, Храм Василия Блаженного, памятник Пушкину, Художественный театр, Большой театр, Концертный Зал, Третьяковская галерея, Библиотека, Обсерватория и другие строения, расположенные в определенном реальном пространстве исторического города. *Святые камни* являются не только материализованными архитектурными, скульптурными сооружениями – памятниками культуры, но и значимыми общекультурными символами, хранителями определенных традиций и национальных духовных ценностей. Исходя из того, что наиболее яркими маркерами интертекстуальности являются *цитаты*, выступающие в виде *эпиграфов*, мы уделили особое внимание *блоковской* и *фетовской* цитации, выявив их функции и связи с основным текстом.

7. Отличительной чертой является то, что *московский* текст представлен Андреевым не только в его архитектурных топосах и локусах, но и в музыкальных ритмах. *Симфонию городского дня*, где автор создал образ «ометалличивающейся» Москвы пятидесятых годов XX века, мы рассмотрели с учетом характерных особенностей, присущих не только литературному, но и музыкальному жанру. Мы обратили внимание на четырехчастную композицию произведения, на тональность, ритмы и темпы каждой из частей и пришли к выводу, что семантика музыкальной симфонии адекватна семантике художественного мира, который воссоздан в литературном тексте. Преобладающими типами интертекстуальных связей здесь выступают *архитекстуальность* и *автоинтертекстуальность*.

8. «Ометалличившаяся» – обездушенная – Москва трансформирована

далее автором в демонизированный темный мир (*Темные видения*), наполненный фантастическими образами, олицетворяющими силы тьмы и зла. Повелителем темных тревожных «пространств» становится Третий Уицраор – демон «великодержавия» (тоталитаризма). В стихотворениях поднимаются такие важные для Андреева темы, как тема добра и зла, прошлого и настоящего, идеального и реального как в истории, так и в человеческой душе. Наряду с Кремлем как древним крепостным сооружением, внутри которого располагалась Церковь, появляются своеобразные «отражения» Кремля – в небесной выси (так возникает образ Небесного Кремля с соответствующей духовно-религиозной атрибутикой) и в преисподней, где гнездится зло. Стихотворные триптихи и тетраптихи (*Столица ликует, Демоницы. Предупреждение*) корреспондируют с живописными жанрами и формами, что выражает *синкретическая интертекстуальность*.

9. В построении художественного мира автор активно использует контраст: если в третьей главе «ансамбля» были созданы «адские» пространства, то в следующей – четвертой, – небесные *Миры просветленья*. Поэт также все чаще обращается к *автоцитации*, используя в новом поэтическом контексте образы, категории, понятия, разработанные им в прозаическом трактате. От космических пространств и планетарных тем Андреев обращается к пространствам камерным и к личным темам.

10. При изучении главы *Из маленькой комнаты* мы обратили внимание на ее насыщенность *автобиографическими* элементами – воспоминаниями автора из своего детства, юности, взрослой семейной жизни. Особое место здесь занимает образ его верной подруги – Аллы Александровны; инициалы А. А., появляющиеся в ряде стихотворений, свидетельствуют о посвящениях текстов жене и о возможности внутреннего диалога поэта со своей возлюбленной. Из интимного мира личных чувств, теплоты домашнего очага (но и тревожных предчувствий грядущего) поэт переходит в следующей главе в «страшный мир» осажденного фашистами города.

11. Поэма *Ленинградский апокалипсис* посвящена одному из самых трагических событий Второй мировой войны – блокаде Ленинграда, когда сотни тысяч людей оказались на грани между жизнью и смертью; когда казалось, что смерть прочно воцарилась в городе. Но город жил и сумел выстоять. Сам Андреев оказался именно на том участке фронта: его поэма возникла на основе реально увиденного, услышанного, лично пережитого. Литературные *цитаты, аллюзии, реминисценции* углубляют и расширяют содержание произведения. Особенно значимы в контексте интертекстуальности

- эпитафия в форме точной цитаты из стихотворения Ф. И. Тютчева *Цицерон*, который концентрирует философские идеи, присущие поэме в целом;
- соотнесение трагической реально-исторической ситуации осажденного фашистами города с библейским Апокалипсисом; при этом интертекстуальные связи с Откровением св. Иоанна проявляются на уровне *интер-*

текстом, мотивов ночи, голода, смерти, войны, страданий;

– литературные реминисценции на творчество А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, что дополнительно сближает *Ленинградский апокалипсис* с так называемым «петербургским текстом».

12. Петербургская тема продолжена также в прозаической поэме – *Изнанка мира*, наполненной фантастическими существами: «игвы», «раругги», «Жругр». В петербургском контексте представлен первый российский император Петр Первый, который, по мысли Андреева, является источником двух инвольтаций – демонического и демиургического, обретающих в духе русского народа. Концепция Петра Первого развивается в интертекстуальных связях и отношениях с «великой поэмой» А. С. Пушкина *Медный всадник*.

13. Мифы Андреева о Навне и Яросвете связаны с характером осмысления русской истории. Навна, символизируя женское начало, выполняет функцию, с одной стороны, созидательную: вдохновляет музыкантов и поэтов, архитекторов и художников на создание «прекрасного», с другой – охранительную: берегает созданную культуру. Поэма насыщена *интекстами*, так или иначе соотносящимися с идеей женственности (Феврония, Соня, Лиза, Марфа, Наташа, Сита и Радха, Гудруна и Фрэя, Руфь, Антигона, Эсфирь, Галатея, Маргарита, Джиоконда). Женские имена – *интексты* – отсылают к литературным, фольклорным, мифологическим персонажам разных народов мира. Мужское начало в выражении русского духа воплощено в образе Яросвета, который призван, согласно замыслу поэта, выполнить инспирирующую функцию для свершения великих дел.

14. Изучение мифа о Звенте Свентане (дочери Ярослава и Навны) показало значимость религиозно-философской идеи о Вечно Женственном, идущей через посредство Александра Блока к Владимиру Соловьеву – создателю учения об универсуме. В данном контексте мы особо подчеркнули *аллюзии* на блоковское стихотворение *Вхожу я в темные храмы...*, вступившее в *диалогические отношения* с андреевским текстом. При этом мы отметили, что если у Блока преобладало мистико-эстетическое восприятие *Вечно Женственного*, у Соловьева и Андреева – религиозно-мистическое.

15. При изучении интертекстуальных связей и отношений мы особо выделили стихотворение *Александру Блоку* – единственное, в заглавии которого указаны полные имя и фамилия русского поэта, перед чьим творчеством, как известно, Андреев всегда преклонялся. Маркерами интертекстуальности здесь выступают:

– само название-посвящение, которое явно выдвигает фигуру поэта-символиста на первый план;

– интерес к мистике и идее двоemiрия, освоенные Андреевым первоначально через посредство ранней поэзии Блока;

– тематическая, лексическая, стилистическая, ритмическая переключки

с такими блоковскими циклами, как *Стихи о Прекрасной Даме* (1901–1902), *Снежная маска* (1907), *Город* (1904–1908), *Пузыри земли* (1904–1905), *Ямбы* (1907–1914), *Кармен* (1914), *Страшный мир* (1909–1916), с поэтической драмой *Роза и крест* (1912), а также с поэмой *Двенадцать* (1918);

- мифологизм фигуры Блока;
- аллюзии и реминисценции, которые через Блока отсылают к Пушкину, в частности, к стихотворению *Воспоминание* (1828).

Благодаря блоковскому тексту расширяется, усложняется, становится более ярким содержание художественного мира «поэтического ансамбля».

16. Свою поэтическую вселенную Андреев населил как демиургами (*Святорусские духи*), наиболее полно выражающими русскую духовность, так и иуцраорами – также мифическими «духами», которые, не поняв своего предназначения, в конечном итоге негативно воздействовали на поток русской истории и способствовали народным бедствиям и трагедиям. По мнению поэта, наиболее трагическими периодами в истории России были три – эпоха Ивана Грозного (*Гибель Грозного*), Смутное время (*Рух. Симфония о великом Смутном времени*), а также современный поэту советский период правления Сталина (*У демонов возмездия*). *Параллели и аллюзии* сближают прошлое и настоящее в их антинародной демонической сущности, что завершилось полным падением, «нисхождением духа современности» (аналогичным дантовскому путешествию в ад).

17. В дальнейшем в «поэтическом ансамбле» Андреева вновь появляются видения апокалипсиса: всадники, олицетворяющие Болезнь, Голод, Войну, Смерть. Интертекстуальные отношения между авторскими стихотворениями и библейской книгой усиливают и углубляют трагизм описываемых ситуаций. Трагические предвидения и пророчества касаются не только России, но также и мира европейской культуры. В диптихе *О старшем брате* под угрозой уничтожения оказываются все те западные ценности, которыми всегда дорожила русская интеллигенция. Будущее Запада с его бесценной культурой видится поэту-пророку в черных красках. Диптиху предшествует эпиграф, взятый из статьи Достоевского *Признания славянофила*, опубликованной в *Дневнике писателя* за 1877 год. Эпиграф из Достоевского важен как своего рода инспиратор одной из основных идей поэта. Поэт вспоминает о любви русской интеллигенции к свободной, бездонной европейской душе, к героической европейской истории, мифам, легендам, сказаниям, к древней и новой литературе. Интертекстуальные отношения выражаются в форме музыкальных и литературных аллюзий и реминисценций на авторов (Вагнер, Достоевский, Блок, Гете, Диккенс) и их героев (Лоэнгрин, Иван Карамазов), а также в виде географических и топонимических названий – *интекстов*, наполненных высоким культурным смыслом (Дингли-Дэль, Париж, Байрейт, Веймар, Ассизы, Руан, Кельн, Равенна, Палэ Руаяль, собор Нотр-Дам, площадь Святого Марка, галерея Уффици), где, например, Байрейт символизи-

рует европейскую музыку, Веймар – поэзию, Ассизы – высоту христианского подвига.

18. Мир высокой культуры сменяется миром природы, где поэт выступает истинным философом. Мир природы открыт в вечность. Лирический герой чувствует присутствие Бога в мире. Природа понимается им как Божий Храм. Через глубокое проникновение в природу поэт слышит откровения, тайны вечности и космоса. Мир природы динамичен и гармоничен одновременно. Сквозь природу мыслится просветление будущих миров, проекция которых намечена в «поэтическом ансамбле». Мир будущего, к которому устремлен поэт всеми силами своей души должен быть мудрым, «как вековые камни великих народов» (т. 1, с. 413), добрым, «как тепло очага» (т. 1, с. 413), многолюдным и «веселым, как детские игры» (т. 1, с. 413).

Итак, как мы пытались показать, изучение интертекстуальности в произведении *Русские боги*, предпринятое в данной монографии, позволило актуализировать и прояснить ряд существенных проблем.

Однако стоит отметить, что, сосредоточившись на структурно-тематической основе художественного мира *Русских богов*, мы оставили вне поля нашего исследования богатые и разнообразные строфико-метрико-ритмические интертекстуальные отношения между стихотворным творчеством Андреева и поэзией XIX–XX вв., требующие специального самостоятельного изучения. Детальное обследование стихотворческого материала, как нам кажется, будет способствовать не только более глубокому пониманию самого «поэтического ансамбля», но и уяснению богатейших возможностей русского стиха.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

I

- Андреев Д. Л.: *Ранью заревою*. Москва 1975.
Андреев Д. Л.: *Собрание сочинений в трех томах*. Москва 1993.
Андреев Д. Л.: *Собрание сочинений в трех томах* (4 кн.). Москва 1993–1996.
Андреев Д. Л.: *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва 2006.
- Andreev D.: *Róża świata* [fragm.]. Przeł. J. Orłowski. „Kamena”, 1991, nr 3/4.
Andriejew D.: *Róża świata*. Przeł. E. Biedka, Warszawa 2018.
Andriejew D.: *Wiersze*. Przeł. E. Biedka. „Literatura na Świecie” 1993, nr 10.

II

- Белый А.: *Сочинения в двух томах*. Москва 2002.
- Библия: Книги Священного Писания. Ветхого и Нового Завета канонические*, в русском переводе с параллельными местами, перепечатано с Синодиального издания. Москва 1988.
- Блок А. А.: *Письма к жене. Литературное наследство*. Москва 1978.
- Блок А. А.: *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 1–8. Москва – Ленинград 1962.
- Брюсов В. Я.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 1–6. Москва 1973–1975.
- Верлен П.: *Лунный свет*. [Электронный ресурс] sologub.narod.ru.
- Гоголь Н. В.: *Сочинения*. Москва 2002.
- Домострой В кн.: *Памятники литературы Древней Руси. Середина XIV века*. Москва 1982.
- Достоевский Ф. М.: *Полное собрание сочинений в пятнадцати томах*. Т. 9, 14. Санкт-Петербург 1988–1996.
- Карамзин Н. М.: *История государства Российского*. Т. 5–11. Москва 1989.
- Лермонтов М. Ю.: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 4, Москва 2000–2002.
- Мережковский Д. С.: *Христос и Антихрист*. Москва 1993.
- Пушкин А. С.: *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 2. Москва 1959–1962.
- Тютчев Ф. И.: *Полное собрание сочинений и писем в шести томах*. Т. 1. Москва 2002.
- Фет А. А.: *Полное собрание стихотворений*. Ленинград 1959.
- Цветаева М. И.: *Стихотворения. Поэмы*. Москва 2007.

- Шиллер Ф.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 1. Москва 1955.
 Alighieri Dante: *Boska komedia*. Tł. A. Kuciak. Poznań 2002.
Antologia mistyków franciszkańskich. T. 1. Red.: S. Kafel (OFM Cap). Warszawa 1985.

Научно-критическая литература

- Автухович Т. Е.: *Экфрасис И. Бродского «Иллюстрация (Л. Кранах „Венера с яблоками“): риторика чтения*. В кн.: *Художественный текст: современные интерпретации*. Сборник научных трудов. Ред.: С. С. Ваулина. Калининград 2011, с. 141–147.
- Акимова А. Н.: *О творчестве на земле и мирах иных <фрагмент книги>*. В кн. *Даниил Андреев: Pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост.: Г. Г. Садилов-Лансере. Ред.: Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 103–165.
- Алексин А.: *Как взрывали совесть*. В кн.: *Главы воспоминаний*. Москва 1990, с. 6–8.
- Андреева А. А.: *Биография Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 13–15.
- Андреева А. А.: *Даниил Андреев и его книги*. В кн.: *Д. Андреев: Роза мира*. Москва 1992, с. 3–5.
- Андреева А. А.: *Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой*. В кн.: *Д. Л. Андреев: Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва 1993, с. 5–26.
- Андреева А. А.: *Роман «Странники ночи»*. В кн.: *Д. Андреев: Собрание сочинений в трех томах*. Т. 3, кн. 2. Москва 1993, с. 609–625.
- Андреева А. А.: *Суть его жизни*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост.: Г. Г. Садилов-Лансере, Ред.: Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 37–52.
- Армеев Р.: *Годовщина позора и скорби*. «Известия», 1991, № 5, с. 1–3.
- Арнольд И. В.: *Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста)*. Санкт-Петербург 1995.
- Ахтырский Д. К.: *Символика вечной женственности в творчестве Даниила Андреева*. [Электронный ресурс] calabaha.narod.ru.
- Ахтырский Д. К.: *Философские идеи в творчестве Д. Л. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004.
- Баркли У.: *Откровение Иоанна Богослова* [Электронный ресурс] gumer.info/bogoslov.
- Барт Р.: *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва 1994.
- Барт Р.: *Ролан Барт о Ролане Барте*. Москва 2002.
- Бахтин М. М.: *Автор и герой в эстетической деятельности*. Москва 1986.
- Бахтин М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1987.
- Бахтин М. М.: *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках, Опыт философского анализа*. Москва 1986.
- Бахтин М. М.: *Проблема текста. Опыт философского анализа*. «Вопросы литературы», 1976, № 10, с. 122–151.
- Бахтин М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1986.
- Бежин Л. Е.: *Рыцарь Розы*. Москва 2006.

- Бежин Л. Е.: *Трубчевск и Москва в романе Даниила Андреева «Странники ночи» (братья Горбовы – Саша и Олег)*. В кн. Даниил Андреев: *pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 239–243.
- Белецкий А. И.: *Избранные труды по истории литературы*. Москва 1964.
- Богданов А. В.: *Мир как живая поэма: от Уильяма Блейка к Даниилу Андрееву через символизм*. В кн. Даниил Андреев: *pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 181–207.
- Бройтман С. Н.: *Поэтика русской классической и неклассической лирики*. Москва 2008.
- Ванюков А. И.: «Александрыйский век» – «Голубая свеча» – «Русские боги»: *Поэтика заглавий в художественном мире Даниила Андреева*. В кн.: Филология. Вып. 3: *Межвузовский сборник научных трудов*. Ред.: Ю. Н. Борисов, В. Т. Клоков. Саратов 1998, с. 48–50.
- Веселова Н. Ю., Иванова Е. В.: *Заглавие*. В кн.: *Теория литературы. Произведение*. Т. 2. Москва 2011, с. 199–219.
- Гаврикова Ю. С.: *Интертекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях*. «Гуманитарные науки», 2012, № 27, с. 239–243.
- Гальперин И. Р.: *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва 1981.
- Гиренок Ф. И.: *Новое язычество*. «Общественные науки и современность», 1993, № 4, с. 125–134.
- Грушецкий В. И.: *Предисловие к публикации «Розы Мира»*. «Вопросы философии», 1989, № 52–60.
- Грушецкий В. И.: *Мечты высокой вольный пленник...* В кн.: Д. Андреев: *Железная мистерия: поэма*. Москва 1990, с. 5–9.
- Грушецкий В. И.: *Поэт вестник: О творчестве Даниила Андреева*. «Поэзия», 1989, № 53, с. 148–155.
- Грушецкий В. И.: *Человек синей эпохи*. В кн.: Д. Андреев: *Роза мира*. Москва 1991, с. 283–286.
- Гумбольдт В.: *Язык и философия культуры*. Москва 1985.
- Гуревич А. Я.: *Категории средневековой культуры*. Москва–Санкт-Петербург 1999.
- Даль В. И.: *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 1–4. Москва 1978–1980.
- Дашевская О. А.: *Индийская философия как основа антропологической картины мира в творчестве Д. Андреева*. «Вестник Томского государственного университета», 2005, № 6 (50), с. 51–56.
- Дашевская О. А.: *Мифо-ритуальные мотивы в книге Д. Андреева «Русские боги»*. В кн.: *Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе*. Томск 2005, с. 195–205.
- Дашевская О. А.: *Жизнестроительный проект Даниила Андреева*. В кн. Даниил Андреев: *pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 78–102.

- Дашевская О. А.: *Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурно-философских идей и творчества русских писателей первой половины XX века*. Томск 2006.
- Джанджакова Е. В.: *Лингвистика и поэтика*. Москва 1979.
- Джимбинов С. Б.: *Даниил Андреев и современность*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 244–254.
- Джимбинов С. Б.: *Пушкин в жизни и творчестве Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 108–114.
- Джимбинов С. Б.: *Русский Сведенборг*. «Новый мир», 1989, № 2, с. 176–179.
- Достоевский Ф. М.: *Об искусстве*. Москва 1973.
- Дронов В., прот.: *Даниил Андреев – духовный поэт русского Православия*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 331–336.
- Дронов В., прот.: *О пламенном хоре, которого нет на земле... Даниил Андреев и православная традиция*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 151–155.
- Дунаев М. М.: *Даниил Андреев <фрагмент исследования «Православие и русская литература»*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 358–418.
- Дунаев М. М.: *Православие и русская литература*. Часть 6, кн. 2. Москва 2004.
- Дурьлин С. П.: *Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства*. Москва 1913.
- Жан-Поль: *Приготовительная школа эстетики*. Москва 1981.
- Жебит В. А.: *Князь тьмы в пророчествах Даниила Андреева*. «Российская газета», 1995, № 1/2, с. 25–28.
- Женетт Ж.: *Палимпсесты: литература во второй степени. Фигуры. Работы по поэтике в двух томах*. Москва 1998.
- Женетт Ж.: *Фигуры. Работы по поэтике в двух томах*. Москва 1998.
- Жирмунский В. М.: *Гете в русской литературе. Избранные труды*. Ред.: М. П. Алексеев, М. М. Гухман, А. В. Десницкая, Н. А. Жирмунская. Ленинград 1981.
- Жолковский А. К.: *Блуждающие сны и другие работы*. Москва 1994.
- Жолковский А. К.: *Структура и цитация (к интертекстуальной технике Ахматовой)*. В кн. *Его же: Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты*. Ред. Л. Г. Панова. Москва 2005, с. 271–279.
- Жулинская А. С.: *Интертекстуальность и способы ее реализации в художественном тексте*. «Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского», 2007, № 1, с. 140–146.
- Журавлева Е. В.: *Глаголы зрительного восприятия в поэзии Д. Андреева: (На материале сб. «Русские боги»)*. В кн.: *Проблемы лингвистической семантики*. Череповец, 1996, с. 129–138.

- Захариева И.: *Художественный синтез в русской прозе XX века*. София 1994.
- Игнатъева А. С.: *Д. Андреев в процессе обновления русского реализма XX века*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Вологда 2002.
- Игнатъева А. С.: «Большой ансамбль» литературного наследия Даниила Андреева. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 144–148.
- Ильин И. П.: *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Москва 1996.
- Ильинский А. А.: *Рихард Вагнер, его жизнь и творения*. Москва 1913.
- Кабанов А. Ю., Семененко А. М.: *Ивановский край в Смутное время*. Иваново 2010.
- Катарский И. М.: *Диккенс в России, середина XIX в.* Москва 1966.
- Катарский И. М.: *Диккенс в России*. Москва 1966.
- Кенигсберг А. К.: *Рихард Вагнер*. Ленинград 1972.
- Кожина Н. А.: *Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 1986.
- Кожина Н. А.: *Семантика и структура заголовка*. Москва 1984.
- Козицкая Е. А.: *Эксплицитная и имплицитная цитата в поэтическом тексте*. В кн.: *Проблемы и методы исследования литературного текста*. Тверь 1997, с. 3–16.
- Кольцов А. В.: *Динамическая метафизика бытия. Философское осмысление и обоснование «Розы Мира» Даниила Андреева*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 573–762.
- Кольцов А. В.: *Догматический ригоризм и постмодернистская деконструкция против Даниила Андреева*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 471–475.
- Кондаков И. В.: *Даниил Андреев в истории русской культуры*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 73–79.
- Кондаков И. В.: *Мир «Розы» Даниила Андреева: между модернизмом и постмодернизмом*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 56–77.
- Королева Л.: *Поэтическое мифотворчество Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 90–95.
- Костомаров Н. И.: *Русская история в жизнеописаниях ее важнейших деятелей в трех книгах*. Москва 2004.
- Кочетков Д. А.: *Рифма Д. Л. Андреева в лингвистическом аспекте: На материале сборника «Русские боги»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Череповец 2000.
- Красовская Е. Н.: *Ансамблевый характер древнерусской культуры как генезис жанра «Русских богов» Д. Андреева: к постановке проблемы*. В кн.: *Проблемы литературных жанров: материалы X Международной научной конференции, посвящен-*

- ной 400-летию г. Томска, ч. 1. Ред. Е. Н. Красовская. Томск 2002, с. 34–38.
- Кржижановский С.: *Поэтика заглавия*. Москва 1994.
- Кржижановский С.: *Страны, которых нет*. Москва 1994.
- Кристева Ю.: *Бахтин, слово, диалог и роман*. В кн.: *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Ред. Г. К. Косиков. Москва 2000, с. 427–457.
- Кручинин С. В.: *Политологическое наследие Даниила Андреева и его теоретико-методологическая значимость*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата политологических наук. Москва 2010.
- Кузеванова Л. М.: *Значение работ Д. Л. Андреева для понимания истории*. «Российский исторический журнал», 1995, № 2 (6), с. 17–20.
- Кузьмина Н. А.: *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Москва 2009.
- Кураев А., протодиакон: *Как относиться к Розе мира*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 352–357.
- Кухаренко В. А.: *Интерпретация текста*. Москва 1988.
- Левик Б. В.: *Рихард Вагнер*. Москва 1978.
- Лидин В.: *О Данииле Андрееве*. В кн.: *Д. Л. Андреев: Ранью заревою: стихи*. Москва 1975, с. 4–7.
- Либсон В. Я., Домшлак М. И.: *Кремль. Китай-город. Центральные площади*. В кн.: *Памятники архитектуры Москвы*. Москва 1983, с. 234–504.
- Лидин В.: *О Данииле Андрееве*. В кн.: *Д. Л. Андреев: Ранью заревою: стихи*. Москва 1975, с. 4–7.
- Литвин Ф. А.: *В поисках текста (об одном подходе к определению текста)*. В кн.: *Функционирование языковых единиц в тексте*. Межвузовский сборник научных трудов. Тула 1992, с. 3–15.
- Лихачев Д. С.: *Внутренний мир художественного произведения*. «Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 74–87.
- Лотман Ю. М.: *Анализ поэтического текста*. Ленинград 1975.
- Лотман Ю. М.: *Семиосфера*. Санкт-Петербург 2010.
- Лотман Ю. М.: *О мифологическом коде сюжетных текстов*. В кн.: *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту 1973.
- Луцевич Л. Ф.: *«Серебряный век» русской поэзии*. Кишинев 1994.
- Маркус С. В.: *«Роза мира» Даниила Андреева и Ислам*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 131–151.
- Махнач В. А.: *Они не знали друг друга (о сходстве мистического опыта и культурных систем Даниила Андреева и Джона Толкиена)*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 208–213.
- Мельникова Т. В.: *Образы поэтов-вестников в поэтическом универсуме Д. Андреева («Русские боги», «Крест поэта»)*. «Теория и практика общественного разви-

- тия», 2011, № 4, с. 345–348.
- Мельникова Т. В.: *Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Краснодар 2011.
- Микушевич В. Б.: *Вестничество и самозванство гениальности по Даниилу Андрееву*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 166–174.
- Микушевич В. Б.: *Россиянство Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*, Москва 2000, с. 115–125.
- Москвин В. П.: *Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий*. Текст. «Филологические науки», 2002, № 1, с. 63–70.
- Напюрковский С. Ц.: *Иконы в учении Второго Никейского собора*. В кн.: *Одесские богословские чтения*. Вып. 8. Ред. А. Доброер. Одесса–Непокаланув 2009, с. 6–39.
- Новиков В. И.: *Мудрость веселой игры*. В кн.: Д. Андреев, В. В. Парин, Л. Л. Раков: *Новейший Плутарх*. Москва 1991, с. 3–11.
- Носова О. П.: *В объятиях удава: Воспоминания узницы ГУЛАГа*. Санкт-Петербург 2001.
- Орлова Е. В.: *Нерефлективные формы познания в контексте творчества Д. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Архангельск 2003.
- Орловски Я.: «Роза мира» Даниила Андреева и традиции русской утопической мысли. „Slavica”, 1995, № 27, с. 197–203.
- Орловски Я.: *Универсальная ценность утопии: О Розе мира Даниила Андреева*. В кн. «Русский язык за рубежом», 1994, № 2, с. 88–92.
- Павлева Г. Н.: *Трубчевск и Трубчане в жизни и творчестве Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*, Москва 2000, с. 40–45.
- Палей А. И.: *Идейное наследие Даниила Андреева: pro et contra (постановка проблемы)*. «Континент», 2001, № 109, с. 290–339.
- Парина Н.: *Вместо послесловия*. В кн.: Д. Андреев, В. В. Парин, Л. Л. Раков: *Новейший Плутарх*. Москва 1991, с. 293–303.
- Парыгин В. П.: *Реабилитирован посмертно (1920–1930)*. Брянск 1994.
- Пасин В. С.: «... Подвига тяжкая власть»: *Очерк о жизни и творчестве Даниила Андреева*. Брянск 1993.
- Петрусевич А. А.: *Философия храма: от традиции к космоутопическим проектам Н. Ф. Федорова и Д. Л. Андреева*: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Саранск 1996.
- Печёнкин И. Е.: «Императору Александру II любовь народа». «Наука и жизнь», 2011, № 3. [Электронный ресурс] <http://nova.rambler.ru>.
- Померанц Г. С.: *Пробуждение чувства вестника*. «Звезда», 1993, № 12, с. 189–192.
- Померанц Г. С.: *Тюремная лирика Даниила Андреева*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 255–272.
- Преображенский С. Ю.: *К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цита-*

- та. В кн.: *Русская альтернативная поэзия XX века*. Москва 1989.
- Прохоров Ю. Е.: *Действительность. Текст. Дискурс*. Москва 2004.
- Пьеге-Гро Н.: *Введение в теорию интертекстуальности*. Москва 2008.
- Раку М.: «Музыкальная вселенная» Даниила Андреева. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 163–173.
- Ращевская Е. П.: *Космологический миф Даниила Андреева и культура «серебряного века»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Киров 2006.
- Ращевская Е. П.: *Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века: монография*. Кострома 2012.
- Розин В. М.: *Учение Даниила Андреева «Роза мира»*. «Вопросы философии», 1998, № 2, с. 136–145.
- Романов Б. Н.: *Богосыновство. Даниил Андреев и русская духовная поэзия*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 273–300.
- Романов Б. Н.: *Вестник другого дня*. В кн.: *Д. Андреев: Русские боги. Стихотворения и поэмы*. Москва 1989, с. 350–368.
- Романов Б. Н.: *Вестник, или жизнь Даниила Андреева*. Москва 2011.
- Романов Б. Н.: *Святая Русь и Святая Земля Даниила Андреева*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 58–72.
- Романов Б. Н.: «Русские боги» Даниила Андреева. В кн.: *Д. Л. Андреев: Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва 2006, с. 432–445.
- Романов Б. Н.: *Хор химер*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 301–319.
- Ростовцева И. И.: *Даниил Андреев: Зеркальное письмо*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 126–139.
- Семенова С. Г.: «...Письмена о преображении мировом». В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 223–237.
- Синельников Ф.: *Демииурги метакультуры. Образ и термин*. Часть 7. [Электронный ресурс] exitum.org/texty/esse/21-daniil-andreev/17-demiurgi-metakultur-obraz-i-termin.html?showall=&start=7.
- Смирнов И. П.: *Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака*. Санкт-Петербург 1995.
- Созина Е. К.: *Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов*. В кн.: *Архетипические структуры художественного сознания*. Вып. 2. Екатеринбург 2002, с. 121–128.
- Созонова А. Ю.: *Весть Даниила Андреева как уникальное духовное явление и принятие ее в современном мире*. В кн.: *Даниил Андреев в культуре XX века*. Москва 2000, с. 156–162.
- Сорокин Ю. А., Михалева М. И.: *Цитаты как знаки прецедентных текстов. Текст*. В кн.: *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 2. Москва 1997, с. 13–25.
- Стасов В. В.: *Искусство XIX в.* В кн.: *Статьи о музыке в пяти выпусках*. Вып. 5–Б,

- Москва 1980, с. 9–105.
- Султанов Н. В.: *Памятник императору Александру II в Кремле Московском*. Санкт-Петербург 1898.
- Таганов Л. Н., Савичева К. А.: *Лирика Даниила Андреева: (К проблеме поэта-вестника)*. В кн.: *Филологические штудии*. Сборник научных трудов. Иваново 1995, с. 98–104.
- Теория литературы в четырех томах*. Т. 2. *Произведение*. Ред. Ю. Б. Борев, Н. К. Гей, А. В. Михайлов, Л. И. Созонова и др., Москва 2011.
- Топоров В. Н.: «Еще один исключительно оригинальный вариант петербургской историософии...». В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садииков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 175–180.
- Топоров В. Н.: *О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд)*. Фальконетовский памятник Петру I. В кн.: *Лотмановский сборник*. Москва 1995, с. 420–462.
- Топоров В. Н.: *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»*. В кн.: *Его же: Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва 1995, с. 259–367.
- Топоров В. Н.: *Пространство и текст*. В кн.: *Текст: семантика и структура*. Москва 1983, с. 227–284.
- Торшилов Д. О.: *Античная мифография*. Санкт-Петербург 1999.
- Тураева З. Я.: *Категория времени. Время грамматическое и время художественное*. Москва 1979.
- Усова И. В.: *Даниил Леонидович Андреев в моей жизни*. [Электронный ресурс] rodop.org/uiv/dlavmj.htm.
- Успенский Б.: *Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов*. Москва 2000.
- Фатеева Н. А.: *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. Москва 2000.
- Федоров Ф. П.: *Художественный мир немецкого романтизма. Структура и семантика*. Москва 2004.
- Фоменко И. В.: *Введение в литературоведение: Основные понятия и термины*. Москва 1999.
- Фуко М.: *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Москва 1996.
- Циммерман П.: *Россия в поэтическом мире Даниила Андреева (на материале поэтического ансамбля «Русские боги»)*. «Вопросы филологии», 2000, Вып. 6, с. 178–183.
- Часовских Е. Ф.: *Поэтико-философский контекст и околороманное пространство «Розы мира» Д. Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004.
- Чиндин И. В.: *Даниил Андреев: эволюция романтической мистики*. Москва 2006.
- Чиндин И. В.: *Философско-мистические аспекты йенского романтизма в творчестве Даниила Андреева*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2004.

- Чуков Б. В.: *Из воспоминаний о Д. Л. Андрееве*. В кн.: Д. Андреев: *Собрание сочинений в трёх томах*, Т. 3, кн. 2. Москва 1997, с. 465–468.
- Шафаревич И. Р.: *О Данииле Андрееве*. В кн.: *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 214–222.
- Эпштейн М. Н.: *Вера и образ: религиозное бессознательное в русской культуре XX века*. Тенафли 1994, с. 205–250.
- Эпштейн М. Н.: *Роза мира и царство Антихриста: о парадоксах русской эсхатологии*. В кн. *Даниил Андреев: pro et contra: личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей*. Сост. Г. Г. Садиков-Лансере, Ред. Д. К. Бурлака. Санкт-Петербург 2010, с. 419–474.
- Якобсон Р. О.: *Работы по поэтике*. Москва 1987.
- Balbus S.: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.
- Banasiak D.: *Душа на восходе лет...* («образ автора» в лирике Д. Л. Андреева). В кн.: *Русская литература: тексты и контексты I*. Red. M. Łukaszewicz, J. Celmer, J. Piotrowska. Warszawa 2011, s. 227–233.
- Banasiak D.: «Ленинградский апокалипсис» Д. Л. Андреева. В кн.: *Русская литература в европейском контексте I*. Red.: J. Piotrowska. Warszawa 2008, s. 189–195.
- Banasiak D.: *Прозрения и пророчества в поэме Д. Андреева «Ленинградский апокалипсис»*. В кн.: *Русская литература в европейском контексте II*. Red. J. Piotrowska. Warszawa 2009, s. 325–331.
- Banasiak D.: «Русские боги» Даниила Андреева как «поэтический ансамбль». В кн.: *Русская литература: тексты и контексты III*. Red. M. Łukaszewicz, J. Piotrowska. Warszawa 2013, s. 261–268.
- Banasiak D.: *Rutuał cerkiewny jako intertekstualne kryterium badawcze na przykładzie poematu „Rosyjscy bogowie” Daniła Andriejewa*. „Roczniki Kulturoznawcze Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 2014, nr 1, T. V, s. 73–89.
- Banasiak D.: *Святые камни Даниила Андреева: эпиграфы*. В кн.: *Русская литература: тексты и контексты II*. Red. J. Damm, P. Hoch, M. Łukaszewicz, J. Piotrowska. Warszawa 2012, s. 219–225.
- Biedka E.: *Realne znaczenie mistyki, czyli wizje poetyckie Daniła Andriejewa*. „Transformacje” 1992, nr 1–2, s. 64–65.
- Cieślukowska T.: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź 1995.
- Evdokimov P.: *Prawosławie*. Warszawa 1986.
- Fedorczuk I.: *Экфрастические игры Георгия Иванова, или Отплытие на остров Цитеры*. W: *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*. Red.: I. Kowalska-Paszt, M. Kuczyńska, J. Czaplińska, A. Wątorski. Szczecin 2006, s. 135–143.
- Głowiński M.: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Prace wybrane. T. 5. Kraków 2000.
- Głowiński M.: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75–100.
- Januszkiewicz M.: *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa 2007.
- Markiewicz H.: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989.
- Nabytowycz I.: *Koncepty nacechowane religijnie jako intertekstualne wskaźniki w tekście literackim*. W: *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*. Red.:

- I. Kowalska-Paszt, M. Kuczyńska, J. Czaplińska, A. Wątorski. Szczecin 2006, s. 194–201.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.
- Ochmański J.: *Dzieje Rosji do roku 1861*. Warszawa–Poznań 1983.
- Orłowski J.: *Даниил Андреев – феномен русской духовной культуры XX века (К столетию со дня рождения поэта)*. „Slavia Orientalis”, 2006, nr 4, s. 557–572.
- Orłowski J.: *Daniel Andriejew – współczesny rosyjski myśliciel religijny*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 1991, nr 1–2, s. 119–120.
- Orłowski J.: *Listy Daniela Andriejewa*. W: *Studia Rossica XIX. Dzienniki, notatki, listy pisarzy rosyjskich*. Red.: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa 2007, s. 353–362.
- Orłowski J.: *Metafizyczny wymiar świata w poematach Daniela Andriejewa (na przykładzie poematu „Nawna”)*. „Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Slavica”, 1994, s. 174–181.
- Orłowski J.: *Odkrywanie Daniela Andriejewa*. „Kamena”, 1991, nr 3/4, s. 24–25.
- Orłowski J.: *Relacje intertekstualne w wierszach poetów rosyjskich*. W: *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*. Red.: I. Kowalska-Paszt, M. Kuczyńska, J. Czaplińska, A. Wątorski. Szczecin 2006, s. 9–21.
- Orłowski J.: *Rosja w historiozofii Daniela Andriejewa*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Rosyjska. Studia Rosjoznawcze IV”, 1999, s. 97–108.
- Pawłow A., Perrie M.: *Iwan Groźny*. Warszawa 2008.
- Piwowska D.: *Symbolika biblijna w rosyjskiej poezji romantycznej. Obraz poety-proroka*. W: *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*. Red: R. Łuźny, D. Piwowska. Kraków 1998, s. 207–216.
- Riffaterre M.: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. „Pamiętnik Literacki”, 1998, z. 1, s. 297–314.
- Saoût Y.: *Apokalipsa*. Tł. K. i M. Romankowie. Kraków 2005.
- Špidlík T.: *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*. Warszawa 2000.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 2006.

Справочные издания

- Атанасова И.: *Словарь терминов изобразительного искусства*. Велико-Тырново 2006.
- Блок Александр Александрович. [Электронный ресурс] funeral-spb.narod.ru.
- Большая историческая энциклопедия. Ред. С. В. Новиков. Москва 2003.
- Библейский богословский словарь. Ред. В. Михайловский. Москва 1995.
- Живопись. Краткий словарь терминов. [Электронный ресурс] bibliotekar.ru.
- Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. Ред. Е. А. Цурганова. Москва 2004.
- Значение икон. Символика икон. [Электронный ресурс] letogold.ru.
- Квятковский А.: *Поэтический словарь*. Москва 1966.
- Краткая литературная энциклопедия. Т. 1–8. Ред.: А. А. Сурков. Москва 1975.
- Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник. Ред.: Л. Ю. Иванов,

- А. П. Сковородников, Е. Н. Ширяев. Москва 2003.
- Лермонтовская энциклопедия*. Ред.: В. А. Мануйлов. Москва 1981.
- Литературная энциклопедия в одиннадцати томах*. Ред.: В. М. Фриче. Москва 1929–1930.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Ред.: А. Н. Николюкин. Москва 2001.
- Литературный энциклопедический словарь*. Ред. В. Кожевникова, П. Николаева. Москва, 1987.
- Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 1–2. Ред. С. А. Токарев. Москва 1982–1987.
- Постмодернизм. Энциклопедия*. Ред. А. И. Мерцалова. Москва 2001.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Ред. Н. Д. Тамарченко. Москва 2008.
- Реальный словарь классических древностей*. Т. 3. Москва 2001.
- Риман Г.: *Музыкальный словарь*. Москва 2008.
- Словарь литературоведческих терминов*. Ред. Л. Тимофеев, С. Тураев. Москва 1974.
- Словарь литературоведческих терминов*. Ред. Н. Д. Тамарченко Москва 2008.
- Современный толковый словарь русского языка*. Ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург 2003.
- Толковый словарь русского языка в четырех томах*. Ред.: Д. Н. Ушаков. Москва 1935–1940.
- Фасмер. М.: *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*. Москва 2004.
- Энциклопедия знаков и символов*. [Электронный ресурс] znaki.chebnet.com.
- Forstner D. OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990.
- Leon-Dufour: *Słownik Nowego Testamentu*. Przeł., oprac. bp K. Romaniuk. Poznań 1993.

STRESZCZENIE

Jedną z bardziej zagadkowych postaci w historii rosyjskiej literatury, mistyki i filozofii jest Daniil Leonidowicz Andriejew (1906–1959), syn Leonida Andriejewa, słynnego prozaika i dramaturga czasów Srebrnego Wieku.

Życie Daniila Andriejewa obfitowało w tragiczne wydarzenia – śmierć matki, która umarła tuż po jego urodzeniu, represje w czasach sowieckich, walka na froncie podczas wojny, głód w oblężonym Leningradzie, ciężka choroba, trudne warunki materialne, pisanie wyłącznie do szuflady. Jego niezwykłą, oryginalną, lecz hermetyczną spuścizną zaczęto wydobywać z niepamięci dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Już w dzieciństwie Daniil Andriejew ujawnił talent literacki. W latach dwudziestych minionego stulecia studiował na Wyższych Kursach Literackich i jednocześnie pracował jako artysta grafik. Dużo pisał. W 1937 r. zaczął pisać powieść *Pielgrzymi przez noc* (*Странники ночи*), w której odzwierciedlił niektóre ówczesne wydarzenia polityczne w Rosji; główny bohater tego utworu podejmuje próbę stworzenia nowej religii.

Podczas II wojny światowej Daniil Andriejew był na froncie pod Moskwą, a następnie w oblężonym Leningradzie. 21 kwietnia 1947 r. aresztowano go pod zarzutem zorganizowania antysowieckiej organizacji i planów terrorystycznych, po czym skazano na 25 lat więzienia. Za kratami obmyślał i zapisywał fragmenty swoich głównych dzieł – *Róża świata* (*Роза мира*), *Żelazne misterium* (*Железная мистерия*), *Rosyjscy bogowie* (*Русские боги*). Dwa pierwsze utwory zakończył po wyjściu na wolność.

W 1957 r. ze względu na stan zdrowia (zawał) pisarza uwolniono. Był już wtedy zresztą okres Odwilży. Ostatnie dwa lata swego życia Daniil Andriejew wegetował w wyjątkowo ciężkich warunkach materialnych. Po śmierci pisarza wdowa po nim Ałła Aleksandrowna przez trzydzieści lat była strażniczką dzieł swego mistrza; od czasów pieriestrojki zabiegała o ich publikację, uczestniczyła w spotkaniach grup admiratorów twórczości swego męża.

W swym pisarstwie Daniil Andriejew oryginalnie łączy wizje religijne z historią i mitologią, estetykę z etyką, filozofię z mistyką. Wszystko to razem składa się na kulturowo-synkretyczną jedność.

Światopogląd Daniila Andriejewa, jak wynika z jego traktatu *Róża świata*, wyrasta z myśli rosyjskich filozofów religijnych oraz twórców literatury, przede wszystkim takich jak: Władimir Sołowjow, Serafin Sarowski, Aleksiej Chomjakow, Piotr Czaadajew, Konstantin Leontjew, Nikołaj Danilewski, Nikołaj Fiodo-

row, Siergiej Bułhakow, Paweł Fłoriński, Dmitrij Mierieżkowski, Wiczesław Iwanow, Andriej Bielży i inni.

Pisarz interesował się idealistyczną filozofią starożytną, szczególnie Plotynem, studiował niemiecką filozofię klasyczną zwłaszcza dzieła Imanuela Kanta. Wpływ na koncepcje filozoficzne Andriejewa wywarła m.in. teozofia Jeleny Bławackiej, antropozofia Rudolfa Steinera, a także gnostyka Jakuba Böhme, mistyka Ekharta, Swedenborga, Dantego. Oprócz filozofii i ezoteryki Andriejew znał dobrze światową literaturę piękną, jednak szczególnie cenił rosyjską klasykę, podkreślając jej funkcje profetyczne. W ocenie Daniła Andriejewa największymi geniuszami Rosji byli Puszkina, Lermontow i Gogol. Za mistrzów prozy uważał Dostojewskiego, Tołstoja i Turgieniewa, fascynowała go też poezja Aleksandra Błoka.

Obiektem badawczym w niniejszej monografii jest opus magnum Daniła Andriejewa *Rosyjscy bogowie*. Tworzył to dzieło od początku lat trzydziestych XX w. do roku 1955, wielokrotnie je przerabiał, przebudowywał kompozycyjnie, lecz nie zdążył ukończyć. Trzy jego części zachowały się wyłącznie w formie zamysłu.

W *Rosyjskich bogach* mamy do czynienia z projektem mitu zorientowanym na wartości kultury rosyjskiej. Antropologia tego mitu opiera się na duchowym (*homo religiosus*) i twórczym (*homo creans*) potencjale człowieka, natomiast świat poetycki przybiera symboliczną postać krzyża, który horyzontalnie wskazuje na proces dziejów, zaś wertykalnie – wzajemne przenikanie się przestrzeni realnej z irrealną (w niebie i piekle).

Genologicznie utwór *Rosyjscy bogowie* bliski jest poematowi lub eposowi nowożytnemu. Autor nadał temu dziełu oryginalną definicję gatunkową – „ansambl poetycki” («поэтический ансамбль»). Zarówno w polskich, jak i rosyjskich słownikach oraz podręcznikach literaturoznawstwa taki termin nie występuje. Badacze poematu często więc odwołują się do autorskiego określenia, sformułowanego we Wstępie do dzieła. Różnice między semantyką słowa „ansambl” w języku polskim i rosyjskim mogą prowadzić do nieporozumień, wyjaśniam więc, co następuje. W języku polskim wyraz „ansambl” znaczy 1) „zespół muzyków, śpiewaków lub aktorów”, 2) „scenę zbiorową w przedstawieniu teatralnym lub operowym” (W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*), natomiast w rosyjskim ma szersze znaczenie, odnosi się zarówno do zespołu muzycznego, teatralnego, jak do stylistycznej harmonii lub architektonicznego zagospodarowania przestrzeni. Określenia „ansambl” używam w tym szerszym, „rosyjskim” znaczeniu. Ciekawa i trafna jest sugestia profesora Jana Orłowskiego, by nazwać *Rosyjskich bogów* „panoramą poetycką” lub „księgą wierszy i poematów”.

Celem niniejszej monografii było przebadanie poetyki *Rosyjskich bogów*, z wyeksponowaniem kategorii intertekstualności literackiej. Kategoria ta pozwala bowiem rozpatrywać fenomen otwartości tekstu, pojmowanego jako byt intersubiektywny, istniejący pomiędzy świadomością autora i czytelnika. Intertekst jawi się wówczas jako odzwierciedlenie światopoglądu poety i intensywny

system interpretujący. Intertekstualność koncentruje się w świadomości badacza na określeniu relacji między tekstem a źródłem, wyjawieniu sposobów włączenia tego źródła w tekst autorski i ustanowieniu jego funkcji w nowym tekście.

Teoretyczną i metodologiczną bazą rozprawy są prace polskich (Ryszard Nycz, Stanisław Balbus, Michał Głowiński, Henryk Markiewicz), rosyjskich (Michaił Bachtin, Iwan Iljin, Natalia Fatiejewa, Natalia Kuźmina), zachodnioeuropejskich i amerykańskich (Gerard Genette, Jonathan Culler, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Manfred Pfister, Renate Lachmann, Roland Barthes, Nathalie Piegay-Gros) historyków oraz teoretyków literatury, badaczy intertekstualności. Przystudiowawszy różne teorie intertekstualności, skupiłem się zwłaszcza na intertekstualności „literackiej” – (czyli na związkach intertekstualnych w obrębie literatury), zorientowanej na wyodrębnienie i interpretację form i relacji intertekstualnych, określonych przez literackie teksty i konteksty.

Wyeksponowanie na pierwszy plan intertekstualnego podejścia w badaniu tekstu literackiego było podyktowane specyfiką twórczości Andriejewa. Wyróżniającą bowiem jej cechą jest odwoływanie się do „cudzych” słów w ich różnorodnych przejawach. Teksty Daniła Andriejewa obfitują w historyczne, kulturowe i literackie paralele, cytaty, reminiscencje, aluzje, skojarzenia literackie i inne formy intertekstualności. Prowadził on dialog zarówno z przedstawicielami rosyjskiej kultury (od czasów najdawniejszych do współczesnych) i literatury (Aleksander Puszkina, Fiodor Tiutczew, Afanasij Fet, Michaił Sałtykow-Szczedrin, Iwan Turgieniew, Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj, Aleksandr Błok), jak również z Europejczykami (William Shakespeare, Jonathan Swift, Johann Wolfgang Goethe, Charles Dickens, Herbert Wells, Richard Wagner).

Oprócz intertekstualności rozumianej jako współlistnienie w *Rosyjskich bogach* innych tekstów (w postaci cytatów, aluzji, reminiscencji itd.) zaprezentowano w pracy także inne typy relacji intertekstualnych – paratekstualność, metatekstualność, architekstualność (G. Genette). Ogromne znaczenie w *Rosyjskich bogach* ma też autointertekstualność. Badając intertekstualność „poetyckiego ansamblu” dążyłem do głębszego zrozumienia i interpretacji tego tekstu, dzięki wyeksponowaniu różnorodnych związków z innymi tekstami kultury i literatury. Wyodrębniwszy te lub inne źródła, z pomocą których poeta tworzy tekst poetycki, podjąłem próbę ustalenia związku, jaki zachodzi między analizowanym utworem a źródłem „intertekstu”; było to niezbędne w celu ujawnienia głębszych sensów „poetyckiego ansamblu”.

Monografia składa się ze wstępu, części głównej, liczącej trzy rozdziały, zakończenia i bibliografii.

We wstępie naszkicowany został rys biograficzny i twórczy Daniła Andriejewa, uzasadniono też wybór tematu – jego naukową wagę i aktualność. Omówiono też rosyjską i polską literaturę biograficzną, naukową i krytyczną, dotyczącą spuścizny poety. Sformułowano cel i zadania rozprawy oraz zaprezentowano teoretyczny fundament i metodologiczne zaplecze analizy intertekstualnej.

Studia badawcze, dotyczące biografii i twórczości Andriejewa podzieliłem na publikacje: 1) o charakterze informacyjnym i wspomnieniowym, 2) dotyczące tzw. kontekstu pozaliterackiego i 3) związane z kontekstem literackim, w szczególności z dziełem *Rosyjscy bogowie*.

Nieocenioną wartością w polskich studiach nad spuścizną Daniła Andriejewa mają prace profesora Jana Orłowskiego, który przybliżył Polakom postać tego poety i religijnego myśliciela. Oprócz treści biograficznych i stricte literackich profesor podkreślał w swych artykułach naukowych zainteresowanie pisarza historią. Zwracał uwagę na alians mistycyzmu historiozoficznej koncepcji Andriejewa z ideami Dostojewskiego, Bierdiajewa i Sołowiowa. Analizował też epistolarny dialog między Andriejewem i jego żoną, nie tylko będący świadectwem religijności, stanu zdrowia i codziennych nawyków pisarza, ale również komentarzem do jego twórczości.

Monografię „*Ansaml poetycki*” *Rosyjscy bogowie Daniła Andriejewa w ujęciu intertekstualności* napisałem z intencją, by wypełnić lukę w badaniach literaturoznawczych nad twórczością Daniła Andriejewa. Twórczość Andriejewa w polskiej rusycystyce wciąż jest zbyt mało przebadana. Nazwisko tego twórcy nie pojawia się nawet w polskich, wydanych w ostatniej dekadzie minionego wieku, czyli już w czasach postsowieckich podręcznikach literatury rosyjskiej XX wieku, takich jak *Historia literatury rosyjskiej XX wieku* pod red. Andrzeja Drawicza, czy *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991* Gabrieli Porębiny i Stanisława Poręby.

Rozdział pierwszy, „*Rosyjscy bogowie: poetyckie uniwersum w ujęciu intertekstualnym*”, to omówienie „globalnego intertekstu” kultury „srebrnego wieku”. Badanie tekstu poetyckiego za pomocą intertekstualności w „ujęciu globalnym” pozwoliło dostrzec związek *Rosyjskich bogów* z estetyką rosyjskiego modernizmu, szczególnie symbolizmu. Związek ten opiera się zarówno na kulcie twórczości artystycznej i szczególnej funkcji, jaką ma do spełnienia poeta, jak też na jedności podmiotu lirycznego i poety biograficznego; na nowatorstwie gatunkowym; eksperymentach w zakresie stylistyki i rytmiki; synkretyzmie, odsyłającym do muzyki i malarstwa, filozofii i etyki, mistyki i religii, historii i polityki; na skomplikowanym połączeniu czasoprzestrzennych form otwartych zarazem ku przeszłości i przyszłości. Wiąże się to z dualizmem świata poetyckiego Andriejewa, zakorzenionym w poetyce symbolizmu i obrazującym naprzemiennie w „ansamblu” dwa światy – realny i fantastyczny.

Omówiona została również semantyka tytułu dzieła. Metaforyczność nazwy *Rosyjscy bogowie* odsyła przede wszystkim do wartości duchowych kultury rosyjskiej, a tytułowi „bogowie” to panteon, w którym autor umieścił wielkich rosyjskich pisarzy, uczonych i władców, tj. tych Rosjan, którzy wnieśli istotny wkład do narodowego dziedzictwa. Kultura ta nie stroni jednak od kontaktów i relacji z innymi, także starożytnymi cywilizacjami – helleńską, germańską, skandynawską, słowiańską, indyjską („mitologiczna intertekstualność”).

Genologiczne relacje różnorodnych tekstów (architekstualność) składają się na nowatorstwo gatunkowe „ansamblu poetyckiego”. Każda z części utworu jest odrębną całością – różnią się one między sobą tematyką i stylem, lecz harmonijnie współlistnieją. Jedność całości uwarunkowana jest wspólną tematyką i kompozycją. Podkreślony został synkretyzm badanego tekstu literackiego, nawiązującego do różnych sztuk pięknych – architektury, muzyki, malarstwa, teatru, opery.

Dzieło Andriejewa zawiera historyczne fakty i autobiograficzne obserwacje, wspomnienia, komentarze („autotekstualność”), jednakże przede wszystkim kreuje fantasmagoryczno-mityczny świat, wyrażający autorską koncepcję Rosji w przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Fundamentem tego poetyckiego uniwersum są symboliczne „święte kamienie” (*Святые камни*) Moskwy, jak Kreml, sobór Chrystusa Zbawiciela, sobór Wasyla Błogosławionego, Teatr Wielki, Galeria Trietiakowska. Święte kamienie to nie tylko obiekty materialne i architektoniczne, związane z historią rosyjskiej stolicy, lecz nade wszystko to symbole tradycji narodowych i duchowych. Najbardziej jaskrawymi przejawami intertekstualności są tu cytaty w formie epigrafów, wśród których na szczególną uwagę zasługują odwołania do twórczości Błoka i Feta. „Moskiewski tekst” wyraża się u Andriejewa nie tylko w architektonicznych toposach, ale też poprzez muzyczne rytmy. W *Symfonii dnia miejskiego* (*Симфония городского дня*) zarysowana jest Moskwa lat pięćdziesiątych XX w. Podobieństwo literackiej symfonii do jej klasycznego prototypu zasadza się zarówno na czteroczęściowej kompozycji Andriejewowskiego utworu, jak też na tonacji, rytmach, tempie i semantyce, adekwatnych do symfonii muzycznej.

W rozdziale drugim „Realność, irrealność, mity w poetyckim uniwersum „ansamblu”: intertekstulane więzi i relacje” zostały przeanalizowane poetyckie wizje zza widnokregu rzeczywistości. Demonizowany świat części zatytułowanej *Ciemna wizja* (*Тёмное видение*) pełen jest fantasmagorycznych obrazów, uosabiających siły zła i ciemności. Władcą tych zatrważających przestrzeni jest „Trzeci Uicraor” – demon wielkomocarstwowości rozumianej jako totalitaryzm. Wiersze podejmują problematykę dobra i zła, przeszłości i terażniejszości, realizmu i iluzoryczności w dziejach Rosji i w duszy ludzkiej. Wraz z Kremlen, starodawną twierdzą, we wnętrzu której mieściła się cerkiew, pojawiają się jego lustrzane odbicia, zarówno na wysokościach nieba (tak powstaje obraz Niebiańskiego Kremla wraz z jego duchowo-religijnymi atrybutami), jak też w głębiach otchłani piekielnych. Tryptyki i tetraptyki (*Radość w stolicy*, *Столица лжет*, *Demonic. Ostrzeżenie*, *Демоницы. Предупреждение*) korespondują z formami i gatunkami malarskimi („synkretyczna intertekstualność”). Budując świat poetycki autor korzysta z kontrastu. W trzeciej części „ansamblu” pokazuje piekielne otchłanie, w następnej – zaś czwartej – jasne mityczne przestrzenie raju (*Światy jasne*, *Миры просветления*). Andriejew często korzysta z autocytacji, nawiązując w tekście poetyckim do obrazów, kategorii, pojęć wypracowanych w napisanym prozą traktacie *Róża świata*. Od kosmicznych przestrzeni i mistycznych tematów poeta

przechodzi do zagadnień osobistych, intymnych, autobiograficznych. Część zatytułowana *Z pokoiku* (*Из маленькой комнаты*) poświęcona jest wspomnieniom autora z dzieciństwa, młodości, oraz z dorosłego rodzinnego życia. Szczególne miejsce w tym kalejdoskopie wspomnień zajmuje wspomniana już żona Andriejewa – Alła Aleksandrowna. Z kameralnego świata osobistych doświadczeń i ciepła domowego ogniska (ale też intuicyjnych przemyśleń, napawających trwogą, a dotyczących przyszłości) poeta zabiera czytelnika do kolejnego „strasznego świata”, tym razem realnego; jest to oblężony przez faszystów Leningrad. Poemat *Apokalipsa Leningradu* (*Ленинградский апокалипсис*) przedstawia jedno z najtraficznějších wydarzeń drugiej wojny światowej, jakim była blokada Leningradu. Andriejew znajdował się wówczas w otoczonym przez Niemców mieście, toteż przedstawia to, co tam zobaczył, usłyszał, przeżył. Literackie cytaty, aluzje i reminiscencje pogłębiają i rozszerzają zawartość utworu. Szczególne znaczenie ma w kontekście intertekstualności: a) motto w formie cytatu z wiersza Tiutczewa pt. *Cyceron*, gdyż jest ono koncentracją idei filozoficznych poematu; b) zestawienie tragicznej, realnej sytuacji oblężonego miasta z apokalipsą (intertekstualne relacje z biblijnego prorocstwa przewijają się w poemacie jako tzw. „intertekstemy”: motywy nocy, głodu, śmierci, wojny i wszelakich cierpień); c) reminiscencje z Puszkina, Gogola, Dostojewskiego, Błoka dodatkowo zbliżają *Apokalipsę Leningradu* z tzw. „petersburskim tekstem” literatury rosyjskiej. Temat petersburski autor kontynuuje w poemacie prozą – *Podszewka świata* (*Изнанка мира*), który napęłnia fantastycznymi istotami: takimi jak „igwy”, „raruggi”, „Żrugr”. W petersburskim kontekście przedstawiony jest również car Piotr I, który według zamysłu Andriejewa jest źródłem dwóch potencjałów – demonicznego i demiurgicznego, odcisniętych w rosyjskim charakterze narodowym. Koncepcja Piotra I rozwija się w intertekstualnych odniesieniach do poematu Puszkina *Jeździec miedziany*. Mity Andriejewa o Nawnie i Jaroswicie to kolejna próba zrozumienia rosyjskiej historii. Nawna symbolizująca pierwiastek żeński z jednej strony zachęca do tworzenia: jest ona natchnieniem dla muzyków i poetów, architektów i malarzy, z drugiej chroni dziedzictwo kulturowe. Poemat nasycony jest intertekstami odsyłającymi do różnych wariantów kobiecości (Febronia, Sonia, Liza, Marfa, Natasza, Sita i Rama, Gudrun i Freja, Rut, Antygonia, Estera, Galatea, Gioconda). Imiona żeńskie występujące w funkcji intertekstów odsyłają do literackich, folklorystycznych, mitologicznych postaci z różnych kultur świata. Męski pierwiastek ducha rosyjskiego uosabia Jaroswite. Przebadanie mitu o Zwienie Swentanie, córce Jaroswita i Nawny, uzmysłowiło wagę religijno-filozoficznych idei o wiecznej kobiecości, szczególnie wyeksponowanej za pośrednictwem Aleksandra Błoka, a mających swe źródło u Władimira Sołowiowa. Z kolei aluzje do wierszy Błoka z cyklu *Wiersze o Przepięknej Pani* (*Стихи о Прекрасной Даме*) Andriejew wykorzystuje, by zobrazować własną koncepcję kobiecości. U Błoka przeważa mistyczno-estetyczna koncepcja wiecznej kobiecości, natomiast u Andriejewa, podobnie jak u Sołowiowa – religijno-mistyczna. Związki intertekstu-

alne pojawiają się tu w wierszu *Do Aleksandra Błoka* (Александр Блок) – jedynym, w którym wymienione jest imię i nazwisko tego poety. Wyznacznikami intertekstualności są tutaj: a) tytuł-dedykacja, który wysuwa na pierwszy plan postać poety symbolisty; b) zainteresowanie mistyką i ideami dwoistości świata, przejętymi z wczesnej poezji Błoka; c) tematyczne, leksykalne, stylistyczne, rytmiczne odniesienia do takich cyklów poetyckich Błoka, jak: *Wiersze o Przepięknej Pani* (1901–1902), *Śnieżna maska* (1907), *Miasto* (1904–1908), *Pęcherze Ziemi* (1904–1905), *Jamby* (1907–1914), *Karmen* (1914), *Straszny świat* (1907–1916), jak też do dramatu poetyckiego *Róża i krzyż* (1912) i poematu *Dwunastu* (1918); d) mitologizowanie postaci Błoka; e) aluzje i reminiscencje z Błoka nawiązujące też do Puszkina, w szczególności do wiersza *Wspomnienie* (1828). Dzięki poezji Błoka poetyckie uniwersum *Rosyjskich bogów* rozszerza się, wzbogaca, staje się bardziej wyraziste.

Rozdział trzeci nosi tytuł „Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość w poetyckim uniwersum „ansamblu”: intertekstualne więzi i relacje”. W kreacyjnym rozmachu Andriejew zapelnia świat poetycki demiurgami, najpełniej wyrażającymi rosyjską duchowość (*Святопысские духи*), i „uicraorami”, mitycznymi duchami, które nie zrozumiawszy swojego powołania, negatywnie wpływały na bieg dziejów Rosji i prowokowały narodowe tragedie.

Poeta wyróżnia trzy najbardziej tragiczne okresy w historii swego kraju: epokę Iwana Groźnego (*Upadek Groźnego, Гибель Грозного*), Wielkiej smuty (*Рух. Симфония о великом смутном времени*), oraz współczesny mu sowiecki okres rządów (*Przed demonami odwetu, У демонов возмездия*). Paralele i aluzje łączą przeszłość z teraźniejszością, akcentują antynarodowy i demoniczny charakter tych epok. Ostatnia z nich kończy się strąceniem w odmętę (niczym do dantejskich piekieł) ducha współczesności – Czekisty, karrerowicza, znęcającego się za życia nad więźniami.

W „ansamblu poetyckim” raz jeszcze pojawiają się wizje apokalipsy, np. jeźdźcy symbolizujący chorobę, głód, wojnę i śmierć. Intertekstualne relacje między poezją a Biblią pogłębiają tragizm opisywanych sytuacji. Katastroficzne proroctwa dotyczą nie tylko Rosji, ale też Europy. W dyptychu *O starszym bracie* (*О старшем брате*) zagrożone są wartości kultury europejskiej, które zawsze ceniła inteligencja rosyjska. Przyszłość Zachodu, jego kulturowego dziedzictwa poeta-prorok widzi w czarnych barwach. Dyptych poprzedzony jest mottem, zaczerpniętym z artykułu Dostojewskiego *Wyznania Słowianofila* (*Признания славянофила*), opublikowanego w dzienniku pisarza z 1877 r. Inspiruje ono i pogłębia jedną z głównych idei Andriejewa na temat szacunku inteligencji rosyjskiej wobec europejskiej duszy, jej heroicznej historii, mitów, legend, baśni, starożytnej i nowej literatury. Związki intertekstualne wyrażane są w formie muzycznych i literackich aluzji i reminiscencji z takich twórców, jak: Wagner, Dostojewski, Błok, Goethe, Shakespeare, Dickens. Występują też w formie geograficznych i toponimicznych nazw – intertekstów, przesyconych silnym kulturowym zna-

czeniu (*Dingley Dell, Paryż, Bayreuth, Weimar, Asyż, Rouen, Rawenna, Kolonia, katedra Notre Dame, Plac św. Marka w Wenecji, galeria Uffizi we Florencji*), gdzie, np.: *Bayreuth* symbolizuje europejską muzykę, *Weimar* – poezję, *Asyż* – chrześcijaństwo. W następnej części „poetyckiego ansamblu” świat wysokiej kultury narodów Europy zastępuje wiejski plener, a na jego tle poeta jako filozof. Przyroda otwarta jest ku wieczności, podmiot liryczny czuje w niej obecność Boga. Kontemplacja na łonie natury wywołuje poetyckie wizje, odkrywające tajemnice wieczności i kosmosu. Świat przyrody w utworach Andriejewa jest dynamiczny i harmonijny.

Zakończenie monografii jest podsumowaniem wniosków z badań nad poetyką i intertekstualnością panoramy poetyckiej *Rosyjscy bogowie*. Wskazano tam również perspektywy dalszych studiów nad tym zagadnieniem. Na przykład, warto byłoby przeanalizować różnorodne wersyfikacyjne związki intertekstualne *Rosyjskich bogów* z poezją XIX–XX w., i opisać tą drogą nowe możliwości metryczne i stroficzne rosyjskiego wiersza. Należałoby przebadać w ujęciu intertekstualnym również inne dzieła Andriejewa – *Różę świata* oraz *Żelazne misterium*. Wskazane jest przeprowadzenie badań komparatystycznych pokazujących zbieżności i różnice między poematami Daniła Andriejewa a dziełami literatury rosyjskiej lat trzydziestych – pięćdziesiątych XX w.

SUMMARY

One of the most mysterious figures in the history of Russian literature, mysticism and philosophy is Daniil Leonidovich Andreev (1906–1959), the son of Leonid Andreev, the famous prose writer and playwright of the Silver Age of Russian literature.

Daniil's life was full of tragic events – the death of his mother, who died shortly after his birth, repression in Soviet times, fighting on the frontline during the war, famine in the besieged Leningrad, severe illness, difficult financial conditions, not publishing his writings. His unusual, original but hermetic legacy began to rise from oblivion only in the early nineties of the twentieth century.

Already in his childhood Daniil Andreev revealed literary talent. In the 1920s he studied at the Higher Literary Courses and at the same time worked as a graphic artist. He wrote a lot. In 1937, he began to write the novel *Wanderers of the Night* (*Stranniki nochi*), in which he reflected some of the political events of that time in Russia; the main character of this work is trying to create a new religion.

During World War II, Daniil Andreev was on the frontline near Moscow and then in the besieged Leningrad. On April 21st 1947, he was arrested on charges of organizing an anti-Soviet organization and planning a terrorist attack, and was sentenced to 25 years in prison. Behind the bars, he developed and wrote fragments of his main works – *The Rose of the World* (*Roza mira*), *The Iron Mystery* (*Zheleznaya misteriya*) and *Russian Gods* (*Ruskiye bogi*). He finished the first two works after his release.

He was released in 1957 because of the poor health condition (heart attack). By then it was already the period of “thaw”. He spent his last two years of life terminally ill under extremely difficult financial conditions. After his death, Alla Alexandrovna the widow, was the guardian of his works for thirty years; from the time of perestroika she sought to publish them and participated in meetings of groups of admirers of her husband's work.

In his writings, Daniil Andreev originally combines religious visions with history and mythology, aesthetics with ethics, and philosophy with mysticism. All this together create cultural and syncretistic unity.

The worldview of Daniil Andreev, as evidenced by his treatise *The Rose of the World*, grows out of the thoughts of Russian religious philosophers and writers, such as Vladimir Solovyov, Seraphim of Sarov, Alexei Khomyakov, Pyotr Chaadayev, Konstantin Leontiev, Nikolai Danilevsky, Nikolai Fedorov, Sergei Bulgakov, Pawel Florensky, Dmitry Mierzezhkovsky, Vyacheslav Ivanov, Andrei Bely and others.

The writer was interested in idealistic ancient philosophy, especially Plotinus, and he studied German classical philosophy, especially the works of Immanuel Kant. The philosophical concepts of Andreev were influenced by the theosophy of Helena Blavatsky, anthroposophy of Rudolf Steiner, as well as the gnostics of Jacob Böhme, mystic Eckhart, Swedenborg and Dante. In addition to philosophy and esotericism, Andreev was well acquainted with the world's fine literature, but he especially appreciated Russian classical, emphasizing its prophetic functions. In the opinion of Daniil Andreev, Pushkin, Lermontov and Gogol were the greatest geniuses of Russia. He considered Dostoyevsky, Tolstoy and Turgenev as the masters of prose, and he was fascinated by Alexander Blok's poetry.

The research object in this monograph is the magnum opus *Russian Gods* by Daniil Andreev. He created this work from the beginning of the 1930s to 1955; he repeatedly reworked it, rebuilt compositionally, but did not manage to finish it. Three of its parts have been preserved only in the form of drafts.

In *Russian Gods* we are dealing with a myth project oriented on the values of Russian culture. The anthropology of this myth is based on the spiritual (homo religiosus) and creative (homo creans) human potential, while the poetic world takes on the symbolic cross which horizontally indicates the process of history, and vertically – the interpenetration of real space with the unreal (in heaven and hell).

Regarding the genre, *Russian Gods* is close to a modern poem or epic. The author gave this work the original definition of genre – “poetic ensemble” (“poeticheskiy ansambl”).

The aim of this monograph is to examine the poetics of *Russian Gods*, with the exposure of the category of literary intertextuality. This category allows to consider the phenomenon of the openness of the text, understood as an intersubjective being, existing between the consciousness of the author and the reader. The intertext then appears as a reflection of the poet's worldview and an intense interpreting system. Intertextuality concentrates in the researcher's awareness of the relationship between the text and the source, revealing the ways of including this source in the author's text and establishing its function in the new text.

The theoretical and methodological basis of the dissertation are the works of Polish (Ryszard Nycz, Stanislaw Balbus, Michal Glowinski, Henryk Markiewicz), Russian (Mikhail Bakhtin, Ivan Ilyin, Natalya Fateeva, Natalia Kuzmina), West European and American (Gerard Genette, Jonathan Culler, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Manfred Pfister, Renate Lachmann, Roland Barthes, Nathalie Piegay-Gros) historians and theoreticians of literature, researchers of intertextuality. Having studied various theories of intertextuality, I focused especially on the “literary intertextuality” – (intertextual relationships within literature), oriented towards the separation and interpretation of intertextual forms and relationships, defined by literary texts and contexts.

The emphasis on the intertextual approach in the study of the literary text was dictated by the specificity of Andreev's creativity. Its distinguishing feature is referring to "other people's" words in their various manifestations. The texts of Daniil Andreev abound in historical, cultural and literary parallels, quotes, reminiscences, allusions, literary associations and other forms of intertextuality. He conducts a dialogue with representatives of Russian culture (from the earliest times to modern times) and literature (Alexandr Pushkin, Fyodor Tyutchev, Afanasy Fet, Mikhail Saltykov-Shchedrin, Ivan Turgenev, Fyodor Dostoyevsky, Leo Tolstoy, Alexandr Blok), as well as with Europeans (William Shakespeare, Jonathan Swift, Johann Wolfgang Goethe, Charles Dickens, Herbert Wells, Richard Wagner).

In addition to intertextuality understood as coexistence in *Russian Gods* of other texts (in the form of quotations, allusions, reminiscences, etc.), other types of intertextual relations were also presented in the work – paratextuality, metatextuality, architextuality (G. Genette). The autointertextuality is also of great importance in *Russian Gods*. Examining the intertextuality of the "poetic ensemble", I strived for a deeper understanding and interpretation of this text, thanks to the display of various relationships with other texts of culture and literature. Separating these or other sources, with the help of which the poet creates a poetic text, I made an attempt to establish the relationship that occurs between the analyzed work and the source of the "intertext"; it was necessary in order to reveal deeper meanings of the "poetic ensemble".

The monograph consists of an introduction, the main part consisting of three chapters, the ending and bibliography.

In the introduction, a biographical and creative outline of Daniil Andreev is sketched, and the choice of the topic, its scientific importance and timeliness are justified. The Russian and Polish biographical, scientific and critical literature concerning the poet's legacy is also discussed. The goal and tasks of the dissertation are formulated and the theoretical foundation and methodological background of intertextual analysis presented.

I have divided my research studies on biographies and works of Andreev into publications: 1) information and memories, 2) regarding the so-called non-literary context and 3) related to the literary context, in particular the work of *Russian Gods*.

The works of professor Jan Orłowski, who brought the figure of this poet and religious thinker closer to the Poles, have been invaluable in Polish studies on Daniil Andreev's legacy. In addition to biographical and strictly literary content, the professor emphasized in his scientific articles the writer's interest in history. He drew attention to the alliance of the mysticism of the historiosophic concept of Andreev with the ideas of Dostoyevsky, Berdyaev and Soloviev. He also analyzed the epistolary dialogue between Andreev and his wife, not only being a testimony to the religiosity, health and everyday habits of the writer, but also a commentary on his work.

I analyzed the “ensemble” *Russian Gods* with the intention of filling the gap in literary studies on the work of Andreev. All the more so, because no scientific work has been published so far, considering *Russian Gods* in intertextual terms.

The first chapter, “*Russian Gods*: a poetic universe in an intertextual context”, is a discussion of the “global intertext” of the Silver Age culture. The study of the poetic text with the help of intertextuality in the “global perspective” made it possible to see the relationship of *Russian Gods* with the aesthetics of Russian modernism, especially symbolism. This relationship is based both on the cult of artistic creation and the specific function the poet has to fulfill, as well as on the unity of the lyrical subject and the biographical poet; on genre innovations; experiments in stylistics and rhythmicity; syncretism, referring to music and painting, philosophy and ethics, mysticism and religion, history and politics; on a complicated combination of time-space forms that are both open to the past and the future. This is related to the duality of the Andreev world of poetry, rooted in the poetry of symbolism and illustrating alternately in the “ensemble” of two worlds – real and fantastic.

The semantics of the title of the work is also discussed. The metaphorical name of *Russian Gods* refers primarily to the spiritual values of Russian culture, and the title “gods” is a pantheon in which the author placed great Russian writers, scholars and rulers, i.e. those Russians who made a significant contribution to the national heritage. However, this culture does not avoid contacts and relationships with others, including ancient civilizations – Hellenic, Germanic, Scandinavian, Slavic, Indian (“mythological intertextuality”).

The relations concerning a genre of various texts (architextuality) make up the genre innovations of the “poetic ensemble”. Each part of the work is a separate whole – they differ in terms of subject and style, but coexist harmoniously. The unity of the whole is conditioned by a common theme and composition. The syncretism of the studied literary text, which refers to various fine arts – architecture, music, painting, theater and opera, is emphasized.

Andreev’s work contains historical facts and autobiographical observations, memories, comments (“autotextuality”), but above all, it creates a phantasmagoric and mythical world expressing Russia’s original concept in the past, present and future. The foundations of this poetic universe are the symbolic “holy stones” of Moscow, like the Kremlin, The Cathedral of Christ the Savior, The Cathedral of St. Basil the Blessed, The Grand Theater, The Tretyakov Gallery. Holy stones are not only material and architectural objects associated with the history of the Russian capital, but above all symbols of national and spiritual traditions. The most vivid manifestations of intertextuality are quotes in the form of epigrams, among which the works of Blok and Fet deserve special mention.. The “Moscow text” is expressed by Andreev not only in architectural topoi, but also through musical rhythms. Moscow of the 1950s is outlined in the *Symphony of the City Day* (*Simfoniya gorodskogo dnnya*). The similarity of the literary symphony to its classical

prototype is based on the four-part composition of Andreev "ensemble", as well as on the tonality, rhythm, tempo and semantics, adequate to the musical symphony.

In the second chapter, "Reality, irreality, myths in the poetic universe of the "ensemble": intertextual ties and relationships" poetic visions from beyond the realm of reality have been analyzed. The demonized world of the part entitled *Dark Vision* (*Temnoye videniye*) is full of phantasmagoric images that embody the forces of evil and darkness. The ruler of these terrifying places is the "Third Uitsraor" ("Tretiy Uitsraor") – a demon of great power understood as totalitarianism. Poems deal with the problems of good and evil, past and present, realism and illusoriness in the history of Russia and the human soul. Along with the Kremlin, an ancient fortress inside which the church was located, its mirror reflections appear, both at the heights of the sky (this is how the image of the Heavenly Kremlin is created along with its spiritual and religious attributes), as well as in the depths of the infernal abyss. Triptychs and tetrptychs, *Joy in the capital* (*Stolitsa likuyet*), *Demoness*, *Warning* (*Demonitsy. Preduprezhdeniye*) correspond with forms and painting genres ("syncretic intertextuality"). When building a poetic world, the author uses contrast. In the third part of the "ensemble" he shows the hellish abyss, and in the next – the fourth – the bright mythical spaces of paradise, *Clear Worlds* (*Miry prosvetleniya*). Andreev often uses self-citing, referring in the poetical text to the images, categories, concepts developed in the prose written by *The Rose of the World* treatise. From outer space and mystical themes, the poet goes on to personal, intimate and autobiographical issues. The part entitled *From the Room* (*Iz malenkey komnaty*) is devoted to the memories of the author from childhood, youth and from adult family life. A special place in this kaleidoscope of memories is occupied by the aforementioned Andreev's wife – Alla Alexandrovna. From the intimate world of personal experiences and the warmth of home (but also the intuitive, fearful thoughts about the future), the poet takes the reader to another "terrible world", this time real; this one besieged by the fascists of Leningrad. The poem *Apocalypse of Leningrad* (*Leningradskiy apokalipsis*) presents one of the most tragic events of the Second World War, which was the siege of Leningrad. Andreev was then in a city surrounded by Germans, so he presents what he saw, heard and experienced there. Literary quotations, allusions and reminiscences deepen and expand the content of the work. Particularly important in the context of intertextuality are: a) the motto in the form of a quote from the poem *Cicero* by Tyutchev, because it is the concentration of the philosophical ideas of the poem; b) juxtaposition of the tragic, real situation of the besieged city with the apocalypse (intertextual reports from biblical prophecy are in the poem as so-called "intertextes": motives of night, hunger, death, war and all kinds of suffering); c) reminiscences from Pushkin, Gogol, Dostoevsky, and Blok additionally bring *Apocalypse of Leningrad* closer to the so-called "St. Petersburg text" of Russian literature. The theme of St. Petersburg is continued by the author in the prose poem – *Inside the*

World (Iznanka mira), which is filled with fantastic creatures such as “raruggy” and “Zrugr”. Tsar Peter I is also presented in St. Petersburg, who according to Andreev’s plan is the source of two potentials – demonic and demiurgic, impressed in the Russian national character. The concept of Peter the Great develops in intertextual references to the poem of Pushkin’s *The Bronze Horseman*. Andreev’s myths about Navna and Yarosvet are another attempt to understand Russian history. Navna symbolizing the female element on the one hand encourages creation, it is an inspiration for musicians and poets, architects and painters; on the other it protects cultural heritage. The poem is saturated with intertexts referring to various variants of femininity (Fevronia, Sonia, Lisa, Marfa, Natasha, Sita and Rama, Gudrun and Freyia, Ruth, Antigone, Esther, Galathea, Gioconda). Female names appearing in the function of intertexts refer to literary, folklore, mythological figures from different cultures of the world. The male element of the Russian spirit is personified by Yarosvet. The study of the myth of Sventana, daughter of Yarosvet and Navna, made us realize the importance of religious and philosophical ideas about eternal femininity, especially exposed through the mediation of Alexander Blok, and whose source was in Vladimir Soloviev. Andreev uses allusions to the poems of Blok from the series *Verses about the Beautiful Lady (Stikhi o Prekrasnoy Dame)*, to illustrate his own concept of femininity. In the poetic world of Blok, the mystical-aesthetic conception of eternal femininity prevails, while in Andreev – religious and mystical.

Intertextual relationships appear here in the poem *Alexander Blok* – the only one in which the name and surname of this poet are mentioned. The determinants of intertextuality here are: a) the title-dedication, which puts the figure of the symbolist poet to the fore; b) interest in mysticism and ideas of the duality of the world, taken from the early poetry of Blok; c) thematic, lexical, stylistic, rhythmic references to such Blok poetry cycles as: *Verses about the Beautiful Lady* (1901–1902), *The Snow Mask* (1907), *The City* (1904–1908), *Bubbles of the earth* (1904–1905), *Iambs* (1907–1914), *Carmen* (1914), *The Scary World* (1907–1916), as well as the poetic drama *The Rose and the Cross* (1912) and the poem *The Twelve* (1918); d) mythologizing the form of Blok; e) allusions and reminiscences from Blok referring also to Pushkin, in particular to the poem *Remembrance* (1828). Thanks to Blok’s poetry, the poetic universe of *Russian Gods* expands, enriches and becomes more expressive.

The third chapter is entitled “The past, the present, the future in the poetic universe of the “ensemble”: intertextual ties and relations”. In creative verve, Andreev fills the poetic world with demiurges, most expressive of Russian spirituality and “uicraory”, mythical spirits who, without understanding their vocation, negatively influenced the course of Russian history and provoked national tragedies.

The poet distinguishes three of the most tragic periods in the history of his country: 1) the era of Ivan the Terrible (*The Fall of the Terrible, Gibel Groznogo*), the Great Trouble (*Rukh. Symphony of the Great Trouble, Rukh. Simfoniya o ve-*

likom Smutnom vremeni), and the modern Soviet period of government (*Demons of retaliation, U demonov vozmezdija*). Parallels and allusions combine the past with the present, accentuate the anti-national and demonic character of these epochs. The last one ends with a fall into the depths (as in Dante's Hell) of the contemporary spirit Chekist, a careerist, who abused prisoners while still alive.

In the "poetic ensemble" once again, visions of the apocalypse appear, for example, riders symbolizing disease, hunger, war and death. Intertextual relations between poetry and the Bible deepen the tragedy of the described situations. Catastrophic prophecies concern not only Russia but also Europe. In diptych *About the Older Brother (O starshem brate)*, the values of European culture, which the Russian intelligentsia always valued, are at risk. The poet-prophet sees the future of the West, its cultural heritage in black colors. Diptych is preceded by a motto, derived from Dostoyevsky's *Confessions of a Slavophile (Priznaniya slavyanofila)*, published in the writer's journal from 1877. It inspires and deepens one of Andreev's main ideas on the respect of the Russian intelligentsia towards the European soul, its heroic history, myths, legends and fairy tales, ancient and new literature. Intertextual relationships are expressed in the form of musical and literary allusions and reminiscences of such artists as: Wagner, Dostoyevsky, Blok, Goethe, Shakespeare, Dickens. They also appear in the form of geographical and toponymic names – intertexts, saturated with strong cultural meaning (Dingley Dell, Paris, Bayreuth, Weimar, Assisi, Rouen, Ravenna, Cologne, Notre Dame, Saint Marks Square in Venice, Uffizi Gallery in Florence), where, for example: Bayreuth symbolizes European music, Weimar – poetry, Assisi – Christianity. In the next part of the "poetic ensemble", the world of high culture of the peoples of Europe replaces the countryside, and the poet as a philosopher on the background. Nature is open to eternity; the lyrical entity feels the presence of God in it. Contemplation in the bosom of nature evokes poetic visions that reveal the secrets of eternity and the cosmos. The world of nature in Andreev's works is dynamic and harmonious.

The end of the monograph is a summary of the conclusions from the research on the poetics and intertextuality of the poetic panorama of *Russian Gods*. It also indicates the prospects for further study of this issue. For example, it would be worth analyzing the various veritable intertextual relationships of *Russian Gods* with the poetry of the 19th–20th centuries, and describe the new metrical and strophic possibilities of the Russian poem. We would also like to examine, in an intertextual way, other works by Andreev – *The Rose of the World* and *The Iron Mystery*. It is advisable to conduct comparative studies showing the convergence and differences between the Andreev's poems and the works of Russian literature in the 1930s – 1950s.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Автухович Татьяна 31, 69, 260
Адашев Алексей 176
Аквинский Фома 14
Акимова Алла 20, 260
Алексеев Михаил 232, 262
Алексин Анатолий 79, 260
Андреева Алла 9, 11–14, 20, 44, 65, 117, 260
Андреев Даниил 7–22, 24–26, 38–45, 48, 49, 51, 54, 64–66, 74, 76, 77, 80, 82, 83, 85, 86, 90, 93, 97, 108, 110, 112, 116, 131–135, 137, 138, 143, 146, 150–152, 155, 157, 159, 161, 163–165, 167–169, 171, 173, 176, 178, 179, 181, 189–191, 193, 195–198, 209, 210, 212, 218, 219, 221, 225, 229, 231, 234, 237–241, 246, 248, 251, 254–256, 259–269
Андреев Леонид 9
Ардт Эрнст Мориц 24
Арнольд Ирина 29, 260
Атанасова Иванка 50, 269
Ахматова Анна 21, 32, 262
Ахтырский Дмитрий 8, 15, 146, 260

Б

Бальбус Станислав (Balbus Stanisław) 23, 268, 273, 280
Бальмонт Константин 21
Баркли Уильям 125, 260
Барг Ролан (Barth Roland) 23, 26–29, 260, 273, 280
Басманов Федор 201, 203
Бахтин Михаил 23, 26, 28, 38, 260, 264
Бедка Эугениуш (Biedka Eugeniusz) 12, 259, 268

Бежин Леонид 12, 20, 21, 260, 261
Белецкий Александр 37, 261
Белый Андрей 40, 49, 154, 157, 183, 203, 259
Бёме Якоб 7, 8, 15
Берия Лаврентий 97
Бетховен Людвиг ван 176
Блаватская Елена 7, 8
Блок Александр 8, 24, 25, 58, 75–77, 81, 132, 144, 148–168, 232, 255, 256, 259, 277
Богданов Алексей 20, 261
Бодлер Шарль 151
Борев Юрий 267
Борисов Юрий 18, 48, 196, 261
Бородин Александр 172, 173
Бройтман Самсон 168, 261
Бруни Федор 78
Брюсов Валерий 40, 49, 231, 259
Булгаков Сергей 7, 150
Бунин Иван 9
Бурлака Дмитрий 19, 260–268

В

Вагнер Рихард 14, 24, 229, 230, 232, 256, 262–264
Ванюков Александр 18, 19, 48, 261
Ваулина Светлана 31, 69, 260
Велигорская Александра 9
Верещагин Василий 78
Верлен Поль 84, 151, 259
Веселова Наталья 43, 261
Винчи Леонардо да 138
Витберг Александр 172, 173
Владимир Мономах 172, 198
Владыкина-Бачинская Нина 230
Вовк Олег 61, 144, 240, 243, 248

- Володько-Буткевич Алиция (Wołodźko-Butkiewicz Alicja) 13, 269
 Волошин Максимилиан 150
 Вонторски Анджей (Wątorski Andrzej) 31, 268, 269
 Врубель Михаил 150, 172, 173
- Г**
 Гаврикова Юлия 30, 172, 173, 261
 Гальперин Илья 43, 261
 Гаршин Всеволод 151
 Гей Николай 267
 Гессе Генрих 14
 Гете Иоганн Вольфганг фон 109, 138, 232, 235, 256, 262
 Гиренок Федор 8, 261
 Глинка Федор 21, 73, 151
 Гловиньски Михал (Głowiński Michał) 23, 29, 30, 35, 268, 273
 Гоголь Николай 8, 64, 65, 73, 132, 150, 151, 241, 255, 259
 Годунов Борис 176, 177, 189, 193–195
 Гораций 155
 Горький Максим 9, 14, 98
 Гришунин Андрей 31–33
 Грушецкий Владимир 8, 11, 261
 Гумбольт Вильгельм 37, 261
 Гумилев Николай 150
 Гуревич Арон 38, 261
 Гухман Мирра 232, 262
- Д**
 Даль Владимир 67, 71, 101, 169, 171, 174, 207, 220, 261
 Данилевский Николай 7
 Данте Алигьери 8, 14, 15, 56, 97, 209
 Дашевская Ольга 7, 16–18, 20, 51, 54, 86, 151, 152, 239, 261, 262
 Дерида Жак 26
 Десницкая Агния 232, 262
 Джанджакова Евгения 149, 262
 Джимбинов Станислав 11, 14, 18, 20, 21, 262
 Дзержинский Феликс 209
 Диккенс Чарльз 24, 229, 230, 235, 256, 263
- Дмитрий Иванович, царевич, сын Ивана Грозного 134
 Добров Филипп 9, 117, 150
 Доброер Александр 9, 82, 265
 Домшлак Марина 264
 Донской Дмитрий 53, 99, 100, 172
 Достоевский Федор 8, 13, 24, 37, 73, 74, 132, 137, 150, 151, 226–228, 233, 234, 255, 256, 259, 262
 Дронов Валентин, протоиерей 15, 21, 262
 Дунаев Михаил 15, 21, 262
 Дурьлин Сергей 230, 262
- Е**
 Евдокимов Павел (Evdokimov Paul) 268
 Ермолай–Еразм 136
 Есенин Сергей 238
- Ж**
 Жан-Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих) 37, 262
 Жебит Владимир 97, 262
 Женетт Жерар (Genette Gerard) 23–25, 28, 209, 262, 273, 280, 281
 Жирмунская Нина 232, 262
 Жирмунский Виктор 232, 262
 Жолкевский Станислав 194
 Жолковский Александр 29, 32, 39, 262
 Жуковский Павел 69
 Журавлева Елизавета 19, 262
- З**
 Захариева Ирина 18, 263
 Золян Сурен 29
- И**
 Иван III, царь 53, 176, 179, 180
 Иван Грозный, царь 26, 53, 82, 134, 135, 176, 177, 181, 182, 184, 186, 187, 189–191, 193, 195, 252, 256
 Иван Иванович, царевич, сын Ивана Грозного 177
 Иванов Александр 172, 173, 269
 Иванов Вячеслав 7, 64, 75

- Игнатьева Анна 15, 18, 263
 Ильин Илья 23, 27, 263
 Ильинский Александр 230, 263
 Иоанн Богослов 76, 82, 112, 115, 125, 221, 260
- К**
 Кабанов Андрей 205, 263
 Кант Эммануил 7
 Карамзин Николай 177, 180, 182, 183, 187, 189, 191, 193–196, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 259
 Катарский Игорь 229, 263
 Кафел Салезы (Kafel Salezy) 235, 260
 Квятковский Александр 226, 269
 Кенигсберг Алла 230, 263
 Кёрнер Карл Теодор 24
 Клоков Валериан 18, 48, 261
 Ключевский Василий 150
 Кожина Наталья 43, 44, 263
 Козицкая Екатерина 32, 263
 Кольцов Алексей 21, 22, 263
 Кондаков Игорь 7, 14, 18, 20, 263
 Королева Лариса 14, 263
 Костер Шарль 155
 Костомаров Николай 201–204, 263
 Кочетков Дмитрий 19, 263
 Крамской Иван 78, 172, 173
 Кржижановский Станислав 43, 264
 Кристева Юлия (Kristeva Julia) 23, 26, 264, 273, 280
 Кронштадтский Иоанн 150
 Кручинин Сергей 16, 264
 Кузнецов Сергей 50, 194, 270
 Кузьмина Наталия 23, 28–30, 32–34, 149, 226, 264
 Кузьмич Федор 208
 Кураев Андрей, диакон 21, 22, 264
 Кухаренко Валерия 44, 264
 Кучиньска Мажанна (Kuczyńska Ma-
 rzanna) 31, 268, 269
- Л**
 Лавров Александр 149
 Лакан Жак 26
- Левенок Всеволод 239, 240, 247
 Левик Борис 230, 264
 Леонтьев Константин 7
 Лермонтов Михаил 8, 72, 73, 150, 259
 Лесков Николай 150
 Лжедмитрий I 134, 192, 194, 197, 199
 Лжедмитрий II 194, 207
 Либсон Владимир 264
 Лидин Владимир 10, 11, 264
 Литвин Феликс 32, 264
 Лихачев Дмитрий 37, 38, 264
 Лотман Юрий 28, 29, 38, 264
 Лужны Рышард (Łużny Ryszard) 125, 269
 Луцевич Людмила (Łucewicz Ludmiła) 13, 269
 Любкер Фридрих Генрих 139
- М**
 Макарий, Митрополит 182
 Маковский Владимир 78
 Малюта (Скуратов-Бельский Григорий) 176
 Маркевич Хенрык (Markiewicz Henryk) 23, 268, 273, 280
 Маркус Сергей 21, 264
 Махнач Владимир 20, 264
 Мельникова Татьяна 18, 51, 151, 264, 265
 Мережковский Дмитрий 7, 62, 63, 150, 231, 259
 Микушевич Владимир 14, 20, 265
 Мильтон Джон 14
 Минин Кузьма 172, 194, 208
 Михайлов Александр 9, 267
 Мнишек Марина 194, 200, 207
 Морозов Александр 34, 35
 Москвин Василий 32, 265
 Мусоргский Модест 73, 137, 151
- Н**
 Набытович Ихор (Nabytowycz Ihor) 268
 Напюрковский Станислав Целестин 82, 265
 Невский Александр 53, 172
 Ницше Фридрих 14
 Новиков Владимир 11, 206, 265, 269

Носова Ольга 150, 265

Ныч Рышард (Nycz Ryszard) 23, 269,
273, 280

О

Опекушин Александр 69

Орлова Елена 15, 265

Орловски Ян (Orłowski Jan) 12–14, 259,
265, 269, 272, 274

Охманьски Ежи (Ochmański Jerzy) 74,
183, 186, 194, 269

П

Павлова Анна 150

Павлова Галина 11

Павлов Андрей (Pawłow Andriej) 183, 269

Палей Александр 8, 265

Парин Василий 10, 11, 265

Парыгин Владимир 11, 265

Пасин Владислав 265

Патанджали 7

Петр I, царь 53, 57, 126, 130–133, 135,
172

Пивоварска Данута (Piwowarska Danu-
ta) 125, 269

Пикассо Пабло 103

Пирс Чарльз 30

Платон 231

Плотин 7

Пожарский Дмитрий 194, 208

Померанц Григорий 11, 20, 265

Преображенский Сергей 34, 265

Прохоров Юрий 30, 172, 266

Пушкин Александр 8, 14, 18, 21, 24, 55,
67, 73, 132, 133, 140, 167, 177, 234,
253, 255, 256, 259, 262

Пьере-Гро Натали (Piegay-Gros Natha-
lie) 23, 34, 266

Пьер Морен (Perrie Maureen) 183, 269

Р

Раку Марина 15, 266

Рамакришна 7

Рамануджи 7

Расстрелли Бартоломео Карло 130

Рахманинов Сергей 150

Ращевская Елена 16, 17, 39, 266

Рембо Артюр 84

Рерих Николай 14

Риман Георг Фридрих 50, 85, 270

Римский-Корсаков Николай 150

Риффатер Майкл (Riffaterre Michael) 27,
30

Розин Вадим 7, 266

Романек Каролина (Romanek Karolina)
125, 269

Романек Михал (Romanek Michał) 125,
269

Романов Борис 9, 11, 14, 20, 21, 43, 74,
85, 137, 148, 177, 193, 266

Романов Константин 150

Романов Михаил 194

Ростовцева Инна 14, 15, 18, 266

Руднев Вадим 29

С

Солит Ивс [Saoût Yves] 125, 269

Садиков-Лансере Глеб 19, 51, 260–268

Салтыков-Щедрин Михаил 24

Саровский Серафим 7

Сведенборг Эммануил 7, 15

Свифт Джонатан 24

Семенов Александр 205, 263

Семенова Светлана 20, 266

Семирадский Генрих 78

Синельников Федор 180, 266

Скрябин Александр 9, 84

Смирнов Игорь 29, 266

Созина Елена 266

Созонова Александра 15, 266, 267

Соколовский Владимир 21

Соловьев Владимир 7, 12–14, 74, 148–
151, 164, 165, 255

Сорокин Юрий 32, 266

Софокл 138

Сталин Иосиф 79, 101, 150, 252, 256

Стасов Владимир 230, 266

Суворов Александр 135

Султанов Николай 69, 267

Суриков Василий 73, 78

Т

Таганов Леонид 267
Тамарченко Натан 53, 270
Татаркевич Владислав (Tatarkiewicz Władysław) 81, 269
Тихон, патриарх 9, 150
Токарев Сергей 64, 75, 270
Толстой Алексей 24, 137, 151, 176
Толстой Лев 8, 73, 151, 172
Тон Константин 78
Топоров Владимир 20, 38, 64, 75, 133, 267
Торшилов Дмитрий 139, 267
Тураева Зинаида 38, 267
Тургенев Иван 8, 24, 137
Тютчев Федор 24, 124, 125, 254, 259

У

Усова Ирина 65, 267
Успенский Борис 68, 180, 182, 186, 267
Уэллс Герберт Джордж 24

Ф

Фасмер Макс 191, 270
Фатеева Наталья 25, 29, 267
Федор Иванович, царь 176, 177, 193, 194
Федоров Николай 7, 265
Федоров Федор 23, 37, 38, 267
Федорчук Ирина (Fedorczuk Irina) 31, 268
Феофан Грек 74
Фет Афанасий 24, 80, 81, 150, 259
Филофей, монах 74
Флоренский Павел 7, 233
Фоменко Иван 32, 267
Франсуа Вийон 151

Франциск Ассизский 232, 235
Фуко Мишель (Foucault Michel) 23, 26, 267

Х

Хомяков Алексей 7

Ц

Цветаева Марина 153, 259
Цесликowska Тереса (Cieślukowska Teresa) 23, 268
Циммерман Петр 18, 19, 48, 267

Ч

Чаадаев Петр 7, 150
Чайковский Петр 151
Часовских Елена 18, 267
Чиндин Игорь 15, 17, 267
Чуков Борис 132, 241, 268

Ш

Шаляпин Федор 9, 150
Шафаревич Игорь 20, 268
Шекспир Уильям 24
Шиллер Фридрих 175, 176, 260
Шопенгауэр Артур 81
Шпидлик Томаш (Špidlík Tomáš) 182, 269
Штайнер Рудольф 7, 8
Шуйский Василий 194, 199–201, 203, 206

Э

Экхарт Майстер 7, 15
Эпштейн Михаил 15, 21, 268

Я

Якобсон Роман 37, 133, 268

