

Илона Светликова

## ОРФИЗМ И КИНЕМАТОГРАФ: ЗАМЕТКИ О «ПЕТЕРБУРГЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО<sup>1</sup>

«Петербург» (1913–1914) построен как кинофильм: быстрая смена эпизодов, прием «обрыва», названия главок, набранных заглавными буквами и иногда имитирующих стиль надписей немого кино<sup>2</sup>. Что означает это подчеркнутое сходство? Юрий Цивьян, автор лучших страниц о «Петербурге» и кино, мотивирует присутствие кинематографических аллюзий и переключек в романе тем, что кинематограф был для Белого «сгустком городской стихии, наподобие автомобиля или трамвая»<sup>3</sup>. Роман о Петербурге; отсюда интенсивное использование кинематографического материала, тесно связанного в воображении Белого с городской жизнью.

Эту мотивировку следует дополнить, обратившись к материалам, проливающим свет на роль орфизма в «Петербурге»<sup>4</sup>.

1. Во втором томе мемуаров Белого (главка «Переписка с Блоком») есть следующий фрагмент: «Я себя настагаю бродящим в полях, загорелым, обросшим и дико размахивающим над оврагом, как дирижер, обегающий с дирижерского пульта палочкой – ему подчиненные трубы, валторны,

<sup>1</sup> И. Светликова, Национальный Исследовательский Университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург. Исследование осуществлено при поддержке Российского научного фонда, грант № 16-18-10250.

<sup>2</sup> О «Петербурге» и кино см., прежде всего: *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 216–238 (и др. по указателю; о приеме «обрыва» в романе Белого: С. 132); *Николеску Т.* Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995. С. 125.

<sup>3</sup> *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино. Указ. соч. С. 229.

<sup>4</sup> Об орфизме у Белого и символистов см., прежде всего: *Глухова Е.В.* «Я, самозванец, “Орфей”...» (Орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 248–254; *Силлард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Она же.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 54–101; *Юрьева З.* Миф об Орфее в творчестве Андрея Белого, Александра Блока и Вячеслава Иванова // *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature.* Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1978. P. 779–799.

литавры и скрипки; и коли камни плясали в глазах у меня, как же людям не следовать мною поволенным ритмам? Чудовищное самомнение! Мне извинение – в том, что, по-видимому, эта мысль об Орфее, о новой коммуне носилась в воздухе...»<sup>1</sup>.

Вслед за главкой «Переписка с Блоком», заканчивающейся воспоминанием о себе как о неудачливом Орфее<sup>2</sup>, идет главка «Кинематограф», в основном посвященная событиям «сумбурной осени» 1903 года. Кинематограф здесь, как нередко у Белого, синоним сумбура и хаоса («бессвязная лента кино, меня рассеивающая»<sup>3</sup>). Переход от Орфея к кинематографу мотивирован восходящим к преданиям о походе аргонавтов (речь у Белого идет о периоде кружка «аргонавтов») представлением об Орфее-заклинателе хаоса: вспомнив свои притязания на роль Орфея, Белый описывает хаос, который не смог победить. Мы постараемся показать, каким образом «мысль об Орфее», иронично упомянутая в мемуарах, но в начале 1910-х годов обдумывавшаяся Белым едва ли не с большей серьезностью, чем в начале 1900-х, определила кинематографический облик его главного романа.

2. Важнейшим материалом для исследования орфической темы в «Петербурге» является статья «Орфей», опубликованная в первом номере журнала «Труды и дни». Статья состоит из двух частей (фактически двух отдельных статей), написанных Вяч. Ивановым и Белым. Ее задача – представить одноименную серию издательства «Мусагет», посвященную мистической (или считавшейся таковой<sup>4</sup>) литературе.

В одном из самых темных пассажей «Орфея» Белый пишет об «откровении покровенной символики», совершаемой в «глубине человеческого духа»: «...осознание высочайших символов творчества пресуществит эти символы как р е а л ь н у ю с и м в о л и к у. <...> [Аполлон Мусагет], пресуществленный О р ф е е м, начинает в нем и дышать, и жить:

<sup>1</sup> Андрей Белый. Начало века. Подготовка текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. С. 289–290.

<sup>2</sup> Последнее предложение главки «Переписка с Блоком»: «Загорелый, брадатый, себя не познавший, я был – самозванец, разыгрывающий тему “Не тот”, своего собственного стихотворения, только написанного летом» (Андрей Белый. Начало века. Указ. соч. С. 290; курсив Белого). В другом месте того же тома Белый пишет о себе: «самозванец, “Орфей”» (С. 316). Образ Орфея-самозванца появляется и в «Петербурге» (см. ниже).

<sup>3</sup> Андрей Белый. Начало века. Указ. соч. С. 291. Ср., напр.: «вместо жизни – кинематограф; вместо чувств – хаос» (Андрей Белый. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 51); «бессвязный кинематограф» (Он же. Начало века. Указ. соч. С. 18); «Без связи, без цели, без драматического смысла мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов; символизм – ряд кинематографических ассоциаций, бессвязность – вот смысл блоковской драмы» (Он же. Начало века: Берлинская редакция (1923). Подготовка текста и коммент. А.В. Лаврова. Санкт-Петербург: Наука, 2014. С. 545). О восприятии ранних фильмов как бессвязного нагромождения эпизодов см.: Цивьян. Ю.Г. К генезису русского стиля в кинематографе // Wiener slawistischer Almanach. 1984. В. 14. С. 264.

<sup>4</sup> «Фрагменты Гераклита» в переводе В.О. Нилендера (1910) были опубликованы в серии «Орфей». О связи Гераклита с орфизмом в данном контексте см. ниже.

расплавляется окаменелая маска искусства; и холодный мрамор его получает движение: ибо и камни кумиров приводит в движение Орфей<sup>1</sup>.

В другом месте Белый называет переживание, оживляющее мертвые смыслы, Орфеем<sup>2</sup>. Здесь речь идет о том же: Орфей – это переживание, приводящее в движение «холодный мрамор», то есть смыслы и символы, которые без него мертвы.

Приведенную цитату следует сопоставить с отрывком «Петербурга» из главы «Гость» (к террористу Дудкину в бреду является Медный Всадник):

«Металлический Гость, раскалившийся под луной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многосотпудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жилы»<sup>3</sup>.

Галлюцинация наделяет Дудкина способностью приводить в движение «камни кумиров» (визит Медного Гостя)<sup>4</sup>. Аполлон Аполлонович, в разговоре против которого участвует Дудкин, и Петр I олицетворяют один и тот же принцип – государственной власти, основанной на европейском рационализме (точнее – так как государство у Белого является в большей степени эмблемой, чем самостоятельной темой – власти европейского рационализма). Медный Всадник, проливающийся в жилы Александра Ивановича, в точности повторяет сказанное об Аполлоне, «пресуществляемом» в Орфее: «расплавляется окаменелая маска искусства» (в буквальном смысле – памятник Петру I; в романе часто упоминается «каменность» сенатора – его «каменные глаза», «каменный взор», «каменное лицо», «каменная громада» его головы и проч.<sup>5</sup>), начиная с «и дышать, и жить» в Дудкине. После убийства Липпанченко тот превращается в живое подобие Медного Всадника. Фрагмент позволяет заметить, что Дудкин (плод мысли Аполлона Аполлоновича) играет в романе роль Орфея (по распространенной версии мифа, сына Аполлона) или, точнее, самозванца, взявшегося за непосильную для него задачу Орфея<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Андрей Белый. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 66 (разрядка автора).

<sup>2</sup> Он же. Арабески. Указ. соч. С. 58.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Петербург / Сост. Л.К. Долгополов. СПб.: Наука, 2004. С. 307.

<sup>4</sup> Мне не удалось найти источник, из которого Белый мог почерпнуть представление об Орфее, приводящем в движение статуи. Возможно, оно возникает в связи с (одновременной) работой над романом.

<sup>5</sup> О мотиве оживающей статуи в романе см.: Мельникова Е.Г., Безродный М.В., Паперный В.М. Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // Блоковский сборник VI. Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 85–92.

<sup>6</sup> Ср.: «“Орфей”: дионисийское развоплощение *ставшего* в мир *становления*» (Андрей Белый. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 607). См. об этом подробнее: Светликова И.Ю. Андрей Белый о ритме «Медного Всадника» // Revue des Études Slaves. 2017. Т. 88. Ф. 1–2. С. 207–211; Она же. Праздность и свобода от времени: Комментарий к роману А. Белого «Петербург» // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. 2018. В. 63. Н. 1. Р. 139–142.

3. Следует заметить, что Белого интересовала не только фигура Орфея, но орфическая традиция в целом. В частности, следы этого интереса обнаруживаются в сборнике «Символизм» (1910). В комментариях к статье «Смысл искусства» Белый пересказывает так называемую «рапсодическую» теогонию. Вот начало его пересказа: «время, эфир и хаос лежат в основе всего сущего»<sup>1</sup>. Время (Хронос) – первое среди первоначал. Первенству времени в данной версии орфической теогонии соответствует ключевая роль темы времени в «Петербурге». Несмотря на то, что события романа не имеют ничего общего с дальнейшим развитием теогонии, подобное соответствие едва ли случайно. Трудно предположить, что сенатор Аблеухов, главный герой романа, оказывается Хроносом вне связи с орфизмом, составлявшим в этот период важную часть умственного обихода Белого.

Кроме того, в комментариях к статье «Формы искусства», есть обширное примечание, посвященное мистериям. Белый упоминает об орфических гимнах (сведениями и о мистериях, и об орфизме он был во многом обязан Вяч. Иванову, полагавшему, что орфики сыграли определяющую роль в истории Элевсинских мистерий<sup>2</sup>). Ссылаясь на книгу Н.И. Новосадского «Орфические гимны» (1900), Белый обращает внимание на характерную для орфических гимнов теокрасию, «отожествление божеств друг с другом (Геката с Артемидой, Ночь с Кипридой, Протогон с Приапом, Пан с Зевсом)»<sup>3</sup>. Белый «склеивал» черты различных прототипов уже в «Симфониях». Однако столь же настойчиво и виртуозно, как в «Петербурге», этот прием им прежде не применялся. Так, сенатор в одной лишь своей мифологической ипостаси и Аполлон, и Сатурн, и Хронос.

4. Дудкин приходит с островов как «синеватая тень»<sup>4</sup> и не раз на протяжении романа именуется «тенью». Выступая в роли Орфея, то есть того, кто способен привести в движение мертвую материю и вернуть к жизни погибшую Эвридику<sup>5</sup>, Дудкин – всего лишь «тень». Та же логика уловима

<sup>1</sup> Андрей Белый. Символизм. М.: Мусарет, 1910. С. 546. Ср. «В начале всего существовало Время (Хронос), Эфир и беспредельный Хаос» (*Трубецкой С.Н. История древней философии*. Ч. I. М.: Типолитография Товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1906. С. 52). В основу этой книги Сергея Трубецкого легли материалы курса, прослушанного Белым в университете (*Андрей Белый. Материал к биографии // Он же. Автобиографические своды: Материал к биографии; Ракурс к дневнику; Регистрационные записи; Дневники 1950-х годов (Литературное наследство)*. Т. 105 / Сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад; научн. ред. М.Л. Спивак; отв. ред. А.Ю. Галушкин, О.А. Корыстылев. М.: Наука, 2016. С. 352).

<sup>2</sup> Об орфизме в исследованиях Вяч. Иванова см.: *Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия*. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Диссертация. 2007. С. 65–75.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Символизм. Указ. соч. С. 523; *Новосадский Н.И. Орфические гимны*. Варшава: Тип. Варш. учеб. окр., 1900. С. 102–103 (см. также: С. 65, 76).

<sup>4</sup> Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 24.

<sup>5</sup> Ср. образ Орфея-революционера в статье Белого «Луг зеленый» (1905), где Эвридика – это спящая Россия, «повитая адом смерти»: «тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее» (*Андрей Белый. Луг зеленый*. М.: Мусарет, 1910. С. 5).

и в выборе фамилии «Дудкин». Дудкин, «сын» Аполлона, представляет себя – подобно игравшему на лире, то есть на струнном инструменте, Орфею – пианистом (клавиатурой его «исполнительного аппарата» служит «агитационно настроенная и волнуемая социальными инстинктами масса»<sup>1</sup>), но берет себе фамилию, происходящую от духового инструмента, близкого к дионисийской флейте. Белый следовал в этом греческой мифологии: «Соперничество двух божеств [Аполлона и Диониса] воплощается, в культурной и обрядовой сфере, в антагонизме двух родов музыки – духовой и струнной. Ряд мифов окрашены стремлением прославить кифару и унижить флейту: таков миф о Марсии»<sup>2</sup>.

Подобная диалектика образует конструктивный принцип «Петербург». Так, сенатор Аблеухов, олицетворяющий начало, враждебное революции, является потомком Сима<sup>3</sup>, что недвусмысленно указывает на его тайную революционность: политические взгляды Белого были близки к крайне правым, полагавшим, что главные зачинщики революции – евреи. Кроме того, Аблеухов состоит в родстве с «краснокожими народностями»<sup>4</sup>. Омри Ронен в устной беседе заметил, что это место следует сопоставить с дневником А.В. Никитенко, обличавшего «краснокожих либералов»<sup>5</sup>. Пристрастие сенатора к геометрии обнаруживает в нем одновременно и консерватора, и масона<sup>6</sup>. Увлечение Николая Аполлоновича кантианством в духе представлений о Канте как об «арийском» философе подчеркивает «семитскую» подоплеку мыслей и действий сенаторского сына<sup>7</sup>.

Количество примеров легко умножить. Едва ли акцент на такого рода диалектике был простым следствием умственного стиля Белого или же его страха перед провокацией, сопровождавшегося острым интересом к теме провокации. Новосадский в книге об орфических гимнах отмечает, а Белый вслед за ним записывает, что в орфических гимнах отложились

<sup>1</sup> Андрей Белый. Луг зеленый. С. 85.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917 года, погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве / Публикация Н.В. Котрелева // Эсхил. Трагедии (в переводе Вячеслава Иванова). М.: Наука, 1989. С. 345. О мотиве соперничества духовых и струнных в «Петербурге» и о сходстве Липпанченко с Марсием см.: Mann R. Apollo and Dionysus in Andrei Belyj's *Petersburg* // Russian review. 1998. № 4 (57). P. 519.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 11.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Никитенко А.В. Записки и дневник (1826–1877). Т. 3. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893. С. 13. «Краснокожие» для Никитенко – воплощение варварства, отсутствия «всяких понятий о долге, справедливости и законе – особенно о законе» (Там же. С. 500).

<sup>6</sup> Об идеологической подоплеке мотива геометрии в романе см.: Svetlikova I. Moscow Pythagoreans: Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism. New-York: Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>7</sup> Светликова И.Ю. Кант-семит и Кант-ариец у Белого // Новое литературное обозрение. 2008. № 5 (93). С. 62–98.

следы гераклитизма<sup>1</sup>. Новосадский не был единственным источником, благодаря которому в сознании современников Белого существовала связь между орфизмом и Гераклитом. «Фрагменты Гераклита» в переводе В.О. Нилендера стали второй книгой, опубликованной в мусagetской серии «Орфей». В комментариях Нилендер замечает: «Гераклит охотно облакает свою метафизику в язык мистерий, что выражает Clement (то есть Клемент Александрийский. – И.С.), говоря, что Гераклит обокрал Орфея»<sup>2</sup>. О том, что Гераклит находился под влиянием греческих мистерий, писал и Сергей Трубецкой, чьи работы были одними из главных источников Белого по греческой философии<sup>3</sup>. В учении Гераклита Трубецкой обнаруживал следы орфизма<sup>4</sup>. Гераклитовская диалектика, согласно Трубецкому, была мыслью о «скрытом единстве, осуществляющемся в видимой борьбе противоположных стихий и начал»<sup>5</sup>. «Скрытое единство, осуществляющееся в видимой борьбе противоположностей» – это точное описание логического стержня романа: революционная борьба у Белого – это «видимая борьба противоположностей» или мнимая борьба: террорист подобен сенатору; сенатор подобен террористу; они борются как бы сами с собой. Учитывая интерес Белого к орфизму и (известную Белому) вовлеченность Гераклита в контекст представлений об орфизме, мы можем осторожно предположить, что акцент на такого рода диалектике был связан с ее предполагаемой принадлежностью орфической традиции.

5. В предисловии к своей знаменитой книге «Орфей и греческая религия» (1935) У. Гатри писал, что его книга вызовет интерес у тех, «кто научился читать и ценить классическую литературу, не приобретя при этом специального интереса к религии (without ever acquiring a specialist's interest in matters of religion), и у кого с шестого класса осталось неудовлетворенным любопытство, если не сказать отчаянное непонимание (not to say exasperation), касающееся школьных комментариев или слов учителей

<sup>1</sup> Андрей Белый. Символизм. Указ. соч. С. 523. Новосадский Н.И. Орфические гимны. Указ. соч. С. 54–56, 80–81. Белый обращает внимание и на пифагорейские и стоические элементы орфических гимнов, отмеченные Новосадским (Символизм. С. 523; Новосадский Н.И. Орфические гимны. С. 53–56; С. 77–80; 81–99). Пифагорейство чрезвычайно важно для «Петербурга» (см. Svetlikova I. Moscow Pythagoreans. Op. cit.). Отголоски в романе стоических учений, опосредованные источниками Белого по античной философии, требуют отдельного рассмотрения.

<sup>2</sup> «Фрагменты Гераклита». У Клемента Александрийского буквально: «очень много взял у Орфея» (παρ' Ὀρφέως τὰ πλεῖστα εἴληφεν; Strom. VI, 2.27.2).

<sup>3</sup> Трубецкой С.Н. Метафизика в древней Греции. М.: Мысль, 2010. С. 224, 248–249, 251.

<sup>4</sup> Трубецкой С.Н. История древней философии. Ч. I. Указ.соч. С. 51. Об определяющей роли орфической мистики в истории греческой философии: Там же. С. 55 (среди философов, оказавшихся под ее влиянием назван и Гераклит). Ср. Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek Religion. London: Methuen & Co, 1952. P. 224–231.

<sup>5</sup> Трубецкой С.Н. Учение о Логосе в его истории: философско-историческое исследование // Он же. Сочинения. М.: Мысль, 1994. С. 57.

о том, что тот или иной пассаж того или другого великого писателя, Платона, Пиндара или Вергилия, является отражением орфического учения. “Это орфический пассаж,” – гласит обычный комментарий, и ученику остается гадать, помогли ли смутные ассоциации, вызванные этой ссылкой, его пониманию, и, если нет, виновна ли в этом глупость комментатора или его собственная»<sup>1</sup>. Здесь же Гатри упоминает и тех, кому очередное сочинение об орфической традиции внушит подозрение: в частности, историков, не раз убеждавшихся в том, что «орфизм – не более, чем предмет торопливых спекуляций без достаточных доказательств»<sup>2</sup>. Мы пишем о той эпохе, которая сформировала подобное отношение к орфизму.

Называя серию мистической литературы «Орфеем», мусажетцы обнаруживали те же «панорфические» взгляды, что и Саломон Рейнак, давший название «Орфей» своей книге по всеобщей истории религий (1909): с его точки зрения, орфические элементы были во всех религиях<sup>3</sup>. Похожим образом «орфейцы» «Мусажета» видели в орфизме общий знаменатель всей мистической традиции<sup>4</sup>. Более того, поскольку религиозно-мистический опыт рассматривался и Белым, и Ивановым как корень культуры, орфическая традиция представлялась истоком позднейших культурных ценностей. Так, Иванов – в духе упомянутых Гатри учителей, – полагал, что лишь знание орфизма дает ключ к «миросозерцанию Пиндара, Эхила, Платона»<sup>5</sup>.

6. В основе религиозного «панорфизма» лежали представления об исторической связи христианства с орфизмом, служившие, по выражению Гатри, «предметом бесконечных спекуляций», дань которым отдал и Вячеслав Иванов в своих исследованиях греческой религии<sup>6</sup>.

Для комментария к «Петербургу» полезно учитывать европейский контекст увлечения «христианским» орфизмом. Развивая наблюдения Фрица Графа о связи этого увлечения с *Kulturkampf* в бисмарковской Германии (сходства с греческой религией позволяли рассматривать христианство как историческое явление, тем самым поддерживая стремления к христианству,

<sup>1</sup> Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek Religion. Op. cit. P. VII.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> О «панорфизме» Рейнака см.: Stroumsa Guy G. The Afterlife of Orphism: Jewish, Gnostic and Christian Perspectives // Historia religionum. An International Journal. 2012. № 4. P. 139–140. По-русски труд Рейнака был целиком переведен и опубликован в 1910 (позже выходили другие переводы первой книги: в 1915 году – под редакцией И.И. Толстого; в 1919 – под редакцией А.Е. Яновского).

<sup>4</sup> Ср. отмеченную Гатри тенденцию называть орфическим все проявления мистики в греческой религии (Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek Religion. Op. cit. P. IX).

<sup>5</sup> Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 132.

<sup>6</sup> Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek Religion. Op. cit. P. 261. Об орфизме и христианстве у Вяч. Иванова см., прежде всего: Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. Указ. соч. С. 58–61; см. также Глухова Е.В. «Я, самозванец, “Орфей”...» (орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию В.С. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева.

свободному от официальных институций), Гай Струмса – опираясь на материалы, касающиеся французского католицизма после 1905 года (то есть после отделения церкви от государства), – пришел к выводу, что особый интерес к орфизму возникал в связи с обсуждением отношений между официальной религией и личным религиозным опытом. Орфическая традиция привлекала тех, кто большую ценность находил в последнем<sup>1</sup>.

В России ситуация была похожей. Говоря об орфических увлечениях мусагетцев, необходимо учитывать проблему взаимоотношений церкви и государства<sup>2</sup>. «Катакомбный образ Орфея, как символ христианский, является и нашим символом»<sup>3</sup>, – комментируя эти слова Белого, необходимо сослаться на его же статью «Лев Толстой и культура» (1912), заканчивающуюся призывом уйти в «катакомбы»<sup>4</sup>: уход и смерть отлученного от церкви Толстого послужили стимулом обсуждения церковного государства; «катакомбный образ Орфея» символизировал духовную свободу.

Чтобы уловить вариации данной темы в «Петербурге», следует сделать ряд замечаний, касающихся «орфейской» линии «Мусагета».

7. В «Мусагете» существовали «две сепаратные линии»: философская, воплощенная в журнале «Логос», и мистическая – в «Орфее»<sup>5</sup>. Эти линии враждовали, но не столько потому, что первую представляли философы, презрительно относившиеся к мистике, а вторую – мистики, презиравшие философию, сколько потому, что философы и мистики в данном идейном контексте были соперниками. Стержневой для программы «Мусагета» была проблема культуры. Интерес к этой проблеме был тесно связан с немецкой ориентацией издательства: в умственной жизни Германии рубежа веков понятие культуры занимало важнейшее место. Первоначально издательство предполагали назвать «Культура», «Логос» же был не просто философским журналом, но журналом, посвященным философии культуры.

В программных статьях, излагавших идейную платформу «Орфея» и «Логоса», речь шла не столько о мистике и философии, сколько о месте мистики и философии в культуре. Вяч. Иванов и Андрей Белый, представлявшие «Орфей», указывали на основополагающее культурное значение религиозно-мистического опыта; Федор Степун, представляя «Логос», – то же значение придавал философии. При этом каждая сторона стремилась продемонстрировать не только превосходство своей области

<sup>1</sup> *Stroumsa Guy G. The Afterlife of Orphism. Op. cit. P. 154–155.*

<sup>2</sup> Ср. *Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. Указ. соч. С. 59.*

<sup>3</sup> *Андрей Белый. Орфей. Указ. соч. С. 66.*

<sup>4</sup> *Он же. Лев Толстой и культура // О религии Льва Толстого. М.: Путь, 1912. С. 171.*

<sup>5</sup> *Он же. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 607. О «Мусагете» см., прежде всего: Безродный М.В. Издательство «Мусагет»: групповой портрет на фоне модернизма // Русская литература. 1988. № 2. С. 119–131; Он же. Из истории русского германофильства: издательство «Мусагет» // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1999 год. М.: ОГИ, 1999. С. 157–198.*



над областью противника, но и превосходство над противником в понимании его собственной области, – превосходство, обязанное причастности «самому главному» в культуре, то есть философии («Логос») или мистическим прозрениям и религиозным традициям («Орфей»). Поэтому именно в статье Степуна, предостерегавшего от того, чтобы гимны Орфея звучали «соблазнительными песнями очаровательниц сирен», мы находим наиболее внятную формулировку парадигматической роли, отводившейся орфизму в «Мусагете»: «Для каждого народа, желающего совершить орбиту подлинной культурности, бесконечно важно постоянно склоняться своим внутренним слухом к священным гимнам Орфея, то есть существенно изживать действенно-конкретную мистическую связь со святынею вечности»<sup>1</sup>.

По той же причине Иванов подчеркивает, что подлинный Логос – с Орфеем: «Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей – движущее мир, творческое слово; и Бога-Слова знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея – значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: “*fiat Lux*”»<sup>2</sup>.

Если и не с самого начала, то в результате данного конфликта «Орфей» стал восприниматься Белым как «ядро» «Мусагета»<sup>3</sup>. Таким образом, орфизм оказался ключевым для «Петербурга» по двум причинам, разграничить которые можно лишь условно: в силу значений, которые Белый связывал с орфической традицией как таковой; в силу значений, которые она приобрела в ходе полемики с «Логосом». Во время работы над романом первые оказались сильнее вторыми.

8. В первом номере «Логоса» была опубликована статья Сергея Гессена «Мистика и метафизика», которая должна была показаться увлеченному мистикой, но равнодушному к неокантианской методологии читателю, наглым «нападением» на чужую территорию. Впрочем, той же реакции следовало ожидать и от тех, кто занимался философией, но был далек от неокантианства. Едва ли не самый раздражающий и одновременно уязвимый для критики пассаж статьи Гессена касался задач философии: «Освобождающая роль философии, как формальной науки о ценностях, <...> заключается в том, что она отграничивает отдельные области науки друг от друга, примиряет противоречия, к которым приводила метафизика, возводившая специальную точку зрения в общую, и таким образом снимает те от неправильной постановки задачи возникшие проблемы, в которых беспомощно билась метафизическая мысль. В этом заключается та

<sup>1</sup> Степун Ф.А. Логос // Труды и дни. 1912. № 1. С. 72.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 68.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Начало века: Берлинская редакция. С. 608. См. также: Нефедьев Г.В. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно 2002. С. 119–120.

“полицейская роль философии”, о которой говорил Кант<sup>1</sup>. Отвечая Гессену в своей книге «Философия свободы», Николай Бердяев назвал философию Канта «полицейской философией»<sup>2</sup>. Белый реагировал на позицию «Логоса» близким образом. Много лет спустя он сравнивал формалистов с «городовыми от Канта»<sup>3</sup> – образ, подсказанный памятью о прежней полемике с неокантианцами, то есть философскими «формалистами», «Логоса».

С точки зрения «философской полиции» в лице Федора Степуна, философские занятия Белого и предпринятая им в сборнике «Символизм» попытка сформулировать основы символистского мирозерцания носили дилетантский характер<sup>4</sup>. Белый отвечал статьей «Журавли и синицы»: «Первый лирник, конечно, был дилетант: не старался он показать, что он только поэт. Как знать, быть может, последний поэт позабудет и вовсе думать о своей поэтической чистоте; будет он петь лишь о том, чего запросит его душа дилетанта. Сегодня он пропоет нам систему, завтра песню, послезавтра молитву. А мы, благодарные певцу, позабудем и вовсе, на какую полочку положить пропетое им»<sup>5</sup>. Статья была подписана псевдонимом *Sunctator*: полемика с «Логосом» приобрела в глазах Белого значение войны с наступающими варварами<sup>6</sup>. При этом варвары были не просто варвары, но – в контексте «Мусагета» – худшие из варваров, а именно – евреи, воспринимавшиеся как совершенно чуждые культуре и опасные для нее<sup>7</sup>. «Разъединенные, порознь гибнут удельные князья арийской культуры, сраженные злыми стрелами их обступающих варваров»<sup>8</sup>, – так описывал Белый ход «военных действий» в упомянутой выше статье «Лев Толстой и культура», где Толстой предстает в роли дилетанта, павшего жертвой современности, отравленной духом семитской методологии.

Полемика против «Логоса» велась Белым «под знаком Орфея». Орфизм, объединявший в воображении Белого религиозно-мистический опыт,

<sup>1</sup> Гессен С.И. Мистика и метафизика // Логос. 1910. № 1. С. 127; Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. М.: Наука, 1998. С. 40.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы // Он же. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 19.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М.: Федерация, 1929. С. 40.

<sup>4</sup> Ф. С. [Федор Степун]. Андрей Белый. Символизм // Логос. 1910. № 1. С. 281.

<sup>5</sup> *Sunctator* [Белый]. Журавли и синицы // Труды и дни. 1912. № 1. С. 84.

<sup>6</sup> «Карфагенские бритвы» упоминаются в связи с наступающим варварством и в «Кризисе жизни» (Андрей Белый. На перевале. Берлин; Пб.; М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923. С. 48). У Х.Ст. Чемберлена, в значительной степени определившего идеологию «Мусагета», карфагенские войны – то есть в рамках расовой концепции истории войны «семитов» (карфагенян) с «арийцами» (римлянами) – фигурируют как один из исторических моментов, определивших дальнейшую судьбу «арийской» культуры (*Chamberlain H.St. Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. X Auflage. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1912. S. 161–164*).

<sup>7</sup> Ср. Бугаев Б.Н. Штемпелеванная культура // Весы. 1909. № 9. С. 72–80. Об антисемитских фобиях Белого и их мусagetском контексте см., прежде всего: Безродный М.В. О «юдобязни» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 100–125.

<sup>8</sup> Андрей Белый. Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 170.

искусство и философию, был той «катакомбой», куда следовало уйти из «строго разлинованного города» современной культуры, где заправляют «городовые от Канта»: «Идя по улице *a*, я никогда не приду в *b*; выявляясь, как художник, я творю произведения ценные в категории искусства под условием невозможности творить философские ценности. В этом смысле в общепризнанном городе культуры существует ряд параллельных, непересекающихся улиц *искусства*, *науки*, *философии*, есть изредка разрешенные переходы от одной улицы к другой, но нет площади, к которой стекаются улицы»<sup>1</sup>. О том, чтобы «сеть параллельных проспектов», распространилась на весь мир, в «Петербурге» мечтает потомок Сима сенатор Аблеухов<sup>2</sup>. Обратим внимание на то, что, предваряя описание мечтаний сенатора, Белый называет его «государственным человеком»: над «черным кубом кареты» в своих «геометрических» мечтах воспаряет не просто Аблеухов, но «государственный человек»<sup>3</sup>. Это не случайное определение. В статье «Штемпелеванная культура» Белый утверждал, что «евреи по природе государственники» («всякое же истинное дыхание арийской культуры внегосударственно, свободно, ритмично») <sup>4</sup>.

Таким образом, орфизм оказывается частью борьбы не столько против государственной религии, сколько против «семитского» неокантианства, в котором Белый видит философский эквивалент государственного насилия. Орфическая традиция, как знамя этой борьбы, приобретает расовые коннотации. Кроме того, Белый мог опираться на представления Вяч. Иванова о «борьбе арийского духа за свободу религиозного творчества»<sup>5</sup> и об орфизме как об «арийском» оружии в этой борьбе: «Если бы христианство слилось с орфизмом, религия арийца была бы спасена»<sup>6</sup>.

Симптоматично, что образ Аполлона, пресуществленного Орфеем-переживанием в статье «Орфей» (см. выше) – учитывая, что она посвящена мистической серии «Мусагета», – подсказан, по-видимому, Х.Ст. Чемберленом (или же Х.Ст. Чемберленом в пересказе Э.Метнера): «Мистика есть мифология возвращенная из символических образов в область внутреннего опыта и переживаний»<sup>7</sup>. Сцена с «расплавлением» Медного

<sup>1</sup> Андрей Белый. Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 160.

<sup>2</sup> Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 21. В статье «Лев Толстой и культура» «современный культурный идеал» определяется как «сеть параллельных проспектов» (С. 163).

<sup>3</sup> Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 21.

<sup>4</sup> Бугаев Б.Н. Штемпелеванная культура. Указ. соч. С. 77–78.

<sup>5</sup> Иванов Вяч. Религия Диониса. Указ. соч. С. 141.

<sup>6</sup> Там же. С. 142. Это место требует отдельного комментария, связанного, прежде всего, с расовыми взглядами на так называемое «чувство природы». С точки зрения нашей темы, важно лишь прямое указание на «арийскую» природу орфизма. Вслед за Ивановым, Белый проводит параллель между орфизмом и индийской религией (Иванов Вяч. Религия Диониса. Указ. соч. С. 132; Андрей Белый. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910. Под ред. С.А. Венгерова. Т. III. Кн. 8. М.: Изд. Т-ва «Мир», 1918. С. 129).

<sup>7</sup> РГБ. Ф. 167. 17. 8. Л.6 (подчеркнуто Метнером; «Mystik ist Mythologie, zurückgedeutet aus den symbolischen Bildern in die innere Erfahrung des Unaussprechbaren» (Chamberlain H.S.

Гостя Дудкиным-Орфеем-переживанием буквально – с букввальностью кошмарной галлюцинации – воплощает расовое (поскольку лишь «арийцам» у Чемберлена доступен мистический опыт) представление о мистике и мистическом переживании. Напомним слова Белого из письма Р.В. Иванову-Разумнику (от 12/25 декабря 1913 года) о том, что «Петербург» «изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм» и что «подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговою работой, а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания»<sup>1</sup>.

9. Белый писал «Петербург», очевидно, склоняясь «своим внутренним слухом к священным гимнам Орфея» (см. выше). Главный герой романа – орфический Хронос, «склеенный», по рецепту теокрасии с Сатурном и Аполлоном. Гераклитовская диалектика, воспринимавшаяся как философское развитие орфической мистики, находит соответствие в своеобразной диалектике, пронизывающей роман. Это безысходная роковая «языческая» диалектика<sup>2</sup>. Исключением служит диалектический ход, использованный в конструкции герба Аблеуховых: *единорог*, прободающий рыцаря, – это и *рок*, преследующий героев<sup>3</sup>, и символ Христа<sup>4</sup>. В гербе главных героев зашифрован источник опасности и залог избавления; автор выступает в традиционной роли Орфея – провозвестника Христа.

Белый видел себя Орфеем со времен «аргонавтов». Дудкин, мнимый Орфей, не случайно однажды именуется «тенью моей»<sup>5</sup>, то есть тенью автора. Одно из сходств между Дудкиным и автором – притязание на роль Орфея. В письме Метнеру, написанном в феврале 1913 года (то есть в последний период работы над романом), когда Белый разбивал уже написанное на мелкие главки, он пишет о своей работе так: «...приходится *расплавлять* главы на атомистические рудименты написанного и снова сплавлять»<sup>6</sup>. «Расплавлять» – тот же глагол, что используется в статье «Орфей»: Орфей-переживание «расплавляет» мертвые симво-

Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. Op. cit. S. 694). Ср.: «мистическое переживание как безобразное (во внутреннем опыте индивидуальной души происходящее) явление мифа» (Метнер Э.К. Wagneriana. Наброски к комментарию // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 35).

<sup>1</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Санкт-Петербург: Atheneum – Феникс, 1998. С. 35.

<sup>2</sup> Современность воспринималась Белым как глубоко языческая (см.: Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 165, 166, 170). О языческих чертах философии Гераклита, то есть о роковом характере мирового процесса в его философии, см.: Трубецкой С.Н. Метафизика в древней Греции. Указ. соч. С. 229–230.

<sup>3</sup> См. Светликова И.Ю. Андрей Белый о ритме «Медного всадника». Указ. соч. С. 214–215.

<sup>4</sup> Cioran S.D. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 150–151; Carlson M. The Ableukhov Coat of Arms // Andrej Bely Centenary Papers / Ed. by B. Christa. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1980. P. 157–170.

<sup>5</sup> Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 28.

<sup>6</sup> Из писем А. Белого // Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 516 (курсив Белого).

лы (ср. в более поздней работе «Жезл Аарона»: «содержание чувств расплавляет предметности»<sup>1</sup>). Как было показано выше, соответствующий пассаж «Орфея» перекликается с бредом Дудкина («тени» Белого, мнимого Орфея), в которого вливается раскаленный Медный гость. По-видимому, тот же глагол – в данном контексте напрашивается предположение о его возможной связи с гераклитовским огнем – появляется здесь, потому что Белый представлял свою работу над романом как работу нового Орфея, хранителя и продолжателя орфической традиции. В определении «расплавлять главы на атомистические рудименты написанного и снова сплавлять» уловима логика сформулированного Вяч. Ивановым призвания Орфея, «заклинателя хаоса и его освободителя в строе» (см. выше). «Расплавление» освобождает хаос, «сплавление» его гармонизирует или «заклинает»<sup>2</sup>. Разбивая роман на короткие главки, называя некоторые из них в стиле надписей немого кино и создавая таким образом эффект «хаоса синематографических ассоциаций»<sup>3</sup>, Белый действовал, подобно Орфею, «освободителю» хаоса.

Сходство «Петербург» с кино приобретает новый смысл. Кино обладало значениями, позволявшими использовать его как средство создания современного орфического мифа. В воображении Белого кинематограф был связан не только с наделявшимся орфическими коннотациями хаосом, но и со смертью<sup>4</sup>. В начале XX века кинотеатры сравнивались с «царством мертвых», а образы на экране называли «теньями»<sup>5</sup>. Лейтмотив теней в «Петербурге», усиливающий сходство романа с кино, придает ему черты современного орфического катабасиса<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Андрей Белый. Жезл Аарона // Скифы. Сб. 1. 1917: Революционный социализм. Пг. С. 155.

<sup>2</sup> Внутренний монолог то ли Дудкина, то ли самого автора (характерна сама эта двусмысленность), заканчивающийся обращением к Солнцу как защитнику против грядущего хаоса (Андрей Белый. Петербург. Указ. соч. С. 99) следует, по-видимому, рассматривать как речь автора-Орфея, внимательно изучившего Вяч. Иванова (ср. Андрей Белый. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910. Указ. соч. С. 141; более подробный анализ этого фрагмента мы предложим в книге о «Петербурге»).

<sup>3</sup> Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М.: Академический Проект, Прогресс-Плеяда, 2006. С. 179.

<sup>4</sup> См., напр.: Андрей Белый. Арабески. Указ. соч. С. 46, 53; Он же. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 545–546.

<sup>5</sup> Цивьян Ю.Г. К генезису русского стиля в кинематографе. Указ. соч. С. 265, 270–271; Он же. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. Указ. соч. С. 22, 69–70. Центральный для «Петербурга» мотив платоновой пещеры или гносеологической тюрьмы дополнительно мотивировал превращение героев в тени, а романа – в подобие кино (об этом мотиве см.: Сошкин Е.П. Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 72–87; Светликова И. Праздность и свобода от времени. Комментарий к роману А.Белого «Петербург». Указ. соч. С. 133–134, 137–139).

<sup>6</sup> Идея подсказана статьей Омри Ронена «Катабасис» (см.: Ронен О. Заглавия: Четвертая книга из города Энн // Звезда. СПб., 2013).