

Исследования по истории русской мысли

С Е Р И Я

ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ МЫСЛИ

Под общей редакцией М. А. Колерова

Т О М П Я Т Н А Д Ц А Т Ы Й

Москва 2011

С. Н. ДУРЫЛИН
И ЕГО ВРЕМЯ

Составление и редакция Анны Резниченко

КНИГА ВТОРАЯ
ТЕКСТЫ. БИБЛИОГРАФИЯ

МОДЕСТ КОЛЕРОВ

Москва 2011

УДК 1(47+57)(091)(082)
ББК 87.3(2)6
Д84

Редактор-составитель: Анна Резниченко

На фронтисписе: Н. С. Чернышев. Портрет С. Н. Дурылина. Набросок.
1915 год. Из личного собрания С. Н. Чернышева

СЕРГЕЙ ДУРЫЛИН И ЕГО ВРЕМЯ: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. II: Тексты. Библиография / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М.: Российский издательский дом «Регнум», 2011. — 512 с. (Серия: «Исследования по истории русской мысли». Том 15).

Вторую и наиболее важную книгу сборника «Сергей Дурылин и его время» составили малоизвестные работы Сергея Дурылина «Вагнер и Россия», «Судьба Лермонтова», «Жалостник», «Грех земле», «Об ангелах», «Сладость ангелов», «Об одном символе у Достоевского». Они отобраны и откомментированы с учетом дальнейшей реконструкции творчества писателя и мыслителя. Поэтический раздел Книги второй составили впервые публикуемые циклы стихотворений Сергея Дурылина: «Венец лета» (первый и последний варианты), «Бесы разны», «Старая Москва». Библиографический раздел включает не только пономерные росписи газет и журналов «Новая Земля» (Москва), «Христианская Мысль» (Киев) и «Возрождение» (Москва), автором которых был Сергей Дурылин, но и републикации дурылинских текстов, вышедших в этих изданиях.

Для широкого круга читателей, интересующихся историей русской мысли.

- © М. А. Колеров, состав серии, 2011
- © С. В. Митурич, дизайн серии, 2011
- © Мемориальный Дом-музей С. Н. Дурылина, коллекция документов, 2011
- © М. Ю. Гоголин, коллекция документов, 2011
- © А. И. Резниченко, составление тома, 2011
- © Авторы публикаций, 2011

ISBN 5-7333-0231-3

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕКСТЫ

Вагнер и Россия	9
Судьба Лермонтова	64
Жалостник	105
Об ангелах	153
Сладость ангелов	160
Об одном символе у Достоевского	187
<i>Комментарии</i>	228

* * *

Венец лета. Первый вариант	
Бесы разны	
Старая Москва. Москвичи	
Венец лета. Сентябрь-декабрь	

БИБЛИОГРАФИЯ

Новая Земля (1910-1912): роспись содержания	
Приложения:	
<i>Сергей Раевский. [Рец.:] Рэйсбрук Удивительный. Одевание духовного брака.</i>	
<i>Сергей Раевский. [Рец.:] З. Н. Гуппиус. Лунные муравьи</i>	

Христианская Мысль (1916-1917): роспись содержания	
Приложения:	
<i>Сергей Дурылин. О религиозном творчестве Н. С. Лескова</i>	
[<i>Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики и</i>	
<i>религиозного творчества</i>]	
Возрождение (1918): роспись содержания	
Приложения:	
<i>С. Дурылин. Идет Господь к немой пещере.</i>	
<i>Стихотворение</i>	
<i>Сергей Дурылин. Церковь и возрождение</i>	
Список сокращений	
Именной указатель	
Список иллюстраций	
Опечатки, замеченные в книге I сборника	
«С. Н. Дурылин и его время»	

Тексты

Рихард Вагнер и Россия

Вагнер о будущих путях искусства

I.

Вагнер или Вагнеры?

Рихарда Вагнера делят на музыканта, поэта, мыслителя, деятеля, человека.

Вагнера-музыканта делят на композитора и дирижера оркестра; композитора можно разделить на оперного и симфонического — на автора «Лоэнгрина» и автора увертюры «Фауст»; оперного Вагнера можно разделить на двух Вагнеров: Вагнера ищущего — до 1849 года, и Вагнера нашедшего (это деление жизни и творчества Вагнера на два тридцатипятилетия — 1813–1848 и 1849–1883 гг. является наиболее естественными 1849-ый год есть настоящий рубеж жизни и творчества Вагнера) — или даже на трех Вагнеров: Вагнера первого периода, написавшего «Риэнци», Вагнера второго периода, создавшего «Лоэнгрина», Вагнера третьего периода, творца «Нибелунгов» и «Парсифаля»; Вагнера последнего периода можно счесть двуликим, как пессимиста — язычника «Тристана» и верующего христианина «Парсифаля». Такое же дробление можно произвести с каждым из Вагнеров: с поэтом, мыслителем, деятелем, человеком. И чем больше мы насчитаем Вагнеров, тем

далее уйдем мы от Вагнера. Гениальный композитор, замечательный поэт, значительный мыслитель, редкий деятель, необыкновенный человек составляют вместе Рихарда Вагнера. Невозможно судить о Вагнере, не как о целостном и едином явлении; частичный Вагнер нужен лишь тем, кому не нужен Рихард Вагнер. Это прекрасно сознавал Ницше, когда писал о незаконности суждения о Вагнере только как о писателе: «Вагнер, как писатель¹, производит тяжелое впечатление храброго человека с раздробленной правой рукой, вынужденного сражаться одной левой».

Вагнер, а не Вагнеры, — должен быть дорог нам.

Есть несколько композиторов не ниже Вагнера и есть композитор выше его — великий из великих <И>. С. Бах; несколько поэтов Германии, Англии и России примечательнее Вагнера; весьма много мыслителей сильнее Вагнера; знаем деятелей, мало уступающих в энергии и воле создателю Байрейта; были люди прекрасней и значительней Вагнера — человека и нравственной личности; — но Вагнер, как целое, как Вагнер, а не Вагнеры, — явление единственное в культуре нового времени, и именно эта единственность, неповторяемость, значительность Вагнера, как явления, привела к нему Ницше для дружбы и вражды. Обойти Вагнера для Ницше было нельзя; нейтрализация Вагнера немыслима для современного сознания — Ницше понял это и стал друго-врагом Вагнера. Пример Ницше обязателен для нас. С Вагнером или против Вагнера, но не вне Вагнера — так поставлен перед нами вопрос, хотя каждый из нас может уйти и даже не заметить одного из Вагнеров: не заметить, не говоря уже о Вагнере-поэте и мыслителе, даже Вагнера-композитора, как не заметили его наши Мусоргский и Чайковский², как не хочет замечать его француз Дебюсси.

¹ Курсив самого Ницше.

² «Какой Дон-Кихот этот Вагнер! — восклицает Чайковский после представления «Валькирий», — к чему он выбивается из сил,

«Шумиха слов, которую культура доселе поднимала вокруг искусства, ощущается нами теперь, как безстыдная назойливость», — писал Ницше тридцать пять лет тому назад. Эта «безстыдная назойливость» продолжается, едва ли не возрастая, доселе, и, как тогда, Вагнер предстает теперь пред нами, вместе с самим Ницше, единственным делателем (ποιητής) современного искусства, который заглушает властно эту «шумиху» назойливости своим великим призывом. Не хотеть слышать Вагнера — можно, но не слышать — нельзя.

В то время, как другие делатели нового века ушли в затвор разобщения с безстыдно шумящей жизнью и тонкой чеканкой и чернью покрывали свои отточенные не для битв, но для созерцания кинжалы, — Вагнеру нужен был пир для той драгоценной чаши, которую он чеканил, и бой для кинжала, который он закалял: он пошел к празднотворной черни, безстыдной и назойливой, чтоб очищением искусства извлечь из нее молчаливо внимающий народ.

Все существо Вагнеровского исповедания искусств — в этом и из этого. «Безумные рабы», «хладные скопцы» гневного Пушкинского ямба нуждались для своего превращения из «безмысленного народа» во внимающий «священнодействию» демос — в особой, исключительной, утроенной любви искусства. «Хладное скопчество» к искусству черни должно быть побеждено трижды пламенной любовью искусства. Соединение многоликих искусств в одном искусстве музыкальной драмы, настойчиво возмещаемое Вагнером, есть мудрое врачество, предложенное великим делателем (ποιητής) для излечения столь раздражавшей поэтов-романтиков пушкинской черни. Могучий в своем едином искусстве художник Вагнера уже не возглашает гневно, как Пушкинский

гонится за чем-то невозможным...». — *М. Чайковский*. Жизнь П. И. Чайковского, т. II, 53–55 стр.

поэт: «Молчи!» — но возвещает явно: «Слушай!» Не заслуга, но нужда видимы Вагнеровскому художнику в народе. «Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди менее всего ее заслужили, но более всего нуждались в ней». Так понимает Вагнеровского художника Ницше, и далее, как бы от лица томящихся среди обставшей их пушкинской черни, говорит Ницше про обратное пришествие делателя в среду народа: «Мы томимся и жаждем пришествия этого чародея — хотя и боимся его — именно дабы наш общественный союз, и злой разум и мощь, воплощением которых он является, хоть раз нашли свое отрицание».

Но пришествие чаемого чародея возможно лишь тогда, когда, не встреченный никакими дарами, не вознаграждаемый ничем за подвиг врачеванья давнего «скопчества» черни, некогда бывшей народом, — врачеватель-чародей все-таки знает, что тайные дары еще не растрчены, что есть еще нечто, что уврачуемый народ поднесет врачевателю, как плату, которая обогатит самого врачевателя и сама превратится в средство для многих врачеваний.

Такою платою для Вагнера был миф. Его Вагнер получил до начала своего врачеванья у того, кто уже не нуждался в его врачевании — у германского народа; его не поднес художнику, как дар, немецкий народ, создавший Германскую империю, но, как тайный и еще не дарованный дар, его хотел Вагнер прозреть в народе, к которому шел с врачеванием. Вагнеровское искусство пошло от мифа, хотело стать мифом, и к мифу же возвращал Вагнер современное искусство, как великий «упроститель». Здесь более совершенный, потому что более осознавший природу мифа, вагнерианец, чем сам Вагнер, — Ницше исчерпывающе указал на эту сторону в труде всей Вагнеровой жизни и подвиге всего его искусства.

Современное общество «лишило народ всего великого, благородного, — всего того, что он, единый истинный художник, создал для себя под гнетом настоящей нужды и в чем он кратко изливал свою душу, — его мифа, его

напевов, его плясок, творческого богатства его речи, чтобы дистиллировать из всего этого усладительный напиток для себя, средство «против истощения и скуки своего существования — современное искусство». Существо же отнятого народного достояния и главная ценность дара, возвращаемого народу художником, был миф, ибо, возвращая его народу, как свой дар и вместе его дар, художник возвращал народу свое мышление и одновременно его мышление. Гениально осознал этот Вагнер дар-отдаренье Ницше: «Поэтический элемент Вагнера сказывается в том, что он мыслит видимыми и чувствительными событиями, а не понятиями, т.-е. что он мыслит мифически, как всегда мыслил народ. В основе мифа лежит не мысль, как это полагают сыны искусственной культуры, но он сам есть мышление, он передает некоторое представление о мире, в смене событий, действий и страданий»¹.

Только здесь исчезает противоборство ямбического поэта и черни, потому что оба они отдаривают взаимно друг друга одинаковыми дарами, и нельзя сказать, кто дарящий и кто принимающий дар. В мудром народном обычае обратного отдарения дарящего есть истинный образ должного взаимоотношения поэта и народа, и этот образ воплощен Вагнером. К художнику, который творит, — к Народу пошел творящий художник, ибо не мог итти плодоносящий — к бесплодному, оплодотворяющий творец — к скопцу, художник — к черни.

Миф оплодотворял творчество Вагнера, и мифо-мышление было все творчество Вагнера. «Кольцо Нибелунга», — утверждает Ницше, и в устах его это утверждение полновесно, — есть огромная система мыслей, но не облеченная в форму мысли, как понятия. Возможно, что философ мог бы противопоставить этому нечто вполне соответствующее, где не было бы ни образа, ни действия,

¹ Курсив наш.

а только ряд понятий. Тогда одно и то же нашло бы свое выражение в двух противоположных сферах — с одной стороны для народа, а с другой, для противоположности народа — теоретического человека». Но Вагнер был с первым, а не со вторым, ибо художнику, пока он художник, предопределено быть с первым.

Все творчество Вагнера, длившееся почти пол-столетия, есть художническое раскрытие своего мифомышления.

В самом деле, что такое, например, «Тристан и Изольда», рассматриваемые в их тесном единстве со всем творчеством Вагнера?

Нет никаких Тристана и Изольды, есть Любовь и Смерть, исходящие и теряющиеся в одном великом Néant, (по терминологии Бодлэра), — и о любви и смерти мифомыслит Вагнер Тристаном и Изольдой. Что такое любовь, крепкая, как смерть, и смерть, крепкая, как любовь? — как бы вопрошает Вагнер.

Любовь и смерть — суть такое-то биологическое «что-то», — ответил бы ему ученый в порядке научном; любовь и смерть суть такие-то понятия — скажет ему формальная философия; любовь — это такое-то состояние души, — ответит ему психология, а вместо ответа на вопрос, что такое смерть, укажет ему, что такое умирание, как психическое состояние; любовь и смерть — суть такие-то истины религиозные, восходящая к таким-то догматам, — отвечает ему религия.

Любовь и смерть — это Тристан и Изольда — ответили сами себе художники Народ и Вагнер, и их ответ, результат их мифомышления, включил в себя в той или иной степени — все ответы предшествующее, как частичные, ибо их ответ синтетичен по существу, — это как бы ответ ответов. В высочайших своих достижениях искусство Вагнера есть мифо-мыслительный ответ современной мятущейся душе.

Превосходно сказал Вячеслав Иванов про Вагнера:

«Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканное марево аполлинийского сна-мифа»¹.

Уже в первых своих созданиях Вагнер как бы очерчивает круг своего мифомышления, из которого не выходит всю жизнь. Ранний «Лоэнгрин» уже вмещает в себя образ позднейшего «Парсифаля»; «Парсифаль» же сопутствует «Тристану»: — известно, что Вагнер хотел ввести Парсифаля, как действующее лицо, в «Тристана и Изольду»; почти одновременно с созданием «Лоэнгрин» создается уже драма о Нибелунгах: первая мысль ее относится к 1848 году; легенда о Граале представлялась в то время Вагнеру завершенным драмы о Нибелунгах; так заранее предопределил себе Вагнер одно зерно, давшее три важнейших плода его творчества — «Нибелунгов», «Тристана» и «Парсифаля». Всю жизнь Вагнер только раскрывает содержание своего целостного мифомышления. Единое, как метод, как художество, последовательное, как создание, — это мифотворчество является как бы единым руслом двух мифотворящих

¹ Замечательно, как упорно хотели люди, не приметившие Вагнера и Вагнерова дела, возратить его именно «темному океану симфонии» и отвратить от мифа. Так, Чайковский, в том же письме, где называет Вагнера «Дон-Кихотом» за его устремление к мифу («я не понимаю и никогда не понимал, — говорит Чайковский, — почему признается, что «Niebelungen» составляют литературный chef d'œuvre? Как народная поэма, — может быть, но как либретто — нет!»), утверждает с горячностью: «А что он чудный симфонист, — это не подлежит никакому сомнению... В нем симфонист преобладает над вокальным и, вообще, оперным композитором». (Ib. 54 стр.) А Римский-Корсаков возвращал мифотворца Вагнера даже не к океану симфонии, но к неглубокому морю изобразительной музыки: «Вагнер, как композитор — создатель, есть творец моментов прекрасной изобразительной музыки, рассеянных в его драматически-музыкальных произведениях, и в этом его главная сила». См. статью его о Вагнере в еженедельнике «Музыка» 1911 г., Кн. 13 и 17.

стихий — язычества и христианства. Испепеленные на Зигфридовом костре боги, угнетаемые любовью и смертью — Тристан и Изольда, праведный язычник Зигфрид, сиротеющая в Венусберге Венера — порождены первой стихией; благодатная Елисавета, Лоэнгрин, искупленную служащая Секта, рыцари Грааля, Парсифаль, кроткий и мудрый Ганс Закс — второй. Стихии эти, вместившиеся в одном русле Вагнерова творчества, «не слиты, сплетены»: одна в другой, как Гольфстрем в С<еверном> Ледовитом океане: синий — в зеленом, теплый — в холодном. В этой двуклкости мифотворчества Вагнера таилось нечто грозное и страшное того дара, который Вагнер приносил народу. «Что же светит тебе, — уже в праве был спросить народ, не чернь, — могильный костер Зигфрида или пламенеющая чаша Грааля?» Вагнер не ответил бы на этот вопрос, — Вагнер мифомыслитель; Вагнеры, «теоретизирующие человеки», по определению Ницше, ответили бы, но их ответ — не есть ответ Вагнера, единственно для нас ценного.

Понятна эта двустихийность Вагнерова мифотворчества: это жажда полноты мифотворческого возрождения, это обычное двубожие деятеля всякого Ренессанса; художник, ища утоления своей жажды в полной мере, с избытком, с роскошеством, не замечает, что он черпает из двух разнотекущих источников; ему важно, что оба небезводны и оба пригодны для утоления. Но миф — есть цельность и мифомышление — есть цельность мышления, обуславливающая собой цельность, а стало быть, силу и прочность мифо-восприятия — точнее, силу и прочность причастности к мифу, участия в мифе. Этой силы и цельности Вагнер не мог дать немецкому народу XIX ст<олетия>, как не мог и сам от него получить личного своего предрасположения, предназначения к этой цельности, силе и единству. Если признавать последнее по времени — окончательным и кончающее — решающим, то в мифотворчестве Вагнера сверкающее и грешное золото Рейна, очистившись на погребальном огне Зигфридова костра,

померкло навсегда пред блаженным светом вновь вознесенной чаши св. Грааля. Но в мифовосприятии или мифосоучастии внимавших Вагнеровым мифам — блеск меча Зигфрида доныне слепит сиянье Грааля.

В Германии Вагнера чтут прежде всего, как творца щедродушного, сильного и торжествующего Зигфрида. В нем, слугителе великолепного меча, обладателе кольца власти, а не в Парсифале, слугителе смиренной чаши, заключено подлинное современное мифомышление немецкого народа. Если Вагнер подлинно дифирамбический драматург, каким склонен был считать его Ницше, то для немецкого народа он дифирамбичен именно как создатель «Нибелунгов», а в них — сияющего Зигфрида. «Он (дифирамбический драматург) постоянно принужден — а вместе с ним и зритель — переводить видимое движение в душу, возвращая его к первоисточнику, и вновь затем созерцать сокровеннейшую ткань души в зрительном явлении, облекая самое скрытое в призрачное тело жизни» (Ницше). Эта сокровенная ткань народной души современной Германии, такая, какова она в условиях эпохи, выявлена Вагнером во внегреховном язычестве Зигфрида.

Важно отметить, что в Вагнере, в последнем немце, дух музыки был духом христианским: после явно христианских созданий Баха, Генделя, после многих религиозных устремлений Гайдна, Моцарта, Бетховена, — Германия, вступив в полосу музыкального упадка, вместе с тем разорвала с преемственностью религиозно-музыкальных вдохновений, ибо ни творчество Р<ихарда> Штрауса, ни Брукнера, ни органная религиозная стилизация Регера, не могут быть поставлены в живую связь с великими явлениями религиозно-музыкального духа и христианской души германского народа у великих немецкой музыки.

Знаменем боевого вагнеризма стал Зигфрид (и отчасти Тристан), а не Парсифаль, к которому — чрез «Лоэнгрин» (рассказ 3 акта), «Тристана» (намерение вывести Парсифаля в конце драмы) и «Нибелунгов» (признание в 1848 г.

легенды о Граале завершением — и, быть может, искуплением — Нибелунгов) шел всю жизнь сам Вагнер. Первоисточник современной германской души был вскрыт не Лоэнгрином и не Парсифалем, но Нибелунгами и Зигфридом; даже решающей успех дела Вагнера был связан именно с представлениями тетралогии. В идее Зигфрида упрощенно увидели всю силу и красоту возрожденно-героического язычества. Чрезвычайно любопытно, что для огромного большинства Зигфрид явился как бы символом возрожденной германской империи, символом нового кесаряинства, нового ярко блистающего германского меча: даже наш, столь противоположный по духу, Владимир Соловьев, в известном посмертном стихотворении, называет Зигфридом верховного представителя германского народа — императора, провозгласившего, что «крест и меч — одно». Зигфрид, не знающий страха, не ведающий греха, лесное дитя, великолепный в не грешный зверь, явился завершенным, чаянным, всеми принятым образом мифомышления победоносного германского народа. Вот где, действительно, поэту Вагнеру внимала не чернь, но сочувствующей и единомыслящий народ. Байреит Зигфрида только один осуществил мечту Вагнера о художнике, устрояющем жизнь, претворяющем чаяния в достижения, дающем верховный образ всеобщему безъобразному устремлению. Зигфрид же есть и совершеннейший языческий образ в искусстве Вагнера — совершенный музыкально, поэтически, пластически, драматически. Байреит в вечера «Лоэнгрина» и «Парсифаля» — только великолепная, совершенная Grand Opéra, если судить то, что есть, с точки зрения того, что хотел и считал должным Вагнер не как композитор только, но как Рихард Вагнер, цельный и неделимый гений; Байреит в вечера «Зигфрида» — храма нужнейшей и единой признаваемой ныне германским народом мистерии¹.

¹ Это не относится к той, остающейся в меньшинстве, вагнеров-

Если б это было не так, если б религиозная динамика «Парсифаля» была действенной силой, как следствие восприятия народной душой христианского мифомышления Вагнера, — Байреит был бы тогда местом религиозного движения, лабораторией, созидающей взрывчатые вещества религиозных ценностей, способные взрываться по всей Германии. Этого нет и не было. Местом же национального самоутверждения, любования германского народа стал Байреит. Новый языческий Urbis с большой буквы, а не христианский Град Божий, Civitas Dei, воздвиг Вагнер в том, что он создал ныне действующего своим мифомышлением. Религиозное омертвление современной Германии не пробудили священные колокола Монсальвата: они остались для нее оперными, только оркестровыми колоколами. Нам уже явно, живущим почти 30 лет спустя после Вагнеровой смерти, что те потайные и подземные ручьи германского религиозного возрождения, которые суть, текут не из Байрейта.

* * *

Но так ли будет везде с Вагнером в его истинно-вагнеровском значении? Вагнер, как целое, не как композитор только, но как Вагнер-мифомыслитель, — будет ли он услышан, — и не заставит ли он слушать им пробужденные колокола Монсальвата? и не заставит ли он какие-то чувства и дальше, но созвучные колокола звучать им в ответ? Голубая, небесная полоса еще не охлажденного Гольфстрема не окажется ли где-нибудь, в далеких краях, сильнее зеленой холодной мощи вечно-грозящего океана?

ской «общине», для которой Байреит — для Парсифаля и Парсифаль — для Байрейта; не может это относиться и к тем вагнерьянцам чисто-музыкального толка, для которых вершина Вагнерова творчества — «Тристан». Но мы говорим не об небольшой «общине» и не о вагнерьянцах музыкального толка, а об общенародном, национальном понимании и признании Вагнера.

Тот, кто связан чем-то, в своем внутреннем религиозном устремлении, с явлением Вагнера, с его мифотворческим подвигом, тот не может не думать над этим, а, думая, не может не помучить себя и других думой о том, что побольше и потруднее Вагнера — думой о России и о том, что она чем-то ощутимо и необходимо связана с Вагнером. Она всех позднее пришла к Вагнеру; донныне еще не все творения Вагнера исполнялись в России; драмы Вагнера были переводимы, как иные итальянские либретто; его теоретические сочинения почти не переведены. Во всем этом не только З<ападная> Европа, но и Америка ближе к Вагнеру, чем мы. Но есть одно, самое важное для Вагнера и нас, в чем никто не ближе к нему, чем мы: это — неутоленная, растущая наша жажда религиозного искусства, это — народное русское и действенное донныне христианское мифомышление, это — непокидающая нас никогда тоска по христианскому единому мироощущению, раскрываемому в жизни, мысли, искусстве. Здесь — наше русское право думать и говорить о Вагнере, здесь мыслимо и нерасторжимо сочетание слов: *Вагнер — и Россия*.

II.

«В период падения всякого искусства, — утверждает Ницше, — наступает момент, когда его болезненно разрастающиеся средства и формы начинают тираннически подавлять юные души художников». Вагнер пришел в Германии именно в такой период. Конец сороковых годов есть грань великого немецкого искусства. Искусство Гёте, Новалиса, Шлегелей, Гофмана, Бетховена, Ленау, Шуберта, Шумана, создавшее и канонизировавшее совершенную форму в немецком искусстве, последнюю гранью своей должно считать конец сороковых годов. В дальнейшем начинается период эпигонства, «тираннического подавления» художников «болезненно разрастающимися средствами и формами». Таково несомненно искусство Ст<ефана> Георге,

Гуго фон Гофманстала, Р<ихарда> Штрауса, Г<устава> Малера, — немецкое искусство наших дней.

«Современное искусство» — говорит Вагнер со злой иронией об этом эпигонском искусстве. Борьба с ним становится его знаменем. Но борец должен прикоснуться к земле, чтоб вести борьбу с надеждой на победу. Такой Антеевой землей явился для Вагнера миф; к его плодоносящему и глубокому чернозёму прикоснулся длительным прикосновением художник, чтобы быть сыном Вечно-Творящей и, творя самому, не переставать быть Ее творением, творящим вместе с нею.

Для русского искусства наступил тот период, о котором говорил Ницше: болезненно разрастающиеся средства и формы начинают подавлять юные души художников.

Еще десять лет назад Мережковский, заканчивая свой труд о Толстом и Достоевском, которых он признавал последними из числа создавших великую русскую литературу, признал, что в жизни совершаются ныне события более значительные, чем в литературе (действительность 1904—1906 гг. как бы подтвердила во многом справедливость его слов), заговорил о конце русской литературы. Один из тех, кому посвящен его труд, Л. Н. Толстой говорил при мне с легким оттенком ужаса о том, что теперь каждый третьестепенный поэт, по внешнему общеремесленному расхожему мастерству формы (напр., рифм), превзошел Фета и Тютчева, у которых в гениальных стихах есть рифмы плохие, промахи, очевидные теперь почти всякому пишущему стихи.

Один из наиболее совершенных мастеров художественной формы в наши дни, Брюсов, как бы испугавшись появления множества художников, чьи души окончательно, кажется, подавлены «средствами и формами», останавливает их в своей книге «Далекое и близкое» старым стихом: «Пишите прозу, господи!» Но разве в прозе нет и не может быть того же «тираннического подавления» формами и средствами, как в стихах? — в музыке,

как в поэзии? — в изобразительных искусствах, как в музыке? — в театре, как в изобразительных искусствах?

«Заблудшее искусство наших дней», — как выразился однажды старый поэт Шербина, — в этом отношении едино и цельно. Не случайно, что единственный гений живописи нашей эпохи, художник самодержавного духа и религиозной воли — Врубель именно теперь ушел от нас. Не был ли он ближе к старому русскому искусству, чем к новому? А. А. Иванов ему родной; где отдаленные родные ему в современном искусстве? Фрески церкви св. Георгия в Старой Ладге ему родные более, чем любой из художников конца XIX и начала XX ст<олетия>. Да и самое томление по всенародному искусству, выразившееся у Врубеля в тоске по фрескам, не есть ли свидетельство его отвращения к современному искусству, несущему на себе все проклятие личности, опустошенной в своем безрелигиозном самоутверждении?

Можно себе представить еще несколько лет исключительно-талантливой стилизации, еще несколько новых побед над формой — в поэзии, музыке, изобразительных искусствах, можно думать, что художники слова послушаются Брюсова и обратятся к прозе, — но в дальнейшем тирания средств станет вопиющей, эпигонство приведет к периоду «полного падения искусства», о котором говорит Ницше. Что же дальше? Возврат к реализму? Но он уже пережит и изжит. Стихотворчество эпигонов Пушкинского периода имело своим возмездием торжество натурализма в искусстве. Возврат к откровенному реализму в искусстве и наивному эмпиризму в философии был бы для России атавизмом, ненужным для человека, привыкшего летать на аэропланах, восстановлением способности ползать на четвереньках.

Единственный путь освобождения от тирании упадка в искусстве, от самочинного владычества форм без сущностей, есть путь символизма, как художественного метода, мифотворчества, как плоти искусства,

религии, как животворящего духа искусства. К первой части этой триады подготовлено современное сознание: ныне не мыслима эстетика, игнорирующая путь символизма в искусстве. Третья часть данной триады есть последнее чаяние всех живых в современном искусстве. Творчество самого действенного и динамического из современных русских поэтов, Андрея Белого, может быть понято, объяснено, возлюблено только как творчество религиозного художника, исполненное религиозной динамики духа. Догмат религиозного творчества начертан уже в сердцах и сознаниях живых; он только ждет созыва вселенского собора для вселенского его провозглашения.

Но вторая часть триады — мифотворчество — еще смутна и есть постоянно искание и надежда, почти тайная, но не намерение и достижение. Делатель искусства (ποιητής), как мифомыслитель, один будет в силах соединить две крайних части триады: художника-символиста и религиозного художника: между ними стоит художник-мифо-мыслитель, потому что тех обоих он приводит ко всегда крепкому земле народу и его мифомышлению, а тем самым создает триипостасного художника-Антея — крепкого искусству, земле и небу. Ницше пламенно воспринял эту вторую упостась художника в Вагнере и во всяком призванном делателе:

«Задача современного искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Помочь душе современного человека уйти от чувства вины, вместо того, чтобы вернуть ее к невинности! те немногие, которые хоть раз действительно ощутили эту постыднейшую роль, это ужасное унижение искусства, будут преисполнены в душе горести и страдания, но также и нового неодолимого стремления. Кто желает освободить искусство, восстановить его поруганную святую, должен сам сначала освободиться от современной души. Только невинным может он притти к невинности искусства; он должен пройти два великих очищения и посвящения».

Но «освободиться от современной души» можно только прикоснувшись к народной душе или, точнее, воссоединившись с ней, — потому что вечно-невинен только народ.

Невинность художника есть один из самых русских лозунгов в современности; «очищение» художника есть и один из несомненных лозунгов. Весь смысл долголетнего противоборства Льва Толстого — художника с самим собой — не до конца осознанная им, потому что понята слишком рационалистически, жажда праведности искусства и очищения художника. Не в чём ином и смысл художнического противоборства и мыслительного устремления Мережковского, Вячеслава Иванова, Андрея Белого — в современности, Гоголя, Достоевского, Тютчева — в прошлом. Эту общерусскую жажду превосходно выразил Вячеслав Иванов, утверждая первым условием мифотворчества «душевный подвиг художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию («По звездам»).

Но в этой же благословенной связи художественного личного творчества «с божественным всеединством» и заключается не только очищение, но и посвящение его: чистый уже посвящен своею чистотою, потому что чистота есть второй лик простоты, а истинная, не упрощенная и не опрошенная простота есть несомненная печать религиозной правды на искусстве. В этом смысле называет Ницше Вагнера «великим упрощителем» и так понимаемое упрощение есть вечная невинность художника, есть нисхождение к мифу и признание мифомышления — единственным путем, по которому искусство возвращается к простоте и благодатной действительности. Противоядие романтической самоутвердившейся

мечте и реалистической самоутвердившейся в своем призрачном бытии действительности Вагнер нашел только в мифе и народном мифомышлении, соединяющем в себе, как стеклянная поверхность озера солнечные лучи, свет небесный и тихую глубь чистых вод земли.

В художническом мифомышлении, исходящем из мифомышления народного, найдет себе освобождение от тирании изящного вырождения и русское искусство.

Судьбы народного мифомышления и мифотворчества в России глубоко печальны. На заре германского искусства народ мифомыслитель встретил поэта мифомыслителя, шедшего к нему навстречу. Это была радостная и великая встреча: Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон Фогельвейде, Альбрехт и другие поэты раннего средневековья показали, что могут поэты, мифомыслящие совместно с своим народом. Эта встреча на заре германской культуры предсказала появление Вагнера в расцвете этой культуры, и трудно сказать, был ли бы Вагнер Вагнером, если бы за несколько веков до него не произошла эта встреча. Русский народ-мифомыслитель доньше не встретился с русским художником-мифомыслителем. Первая их встреча должна быть вместе и второй, совмещающей в себе германские встречи до-вагнеровскую и вагнеровскую.

Мифомышление русского народа, на первый взгляд, как бы подобно реке в пустыне: текла-текла, ничего не оживотворила, началась в песках, кончилась в песках, не дошла до моря, даже до большой реки — до индивидуального творчества. Что от него осталось? Несколько томов былин и песен; несколько исследований о них; шумливые стихи Сергея Городецкого и его подражателей. Так кажется на первый взгляд. Но всмотримся пристальнее.

Первыми и важнейшими навсегда собирателями памятников русского народного мифотворчества были славянофилы: достаточно упомянуть имена П<етра> Киреевского, Гильфердинга, Барсова, Афанасьева, Бессонова; первыми объяснителями народного мифотворчества явились

они же, начиная с Константина Аксакова. Это глубоко знаменательно: тайна народного мифотворчества раскрывалась впервые тем, кто был призван к ней. Петровский прорыв в русской культуре и истории, отрицаемый славянофилами, был искусственным прорывом в народном творчестве; вычеркивая Петербургский период, славянофилы тем самым вычеркивали период искусственного мифоомертвения. Казалась бы, именно из их среды должен был явиться поэт-мифомыслитель, предназначенный пойти навстречу не умершему, но только задремавшему народу-мифомыслителю. Что это было возможно, маленький пример нам дает Финляндия: там, как раз около этого времени, состоялась такая, правда, весьма скромная, первая встреча: Ленрот и Рунеберг явились с финским национальным эпосом. Но, к несчастью, в среде славянофилов не было ни одного не только великого, но сколько-нибудь значительного художественного дарования¹. Встреча, хотя бы и скромная, не произошла. Была и еще одна причина, почему она не произошла. Ей легче было бы произойти, если бы славянофилы больше обратили внимания на двустихийность русского мифотворчества: на языческую и христианскую стихию в нем. Первая была замечена ими во всей ее пестроте и смешанности; вторая не была достаточно примечена и оценена ими. Между тем, будучи людьми подлинно — и творчески — религиозными, они могли бы ее заметить, и найдись между ними сильный художник, — оживотворить ее в искусстве. Христианское мифотворчество русского народа, как более молодое и сохранившее донныне свою действительную силу, ибо

¹ Тютчев слишком внеобычен, резко индивидуален, уединен, чтобы, несмотря на значительное совпадение политических и религиозных его идей со многими идеями славянофильства, счесть его за поэта-славянофила, — хотя знаменательно всетаки, что именно Тютчеву принадлежит подлинно-мифотворческий образ Христа, в удручении «ноши крестной» исходившего Русь.

и донныне русский народ — христианин, было несравненно более способно к действительной встрече с художником. От этой встречи уклонилось русское искусство.

Языческое и смешанное, многопримесное мифомышление былин очень влекло к себе русское искусство, но оно решительно в нем не удалось.

Был только один художник, которому русское языческое мифотворчество, не сделав его художником-мифотворцем, все же дало живой прилив творчества, потому что совпало отчасти, по своему скрытому мироощущению, с его собственным мироощущением. Этот художник — Римский-Корсаков «Снегурочки». Из помещенной в его «Летописи моей музыкальной жизни» повести о том, как создавалась «Снегурочка», мы не можем не почувствовать в этом творчестве чего-то славянски-Ярилины, начиная с жаркого, грозного лета, в которое писалась «Снегурочка», и кончая жуткой сценой таяния Снегурочки под Ярилиными лучами в самой опере. Но и в творчестве Римского-Корсакова было только частичное и случайное совпадение его художнического устремления с языческой струей русского народного мифотворчества; это совпадение дало «Снегурочку» и «Садко», но в дальнейшем всегда лишенное подлинных мифопитающих снов, оно давало лишь блестящую стилизацию, каковой несомненно являются «Сказка о царе Салтане», — откровенная музыкальная стилизация под лубок простонародной сказки, и «Золотой петушок». Впоследствии у Римского-Корсакова было и другое, вторичное совпадение его художнического устремления с второй, христианской, стихией русского мифотворчества — и опять лишь совпадение — в «Сказании о невидимом Граде Китеже».

Все же остальное, созданное русскими художниками на основе не-христианского и до-христианского народного мифотворчества, — преходяще, как «Богатыри» и другие картины В. Васнецова, или ничтожно, как «Жар-Птица» Бальмонта или «Перун» С. Городецкого.

Причина этой несостоявшейся встречи та, что она слишком запоздала. Если в образе Зигфрида Вагнер затронул подлинно-языческое, — явившееся в истории, как неокесаринское, — мироощущение германского народа, то в русском народе это мироощущение внегреховного дитяти исчезло окончательно и крещенская вода христианства давно загасила Ярилины костры. После христианства Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевского, Вл. Соловьева, Льва Толстого немислим никакой возврат к внегреховности и прекрасной звериной невинности Зигфрида. В этом смысле, русское искусство, как душа его великого поэта —

Готово, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Модернизованный Перун и сусальный Ярило, конечно, могут появиться еще и в стихах, и в звуках, и в красках, но они занимательны и забавны, не более: здесь стилизация, а не мифотворчество. Не в них и не там, где они были, возрождение русского народного мифомышления. В недавних русских спорах о мифотворчестве, возникших вокруг теории Вячеслава Иванова, вызвавших столько легких критических побед над мифотворчеством, был допущен один методологический промах, запутавший весь вопрос (поскольку этот вопрос относился к России) и скрывший большое и здоровое ядро в этих спорах: не было определено с достаточной ясностью, о каком мифотворчестве шла речь и к какому миротворчеству призывался художник — к языческой или христианской стихии в нем?

Совершенно верно было отмечено Вячеславом Ивановым тайное устремление современности: «Искусство идет навстречу народной душе... Живопись хочет фрески, зодчество — народного соборница, музыка — хора и драмы, драма — музыки...» («По звездам»).

И бесконечно справедливо была возглашена ответственность современного художника: «С художников

спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем. Ибо миф, о котором мы говорим, не есть искусственное сознание произвольного творчества» (там-же).

Эти два утверждения никто не опроверг, никто не уничтожил: они доныне — возгласия, которые нельзя не слышать. Но хотя и было сделано признание, что «не темы фольклора представляются нам ценными» (там-же), однако творчество поэта решительно называлось «безсознательным погружением в стихии фольклора»; иначе говоря, две несомненные и разнотекущие стихии народного русского мифотворчества — языческая и христианская — смешивались в одну, ничего определенно не обозначающую «стихию фольклора». Так порождено было особое — и мертворожденное — фольклорное мифотворчество конца первого десятилетия 900-х гг., мифотворчество Городецкого, Бальмонтской «Жар-Птицы» и «Злых чар». Между тем, по учению самого же Вячеслава Иванова, «миф есть отображение реальностей», а «новый миф есть новое откровение тех же реальностей». Нет никакого сомнения, что последние реальности русская народная душа сохранила только в аспекте христианском; в христианском же аспекте, — хотим мы этого или не хотим, — представляются эти реальности душе и сознанию русского художника.

После явлений Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Тютчева, Вл. Соловьева, А. А. Иванова, Врубеля, Мережковского, А. Добролюбова, А. Белого, наконец, Вячеслава Иванова мы решительно и определенно можем утверждать это. Тут — и только тут — мятущаяся душа современного русского художника соприкасается в жажде очищения и невинности с народной душой, и «новый миф», чаемый от обновившегося и посвященного художника, должен быть поистине «откровением реальностей», пользуясь термином Вячеслава Иванова, в аспекте христианском, доныне действенном в народе и в нас, а не в до-

христианском, омертвелом в нем и в нас. Не реставрации, а возрождения должно желать и искать.

III.

Так приходим мы ко второй стихии русского народного мифомышления и мифотворчества — к х р и с т и а н с к о й стихии. Но есть ли она и в чем она?

Что она есть — в этом может убедиться всякий, кто занимался русским народным искусством, изобразительным или словесным, в этом убеждает нас все народное творчество, поскольку оно есть творчество христиански-мифомыслительное, — уже ныне доступное строгому научному изучению, в особенности в отдельных своих ветвях — в апокрифах, духовных стихах, иконописи и т. д.

В чем она? — На это ответим кратко и просто: в действительном переживании и своеобразно-действенном преломлении в народной душе христианских религиозных ценностей и выявлении этих ценностей, действительно пережитых, в образах мифомышления народного, хранимых искусством народным, как памятью народною. Два примера, доступных общей проверке, пояснят сказанное.

Всякому, жившему в великорусской деревне, известен факт, что в деревне, в которой зачастую нельзя найти ни одной книжки Евангелия, можно найти без труда 2–3 читанных-перечитанных списка «Сна Богородицы», известного апокрифического сказания. Христианской догмат о Деве Марии, Честнейшей Херувим и Славнейшей без сравнения Серафим, переживается русским народом, как мифомышление о Вечной Освободительнице, Защитительнице, Врагине Ада, Споручнице грешных. Это мифомышление — ибо не догматомышление — отражено в древнем и донныне современном для русской деревни «Сне Богородицы».

Другой пример из истории русской иконописи.

Казалось бы, что иконографическое изображение события, являющегося «Святым Святым» христианского ве-

роучения — Воскресения Христова, должно быть построено на строжайших основах догмата, на канонических свидетельствах Четвероевангелия. Между тем, древнейшим и до начала XVIII века почти единственным, а донныне преобладающим в народном искусстве изображением величайшего христианского события — Воскресения Христова — является изображение «Сошествия во ад», построенное всецело на повествовании апокрифического евангелия от Никодима. Церковное изображение величайшего догмата христианства, с великолепно разработанной детализацией действия и действующих лиц, не церковно по своему существу (формальному), оставаясь верным, так сказать, душе догмата о Воскресении. О Воскресении Христове русский народ не догматомыслит, но мифомыслит, и это мифомышление донныне в нем религиозно-действительно.

На подобном же христианском мифомышлении и мифотворчестве была основана народная вера и искусство не в одной России.

Величайший памятник народно-христианского мифомышления есть «Божественная комедия» Данте, этот истинный символ веры итальянского народа. Только предшествовавшие суровому флорентинцу века непрестанного, ширящегося, текущего народного мифомышления о последних реальностях и ценностях мистического опыта, питаемого христианством, могли накопить неисчерпаемый и глубочайший кладезь грозных и благодатных мифотворческих образов, собранных мистическим архитектором — Данте в трех ярусах вселенского Божественного Действа — в Аде, Чистилище и Рае. Связь образов и символов Данте ныне установлена с образами и символами предшествовавших ему народных религиозных течений и с искусством, порожденным этими течениями. В этом смысле Данте есть завершитель и кристаллизатор образов и символов, до него мифомыслимых народом и его поэтами, учеными, монахами, странниками, святыми.

В несравненно меньшей степени, но сходная по существу, миссия выпала на долю Вагнера: он также кристаллизатор, и окончательный, многих мифотворческих устремлений своего народа, но лишенный, как дитя своего века, сверхчеловеческой религиозной напряженности и мистических дерзаний Данте.

Художественно-религиозная символика средневековья, поскольку она проявилась в изобразительных искусствах, есть также мифотворческое раскрытие народной душой подлинных реальностей в аспекте христианском. Готический собор всегда есть народное мифомышление, в сфере искусств изобразительных, о Боге, Христе, Приснодеве и Дьяволе. Благоухающие простые умбрские «Цветочки» (Fioretti), а не учено-богословские жития (хотя бы и писанные святым, как житие, составленное св. Бонавентурой), явились подлинным раскрытием религиозной правды о брате всей твари св. Франциске Ассисском: мифомыслия в простых и мистически-точных образах о святом и сокровенном, авторы «Цветочков» явили нам вечные образцы искусства религиозного, символического и мифотворческого, глубоко народного, верного земле столько же, сколько и небу.

Все народное русское искусство, донныне единственное искусство, еще доступное народу, истекает из мифомышления, близкого по существу к мифомышлению народом расцвеченных «Цветочков», народом возведенных соборов и народом заложенному фундаменту трехярусной храмины создания Данте.

Многие церкви русского севера хранят донныне иконы св. Софии.

Смысл этого иконописного изображения раскрыт Владимиром Соловьевым в его статье «Идея человечества у Огюста Конта»: «Посреди главного образа в старом новгородском соборе (времен Ярослава Мудрого) мы видим своеобразную женскую фигуру в царском одеянии, сидящую на престоле. По обе стороны от нее, лицом к ней

и в склоненном положении, справа Богородица византийского типа, слева — св. Иоанн Креститель; над сидящею на престоле поднимается Христос с воздетыми руками, а над ним виден небесный мир в лице нескольких ангелов, окружающих Слово Божие, представленное под видом книги — Евангелия».

Св. Софии посвящены два важнейшие храма древней Руси — Киевский и Новгородский, и многие храмы по всей Руси (в том числе один и в новой Москве); образ за с ее изображением донныне пользуются особым почитанием у наиболее религиозных русских людей, в том числе у старообрядцев. Что же такое св. София? догмат церкви? нечто каноническое? Это не Христос, не Богоматерь: Он и Она суть на иконе, помимо нее.

Вл. С. Соловьев проникновенно разъяснил таинственное значение этого драгоценного для старой Руси символа, потому что символ этот является одним из завершительных символов и у самого Соловьева, а также, как думал он, и у французского позитивиста Конта.

И символ этот русский и глубоко-народный, воистину христианский, мифотворческий символ.

«Не от греков приняли наши предки эту идею, — пишет Вл. Соловьев, — так как у греков, в Византии, по всем имеющимся свидетельствам Премудрость Божия, (ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ), разумелась или как общий отвлеченный атрибут Божества, или же принималась как синоним Слова Божия — Логоса. Сама икона новгородской Софии никакого греческого образца не имеет, — это дело нашего собственного религиозного творчества»¹.

«Это Великое царственное и женственное Существо, которое, не будучи ни Богом, ни Вечным Сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание

¹ Курсив наш. Иконы Св. Софии донныне пишутся многими иконописцами — это наблюдали мы, напр., в Нижегородской губ. летом 1912 г.

и от завершителя Ветхого Завета и от родоначальницы Нового, — кто же оно, как не самое истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним все, что есть»¹.

Если б у нас не было никакого другого примера христианского мифомышления русского народа и его запечатления в искусстве народном, то одно мифотворческое раскрытие русским народом подлинной реальности св. Софии и ее воссоздание в народном искусстве могло бы быть достаточным и вечным свидетельством истинности русского народно-христианского мифомышления и мифотворчества. Но у нас есть и другие свидетельства. Приведем ещё некоторые из них.

Странствуя летом 1911 года по русскому северу, я был поражен встречающимися в глухих архангельских церквях изображениями двенадцати сибилл, предрекших рождение Христа. Неумелый художник, мужик, запинаящаяся рукой пишет тех, в ком он видит языческих пророков Христова пришествия, как бы раздвигая церковь Христову до пределов, вмещающих и язычников, всю вселенную. Изображения сибилл встречаются в церквях (напр<имер>, на клиросах) и донныне, и притом, по манере письма, весьма недавнего происхождения: стало быть, они пишутся и ныне. К такому же роду изображения принадлежат довольно обычные в народном искусстве изображения Орфея, Гермеса Трисмегиста, Платона, Сократа, Вергилия, Аристотеля — как «христиан до Христа», «детоводителей ко Христу». Притворы храмов, — общеизвестен в этом

¹ Сочинения, том VIII, стр. 240. Подробное изложение учения о св. Софии у Соловьева в его «Чтениях о Богочеловечестве» Собр. соч., изд. 2-е, т. III. Мы говорим в нашей книжке исключительно о мифотворческом значении образа Св. Софии, как создания народного искусства.

отношении притвор Московского Благовещенского Собора, построенного русскими мастерами, — обычно служат местом для подобных изображений. Данте, поместивший императора Траяна и троянца Гефея в райские обители, поставивший язычника Катона стражем Чистилища, а Вергилия сделавший своим водителем по Аду и Чистилищу, — Данте, величайший из христианских мифотворцев, встречается здесь с народно-русским христианским мифомышлением, претворившим в себя то же средневековое христианское почитание античности, как претворило его и творчество великого флорентинца.

Когда на деревянном, грубой работы, клиросе деревянной в Н<ижних> Матегорах, Арх<ангельской> губ<ернии>, церкви, читаешь сделанную каракулями надпись: «Сибилла именем Демофил была стара образом, ходила в простом одеянии и сиче рекла: Благоволил Бог избрати мати себе от девиц», — сознаешь, что догмат тут кончился и началось подлинное народное мифомышление — в аспекте христианском — о единой вечно, прежде, ныне и во веки Христовой церкви. Никакой догмат не способен заменить подобной действенной силы религиозного мифомышления.

Такое же впечатление выносится из изучения вошедшего в Великие Минеи, широко в народе распространенного в виде духовного стиха, много раз изображенного в народном искусстве сказания об Иоасафе, царевиче Индийском. Известная легенда о царевиче Гаутаме Будде воспринята из книжных источников народным сознанием и, мифомысля о ней, народ создал гениальную повесть о Будде, воспринявшем действительное Христово учение, а православная церковь причислила царевича Иоасафа Гаутаму к Лику святых¹. Вселенская мысль русского наро-

¹ Сказание об Иоасафе и Варлааме имеет длиннейшую литературную историю, оно было чрезвычайно популярно в Зап. Европе, но замечательно, что православной церковью оба героя сказания

да нашла здесь совершенное свое выражение в виде великого мифотворческого образа неделателя Будды, преклонившегося пред вечным делателем Христом.

* * *

Русское искусство прошло мимо этих сокровищ народного христианского мифомышления, заключенных в народном русском искусстве, в духовных стихах, многих руссифицированных житиях из «Четьих Миней» и «Пролога», изустных преданиях, памятниках отреченной литературы и т. д. Все, что сделали здесь русские художники, совершенно незначительно в сравнении с тем, что можно и должно сделать. Моралистическая стилизация «Пролога» и «Миней» у Л. Толстого и Лескова, эстетическая их стилизация в «Комедиях» М. Кузмина, несколько замечательных по языку, но совершенно чуждых настоящей религиознотворческой струйки, созданий А. Ремизова, слабый «Страшный Суд» В. Васнецова, «Сказание о Петре разбойнике» В. Брюсова — вот почти все¹. Между

причислены к лику святых после XI в., тогда как католическая церковь сделала это лишь в конце XVI века. Списки сказания на русском языке дошли до нас начиная с XIV в., сказание в XVI в. включено в великие Четьи-Миней. Царевич Иоасаф стал излюбленным образом русского пустынножительства.

¹ Интересно отметить, что поэт, с решительной неудачей попытавшийся прикоснуться к языческой стихии народного мифотворчества — Бальмонт (в «Злых чарах» и «Жар-Птице»), создал весьма интересную и поэтически значительную книгу, как только попытался прикоснуться к одному из подземных обходных ручьев стихии русского народного мифотворчества: это книга «Зеленый вертоград», о которой строгий Брюсов замечает: «Бальмонт снова дал нам прекрасную книгу». («Далекое и близкое»). Интересно, что и творчество А. Ремизова, поскольку оно близко к фольклору, заметно устремляется, в узких своих пределах, к стихии христианской: таковы «Лимонарь», «Бесовское действо» и недавно напечатанное «Действо о Георгии Храбром».

тем религиозная сила, заключенная в созданиях народного христианского мифотворчества, донныне действенна и жива (испытал же ее на себе Вл. Соловьев, приняв народный символ св. Софии, как необходимый и его мистическому опыту), и на этом пути первая встреча народа мифомыслителя и художника-мифомыслителя возможна и необходима.

«Искусство идет навстречу народной душе» — сказал Вяч. Иванов², и среди скорбей и чаяний народной души, верим, есть и чаяние и тоска по искусству, ибо нельзя же думать, что народ Пушкина, Достоевского и Тютчева может навсегда остаться с искусством фабричных частушек и театров попечительства о народной трезвости. Но художник, идущий к мифотворческому искусству, должен помнить, что должен он идти не к готовым формам народного искусства, не к пассивному подчинению себя образам и символам народного мифомышления, не к фольклору, не к народопоклонству, — но к религиозному взысканию последней реальности, — и, как человек, взыскав Ее непрестанно, он неизбежно встретится с народом, непрестанно тоскующим по Последней реальности и ищущим Ее во имя Христа. Одно художническое имя должно повторять теперь, как имя первого изшедших по пути, предстоящему — все равно, пойдём ли по нему, или трусливо убоимся его — совершенному искусству: имя Данте.

IV.

Есть одна тропа, на которой встреча народной души и души художника может произойти особенно легко и радостно, с божественной легкостью и выстраданной радо-

² Еще раз повторим здесь его замечательные слова: «Живопись хочет фрески, зодчество — народного сборища, музыка — хора и драмы, драма — музыки...» И «с художников спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем».

стью, — если только суждено русскому искусству то об новление невинности, о котором говорил Ницше и которого жаждал Вагнер.

Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только народное мифомышление о св. Граале.

Это создание — предание и сказание о невидимом граде Китеже.

Город Кидиш, Кидаш, «славный город Покидыш упоминается несколько раз еще в былинах¹: так, напр., Илья Муромец спасает его однажды от обступивших его врагов; или: богатырь Суруец-Суздалец едет к «славному городу Покидышу», к князю Михаиле Ефимьевичу, и за его столом, при его дворе, Суруец занимает такое же место, как киевские богатыри у Владимира.

Но в народное мифотворчество этот Кидиш или Китеж, по народному произношению, вошел не как былинный стольный город, а как мистический «невидимый град», и хранителями его явились не богатыри, но святые.

В старообрядчестве донныне во множестве распространен так называемый «Китежский летописец», т. е. повествование о былой и грядущей судьбе града Китежа. Один из списков был опубликован П. Бессоновым в примечаниях к 4-му выпуску «Песен» Киреевского, и получен им от Н. С. Киселева, добывшего его в Нижегородской губернии. «Рукопись эта, — сообщает Бессонов², — позднейшего полуустава, заключает в себе очевидно, уже помимо содержания, а по одному даже летоисчислению, не историю, а народные предания; ее позднее происхождение

¹ Наприм., в «Песнях» П. В. Киреевского, вып. I и II.

² Песни П. Киреевского, вып. 4. М. 1862 г., стр. СXXXI—II.

обличается между прочим старообрядческими вставками об антихристе. Она, конечно, моложе всякого возможного Летописца и возникла независимо, в стороне от него; но она иногда называет себя Летописцем, иногда же ссылается на местный летописец; и действительно, там, где есть летосчисление, хотя и спутанное, там заметны выписки из Летописца. Приводя из него отрывки как основу, это позднейшее сочинение, повинувась народным преданиям, создает целую поэму, которая... является нам в образах довольно законченных и полных».

Полное заглавие Бессоноваго списка таково: «Книга глаголемая Летописец, в лето 6676¹ месяца сентября в 5 день Георгия Всеволодовича». Князь Георгий Всеволодович, сын кн. Всеволода — Гавриила Псковского, причисленный православной церковью к лику святых², получил, — по сказанию этого Летописца, — от кн. Михаила Черниговского грамоту на построение церквей по всей Суздальской земле. Этот же благоверный князь является и строителем города Большого Китежа за Волгой.

Год 6676, указываемый летописцем, по указанию г. Меледина, изучавшего предание о Китеже в 40-х гг. прошлого столетия, и является, по народному убеждению, годом построения Большого Китежа, место которого ныне народом указывается в Нижегородской губ., Макарьевского уезда, близ села Владимирского (или Люнда), у озера Светлояра, или Святого. По народному исчислению, Большой Китеж занимал 150 сажень в длину, 100 — в ширину. На левом же берегу Волги был и другой Китеж — Малый; ныне, на его месте, как верит народ, находится Городец. Большой Китеж, построенный на месте, пленившем князя Георгия своею красотой, был стольным городом этого князя; в нем было множество благолепных храмов,

¹ 168 от Р. X.

² Память его празднуется 4 февраля, — день убиения кн. Георгия татарами, — что согласно и с Китежским летописцем.

и в том числе три собора — Знаменский, Успенский и Воздвиженский.

Но недолго пришлось красоваться видимому Большому Китежу. «Бысть же попушением Божиим, грех наших ради, прииде на Русь воевать нечестивый и безбожный царь Батый, и разоряше грады и огнем пожигаше, людие же мечю предаваше, а младенцев ножом закалаше, младых же дев блудом скверняше, и бысть плачь великий». Взяв город Малый Китеж, Батый долго не мог найти дороги в Большой Китеж, но нашелся изменник, Гришка Кутерьма, который провел его — «Батыевой тропой» — к Большому Китежу. Князь Георгий, разбитый Батыем при Малом Китеже, собрал новую рать и с нею встретил Батю у стольного своего города, но Батый одолел и новую рать, и святой князь пал в битве (4 февраля). Город же Большой Китеж, по молитвам праведных, обитавших в нем, стал невидим. «Сей град Большой Китеж невидим бысть и покровен бысть рукою Божиею, иже на конец века сего многомятежного и слезам достойного покры Господь той град дланию своею, и невидим бысть по их молению, прошению, иже достойне и праведне тому припадающих, иже не узрит скорби и печали от зверя антихриста, то кто о нас печалует, день и ночь о отступлении нашем к Богу». «И не видим будет Большой Китеж даже до пришествия Христова, якоже и в прежния времена бысть сие. И сокровенныя обители не едина, но многи монастыри, в тех монастырех много множество бысть святых отец, яко звезд небесных, просиявших житием своим, и яко песка морского, невозможно предати и».

Попрежнему сияют в невидимом граде, как в видимом, золотые главы церквей, ликует колокольный успенский звон, идут долгие и благолепные службы в церквях, раздается Божественное пение и молитва дымом кадильным, видимым, выходит из уст праведных.

Став невидимым, Китеж-град святых и праведных не стал недоступным. Путь в невидимый град есть. Вся-

кий волен в него итти, но одни в него входят, другие — не войдут никогда. Вот путь входящих, по Китежскому летописцу:

«Аще ли же который человек обещается итти в него, а не ложно от усердия своего постытися начнет, и пойдет в него и обещается тако, аще и гладом умрет, а не изыти из него, аще ины многи смерти претерпети, аще и смертда умрети, виждь, яко спасает Бог такового человека: яко и стопи его вся изочтены и записаны Ангелом, на путь спасения поиде». «А не хотящаго, ни тщащагося, не ищущаго, ни желающаго получитьи спасения, того не нудит Господь нужею и неволею, но по усердию и по произволению сердца все строит Господь человеки, егда кто неразвоенными умом и верою несумненною обещается и помышляти начнет ничто же суетно в себе, ниже возвратися вспять, ни поведати ни отцу, ни матери, ни сестрам, ни братиям, и таковому Господь открыет, и управит Господь в таковое благоутишное пристанище». Путь же не вводящий в Китеж таков: «Аще ли пойдет и мыслити начнет семо и овамо, и пойдет, и начнет славити везде, и таковому закрывает Господь, но покажет ему лесом и пустым местом, не живущим, и ничтоже таковой получит себе, но токмо труд его всеу будет и соблазн и понос и укор ему будет, и за сие от Бога казнь примет здесь и в будущем веке осуждение и тму кромешную, иже таковому святому месту поругася».

Доныне заветами, изложенными Летописцем, определяет народ свой путь вхождения в Китеж. Отрешение и отречение от временного во имя вечного вводит в невидимый град; блуждание «сема и овамо» приводит лишь в «лес и пустое место». Еще в сороковых годах было записано народное предание о недостойном путнике, ходившем в Китеж. «Рассказывают, когда-то один пастух, заблудившись у горки¹, нечаянно попал в это подземное

¹ Той самой, где скрыты в земле китежские соборы.

жилище¹, и там видел величественных старцев. Проведши у них ночь, вместе с ними вкусил их хлеба, который... так ему понравился, что он утаил себе кусочек его. Пришлецу из верхнего мира не хотелось оставлять жилища этих подземных старцев, но святые не позволили ему оставаться у себя, потому что он попался к ним нечаянно, а не по желанию. Возвратясь в свое поле, он посмотрел украденный хлебец; — но хлебец сделался гнилушкой. За эту кражу... он не мог найти входа, когда после хотел попасть туда»². Но то же народное предание, тогда же записанное, знает и право-вошедших в Китеж: «Уверяют, что и ныне многие проходят туда невидимым, скрытым от нас входом, и что войдет туда всякий, кто, только непременно пожелавши быть там, уйдет не сказавшись никому, забыв все земное и не взяв с собою ничего — даже хлеба (потому что Ангел пропитает там всех), и кто, не отходя от этого места, во все время будет проситься взойти в эту святую обитель, хоть бы пришлось и умереть тут (что и случается)».

Народная вера в Китеж необыкновенна была и остается необыкновенной.

Н. С. Киселев, сообщивший Бессонову «Китежский Летописец», в самом начале 60-х гг., в разгар освободительной работы, проезжал по Нижегородской губернии, был в Городце — месте Малого Китежа. «Как только у меня невольно вырвалось слово *К и т е ж*, в ответ на слово — Городец, Иван Степанович (имя дворника) забыл, как и я, о помешках, об уставных грамотах, совершенно переменил склад речи, и начал рассказывать о построении Китежей».

Народ ходит на Китеж молиться Богу, стекается к озеру Светлояру, чтоб увидеть в его водах отражение китежских церквей и услышать колокольный звон. К Светлояру сходятся на праздники Вознесения, Троицын день, Вла-

¹ Где обитают святые китежские старцы.

² Записано Мелединым.

димирской Божией Матери, Петра и Павла, даже в обычные воскресенья, но особенно многолюдно бывает стечение народа в ночь с 22 на 23 июня, на Владимирскую.

Современный нам этнограф и знаток нижегородского края А. П. Мельников так описывает, на основе собственных наблюдений, современное народное хождение к Китежу¹:

«В ночь под праздник Владимирской Божией Матери с 22 на 23 июня всякому, кто с верою посмотрит в тихие струи святого озера, в неясных очертаниях является отражение этого города, слышен бывает глухой звон колоколов китежских, слышно далекое пение св. иноков и видно, как идут крестным ходом китежские старцы в белых ризах и рать св. Георгия, воспевая священные гимны. Можно заживо попасть во св. град, только уже возврата оттуда нет. Если отринуть от себя все земное, раздав все имение нищим, отговев и причастившись, без посоха и сумы по Батыевой тропе прийти к святому озеру — в одном из холмов открывается темная пещера; это и есть вход в город Китеж. Велик и труден путь туда, но если в пути не поколеблется вера, отверзаются врата святого града и встретят тебя там святые старцы с ликованием и колокольным звоном и облекут в светлые ризы. Существует легенда об одном юноше, который попал в город Китеж и написал оттуда письмо своим родителям, описывая подробно тамошнее житие».

То, что пишет беспристрастный этнограф, относится к современному Китежу. Но как теперь, так и семьдесят лет назад, народ сходил к Китежу прежде всего молиться. Всю ночь, соединяясь в кучки и группы, народ, при зажженных свечах, сходится у озера, слушает чтение «Китежского летописца», поет молитвы и духовные распевцы, молится сообща и в одиночку, слушает подземный

¹ А. П. Мельников. К трехсотлетию смутного времени. Н^{ижний}-Новгород и Нижегородский край. Москва, 1911., стр. 148—149.

звон, глядит в озерную глубь; на утро умываются в озере и пьют воду. В сороковых годах около озера были вырыты малые пещерки, где жили люди, особо прилежные к Китежу. «В простые дни, — сообщает современник этому Меледин, — многие приходят к этому озеру, чтобы послушать... рассказов у пустынников, которые, пришед туда по усердию, выкапывают в земле землянки, и подолгу живут там, пропитываясь подаванием от приходящих на молитву... Эти пустынники... приходящих укладывают на ночь ближе к озеру и заставляют их вслушиваться, приложив уши к земле. Уверяют, что усердных берег этого озера ночью убаякивает, качая их, как детей в люльке, что, говорят они, усердные люди чувствуют сами». Это известие совершенно подтверждается современным нам известием. По свидетельству В. Г. Короленко, некогда «радетели, труждающиеся люди, изрыли всю гору землянками и пещерками. Теперь это вывелось». Причины, отчего «это вывелось», указаны с достаточной ясностью: «Полиция, не находя входов, а только отверстия „для воздуха“, — прогоняла подвижников щупами и выкуривала дымом». Местный житель, старик, отвечал писателю на вопрос «Значит, тут пещеры были?» — «И, и... Много! Только, конечно, по тайности. Потому что на ту пору уже разгонять примались. Я еще помню хорошо: гора вся была ископана. Идешь, бывало, зимнее дело: тянет из яминок пар или, сказать, дымок, и иней кругом обтаял. Скажи: „Господи, Иисусе Христе Сыне Божий, помилуй нас!“» И сейчас из яминок рука за милостиной тянется. — Как же они туда проходили? — Да как проходили. Вон там, у этого родничка береза стояла. У той березки корень был развесистой, так под тот корень на моей памяти можно было пролезть на корячках. Это вот еще, лет может пяток, объявился было один. Забрался было в гору-те. Жил. — Ну, и что же? — Да что! Не те времена, поштенный. Озорства много стало. А ему этого не надобно. Ему нужен покой. Убрался срядяга».

Полиция выкуривала (в буквальном смысле) пустынножителей китежских: ушли пустынники из пещер, но от Китежа не ушли — и не ушел народ: скорее — пришел.

Кто они, эти люди, взыскующие невидимого града, эти слушающие и ищущие? Они растут в числе и ширятся в своем составе.

В 1843 г. Меледин замечает, что «прежде тут сходились одни старообрядцы, — теперь и православные». З. Н. Гиппиус, бывшая на Святом озере в 1903 году, М. Пришвин, бывший там в 1908 году, сообщают уже о встречах своих там со всевозможными сектантами — бегунами, нетовцами, баптистами, с толстовцами и т. д. Мне пришлось в Китежскую ночь наблюдать еще более пеструю по вере, но не по устремлению, толпу пришедших на озеро. Так растут идущие к невидимому граду.

Гиппиус пишет о беседующих о вере под Китежем: «Обо всем, о чем мы думали, читали, печалились — думали и они у себя, в лесу, и, может быть, глубже и серьезнее, чем мы. Но им легче, их много, они вместе, а мы, немногие, живем среди толпы, которая встречает всякую мысль о Боге грязной усмешкой или подозрением в ненормальности».

Приведу несколько (очень мало) наблюдений Короленко, Пришвина и Гиппиус над тем, что происходит в наши дни «у стен невидимого града».

«Китежский звон слышит. И не то что под Владимирскую, а безперечь, во всякое время»

«Выйду это на зорьке, на ранней на кресты невидимые помолиться, а оно и гу-у-у-дит и бу-у-хает, — говорил он (старик) при мне; детски радостно улыбаясь» (Короленко).

«Мещанин шел с моим спутником до села и все время исповедовался, как он троих детей своих засек, работника заморозил, пил, вовсе все забыл — а нынче вот потянуло и потянуло на Святое озеро молиться, и очень он мучится...» (Гиппиус).

«Перед березкой на коленях у самого Светлого озера горячо молится старушка. Перед березой. Что это значит? Обхожу дерево и старушку, думаю, где-нибудь на суку ее висит икона. Нет, молится просто дереву.

— Бабушка, — спрашиваю ее осторожно, можно так... дереву, это святая березка?

— Не березка, родимый, — отвечает бабушка, — не березка, а тут воротца. Вот где большой-то холмик, там Знаменье, а там вон Здвиженье, а там Успенье...

— Бабушка, неужели тут, правда, воротца?

— И недалеко, родимый, всего четверти на две; в прежние времена пахали тут, сказывают, сохами за кресты цеплялись<>>...

...«Умолишь угодников Божиих, вот и позовут, и растворятся воротца, а пожалеешь кого, опять станет пустым и диким местом» (Пришвин).

«На что-то мягкое, живое я наступил. Нагнулся и испугался: на берегу озера, под проливным дождем, в грязи лежала женщина, лицом к земле.

— Не трогайте, не трогайте ее, — сказал мне кто-то, — она звон слушает» (Пришвин).

Что́ это? сумасшествие, повальное религиозное сумасшествие или... что́ или?

Кого надо привести на Святое озеро — психиатра или священника? Пусть первый лечит, или пусть второй доказывает, что никакого Китежа не было и нет, а есть православная церковь, видимая, каменная и деревянная, и пусть в нее позовет. Но дело в том, что и сектантов в сумасшедший дом сажают, и священники, призывая в церковь, из сил выбиваются, как те же Гиппиус и Пришвин о том повествуют, и, конечно, по-своему правы говорящие: лопатой не докопнёшь до крестов, хоть всю землю изрой, и заезжие психиатры, вероятно, бывали, но у стен града невидимого богомольца растут: прежде были одни старообрядцы, в 40-х годах православные пришли, а теперь и сектанты появились во множестве, — а каменные церкви

пустеют. Мещанин, каявшийся народу и Богу на Святом озере, конечно, бывал в церкви, исповедовался и приобщался, — но вот затосковал, замучился-то только придя к невидимым китежским церквям.

Русский народ создал удивительнейшую в мире секту бегунов; русский народ недавно явил миру невиданный им образ гениального бегуна — Льва Толстого; русский народ бежал к невидимому граду, в церковь невидимую. В невидимой церкви было место Иоасафу — Гаутаме, царевичу Индийскому, и серенькому мещанину, и беглому декадентскому поэту, и мифическому Орфею, и языческим сибиллам, и покаявшимся индивидуалистам, в роде Мережковского, и латинскому Вергилию, — и эту-то церковь он увидел в подлинном граде Божиим, in Civitate Dei, — в невидимом Китеже.

Китеж не есть абстракция, холодная аллегория, моральная притча. Кто так поймет Китеж, тот не увидит в нем ничего больше, как «пустое место и лес» китежского летописца. Китеж есть действительность, есть великий реализм веры, есть подлинный град, ибо вот мы видим у его входа тоскующего мещанина, старуху, молящуюся у березки, это «что-то мягкое, живое», женщину, распротертую пред прохожим, о которой сказали: «не трогайте ее, она звон слушает!» В наивных и почти смешных словах старушки, полагающей что «воротца» в Китеж недалеко: «всего четверти на две», есть подлинная и горящая ярко правда: кто так стучит, тому отворят, — отворят и те ворота невидимого града, за которыми «благоутишное пристанище», по словам китежского летописца, ибо к таким несомненно — и к ним одним — обращены слова Христа: «толцые, и отверзится вам...»

И путь, указываемый народом к несомненному Китежу, также религиозно-несомненен: ибо это есть путь величайшего подвига, труд всей жизни, умное делание, опыт мистический. Двойственность Китежа: одним — Невещественный град, «благоутишное пристани-

ше», другим — топь, пустое место, лес, — есть истинное свидетельство о подлинном религиозном знании народа, верующего в Китеж. Невидимый град для тех, кто не требует чуда, но сам пламенеет в себе к чуду; топь, пустое место — тому, кто без огня веры и религиозного опыта хочет пожара веры — чуда. Атеистическому кощунственному требованию чуда, как доказательства подлинного бытия Божия, Божия присутствия в мире и существования града Божия¹, — народное религиозное сознание в Китеже противопоставляет подлинный мистический путь к чуду.

Как истинный путь, — это путь уготованный всякому, хотяшему итти; «тропа Батыева» умещает вместе идущих: и сектантов, и православных, и старообрядцев, ибо, идущие во имя Христово, все идут одной тропой — религиозного труда, опыта и пламени. Путь этот давно завещан и не раз возвещался.

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, все люби, ищи восторга и иступления сего. Омочи землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои» — поучает старец Зосима у Достоевского. И эпитафией «Карамазовых» берет Достоевский Иоанновы слова о зерне пшеничном, должествующем, чтоб принести плод и не остаться одному, упасть на землю.

«Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю... Он не знал, для чего обнимал ее... Он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами»...

Не один Алеша упал на землю, услышав призыв горький к земле: ранее его упал на китежскую землю русский народ в лице десятков, сотен, тысяч сходящихся к Невидимому Граду. Глубочайшее откровение Достоевского

¹ На этом требовании построено творчество Л. Андреева, беспомощно, но дерзко выражающего здесь религиозную беспомощность русской атеистической интеллигенции.

здесь совпадает с вековым народным мифомышлением о земле и слезах: ибо Китеж ушел в землю только до Второго Пришествия, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донныне сияющими в глубине земной, и «недалеко, всего четверти на две», по словам старушки.

«Как напоишь слезами своими землю на пол-аршина (вот они, старушкины-то две четверти) в глубину, тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково есть пророчество», — говорит старица у Достоевского в «Бесах».

Скорбь ли народной души подсказала Достоевскому эти слова?

Реальная ветхая старушка в 1908 году повторила их на реальном Святом озере, на реальной Нижегородской земле. Правда не ушла на небо: она тут-же с нами, в нашей же земле; стало быть, и земля не проклята, не одною кровью залита, но и слезами иступленной любви и восторга, и освящена земля, ибо и в ней храмы, истинные, праведные, крепкие.

Китеж — не секта¹, не отъединение, но съединение тут же, на земле. Обетование «В дому отца моего обителя

¹ Даже миссионеры, беседующие с сектантами на Светлом озере, не видят ничего неправославного в тех формах хождения к Невидимому Китежу, которые создал народ в связи с Сказанием о Китеже. И, конечно, миссионеры совершенно правы: ибо, с точки зрения православной, в хождении к невидимому граду заключено подлинно-христианское взыскание Бога молитвой, подвигом терпения, воздержания и веры — той самой, о которой апостол Павел сказал: «Вера есть уповаемых извещение, вещей обличение невидимых». В нашем изложении Сказания о Китеже мы исследуем мифотворческое значение и мифотворческую (христиански-мифотворческую) силу Сказания о Китеже. Религиозный его смысл и значение несравненно сложнее, чем отмечено нами здесь; исследованию религиозного смысла и значения Китежа, в прошлом и настоящем, посвящена книга «Церковь Невидимого Града». М, 1913 г.

многи суть» соблюдено здесь, и китежский общий путь только один из путей многих в Дом, где и обитатели многи, путь нам ближайший, русский и простой. Мы так разъединились все со всеми, каждый с каждым, в искусстве, в жизни, в религии, в самом разъединении, что все мы немеем: не о чем говорить, друг друга не понимаем. И вот то, что есть где-то место, где может встретиться и встретились мещанин и Мережковский, Толстой и Добролюбов, Достоевский и русский народ, что оказалась одна маленькая точка — и географическая — на земле, где видимо небо общее, синее, простое, всем, сразу, и это небо покрывает не топь, не пустое место, но землю-мать, свято укрывшую святые алтари, — одно уж это о великой правде Китежа говорить нам, о пути верном и святом.

Путь этот народен в высочайшем смысле слова, ибо это путь не народнический, не путь внешних касаний интеллигента к народу, но путь нашего и народного совпадения и единства — в искании Единой Реальности: Града воцарившегося Христа.

Поверим тут свидетельству Мережковского, так передающего о своих беседах на Святом озере с «взыскующими града», уговаривавшими писателя остаться с ними навсегда:

«Первый раз в жизни мы чувствовали, как самые личные, тайные, одинокие мысли наши могли бы сделаться всеобщими, всенародными.

«С двух противоположных концов мира мы пришли к одному и тому же. С каким бесконечным и безнадежным усилием целые поколения русских интеллигентов хотели соединиться с народом, „шли в народ“, но какая-то стеклянная стена отделяла их от него... Нам не зачем было идти к народу: он сам шел не к нам, а к нашему... Ни он без нас (я разумею „нас“, конечно, не в смысле отдельных личностей), ни мы без него ничего не делаем. Мы — такие же, как он, жалкие дети без матери,

заблудшие овцы без пастыря, такие же бездомные странники, „настоящего града не имеющие, грядущего града взыскующие“».

Первая встреча русского народа и русской интеллигенции, встреча понимания, а не вражды, совершилась на пути искания общей и Единой Реальности.

«Казалось еще немного — и услышим мы все сразу, как один человек, — тихие звоны храмов святого града, скользющие по воде. Увидим в плотном зеркале озера вместо черных холмов — отражение золотых глав, чуть уловимое мерцанье там, где на воду падает свет от свечей» — так выражает это чувство религиозного единения у Китежа Гиппиус.

Другими — и столь близкими нам словами — сознание этой единственности и общности пути к невидимому граду с силой и вместе с народным простодушием выражено в конце Китежского Летописца:

«Аще ли который человек поругаетца или посмеется нами переданному сему писанию, — да весть таковой: то не нам поругается, но Богу и пресвятой Его Богоматери Владычице нашей Богородице и присно Деве Марии».

V.

Народная душа жаждою великого религиозного реализма породила глубоко-действенное мифомышление о невидимом граде Китеже. То малое, что мы знаем о Китеже, и то еще более малое, что собрано здесь, свидетельствует неложно о подлинной религиозной и мифотворческой силе русского народа. Народ, донныне растущей волной притекающий к Китежу, не бесплоден мифотворчески и религиозно. Китеж реален и действен для тех тысяч народа, ежегодно стекающихся к стенам града невидимого, для тех десятков тысяч, которые несомненно веруют Китежу.

В этом для всех нас и больше всего для грядущего русского художника-мифомыслителя — неоцененное преимущество перед Вагнером.

Глубоко различны здесь пути Вагнера и русского мифомыслителя-делателя (ποιητής).

Величайшая святыня Вагнерова мифотворчества — сказание о святом Граале — есть только заклинание Вагнера: «сие и буди, буди!» Этому заклинанию предшествует у Вагнера — до его произнесения в творчестве, — археография: по сказаниям литературном, усилием религиозной воли своей, воссоздает он сказание религиознотворческое; даже филология (и иногда явно неудачная, в роде знаменитых толкований псевдо-арабского имени Парсифаля: parseh — непорочный и al — простец) нужна Вагнеру, чтобы обрести утерянное, воссоздать раздробленное, возвеличить уничтоженное. От индивидуального интуитивного постижения, от antecipatio мифа в своей душе — к мифологической литературе (дабы найти опору в конкретном и коллективном!), и от литературы, от историко-филологического исследования — к мифу, к святыне, к святому месту — вот путь Вагнера.

От святыни, от места святого, донныне богатого религиозной действенностью — к мифу творческому, оплодотворяющему и спасающему искусство — вот путь русского великого художника, который захотел бы по нему итти, ибо воистину великим и простым надо быть, чтоб начать художническое хождение к Китежу.

При всей своей религиозной ценности и сокровенному значению, — легенда о св. Граале ныне не есть религиозная реальность и действительность ни для германского народа, ни для З<ападной> Европы вообще. Где те десятки людей, которые во имя Грааля бросают удобные свои европейские дома и дела и в искании его видят высшую отраду? Где ныне тоскующие у стен Монсальвата в реальных соленых слезах и действительной тоске и скорби? Где внимающие в религиозном восторге звону Монсальватских колоколов?

Их нет. Бросают удобные европейские и американские дома, чтоб зал Нью-Йорского театра или парижской Grand Opéra утонченно сменить на зал Байрейта, не менее удобный, но более изысканный. Слушают звон хитрых вагнеровских колоколов не в невидимом Граде, а в невидимом Байрейтском оркестре, пишут статьи в Вагнерьянских журналах, да диссертации о происхождении легенды о св. Граале защищают у скукающих профессоров. На св. Грааль наводят бинокли (тут вспоминается праведное негодование Вагнерова друга Фр. Листа, препятствовавшего инсценировке своих двух ораторий, утверждая, что на «святых нельзя наводить бинокли»), колокола Горы Спасения слышат в оркестре, о Монсальвате говорят. Невидимые церкви невидимого града видят народным видением истины и веры, колокола Китежа слышат в религиозном восторге, в Китеж веруют, к Китежу идут, босые и голодные, за десятки верст — вот разница между европейским Западом и Востоком, между народной душой, спящей в покое, и народной душой, бодрствующей в скорби и надежде, — между искусством Вагнера и искусством русского грядущего мифомыслителя.

Мифотворческое ее значение, и еще более религиозное, — громадно. Нет достаточно слов, чтоб выразить его.

Тот, кто до конца поймет это и от невидимого Китежа веры пойдет к цветущему во плоти Китежу искусства, тот будет великий художник-мифотворец на Руси.

Рожденного Китежем художника еще нет у нас, но как бы предвестие предвестия об этом рождении уже дано нам — духом музыки, звучащим в слове и в звуке. Знаем уже художника, ушедшего к Китежу и пришедшего оттуда с первою китежскою вестью искусству, — вестью подлинно-благой. Говорю об Александре Добролюбове.

Огромно и действенно было устремление этого человека к народной душе — и вместе с нею к душе вселенской — к последней реальности. Поэт, некогда с величайшей надеждой приветствованный одним из немногих истинных художников наших дней — Валерием Брюсовым, один из молодых и подлинных европейцев наших, по словам европейца Мережковского — «крайний декадент не только на словах, но и на деле», подражатель Бодлэра и Свинборна, отравленный всеми ядами «искусственных эдемов», он стал безвестным странником, искателем Невидимого Града; откуда-то издалека, из толщи народной жизни и веры, о которой мы ничего не знаем, он выносит нам свою прекрасную «Из Книги Невидимой», первую книгу всей русской литературы, дошедшую до народа и принятую им, как книгу живую, — книгу, в течение пяти лет раскупленную мистиками мужиками и интеллигентами у утонченного «Скорпиона». Стихи Добролюбова — не стихи, его отрывки — не афоризмы, его главы — не главы книги, его обращения — не проповедь: что же его книга? Первый, еще едва слышимый, но уже благовествующий лепет человека и художника, слышавших Китежский вечный звон.

«Пока погибает хотя одна последняя, самая презренная былинка степей, я не могу забыть: и она сестра моя. Пока все не бессмертно, я не принимаю вашего мира». — «Первая одежда твоя человек, — это плоть, весь видимый мир. Ты сам соткал ее». — «Драгоценный камень скрыт от всего мира».

Безумными или сверхразумными покажутся нам слова эти (народу кажутся они поистине разумными и прекрасными), — все равно: мы так не говорим, не смеем, не можем. «Из Книги Невидимой» открывает нам нечто тот, кто слышал звон града невидимого, но не невидимого Китежа.

И все, что услышал народ из нашей новой поэзии, мистики, метафизики — это одну только весть эту, данную в духе музыки, из китежской обители.

А. Добролюбов тут первый, — и, первого, его уже заслышали умеющие слышать среди нас и среди народа. Не есть-ли это предвестие предвестия радостного и несомненного, что не бесплодно наше чаяние художника всенародного, миротворца, прошедшего — по Ницше — пути «освящения и посвящения»?

Не оттого ли убежали от искусства великие бегуны — Гоголь, Достоевский, Толстой, что предпочитали невидимо и тайно итти к Китежу без искусства, чем к искусству без китежских звонов? Немели, чтоб слышать звон взыскуемого града. Добролюбов был нем, слышал, — и вот уже не смолчал, но, коснея языком, в отрывках, набросках, заметках, на лоскутках, на ходу, на пути, кое-как: лишь бы сказать, — попытался сказать нам, что видел, что слышал там, за китежскими стенами, — и его, немного и безсловного, по сравнению с великими говорящими Достоевским и Толстым, услышали и поверили ему и свидетельству его. Возврат Добролюбова к слову, к песне сам он объяснил нам: он говорил, был в искусстве и вот умолк, потому что не мог уже петь и говорить: молчал; услышал слабый звон невидимого храма — и вот опять поет, потому что теперь это уже можно и нужно: «От детства песни рождались в сердце моем. Когда я вступил на путь покаяния, несколько лет удерживал я уста свои... Я пел все, что пел, только для самых близких братьев моих и для Бога, я никогда не подумал бы, что я напечатаю их или даже запишу на бумаге, я никогда не предполагал возвратиться к писанию¹. Но теперь я возвращаюсь и к книгам и признаю вас, мудрецы всех времен, священные чистые книги всех времен, всех народов!»

Так говорит вернувшийся и обретший новый и чистый дом бегун. Тут, в этом возврате Добролюбова, свершившемся за несколько лет до ухода Толстого, кончается наше страшное разъединение и первый камень закладывается нового, отчего дома, в который вошли бы, вернувшись,

¹ Курсив А. Добролюбова.

бегуны наши, которым кричали «вернитесь!», но которые не возвращались — Достоевский, Гоголь, Толстой...

Не тогда ли поверить себе художник, когда в словах своих сам услышит слова и подголоски китежских распевцев и песнопений, в звуках своих — отзвонь китежского звона? Как, не поверив себе, сделает, чтоб поверили ему другие, как обманет народ? Ложью ли безрелигиозного искусства, «заблудшего искусства наших дней», достигнет он этого?

Не случайно у большого художника, Римского-Корсакова, были в творчестве два совпадения с народным мифомышлением. О первом моменте совпадения — о создании «Снегурочки» и близкого к ней «Садка», уже говорилось. Это был момент, когда, отнюдь не мифотворческое само по себе, творчество Римского-Корсакова совпало во многом с языческой, едва тлеющей стихией русского народного мифомышления. Вторым моментом совпадения — было создание, среди стилизаторских «Сказки о царе Салтане» и «Золотого петушка» — «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Соблазн провести тут параллель с Вагнером должен быть определенно отвергнут: можем ли мы представить себе Вагнера после «Парсифаля», музыкально-стилизирующего какую-нибудь сказку братьев Гриммов? Римский-Корсаков после «Китежа» создал «Золотого петушка». В то время как Вагнер есть всегда заклинатель (языческими или христианскими закланиями) обуравляющей его стихии музыки, Римский-Корсаков есть искусный — и в своем искусстве приемлемый — звездочет-хитродей, материалом замысловатых своих хитродейств избирающий нужное ему количество водной стихии, нисколько не страшное, — музыки. Художническое устремление, и вместе жизненное, у Вагнера одно: укрощение угрожающей ему стихии закланием искусства; художническое, и только художническое, устремление Римского-Корсакова — держаться как можно далее всяческих закланий и в области привычного создавать

привычно-прекрасное или хорошее. К «Граалю» Вагнер подходил трудом всей жизни, а потом уже художническим мастерством тоже всей жизни; к «Китежу» Римский-Корсаков подходил только мастерством, приобретенным к старости, но тем важнее для нас «Китеж» Корсакова, как симптом: Римский-Корсаков не мог пройти мимо «Китежа». Пусть он только блестящий фольклорист в музыке, но самый этот музыкальный фольклоризм, исчерпав себя до конца в языческой стихии народного творчества¹, логически пришел к христианской. Художническая, хотя и узко понятая, но и в узости своей неизбежная потребность совпала здесь с потребностью общею, уже не звездочетской, а самой насущной, — с той, которой послужил А. Добролюбов. В творчестве Римского-Корсакова Китеж — эпизод, но этот эпизод был внутренне неизбежен. Замечательней всего, что Китеж был воспринят Римским-Корсаковым очень близко к народному пониманию основных китежских устремлений, поскольку они проявлены во-вне и доступны обычному познанию, — воспринят не религиозно, а только художнически-правдиво.

Китежанин Добролюбов не хочет берсертиа, если не бессмертна сестра-травка и сестрица былинка, «послом от медведя» пришел он, потому что воистину «хочет он примириться с человеком», и единая из вестей, слышанных Добролюбовым в «Китеже», есть напоминание о том, что Христос послал благовестников благовествовать евангелие не людям одним, но «всей твари».

Это подлинно народное, русское, христианское какой-то художнической правдой учуял вовсе нерелигиозный Римский-Корсаков и предание о Китеже соединил со сказанием о мудрой деде Февронии, почерпнутом из древней повести. «Сказание» по-китежски разумно и необходимо открывается «Похвалой пустыне» в виде

¹ «Золотой Петушок» есть только повторение уже прежде данного в «Снегурочке» и «Кашее», «Салтане» — в «Садко» и «Снегурочке».

оркестрового вступления. Единственная во всей оперной литературе, следует далее сцена Февронии со зверями и птицами. Приветы Февронии и братание ее со всей тварью внушены Корсакову каким-то прорывом, мгновенным и случайным, к народной душе; даже медведю, послан от которого называл себя брат Александр (Добролюбов), нашлось тут место. Заблудившийся на охоте княжич Всеволод спрашивает Февронию, пораженный братаньем ее со зверем:

Ты скажи-ка, красна девица, —
Ходишь ли молиться в церковь Божию?

Феврония отвечает ему самыми китежскими словами, будто у Добролюбова подслушанными (у Бессонова ничего такого не мог прочесть Римский-Корсаков):

Нет, ходить-то мне далеко, милый...
А и то: ведь Бог-то не везде ли?
Ты вот мыслишь: здесь пустое место,
Ан-же нет — великая здесь церковь, —
Оглянися умными очами.

(благоговейно, как бы видя себя в церкви).

День и ночь у нас служба воскресная,
Днем и ночью темьяны да ладаны
Днем сияет нам солнышко ясное,
Ночью звезды, как свечки, затеплятся.
День и ночь у нас пенье умильное,
Что на все голоса ликование, —
Птицы, звери, дыхание всякое
Восхваляют прекрасен
Господень свет.

И дальше не устоял звездочет-хитродей против властных сетований души народной, как-то (не знаю, как) и им расслышанной: предатель-пьянчуга Гришка Кутерьма, не смеющий молиться строгому Судии «всяческих», но в смиренной мольбе приникающий к матери-земле:

Ты земля, наша мати
Милосердная!
Ты прости согрешенье,
Грише бедному! —

не есть ли он тот же реальнейший кающийся мещанин со Святого озера, о котором ничего не знал, должно быть, сухой старик в застегнутом сюртуке — Римский-Корсаков?

И уже подлинно-китежская необходимость, внутренняя неизбежность, без чего Китеж — не Китеж, — заставила все того же музыкального звездочета ввести в «Сказание» сцену «Хождения в невидимый град»: на узкую и верную «тропу Батыеву» призывает Февронию Алконост, райская птица:

Укрепись надеждою,
Верой несомненною:
Все забудется,
Время кончится!

Всю жизнь придумывал звездочет хитрые музыкальные кудесничества и сладкие действия, четырнадцать раз являлся в своих операх под разными масками и мантиями, но вот в одной, предпоследней, против воли своей, заговорил об ином и, — как ни мало сказал, — сказал все-таки так, как никто до него не говорил в русской сценической музыке. «Китеж» — едва ли не наименее популярная из опер популярного композитора, но после «Китежа» уже явно обречены на свержение глиняные кумиры «Демоннов» и «Онегиных». Непривычным языком, глухо, поневоле, — как пророчество ветхозаветного Валаама, против воли благословившего то, чему не желал благословения, — слово о святом в грешном русском лицедействе произнесено, — и нужно нам ждать, чтоб не косноязычный Валаам, против воли произнесший его, но истинный пророк, для него, ради него и во имя его пришедший, произнес его, не коснея языком, но во исполнение повеления:

Глаголом жги сердца людей.

Рихарду Вагнеру от создания искусства, во многом мифотворческого, нужно было идти к пробуждению действенного источника веры и религии. Этого не случилось, и не могло случиться: религия первична пред искусством, и искусство — лишь радуга, возникающая над водами религии, и в этом смысле всякий художник не водный бог, возникший из водной стихии-религии, но — по словам Вл. Соловьева — лишь «отрезок настоящей неподдельной радуги» (письмо к Фету).

Вагнер взял на себя иго непосильное, и мы знаем этапы его склонения и усталости под этим игом, но усталость эта не от собственной его слабости, а от непомерности поднятого на себя бремени, поэтому прекрасна и самая его усталость, и тем более прекрасны этапы его бодрости и восхождения.

Русскому грядущему художнику не нужно поднимать столь тяжкого бремени: ему от действенного источника веры и религии нужно идти к созданию искусства, от чистых вод — к лучезарному мосту радуги, соединяющей небо и землю; ему не придется, как Вагнеру, быть великолепным и возвещающим грядущую радость «отрезком радуги», возникшей из неведомых вод. Его путь легче, потому что путь Вагнера был трудней; но труден и его путь: тихие воды, дающие радугу, — для художников наших дней, как и для всех нас «чистый ключ» светлого вертограда, но «ключ запечатленный». Подвигом веры, жизни и творчества снимаются с нее печати. «Очищение и посвящение» повелевает художнику Ницше.

Радуга современного искусства уже не обманывает нас и никогда не обманет народ: пиротехническим мостом представляется она нам, блещущим всеми огнями пиротехнических, фейерверочных совершенств, но не говорит она нам ни о каких надеждах — лишь об успехах химических лабораторий современного искусства. Радугу,

возникшую из чистых вод вертоградного ключа, ныне еще запечатленного, обещает нам искусство подвига, веры и жизни. С вестью о таком искусстве, приходит в Россию Вагнер, хотя вагнеровское искусство в целом — еще не до конца такое искусство.

Вагнер никогда не пользовался в России таким вниманием и изучением, как ныне, и это внимание и изучение отлично от того внимания и изучения, с которым начинают теперь относиться, например, к Баху. Не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, привлекают в Вагнере, но Вагнер, как явление, а явление Вагнера — явление художника-мифомыслителя.

Русское искусство бессознательно жаждет той правды возрожденного мифа, правды искусства символического, мифотворческого и религиозного одновременно, — в котором весь подлинный Вагнер. Растет наша религиозная жажда, и когда мы пьем из чаши искусства, мы хотим из этой чудесной и прекрасной чаши пить ту воду, которая утоляла бы нашу единую жажду — религиозную жажду. Этой жаждой жаждем мы так же, как и народ, и он еще сильнее нас. Эту жажду или утоляют, или она иссушает жаждущего. Вагнер указал искусству путь к источнику, утоляющему эту жажду. Что путь его прав пред религией — мы видим из действенной религиозной силы мифомышления народного (такова религиозная сила мифомышления о Китеже); что путь его прав пред искусством — свидетельствуют о том все прошлое нашего и западного народного искусства и само искусство Вагнера. По этому пути христианского мифотворчества пришел Вагнер в России, и на этом пути должна встретить его Россия с радостью и признанием, ибо это и наш исконный народный и религиозный путь — путь к невидимому граду.

Весь Вагнер — «Memento mori!» современному искусству. Нигде так не слышно это праведное «Memento», как в России, потому что нигде не было столь великих бегунов от современного искусства; как в России:

бежали у нас Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, «скрывался и таил» Тютчев, бредил последним поэтом Боратынский, возвещал о конце литературы Мережковский, ушел А. Добролюбов, облекается в гносеологическую броню и сжимает себя в методологические тиски Андрей Белый — и у всех, больших и малых, одно «потому что»: потому что слышать это праведное «Memento!» и лучше им молчать, онеметь, «таить и скрываться», чем быть радугой, не из чистых вод ключа вертоградного воссиявшей.

Вагнер приходит в России не с одним «Memento» о смерти, — но и с благовестующим «memento» о жизни: Memento vivere! И это memento слышим мы, потому что ждали его и чаяли, и у всех опять общее — в последнем и святом — «потому что»: потому что праведного искусства хотел Гоголь, потому что звуки всенародных хоров утаены в индивидуалистической глубине тютчевской лирики, потому что национальными трагедиями являются нестройные романы Достоевского, потому что о поэте слышимом и судимом всенародно «на играх Олимпийских» тосковал Боратынский («но нашей мысли торжищ нет, но нашей мысли нет форума!»), потому что во имя искусства народного и религиозного косноязычно и упрощенно отвергал Л. Толстой Шекспира и с ним все искусство наших дней, потому что искусства Китежа искал А. Добролюбов, потому что о теургии писал Андрей Белый.

Вагнер говорит о болезни смертельной нашего искусства, но слово его мы услышим, ибо и сами, не прозносая, шептали его про себя, и болезнь эта, верим, «не будет к смерти». Все мы больны — от Мережковского до семеновского мещанина, но лишь ту болезнь найдет Врач смертельной, когда не замечают и не хотят до конца замечать сами болящие, что они — на ложе смерти.

Искусство — радуга над силоамскими водами религии: исцеление наше там, еще издали только видим мы исцеляющие воды, еще не вошли в них, не омы-

лись ими, — но уже видим восходящую радугу над ними, видим — и надеемся.

Ницше сказал про Байрет, а мы повторим то же про ожидаемое искусство художника «чистого» и «посвященного»:

«Для нас Байрет имеет значение утренней молитвы в день битвы».

Эта битва — за последние религиозные ценности, но начало этой битвы — борьба за искусство религиозное и всенародное — мифотворческое: ибо радугу мы видим всегда первой, высоко над водами, — и ей верим, что обещание не ложно, и мы спасены.

* * *

[Краткий список статей и книг
о Китеже и Светлом озере]

Комментарии

Поскольку научный аппарат подготовленных к печати дурылинских статей близок к образцовому, комментатор сочла возможным не приводить авторские ссылки и библиографические описания к современным нормам. Выделения авторского текста разрядкой, курсивом, подчеркиваниями сохранены, учтены и сохранены авторские особенности написания имен собственных и ряда терминов (*тираннический, тиранния, атрибут* и др.); стилистика и особенности пунктуации. Угловыми скобками <> обозначены границы необходимых по смыслу публикационных вставок.

Все тексты, входящие в настоящий раздел, подготовлены к печати Анной Резниченко. Комментарии к работам «Судьба Лермонтова», «Жалостник», «Грех земле», «Об ангелах», «Сладость ангелов», «Об одном символе у Достоевского» также подготовлены Анной Резниченко; к статье «Вагнер и Россия. О России и о будущих путях искусства» — Анной Резниченко при участии Татьяны Резвых (ее комментарии отмечены криптонимом Т. Р.). Я выражаю глубокую признательность А. Н. Паршину и В. П. Троицкому за ценные замечания и наблюдения, любезно высказанные ими в период комментирования статьи «Об ангелах». Я выражаю глубокую

признательность С. Е. Никитиной за возможность процитировать собранный ею уникальный фольклорный материал и М. Ю. Гоголину за возможность оперативной сверки с автографом дурылинского комментария к «Антологии» книгоиздательства «Мусагет».

* * *

Язык Сергея Дурылина действительно «так чисто отделяется от молчания, что ранит нежнейшей остротой своих контуров» (выражение Ф. Г. Юнгера); лучшим комментатором своих произведений является он сам. Поэтому в рамках комментария использованы цитаты из малоизвестных или вовсе неизвестных текстов Сергея Дурылина — по возможности, максимально бережно, с минимальным искажением смысла и форм выражения замечательного русского стилиста: сохранены все авторские особенности правописания, все подчеркивания и разрядки в тексте, все авторские сокращения; при цитировании ряда архивных документов, особенно таких, как посвящения и маргиналии, по возможности сохранен характер расположения текста на листе. В случае цитирования черновых автографов сохранены и авторские вычеркивания внутри текста. Архивные материалы, послужившие основой примечаний (выдержки из писем, реплики С. Н. Дурылина разных лет, стихотворения), в подавляющем большинстве приводятся впервые.

В рамках комментария ко всем работам С. Н. Дурылина, вошедшим в раздел Тексты I, оговорено место цитат, имеющих топическое значение, в текстуальном пространстве источника (пример: *Мф. 10, 1*); в ряде случаев даны иные варианты интерпретации этого же фрагмента. В случае необходимости полные библиографические описания цитируемых С. Н. Дурылиным статей приводятся в примечаниях. Работы «В своем углу» и «В родном углу» цитируются не по обоим осуществленным

переизданиям — С. Н. Дурылин. В своем углу: Из старых тетрадей/Вступ. ст. Г. Е. Померанцевой; Сост. и прим. Е. И. Любушкиной; Публ. А. А. Виноградовой. М.: Московский рабочий, 1991; С. Н. Дурылин. В своем углу/Сост. и прим. В. Н. Тороповой; Предисл. Г. Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006, — а, вследствие их неполноты, по архивному корпусу; при цитировании «В своем углу» указываются только номера тетради и фрагмента (пример: *В своем углу*. V, 22). Все тексты С. Н. Дурылина, вошедшие в настоящее издание, — прозаические и поэтические — цитируются без специальных оговорок.

Рихард Вагнер и Россия

Впервые: *Сергей Дурылин*. Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства. М.: Мусагет, 1913.

Публикуется по экземпляру из МБ МДМД (КП — 1690). Штемпели на титуле позволяют — по крайней мере отчасти — отследить судьбу этого экземпляра: *Библиотека бывшая А. Дерягина, Москва, против Манежа; Центральная библиотека Мособласткома РАБИС* (штемпели 1932, 1933 и 1935 гг.); *Библиотека Центрального Дома работников искусств* (штемпели 1946, 1953 и 1960 гг.) и, наконец, *Музей С. Н. Дурылина*.

В ходе работы над публикацией удалось обнаружить корректуру этой работы с редакторской и авторской правкой карандашом: НИОР РГБ. Ф. 190 («Мусагет»). Карт. 18. Ед. хр. 2; что, в свою очередь, позволяет сверить более раннюю — декабря 1912 года — и опубликованную версии. В целом правка носит технический характер, но встречаются и разночтения, и прежде всего в заголовке: первоначальный вариант названия брошюры: подзаголовок — «О Р. Вагнере и будущих путях *русского* (курсив мой. — А. Р.) искусства» — вписан чернилами от руки. На титуле корректуры карандашная помета рукою автора: «Печатать, тщательно исправив погрешности. С. Дурылин».

Все смысловые разночтения между версиями отражены в примечаниях, за исключением «Краткого списка статей и книг о Китеже и Светлом озере», присутствующем в корректуре и выпущенном в окончательной редакции; начало его приводится в конце текста в квадратных скобках []; сам же библиографический список практически без изменений вошел в другой текст «китежского» дурылинского цикла: *Сергей Дурылин*. Церковь Невидимого Града. Сказание о граде Китеже. М.: Путь, 1914; переиздание: *С. Н. Дурылин*. Русь прикровенная. М.: Паломник, 2000; автограф: *Сергей Дурылин*. Церковь Невидимого Града // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 325/6.

* * *

Психологическое и идейное состояние Сергея Дурылина в период написания «Вагнера» сохранила память мемуариста:

«Часто у С. Н.-ча были моменты неверия в свои творческие силы, что связывалось у него и с разуверением жизненным, более глубоким, чем разуверение только творческое: „— А искусство, творчество!“ — писал он мне как-то. «Я ненавижу иногда все, что написал. Я почти не верю в себя — не в себя, а в то, что в себе чую кого-то. Я писал на днях Воле и это правда: «Я чувствую, что перестая ждать. Мне кто-то когда-то шепнул: «Жди. Я буду. Я приду». Не обещая, кто-то обещал мне притти. И вот, что бы ни было со мной, я ждал. Про все я думал: «пока»... И вот больше и больше вижу, что меня не обманули — я обманул себя ожиданием — ничто не придет».

И далее идут замечательные строки, приоткрывая внутренний мир не одного только С. Н.-ча, но многих и многих из людей нашего поколения: «О, конечно, тут не мое одно только несчастье, и не мой один грех! Все мы, русские мальчики, поверив чуду, ждали, что вот оно над нами первыми совершается, первыми мы увидим

Пречистый лик, любовь наша и творчество наше приведут чудом к тому, что нам засветит вожденный голубой взор, — и засветив, навсегда освятит нас, и тех, кто любим нами, и наше — может быть, главное всего „наше“, ибо правда ведь, что «полюби не нас, но наше»... И вот мы наказаны за это — все, от талантливых, гениальных, просвещенных, до самых простых, немудрых, от Белого и Блока, до Северного и Воли¹...

Увидеть первый зачаток восхода, первую погасшую перед солнцем звезду, заметить, и уже ждать, и требовать почти, и кричать с радостью, что солнце уже восходит — вот наш грех, вот наша кара: солнце для нас не взошло... Это не случайно, это не только литературная неумелость, это не бездарность моя, (...) Страшно то, что так и в жизни! Вместо радостной чаши с вином — урна с пеплом. Тут ведь Белый только выразил, что во мне и в Воле, и в ком еще...

Я делаюсь далеким и чужим самому себе. И на то, что пишу, я смотрю как на чужое, постороннее. Мне бывает жалко того, кто это все написал, и мне бывает скучно от написанного, мне каждая строчка говорит «не то, не то».

Где-то у Чехова говорится, что когда варят мыло, то как побочный продукт получается стеарин. Вот мне и кажется, что мы производим стеарин, и очень стараемся, а надо-то производить мыло, и тогда, как побочный продукт, произведется стеарин. А как сварить мыло — мы не знаем².

С. Н-ч делает предположение, что на основании этих написанных им строк, можно подумать, что ему «нестерпимо скучно, пусто, тяжело жить, — и жить не хочется», и пишет далее:

«Нет.

Никогда не чувствовал себя крепче прибитым к земле, как теперь. Кажется, кто-то, как ребенка к стулу,

¹ Абзац был вычеркнут из машинописи редактором сборника (В. Ф. Тейдер?).

² Абзац вычеркнут редактором дважды: один раз карандашом, второй раз — чернилами, крест-накрест.

привязал меня к ней. И я знаю, что не отвязюсь, потому, что и не хочу отвязаться. Я слушаю кого-то, кто привязал меня. Меня рвет иногда от действительности, мне кажется, что на меня дышит и хочет задушить меня дыханьем бесконечное, многогое, человеческое мясо — и все-таки я буду жить, выпью воды, пройдет рвота и я не отрицаю ничего в жизни»...» —

Воспоминания Буткевич. Л. 6—8.

С. 9. *Вагнер или Вагнеры?* — В корректуре выделение курсивом отсутствует.

Рихард Вагнер (1813—1882). Немецкий композитор, теоретик музыки. Прославился как создатель нового типа оперы, где соединяются драма, поэзия и музыка, названный им «искусством будущего». В 1830-е гг. работал дирижером в оперных театрах Магдебурга, Кёнигсберга, Риги. Ранние оперы: «Феи» (1834), «Запрет Любви, или Послушница из Палермо» (1836), «Риенци» (1840). Первая зрелая опера — «Летучий голландец» (1841) на средневековой сюжет, начиная с нее Вагнер сам писал либретто для своих опер. Работая капельмейстером Придворной оперы в Дрездене (1843—1849), Вагнер создал оперы «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1845) и «Лоэнгрин» (1848). После революции в Дрездене он вынужден был покинуть страну и десять лет жил в Швейцарии, где написал свои теоретические работы «Искусство и революция» (1849), «Худоожественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851). В Цюрихе Вагнер начал работу над тетралогией «Кольцо Нибелунга» по мотивам «Старшей Эдды» и немецких народных легенд («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), но закончил его только к 1874, в промежутках создав оперы «Тристан и Изольда» (1857—1859) и «Нюрнбургские мастерзингеры» (1861—1867). В 1864 году Вагнер возвратился в Германию, получил

покровительство от баварского короля Людвига II. С 1872 началась постройка вагнеровского театра в Байрейте, где в 1876 году состоялась премьера «Кольца». В 1882 году Вагнер завершил последнюю оперу «Парсифаль» на сюжет поэмы Вольфрама фон Эшенбаха (Т. Р.).

С. 10. *Это прекрасно создавал Ницше ~ вынужденного сражаться одной левой*. — Фридрих Ницше. Несвоевременные размышления. Размышление 4. Рихард Вагнер в Байрейте. Пер. Я. А. Бермана.

С. 11. *«Шумиха слов ~ писал Ницше тридцать пять лет тому назад*. — Фридрих Ницше. Рихард Вагнер в Байрейте. Часть первая. Хронологическая отсылка С. Н. Дурылина („тридцать пять лет тому назад“) позволяет датировать, по крайней мере, первоначальный замысел статьи о Вагнере 1910—1911 годом, поскольку «Вагнер в Байрейте» был написан в 1875—1876 годах.

единственным деятелем (ποιητής). — *ποιητής* (греч.) — многозначное слово, обозначающее: 1) мастер, производитель; 2) создатель, творец, законодатель, инициатор сражения; 3) сочинитель, автор, поэт, оратор; 4) исполнитель.

С. 13—14. *Современное общество «лишило народ ~ теоретического человека*. — Фридрих Ницше. Рихард Вагнер в Байрейте. Часть девятая.

С. 14. *великом Néant (по терминологии Бодлэра)*. — Шарль Бодлер (1821—1867) — поэт-символист, представитель французских «проклятых поэтов», так много давших в свое время символизму русскому. Валерий Брюсов: «Античный мир преклонялся перед Красотой, мир Христианский — перед Тайной. Борьба этих двух идеалов и составляет всю историю человечества. И каждый из нас, сознательно или бессознательно, становится под то или другое знамя. Бодлер

принадлежит к числу тех немногих, которые искали примирения этих двух вековых противоречий, — стремился воплотить тайну в явной красоте. Создания Бодлера — совершенны; (...) мир, созданный Бодлером, это — лес символов, храм с живыми колоннами». — Предисловие 1908 года // Шарль Бодлер. Цветы зла и Стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск: Водолей, 1993. С. 5. (стихотворение Бодлера, приведенное ниже, цитируется по этому изданию). Сам С. Н. Дурылин много позже «Вагнера и России», в 1926 году, в ГАХН'овском докладе «Бодлэр в русском символизме» оценит границы влияния французского поэта на русский литературный процесс конца XIX века так: «В преобладающем влиянии французской школы символистов на русскую молодую поэзию начала 90-х годов первое место принадлежит, несомненно, Бодлэру. Трудно указать поэта данной эпохи, который бы совсем избежал его влияния: тяга к Бодлэру может быть отмечена у всяких ранних русских символистов». — МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 268/7. Л. 2; первое же творческое обращение к Бодлеру у С. Н. Дурылина следует отнести к началу 1910-х гг.: Сергей Дурылин. Бодлэр и Лермонтов // РГАЛИ. Фонд 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5.

Не менее важной, чем фигура Бодлера, была для С. Н. Дурылина фигура переводчика, Льва Львовича Кобылинского (Эллиса), чей перевод стихотворения «Гармония вечера» из «Цветов зла», увидевший свет впервые в 1907 году и переизданный в 1993-м, и особенно термина *Néant* (Ничто, у Бодлера — «qui hait le *Néant* vaste et noir»), который Эллис переводит как «бездонная тьма» (франц.), мыслитель неявно использует в «Вагнере»:

Словно сердце большое, рыдает смычок, —
Словно робкое сердце пред тьмою бездонной³
И прекрасен закат, как алтарь позлащенный;
Погружается солнце в кровавый поток...

³ курсив мой. — А. Р.

Снова робкое сердце пред *тьмою бездонной*
Ищет в прошлом угаснувших дней огонек;
Погружается солнце в кровавый поток...
Но как отблеск потира — твой образ священный!

Тема Néant-Ничто, «бездонной тьмы» — дологического бытийственного основания мира — получит в дальнейшем свое развитие у С. Н. Дурылина, да и не только у него⁴, — как и тема-лейтмотив заходящего солнца. Проблеме взаимоотношений С. Н. Дурылина и Эллиса в Книге Первой настоящего сборника посвящено отдельное исследование Г. В. Нефедьева; однако к нему допустимо добавить две дурылинские реплики. Стихотворную — 1911 года:

ЭЛЛИСУ

Ответное послание⁵

Нет, брат мой старший, ты не прав:
Еще невольник дольней смуты,
Не пил тягчайшей из отрав
Я разрешительной цикуты.

Еще предносится она,
Всеразрешающая чаша, —
Как верность древняя, верна,
Обманчива, как верность наша.

И невидимую рукой
Она наполнена до края,
Ненарушаемый покой
Благою вестью возвещая.

⁴ Правда, зачастую без каких-либо влияний Бодлера. См., напр.: С. Н. Булгаков. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. Отдел Первый. Божественное Ничто. Сергиев Посад, 1917.

⁵ Стихотворение Эллиса, датированное 1911 годом и посвященное С. Н. Дурылину, нам неизвестно. Допустимо предположить, что это — одно из стихотворений из цикла «Гобелены», опубликованных в «Антологии» книгоиздательства «Мусaget».

Перед сильнейшей из отрав
Что выпитые все отравы?
Нет, брат мой старший, ты не прав:
Цветут целительные травы.

Целенье горестное их
Таит таинственная влага.
Нет, полдень мой еще не тих,
И вечер мой — не вечер блага.

И только смутно слышу весть,
Что город, Господу угодный,
Под сенью волн безмолвных есть
И не умолкнул гул подводный.

1911

(Сергей Раевский. Стихотворения // МА МДМД.
Фонд С. Н. Дурылина. КП — 262/4. Л. 79).

И прозаическую — 1940-х годов:

«ЭЛЛИС.

(...)

Лев Львович Кобылинский.

Он был внебрачный сын Льва Львовича Поливанова — известного пушкиниста и педагога, автора книги о Жуковском.

Но Пушкина он не любил, — и как поэт, мыслитель, человек пошел не за отцом, а за матерью своей, происходившей из знатного польского рода, католичкой.

В университет он оставлен был на кафедре финансового права проф. И. Х. Озеровым, но бежал в поэзию, публично обозвав своего профессора пошляком за его ругательный отзыв о Бодлере. — Бодлер был кумиром Эллиса.

Удивительна была эта смесь „бодлэрианца“, переводчика «Цветов зла» — с экономистом, разделявшим учение К. Маркса; поклонник «Голубой розы» романтиков (он с негодованием нападал на Художественный театр

за превращение «Голубой (bleu) птицы» Метерлинка в «Синюю»...! — «Какая неграмотность! Какое мистическое невежество!»), он яростно нападал на Мережковского, который «до сих пор не понял, что единственная возможная проекция общественности — это теория Маркса!»; фыркавший на «натурализм» Льва Толстого и «ужей и соколов» Горького, он ненавидел закабаление буржуазией рабочего класса и тосковал с Роденбахом по его «Мертвому Брюгге», нищий от своей доброты и отзывчивости, он любил «бедняка христов» Франциска Ассизского, но молился молитвой Игнатия Лойолы и описывал эту молитву для друзей; он бросил символизм, поэзию, литературу (он был острый критик, ярый в нападениях на врагов символизма), Москву, Россию, чтобы бежать в Мюнхен к Штайнеру, как к учителю; но вскоре возненавидел антропософию, — и ушел в католичество: сначала в Ассизи, к «бедняку Христову», а потом... куда? Говорят, в трапписты, в мрачный орден молчальников. Слышал, что он отказался принять посетившего его в католическом монастыре Бугаева, сказал, что «у католиков с антропософами ничего не может быть общего... <»>, но только «слышал».

С 1914 года со времени выхода в свет его трактата «Vigilemus» ничего не знал об этом странном, фантастическом, но добром и смелом человеке, который был самостоятельным в своих исканиях, заблуждениях, любви и ненависти».

(Антология «Мусaget». Лл. 39–40).

С. 14–15. *Превосходно сказал Вячеслав Иванов про Вагнера ~ сна-мифа*. — Здесь и далее С. Н. Дурылин цитирует, с незначительными контаминациями: *По звездам*. С. 65. (Отдел I. VI. Вагнер и дионисово действо). У В. Иванова: «аполлинийского сна — Мифа». Фигура *Вячеслава Ивановича Иванова* (1866–1949), поэта, мыслителя и переводчика; человека, близкого С. Н. Дурылину идейно (концепция

«мифомышления» Сергея Раевского близка пониманию мифа Вяч. Ивановым), и — в середине 1910-х гг. — лично, вызывала любовно-иронические, зачастую — амбивалентные оценки у С. Н. Дурылина позднего, автора «Углов».

В своем углу. I, 29:

«„Вячеслав Ива́нов“. Никто не говорил никогда: «Иванóв».

А если б сказать...»

В своем углу. VI, 27:

«В Риме у покойного Эрна, в присутствии В. Иванова, был известный аббат Пальмиери. Аббат был великолепно вежлив, изысканно любезен, расспрашивал о России. Эрн отвечал ему по-итальянски (аббат говорил по-французски). Аббат с поощрительной и благосклоннейшей улыбкой приговаривал, слушая о России:

— <лакуна в тексте>

И вдруг, с очаровательною улыбкою обратившись к Вяч. Иванову, спросил его о предмете его занятий. Вячеслав на превосходном итальянском языке, с обычным своим лукаво-вкрадчивом <лакуна в тексте>, „ом, стал учено объяснять знаменитому аббату, что он занимается исследованием о религии Дионисия...

На умном лице Пальмиери отразилось любезно скрываемое недоумение. Аббат не понимал о каком из известных ему Дионисиев идет речь — об Ареопагите, об Александрине. Вячеслав усугубил объяснения о великой религии Дионисия. Но аббат, внимательно его слушая, продолжал недоумевать. Но вдруг бритое лицо его все преобразилось в улыбку, он радостно и сочувственно закивал головою и, двинувшись в кресле, воскликнул громко:

— Ah! <Vaccho! Vaccho>

Он весело кивал головою, давая знать, что он понял, понял, чем занимается странный русский поэт, что этот мудреный Дионисий есть просто давний всеобщий знакомец, веселый старый Вахх, и с итальянской живостью

показывал, как он сочувствует занятиям русского поэта, весело, со смехом, повторял:

— Ah! <Vascho! Vascho>

Вячеслав попытался было убедительно настаивать, что он занимается не Вакхом, а именно Дионисием и что религия Дионисия — великая религия. Но тщетно. Вежливый итальянец слушал, улыбался, слушал, кивал головой, но было видно одно — что он твердо усвоил, чем занимается русский поэт:

— Vascho! Vascho!

(27-го, вчера, слышал от С. М. Соловьева. Сегодня записал. 28 ст./ст. VI)“

Впрочем, сам С. Н. Дурылин в 1926 году, в стихотворном «портрете» из цикла «Москва», предпринял вполне удачную попытку реабилитации Вячеслава Ив́анова — в качестве именно «Ив́анова», а не «Иванова»:

(...)

И твой аттический гиматий
Изобличал российский лен,
Когда в час дружеских объятий
Ты был по-русски умилен,

И русской слабривал улыбкой
Витийство византийских слав.
Нет, ты — Ив́анов не ошибкой,
И не обмолвкой — Вячеслав!

С. 16. «теоретизирующие человеки», по определению Ницше. — У Ницше — «теоретические человеки» (Фридрих Ницше. Рихард Вагнер в Байрете. Часть девятая).

С. 17. «Он (дифирамбический драматург) ~ в призрачное тело жизни». — Фридрих Ницше. Рихард Вагнер в Байрете. Часть седьмая.

С. 18. *нового ярко блистающего германского меча*. — В корректуре слово «ярко» отсутствует.

Владимир Соловьев, ~ «крест и меч — одно». — Речь идет о стихотворении В. С. Соловьева «Дракон» («...Из-за кругов небес незримых/Дракон явил свое чело...») от 24 июня 1900, с посвящением «Зигфриду», где под «Зигфридом» понимался император Вильгельм II, а само стихотворение связано с решением Вильгельма-«Зигфрида» послать войска на подавление восстания в Китае:

(...)

Наследник меченосной рати!
Ты верен знамени креста,
Христов огонь в твоём булате,
И речь грозящая свята.

Полно Любовью Божье лоно,
Оно зовет нас всех равно...
Но перед пастию дракона
Ты понял: крест и меч — одно.

Тема семантического различения/соединения «меча» и «креста» получила свое дальнейшее развитие в риторике неославянофилов во время полемики о «Великой войне», — с заменой значений: выражение духа Германии — только меч, без креста. Ср., напр.: «Столкновение духа Германии и духа России мне представляется внутренней осью европейской войны. (...) Словами *Меч* и *Крест* лучше всего характеризуется полярность этих двух всемирно-исторических сил. (...) В Мече, говоря символически, сосредоточилась: вся сила, вся „доблесть“, вся идейная и культурная мощь Германии. К сожалению, мы не можем сказать, что бы руки, которые держат этот меч, были чистыми.

(...) Но такова уж природа меча. Свят он в руках святых, мерзок он в руках разбойничьих. Своей же собственной, внутренней правды он не имеет.

(...) Для Германии нет ничего выше меча, выше грубой физической силы, — сам Бог есть сила для них, а не правда. (...) Для России же меч — служение, а над мечом как святыня — крест, а сила сильна не силой, а правдой и только правдой» (*В. Ф. Эрн. Меч и крест (вместо предисловия) // В. Ф. Эрн. Сочинения / Сост. Н. В. Котрелева и Е. В. Антоновой, прим. В. И. Кейдана и Е. В. Антоновой, вступ. ст. Ю. Шеррер. М.: Правда, 1991. С. 297–298).*

С. 19. *Urbis с большой буквы, а не христианский Град Божий, Civitas Dei.* — *Urbis* (лат.) — город, окруженный стеной, Рим; 2) население города; 3) верхняя часть города, городская крепость; 4) главный город, столица. *Civitas* (лат.) — 1) гражданство; 2) гражданское общество, государство; 3) сообщество, содружество; 4) город; 5) граждане, гражданское население, община, народная масса, народ. «*De Civitas Dei*» («О граде Божием») — название крупнейшего богословского трактата бл. Августина. Семантическое различие между «городом-Urbis» и «градом-Civitas» явствует даже из словарных определений. Тема *grada* — одна из ключевых тем русского религиозного ренессанса, воплощенная как в целом ряде заголовков программных сборников движения, так и в отдельных статьях, и в современной исследовательской литературе: *Вал. Свенцицкий, В. Эрн. Взыскующим Града. № 1. М., 1906; [Вал. Свенцицкий, В. Эрн]. Взыскующим Града. <11>. М., 1907; С. Н. Булгаков. Два града. Исследования о природе общественных идеалов (Сборник статей в двух томах). М.: Путь, 1911; В. Олсуфьева. Взыскующие грядущего града // Возр. 1918. № 5. С. 4–7; Новый Град. Журнал / Ред.: Г. П. Федотов, И. И. Бунаков-Фондаминский, Ф. А. Степун. Париж, 1931. Ср.: Взыскующие Града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С. А. Аскольдова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрна и др. / Сост. В. И. Кейдан. М., 1997; *Е. А. Голлербах. К незримому граду: Религиозно-философская**

группа «Путь» (1910–1919) в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000. Однако, вопреки сложившейся традиции интерпретаций «града-Civitas», берущих свое начало в социологических, «общественнических» трактовках августинова различия между Градом Божиим и градом земным, С. Н. Дурылин уже в начале 1910-х гг. трактует Град Божий онтологически (см., напр. наст. изд., С. 40–41, 47–48), как Град Незримый, могущий воплотиться в принципе в каком угодно «граде»; Китеж — только одна из форм его воплощения. Так, в хронике «Колокола» (1928–1929; последняя редакция — 1951⁶) формой такого воплощения станет вымышленный город Темьян (букв.: «Фимиа, ладан»), и вся его история — суть история оскудения благодати на земле. Начиная с 1920-х гг. различие между градом земным и Градом Небесным С. Н. Дурылин соотносит с собственным учением о двух, одновременно существующих, планах бытия: собственно «бытия» как сферы софийных праформ, — и «бывания». См. об этом: *В. П. Визгин. Дурылин как философ // С. Н. Дурылин и его время — I. С. 189–193.*

С. 20. *Конец сороковых годов есть грань великого немецкого искусства.* — 1840-е гг. — время завершения романтической эпохи, трансформации немецкой эстетической мысли в обратном направлении к просветительской эстетике на почве потребности в политических реформах, расцвета механистического естествознания, эмпиризма, материализма и т. д. В 1840-е гг. в Германии появляются младогегельянство, фейербахианство и марксизм, разрушающие найденную романтиками связь религии с философией, поэзией, политикой. «Высокое небо мировоззрения духа рушилось, и — так казалось руководящим умам — оставалось только оглядеться на земле. Идеальная

⁶ Хроника опубликована: С. Н. Дурылин. Колокола // <http://www.russkijput.nichost.ru/book/portfel/>

действительность, о которой мечтали, оказалась, по-видимому, неосуществимой, и приходилось удовлетворяться действительностью реальной (...). Так идеализм, который, как полагали, уже отжил свое время, уступил в общем настроении место реализму, от которого ожидали, быть может, менее значительных, но зато достижимых результатов» (*В. Виндельбанд. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия // В. Виндельбанд. Избранное. Дух и история. М., 1995. С. 324*). В «потаенной» дурьлинской прозе («Хивинка», «Сударь-кот», «Колокола») 30–40-е годы XIX в. — с одной стороны, «золотой век» русской культуры, с другой стороны, «начало конца», время разрыва между культурой и верой, начало оскудения благодати, преддверие последних времен, «конца» (Т. Р.).

Новалис (Георг Фридрих Филипп Гарденберг) (1772–1801). Провозвестник немецкого романтизма. Автор «Гимнов к ночи», неоконченного романа «Генрих фон Офтердинген». «Погоня за „голубым цветком“ (Die «blaue Blume») поэзии, под которым автор, в мистико-романтическом духе, символизирует квинт-эссенцию идеальных стремлений человеческого духа, остается тщетной, и читателю так и не удастся ни полюбоваться красотой, ни насладиться благоуханием «голубого цветка»» (*Брокгауз*). (Т. Р.)

Фридрих Шлегель (1772–1829). Знаменитый немецкий филолог, критик, один из основателей романтической школы, руководитель романтического кружка, брат Августа Шлегеля. Автор романа «Люцинда» (1799). Испытал сильнейшее влияние Фихте. Задался целью слить поэзию с философией, считал, что романтическая поэзия соединяет все виды поэзии, она — «прогрессирующая, универсальная поэзия; ее сущность в вечном развитии, подобно эпосу, она отражает мир, как в зеркале; она беспредельна и свободна и не выносит никаких стесняющих рамок и законов» (*Н. [Ф.] Грушке. Брокгауз*) Требовал, чтобы «всякое

искусство и поэзия заключали в себе философию, а научные системы были бы художественными произведениями» (Там же). Под влиянием Ф. Шлейермахера написал «Речи о религии», где утверждал, что религия есть центр всех человеческих сил, а поэзия и философия — ее факторы. В «Речах о мифологии» мечтал о выработке новой мифологии, в которой будут синтезированы все древнейшие мифологические представления. (Т. Р.).

Август Вильгельм Шлегель (1767–1845). Критик, историк литературы, переводчик, издатель романтического журнала «Атенеум». Первый осмыслил значение произведений Гёте и Шиллера. В 1798 г. к Шлегелю и Л. Тику примкнули Бернгарди, Ф. Шлейермахер, Новалис, Ф. В. Й. Шеллинг и образовался кружок т. н. «иенских романтиков». Шлегель, под влиянием Шеллинга, первый различил романтическую и античную поэзию, дав начало эстетике Гегеля. Много занимался переводами (Данте, Петрарка, Боккаччо, Сервантеса, Кальдерон). Основу романтической поэзии видел в философии Канта и Фихте. Стремясь к созданию новой мифологии, пытался переработать эпос о Нибелунгах. В 1801–1804 гг. вел курс лекций в Берлине об изящной литературе и искусстве, где впервые провозгласил тезис об автономии «искусства, отвергая унижительные для него соображения полезности и морали, устанавливает взгляд на критику, которая отнюдь не должна исключительно анатомировать, расчленять произведения искусства, но объяснять его эстетически и исторически» (*Н. [Ф.] Грушке. Брокгауз*). (Т. Р.)

Эрнст Теодор Вильгельм Амадей Гофман (1776–1822). Знаменитый немецкий романтик, автор произведений: «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1819), «Принцесса Брамбилла» (1821), «Житейские воззрения кота Мурра» (1820–1822) и др. «Он подводит итоги немецкому романтизму и является самым полным выразителем лучших

его стремлений которым он придал небывалую до сих пор яркость и определенность. Самое ненавистное для Гофмана понятие — *филистерство*. Это понятие очень широкое, целое мировоззрение (...) Но всего интереснее влияние Гофмана на одного из величайших русских романистов, Ф. Достоевского» (*А. Кирпичников. Брокгауз*). (Т. Р.).

А. Кирпичников (1802–1850), поэт, жил в Венгрии. Автор поэм «Фауст» (1835), «Савонарола» (1837), эпического произведения «Альбигойцы» (1842). «Ленау — талантливый после Гейне, из немецких поэтов-романтиков начала XIX в. Он примыкает к тому пессимистическому направлению, в которое выродился в Германии байронизм (...) В природе Ленау ищет покоя, буддийского сна, погружения в нирвану („Лесные песни“); изредка встречается вспышка байроновского, горделивого презрения к миру и жизни» (*Вс. Чешихин. Брокгауз*). (Т. Р.)

С. 20–21...*искусство Стефана> Георге, Гуго фон Гофмансталия, Рихарда> Штрауса, Густава> Малера. — Стефан Георге* (1868–1933). Немецкий поэт-символист. Основная теоретическая задача Стефана Георге — преодоление натурализма, разрыв с «действительностью» во имя реальности чистых идей, провозглашение принципа «искусство для искусства». Интересовался фольклором, историей, старинными легендами, переложением средневековых мотивов, обращался к творчеству Гёте, Жан Поля и особенно Ницше. В 1889 г. приехал в Париж, где познакомился с С. Малларме и П. Верленом, тогда же написал первый сборник «Букварь». Затем выпустил сборники «Гимны» (1890), «Паломничества» (1891), «Альгабал» (1891). В 1892 г. учредил «Листки для искусства», распространявшиеся для избранных, по подписке. Вокруг него сформировался кружок поэтов, художников, преподавателей: Фридрих Гундольф, Людвиг Клагес (известный психолог), Карл Вольфсон, Альфред Шулер. Журнал печатал переводы

французских символистов («Цветы зла» перевел сам Георге), Данте. После первой мировой войны Стефан Георге становится одним из первых в Германии глашатаев грядущего «третьего» пути, Третьего Завета, поэтом «консервативной революции». Сочинения: «Книга пастушьих и хвалебных стихов, преданий и песен, висячих садов» (1895), «Год души» (1897), «Ковер жизни и песни сна и смерти» (1900), «Седьмое кольцо» (1907), «Звезда единства» (1914), «Война» (1917), «Три напева» (1921), «Новое царство» (1928). (Т. Р.)

Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) — австрийский писатель, драматург, критик, издатель, поэт. В поэзии — продолжатель традиции С. Малларме. Печатался в «Листках об искусстве» Стефана Георге. Участвовал в Первой мировой войне, позднее явился одним из теоретиков «консервативной революции» (О. Шпенглер, К. Шмитт, О. Шпанн, В. Зомбарт и др.), идеи которой (необходимость создания духовного единства нации, неприемлемость односторонностей «левого» и «правого» путей, непринятие либерально-буржуазной «свободы») сформулировал в речи в Мюнхенском университете «Литература как духовное пространство нации» (1927). Сотрудничество Гуго фон Гофмансталия с композитором с *Рихардом Штраусом* (1864–1949) оказалось чрезвычайно плодотворным: на либретто «Электры» (1903) Штраус создал оперу (1906), другие совместные соч.: «Кавалер роз» (1910), «Ариадна на Наксосе» (написана в 1911 поставлена в 1912), «Женщина без тени» (написана в 1915, поставлена в 1919), «Арабелла» (1933). Другие пьесы: «Имярек» (1911, поставлена в 1920), «Трудный характер» (1920). Другие пьесы: «Эдип и Сфинкс» (1905, поставлена в 1906), «Легенда об Иосифе» (пантомима для «Русского балета» С. Дягилева, 1914), «Женщина без тени» (1915, пост. 1919), «Елена Египетская» (1924, пост. 1928) В 1917 г. вместе с режиссером М. Рейнхардтом основал Зальцбургский фестиваль.

О популярности Гофмансталя в России свидетельствуют многочисленные переводы его на русский язык: «Смерть Тициана», «Безумец и смерть», «Женщина в окне», «Свадьба Зобейды», «Авантюрист и певица» (1906), «Дары жизни» (1907), «Сказка 672 ночи» (1908), «Эдип и Сфинкс» (1908), «Авантюрист и певица» (1909), «Возвращение Христыны домой» (1910), «Царь Эдип» (1911), «Имярек» (1913), «Сложный характер» (1923), «Кавалер роз» (1929). (Т. Р.)

Густав Малер (1860–1911) — австрийский композитор, выдающийся дирижер, оперный режиссер, представитель позднего романтизма. Дирижер королевской оперы в Будапеште (1888–1891). 1-й дирижер Городского театра в Гамбурге (1891–1897), дирижер Венской придворной оперы (1897–1907), дирижер «Метрополитен-опера» (с 1907), с 1909 — руководитель Нью-Йоркского филармонического оркестра. Творчество Малера опирается на Л. Бетховена, Р. Вагнера, А. Брукнера. Два важнейших для него жанра — симфония и песня (создал вокальные циклы «Песни странствующего подмастерья» (1883–1885) и «Волшебный рог мальчика» (сборник народных немецких песен, введен во Второй (1894), Третьей (1896) и Четвертой (1900) симфониях). Пятая (1902), Шестая (1904), Седьмая (1905) симфонии — исключительно оркестровые, но в Восьмой симфонии (1906) вставлена заключительная часть трагедии «Фауст». В 1909 пишет кантату «Песня о земле», в 1909 — Девятую, а в 1910 — Десятую симфонию (не окончена). (Т. Р.)

С. 21. *Еще десять лет назад Мережковский ~ Л. Н. Толстой говорил при мне.* — Речь идет о фундаментальной работе Д. С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский»: *Дм. Мережковский. Лев Толстой и Достоевский* // Мир Искусства. 1900. №№ 1–4, 7–12; 1901. №№ 4–12; 1902. № 2. Первое отдельное издание ее увидело свет в 1901–1902 гг. в издательстве «Мир Искусства». *Д. С. Мережковский.*

«Л. Толстой и Достоевский», финал: «„И сказал Иисус: на суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, видящие стали слепы. — Услышавши это, некоторые из фарисеев, бывших с Ним, сказали Ему: неужели и мы слепы? — Иисус сказал им: если бы вы были слепы, то не имели бы на себе греха; но как вы говорите, что видите, то грех останется на вас“. И это слово исполняется в наши дни: хотя слепые еще не прозревают, но уже самые видящие, ясновидящие слепнут. Слепые ведут ясновидящих, и одни падают, как Ницше в бездну, другие, как Л. Толстой, хуже, чем в бездну — в яму при большой дороге, по которой ходят все: все опошляющий в религии, здравый смысл Л. Толстого стоит безумия Ницше. Страшно за них и за нас: как бы на последнем суде не пришлось и нам всем, вместе с ними, услышать “ если бы вы были слепы, то не имели бы на себе греха; но как вы говорите, что видите, то грех останется на вас»» (Полн. собр. соч. М.: И. Д. Сытин, 1914. Т. II. С. 238–239). «Эстетик» *Димитрий Сергеевич Мережковский* (1865–1941) в 1900-е годы, — как «слишком ранняя предтеча слишком медленной весны»; как провозвестник и делатель чаемого культурного и религиозного ренессанса; как выразитель сходных взглядов и интуиций, — был много ближе Сергею Дурьлину, чем «этик и моралист» *Лев Николаевич Толстой* (1828–1910):

«Сейчас получил письмо от Гусева в ответ на мою просьбу узнать, что именно великий старец читал из новой религиозной литературы, о которой он столь плохого мнения. И вот что пишет Гусев — и это так характерно и для великого старца, и для невеликого Гусева (...): «Он (Л. Н.) никогда не помнит названий книг, да и редкие книги читает полностью (только те, которые привлекают его своей серьезностью), а не о серьезных книгах судит по 1–2 страницам (выделено С. Н. Дурьлиным. — А. Р.) <”>. Примечание: ясно, что несерьезно все, что против и вне Толстого: Ибсен, Пушкин, Ницше, Метерлинк,

декаденты, мистики, изруганные Толстым. И как это великолепно: судить о Мережковском и Ничше по двум страницам! (...)

Не выписываю дальше из гусе-толстовщины: там идет ругань Свенцицкого, паки Мережковского, Гиппиус и s. w. Глупо, потому то против Л-ва Н-ча; не дочел, потому что без уважения об Л. Н.; грубо, потому что без похвал об Л. Н-че; фальшиво, потому что не по Льву Н-чу; не буду читать, потому что нет Бога кроме Льва Н-ча а я, Гусев, секретарь его. — Фу, ты, будьте вы прокляты! (...) Юбилей Толстого — гнусное лицемерие, потому что... ну, ты знаешь почему. (...) Праздновать юбилей Толстого — автора «Анны К<арениной>» мы не можем: он умер и ему нет годовщины; праздновать юбилей Толстого — моралиста, критика etc. — мы не должны, т. к. не можем приветствовать человека, — врага свободной мысли, жизни, искусства, науки, культуры...

(...)

Мы убили Оскара Уайльда, мы создали всемирную славу пошлому недоразумению — «философии» Толстого, мы объявили сумасшедшим Ничше, мы на тысячу языков перевели Библию, мы всем школьникам натвердили: «Ты победил, Галилеянин!», мы «просвещены светом евангелия» и т. д., и т. д. — но где христианин-поэт, художник, композитор? где христианская общественность? (а ведь языческая была, да еще какая!) — где христианская наука?

(...) Да, конечно, Галилеянин победил, но не Пиррова ли это победа и не победил ли тут кто-нибудь за Галилеянина?

Он-то ведь о женщине, расточившей бесценное мурро на его ноги, сказал, что о ее любви будет миру проповедано, — а мы, христиане, скажем и говорим, как Иуда: «какая безумная трата. Лучше бы продать и отдать нищим или безработным, а еще лучше — на общественно-

полезное дело: земскую больницу и т. п.» И что такое Толстой, весь, со всем его многописанием, как не Иуда, говорящий художникам, поэтам, композиторам: «какая безумная трата! Не лучше ли шить сапоги, чистить сортиры — и раздавать копеечки нищим, при условии самому питаться репой, а отнюдь не говядиной, и не соединяться с женщиной».

(...) не могу не вспомнить о Мережковском. Я не знаю более пламенного искания Лица Христова».

(Письма С. Н. Дурылина к В. В. Разевику за 1908 год // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 525/64. Лл. 17—18; 22).

Это письма, датированные июнем 1908 года, т. е. написанные за год с небольшим до посещения С. Н. Дурылиным Л. Н. Толстого в Ясной Поляне 20 октября 1909 года (см. об этом: *И. В. Никерина*. «Берите пример с Серёжи...» (К вопросу о взаимоотношениях Л. Н. Толстого и С. Н. Дурылина) // *С. Н. Дурылин и его время — I. С.* 101—110). В 1908 году Сергей Дурылин — секретарь толстовского издательства «Посредник» и сотрудник толстовских же журналов «Маяк» и «Свободное Воспитание».

С. 22. «Заблудшее искусство наших дней», ~ поэт *Щербина*. — *Николай Федорович Щербина* (1821—1869) — поэт. Уроженец юга России. Родился в дворянской семье близ Таганрога, поступил в Харьковский университет, который славился своей филологической школой, ведущей свое начало от В. Н. Каразина, собирателя рукописей Г. С. Сковороды. Курса не закончил. С 1850 года — в Москве, с 1854 года — в Петербурге. Чиновник особых поручений при товарище министра народного просвещения, князе П. А. Вяземском; в конце карьеры — чиновник Министерства внутренних дел при главном управлении по делам печати. «История поэтического творчества Щербины распадается на два периода, причем время с 1854 по 1860 гг. является как бы переходным. В первом периоде Щербина

не подвергался влияниям литературных течений и в своей поэзии был предоставлен самому себе. В это время он писал антологические стихотворения, звучные и красивые. Он никогда не был в Греции, но живо представлял себе Грецию и ее природу. (...) Эпоха подготовки реформ отразилась и на поэзии Щербины: у него появились и гражданские мотивы, и чувство бодрости. Но это продолжалось недолго; в конце жизни Щербина перешел на сторону реакции; остроумный и желчный, он выливал свою злобу в эпиграммах, осмеивавших, по большей части, передовые идеи и передовых людей» (*Брокгауз*). Наиболее полное собрание сочинений (однотомное) Н. Ф. Щербины вышло в Петербурге в 1873 году. Творчество Н. Ф. Щербины вызвало крайне отрицательную оценку со стороны критиков т. н. «реалистического» лагеря (*Н. Г. Чернышевский*. Статьи «Эстетика и поэзия»). В круг символистов имя и творчество Н. Ф. Щербины было введено Иваном Коневским (Ореусом) статьей «Северных Цветах» за 1902 год.

Не случайно, что единственный гений живописи нашей эпохи ~ Врубель именно теперь ушел от нас. — Михаил Александрович Врубель (1856–1910) — выдающийся русский художник, с точки зрения С. Н. Дурылина, «парный» М. Ю. Лермонтову (См.: В своем углу. Х. 94), и следовательно, любимый и чтимый:

«Есть у меня к Вам большая просьба. Напишите, пожалуйста, одну-две-три странички о том, какое впечатление произвели на Вас в свое время (они появились в издании Лермонтова 1891 г.) рисунки Врубеля к Демону, к „Герою нашего времени“, к стихотворению «Журналист, писатель и читатель», в особенностях к Демону.

Что Вы в них видите Лермонтовского? Конгениальны ли они поэту? Как встречены они были в печати? Кто их особенно ругал?

Не случалось ли Вам слышать отзывы о них Серова, Бенуа, Бакста и т. д.?

Что Вы думаете вообще о Демоне (Демомах) Врубеля? Видите ли Вы в них зависимость, связь и проч. с Лермонтовским Демоном?

Одно ли это явление Врубель — Лермонтов?

Милый Петр Петрович, напишите мне обо всем этом. Если распишетесь, я оплачу Вам это писанье, как статью. Мне это нужно для моей работы «Лермонтов и Врубель».

Михаил Вас<ильевич>, по моей просьбе, уже написал мне нечто об этом.

Мне хочется дать отзывы 2–3 современников этих гениальных рисунков. А Вы так чутки к Лермонтову! Отзовитесь!

Обнимаю вас и целую.

Поклон Марии Павловне. Поклон Кисану.

Ирина кланяется Вам и Марии Павловне

Ваш С. Д.».

(Это письмо С. Н. Дурылина П. П. Перцову от 20.IX—1940 г// МА МДМД. Фонд П. П. Перцова. КП — 322/3. Л. 15—16).

Следы глубокого и пристрастного внимания С. Н. Дурылина к творчеству и трагической судьбе М. А. Врубеля прослеживаются в работах С. Н. Дурылина с 1910-х гг. («судьбу Лермонтова повторил в наши дни Врубель: история создания им своего „Демона“, также недовершенного, начавшись с иллюстрирования лермонтовской поэмы, повторила историю написания лермонтовского «Демона» — Судьба Лермонтова) практически до конца дней:

«Свою работу над „Демоном“ Врубель начал (...) с поисков лица Демона. Затем Врубель перешел как будто к более простой задаче: дать иллюстрации к поэме Лермонтова. Но чем глубже входил художник-Врубель в творческий мир поэта Лермонтова, тем более он усваивал себе, художнику, метод работы поэта. Образ Демона у Врубеля, помимо его воли, но логикой вхождения в творческий мир и метод Лермонтова, формировался так же, как у Лермонтова путем сложной кристаллизации, путем отвержения множества эскизов, этюдов

и законченных произведений. Подобно Лермонтову, Врубель разрушал то, что еще вчера казалось ему законченным. Вчерашнее законченное полотно, картина, уже заключенная в раму, сегодня представлялась Врубелю только черновым эскизом для будущей картины, — точно так же, как Лермонтову недавняя поэма «Демон» через некоторое время представлялась уже только одной из редакций будущей поэмы, только ее бледным и несовершенным предварительным очерком, наброском. Подобно тому, как Лермонтов мог напечатать многое из своих «демонических» поэм и стихов — и никогда не напечатал из них ни строки, — подобно этому и Врубель мог показать на выставках многое из своих прекрасных созданий, связанных с «Демоном», — хотя бы свои изумительные рисунки к этой поэме, — и никогда этого не делал. (...) «Поверженный Демон» Врубеля — последняя редакция его «Демона» — глубоко не удовлетворил художника, и картина осталась недовершенной. Это же самое, за шестьдесят слишком лет до того, случилось с Лермонтовым: уже приготовленный к печати «Демон» был, как свидетельствует Шан-Гирей, отложен для новой работы, которой помешала смерть Лермонтова, — точно так же, как Врубелю болезнь помешала досоздать его «Демона».

(Сергей Дурылин. Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Т. 45—46: М. Ю. Лермонтов: В 2 кн. Кн. 2 / Институт литературы (Пушкинский дом) АН СССР; Редакция: П. И. Лебедев — Полянский (гл. ред.), И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин. М.: Изд — во Академии наук СССР, 1948. С. 605—606).

Удивительная цельность рецепции — несмотря на вынужденную подцензурность повествования в 1940-е годы — обусловлена характерной интерпретацией С. Н. Дурылиным творчества М. А. Врубеля как художника, способного «писать этюды „Воскресения Христова“ и кирилловские фрески и вместе и одновременно подлинно-демонические иллюстрации к «Демону» Лермонтова и многообразных

своих «Демонов»» (С. Н. Дурылин. Преп. Сергей Радонежский в творчестве М. В. Нестерова // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 258/5. Л. 105—106), и, значит, решить ту же антропологическую загадку, что интересовала самого С. Н. Дурылина (см. об этом статью «С. Н. Дурылин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта)» в Книге первой наст. сборника).

Фрески церкви св. Георгия в Старой Ладоге ему родные. — *Св. Георгий* — один из наиболее почитаемых на Руси святых (дни памяти весной 23 апреля, осенью — 26 ноября). Герой распространенных в русской житийной литературе текстов «Житие св. Георгия» и «Чудо Георгия о змие и девице» — переводных агиографических памятников. «Житие св. Георгия», а также «Чудеса», в частности, чудо 7-е «О пастусе (муже, отроке), егоже змие уяде» входит в «Пролог» (древнерусский житийный сборник, «Житие» читается под 23/24 апреля, реже — под 26 ноября). Первую редакцию «Чуда Георгия о змие» исследователи (А. В. Рыстенко, О. В. Творогов, А. А. Турилов и др.) относят к XI веку; с некоторыми изменениями она вошла в «Толковую Палею» — крупнейший памятник книжности Древней Руси. Интересен духовный стих «Егорий Храбрый» (впервые опубли.: Русские народные песни, собранные П. Киреевским. Ч. 1. Русские народные стихи. М., 1848. С. 4—10. № 2). В нем, в отличие от византийских образцов, св. Георгий считается, наряду с Верой, Надеждой и Любовью, сыном мч. Софии (день памяти 17 сентября), образ которой в русском народном сознании был контаминирован с библейским образом Софии, Премудрости Божией, а само место действия «Жития» перенесено, вместе с городом Иерусалимом, на Русь. Тема захваченного врагами и разоренного, но сохранившего свою святость города была близка С. Н. Дурылину в связи с мифологемой Китежа; князь Георгий Владимирский, главный герой «Китежского летописца», также носит имя Георгия

(наиболее полная публикация текстов о св. Георгии Владимирском: Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимирский в истории, житиях, легендах/Подготовка текстов и иссл. А. В. Сиренова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003 (Святые и святыни Русской земли)). Тема змия=диавола, побеждаемого героем — тема «Чудес св. Георгия» — прослеживается также в ключевом всех дурьлинских текстов «китежского» цикла фольклорном источнике — «Повести о Петре и Февронии, чудотворцах муромских» (наиболее полное современное переиздание памятника: Повесть о Петре и Февронии/Подготовка текста и исследование Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. См. также: А. М. Ранчин. Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М., 2007. С. 47–49). Иконография св. Георгия исследована: М. В. Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // ТДОРЛ. 1956. Т. 12. С. 292–310. Духовные стихи С. Н. Дурьлина из цикла «Венец лета», посвященные св. Георгию в ореоле и контексте народного «мифомышления», приводятся в наст. изд.

Церковь св. Георгия в г. Старая Ладога — памятник архитектуры конца XII века. Предположительно строительство храма было связано с победой над шведским войском, которую новгородский князь Святослав Ростиславич одержал в 1164 г. в битве на Ладоге, датой ее постройки считается 1167 г. Специфика архитектурного решения храма и особенно ее росписей, соединявших в себе элементы византийского (храм строили и расписывали приглашенные византийские мастера) и новгородского стилей, привлекла пристальное внимание исследователей в начале XX века (авторами одной из первых публикаций о ней стал И. Э. Грабарь) прежде всего как опыт синтеза греко-византийской мудрости и народного русского «мифомышления». Наиболее авторитетным исследованием о фресках храма св. Георгия считается исследование В. Н. Лазарева: В. Н. Лазарев.

Фрески Старой Ладоги. М., 1960; см. также: Б. Г. Васильев. Манеры мастеров фресок церкви Георгия XII в. Старой Ладоги // Византия и Русь. М., 1989. Иконографическое решение образа св. Георгия, хронологически близкое к каноническому тексту «Чудес», нетривиально: св. Георгий на центральной храмовой фреске не пронзает змия копием, но укрощает его, а сама фреска фактически является иллюстрацией к духовному стиху «Егорий, царевна и змей» (первая публикация — Сочинения П. И. Якушкина. Изд. Вл. Михневича. СПб., 1884. С. 490–493). Все это, — включая «грекофильский», или, точнее, синтетически-«пограничный» между стенописью византийской, т. е. общекультурной, и новгородской, т. е. национально-культурной школ, характер фресок церкви св. Георгия, особенности рисунка и живописи личного, — действительно делает, с точки зрения С. Н. Дурьлина, эти фрески родными М. А. Врубелю, «византийские контуры ангела» которого (речь идет о этюде «Благовещение» (акварель, масло) для Кирилловской церкви в Киеве, выполненные М. А. Врубелем в 1884 году. — А. Р.) «овеяны утренней дымкой раннего Возрождения». — *Сергей Дурьлин*. Врубель и Лермонтов. С. 544.

Тема «церкви св. Георгия» получит свою интерпретацию в последующем прозаическом творчестве С. Н. Дурьлина: св. Георгий станет покровителем второго по значимости храма (Егорий на Холуях) в вымышленном городе Темьяне, месте действия «хроники» С. Н. Дурьлина «Колокола».

С. 23. *Творчество самого действенного и динамического из современных русских поэтов, Андрея Белого*. — Отношение будущего «большевского мудреца» к выдающемуся представителю русского символизма, Андрею Белому (Борису Николаевичу Бугаеву, 1880–1934) не было простым и однозначным. С одной стороны, Сергей Дурьлин, особенно в 1910-е гг., не мог не признавать исключительную ценность Андрея Белого и как теоретика символизма, и как выразителя сходных настроений и взглядов:

«Для меня Андрей Белый был, есть и будет Орфеем русского символизма, его вечным тайновидцем-дитятей, его подлинным „лирическим волнением“, его томлением по теургии, его поющей и вещной душой — и я знаю, что «Мусaget» уже не «Мусaget» без него. Ваши песни и звуки лиры вашей слагали камни и глыбы в стены и здания «Мусagета». Вы его зиждитель внутренний, как Метнер — внешний; Метнерово строительство — днем киркой, молотом, циркулем; Ваше строительство — и в ночи, как днем, — песней, лирой, лирическим волнением, лирической волей.

Вы давали «Мусagету» то, что давали всему символизму — лирический подвиг, ищите ему *венец* взамен *венка*.

Но, как ни тяжело мне, имевшему некогда счастье работать под вашим руководством в «Мусagете», знать о Вашем уходе, я знаю, что продолжается Ваше пребывание в символизме русском — и тут вся надежда на Вас, Вячеслава Иванова и Блока, вся без остатка. Вы — ангел-хранитель русского искусства, как Иванов — его строгий архангел, как Блок — его скорбный херувим. Для меня это не простые слова: для меня в этом весь смысл, все религиозное существо Вашего дела. Я вырос и расту на Ваших статьях, мыслях, трудах, их я кладу во главу угла своего отношения к искусству русскому и символизму. И тут меня ждет великая радость: она началась вашей статьей «Круговое движение» и продолжается «Петербургом»: я знаю, она не кончается, доколе вы есть у России, у символизма.

Моя книжка о Вагнере и России в ее внутреннем устремлении есть устремление к Вам, к Вашему искусству, — и через Вас к России. Продолжение этой книжки посылаю Вам одновременно с письмом.

Символизм *спасает*: он спасает от всей лжи современного искусства, современного религиозного омертвления, от всего, за что заступался Степун возражая Вам, — символизм *исцеляет*. Но в России есть только один символизм: Белого, Иванова и Блока. Нет других. Не может быть. В этом вся наличность. Все. До конца Все».

(Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 5 кн./Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР; Редакция: Г. П. Бердников, Д. Д. Благой, В. Р. Шербина (гл. ред.) и др. — М.: Наука, 1980. С. 440–441.

Это письмо С. Н. Дурылина к Б. Н. Бугаеву от 17.XI. 1914 г. по поводу выхода Андрея Белого из «Мусagета»).

Эта же интонация глубокого уважения и личного признания звучит и в позднем, после 1929 года написанном, письме С. Н. Дурылина к Андрею Белому:

«Дорогой Борис Николаевич!

Я давно хотел от души поблагодарить Вас за Ваше теплое упоминание обо мне в Вашей книге „Ритм, как диалектика“, но не мог этого сделать, не зная Вашего адреса. Теперь у меня отличный случай сделать это. А. С. скажет Вам, как много Вы значите для меня доселе Вашей мыслью и творчеством и как много теплых воспоминаний храню я о гудях наших встреч и совместной работы.

Я был необыкновенно обрадован, увидав «Ритм»: наконец-то **Ваша** книга о «Ритме», в ряду бесчисленных [после множества] книг самозванцев и экспроприаторов Вашего дела и труда, присваивающих себе даже иной раз приоритет пред Вами! Я порадовался и тому, что книга — «немирная», «иду на Вас!». Так и надо!

И как бы мне хотелось, по-старому, быть союзником и сподборником в Вашем «иду!» Я так рад, что и «ритмом» Вы опять занимаетесь, что и на него есть у Вас и силы и время:

Я давно собираюсь объединить в одно целое мои работы по поэтике и поэзии Лермонтова, начатые еще в «Трудах и Днях» статьи «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» (ее даже «формалисты» все-таки не обходят молчанием), и конечно Мне были бы особенно ценны [и дороги] Ваши советы и указания, [или,] говоря по-современному, контакт с Вами.

Еще радость моя была Очень много дали мне Ваши

воспоминания. Ах, какие Спасибо Вам за убийство Сто-роженки, Алексея Веселовского и прочих беременных русской культуры. Жду с нетерпением 2 части.

Это будет основная, кондовая книга для истории русского символизма, — не как На днях перечел и Вашу «ирои-комическую» поэму о Московском чуде и стра-стотерпце. В самом деле, ведь в ней Вы возобновляете этот древний, забытый род: «ирои-комическую», переда-вая в ней всю жизнь и блеск дрожь современности. Вашу Москву можно напечатать «песнями» и «стихами» (как обратно, можно и «Бахчис<арайский>» фонтан напеча-тать сплошными строками, как прозу), как подлинную поэму. Буду рад, если Вы ответите хоть двумя строка-ми на это письмецо.

Желаю и Радуюсь Вашей бодрости и желаю, чтоб она ро-сла не иссякала.

Ваш

С. Дур<ылин>

Томск. Нечаевский пер д. 14, кв. 5»

(МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 525/70.

Лл. 1,2 об).

С другой же стороны, вне личных обращений, в 1926 году, «в своем углу» собственного Lebensraum, Сергей Дурылин был совсем не так почтителен:

«Как мелочны и скучно мелочны „литераторы“! Конечно, литературный круг — это один из самых невыносимых, неблагоприятных и мелких, мелких...»

Белый 12 лет (!!) не разговаривал с Брюсовым за то, что тот не принял его «Петербурга» в «Русскую Мысль», — и «неразговариванье» это продолжалось и во время совме-стного пребывания в 1924 г., осенью, в Коктебеле, и кончилось только тогда, когда и Брюсову и Белому пришлось участвовать в шуточном кинематографе у Во-лошина на даче. Белый ненавидит Вяч. Иванова, кото-рый, в свою очередь, под видом лукавой приязни, нена-видит Белого. «Обозная сволочь» — это Вячеслав Иванов,

«Штемпелеванная калоша» — это «<Оры>» с их маркой в виде треугольника. Белый капризен, как ребенок, и то, что у ребенка заслужило бы розги, здесь заслуживает внимание, ухаживанья, восторги».

(В своем углу. VI, 57).

Однако, буквально десятью днями раньше, в том же Кок-тебеле, где были написаны цитированные выше строки, возвращаясь к своему тексту «Бодлэр в русском симво-лизме», первая редакция которого относится к февралю 1926 года, С. Н. Дурылин выскажется об Андрее Белом в совершенно ином ключе: ключе признания небывало-го беловского мастерства. «Белый был поражен разме-ром и глубиной того явления, которому имя Бодлэр, — и не усомнился поставить его рядом с дорогим ему Ничше, как пророка нового мировоззрения, предвещающего гря-душую новую культуру, быть может, новую расу людей. (...) И поняв это, Белый почти с благоговением погружа-ется в специальные темы бодлэровской метрики и верси-фикации, выносит из своего изучения изумительно-чет-кие формулы вроде: „символ для Бодлэра есть параллель между внешним и внутренним; образ есть модель пере-живания“ или «форма лирики Бодлэра есть сам Бодлэр». Белый в данном случае стал на новую линию русского бод-лэрианства, для которой Бодлэр есть Символ-Образ ху-дожника, действительного воинственного искусства-подвига, для которого символизм — есть путь к познанию и обрете-нию высших ценностей, вносимых из мира чистого Бы-тия в призрачный мир бывания». — С. Н. Дурылин. Бодлэр в русском символизме. Л. 24—25, 26. Судя по тем же «Уг-лам», С. Н. Дурылин возвращается к Бодлеру, и, следова-тельно, к Андрею Белому, 7 июля 1926 года. Ссылка дает-ся по февральскому варианту.

С. 24. «душевный подвиг художника ~ по своему содержанию („По звездам“). — По звездам. С. 284 (III Отдел. XIV. Две

стихии в современном символизме). У В. Иванова: «Душевный подвиг *самого* художника».

С. 25. *Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон Фогельвейде, Альбрехт ~ мифомыслящие совместно со своим народом.* — *Вольфрам фон Эшенбах* (вторая половина XII в. — 1220) — один из крупнейших эпических поэтов немецкого средневековья. Происходил из знатного, но обедневшего рода, вел жизнь служилого рыцаря и миннезингера. Осн. сочинения: «Парцифаль» (*Parzival*, 1210), самый известный немецкий роман средних веков; «Титурель» (*Titurel*), дошедший до нас в отрывках, введенных *Альбрехтом фон Шарфенбергом* (XIII век) в поэму «Младший Титурель» (*Der jüngere Titurel*), развивающую вводный эпизод из цикла о Граале; роман «Виллегальм» (*Willehalm*), в центре которого стоит образ воина-святого. Величайшим созданием Вольфрама фон Эшенбаха является «Парцифаль», где легенда о Святом Граале сливается с историей Парцифалья, ищущего духовно-нравственного совершенства. Грааль трактовался по-разному: священная дароносица, содержащая частицы Тела Христа, чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Спасителя. Легенда о Святом Граале привлекала создателей рыцарского романа. Одним из первых ее изложил Кретъен де Труа в своем незаконченном романе «*Le conte du Graal*» (1180–1190). В романе Кретъена де Труа Грааль — это дароносица, чаша Евхаристии, у Вольфрама — лучезарный драгоценный камень, дарующий благодать, у Альбрехта — центр мироздания, небесный Иерусалим, земной рай. (Т. Р.)

Вальтер фон дер Фогельвейде (ок. 1160–1170?) — знаменитый миннезингер.

шумливые стихи Сергея Городецкого. — Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967). Ср. позднюю ремарку С. Н. Дурылина:

«Сергей ГОРОДЕЦКИЙ

(...)

Он был случайным гостем в „Антологии“ и «Мусагете». Эллис фыркал, как кот на пробежавшую мышь, на его стихи. Кто привлек эту «Виринею» в «Антологию» не помню; вероятно, Андрей Белый, в одну из своих поездок в Петербург, повстречался где-нибудь с Городецким у Вяч. Иванова или у Блока.

Удивительная судьба этого имени — «Виринея».

У Городецкого — это стихийная морская чаровница, малявинская баба-буря, кружащая головы рыбакам.

Через пять лет я помогал А. Ф. Гедике исправлять стихи в его либретто для оперы «Виринея». Там — Виринея — героиня из эпохи гало-римских войн, где-то в Гельвеции.

А в 1925 году «Виринея» оказалась в повести Сейфуллиной — украинской бабой с революционным размахом.

Все оне носили одно имя — Виринея! И авторы каждой из последующих «Вириней» ничего не знали о существовании предыдущих!

И от всех этих «Вириней» вряд ли что-нибудь уцелело в памяти даже людей моего поколения. Можно начинать новую, 4-ую «Виринею» и она будет всем казаться новой и небывалой».

(Антология «Мусагет». Л. 13).

имена П<етра> Киреевского, Гильфердинга, Барсова, Афанасьева, Бессонова ~ Константина Аксакова. — *Петр Васильевич Киреевский* (1898–1856) — публицист, археограф, фольклорист, брат И. В. Киреевского, член «Общества Любоумудрия», ученик Ф. Шеллинга. В 1831 году поставил задачу — собрать золотой фонд русского фольклора и практически стал во главе целого движения, привлекая в качестве собирателей русских песен и стихов А. С. Пушкина, С. П. Шевырева, М. П. Погодина, Н. М. Языкова, А. Х. Востокова, Н. В. Гоголя и др. (Т. Р.)

Александр Федорович Гильфердинг (1831—1872), русский фольклорист, член Петербургской Академии наук, испытал влияние А. С. Хомякова. После появления в свет сборника «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым», предпринял в 1871 г. поездку по Олонецкой губернии, где им было собрано 318 былин. Летом 1872 намеревался осуществить вторую поездку в Каргопольский уезд, но внезапная кончина от тифа помешала его планам. В 1873 году были посмертно изданы «Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года», переизданные затем в 1894—1900 годах. (Т. Р.)

Елпидифор Васильевич Барсов (1836—1917) — историк, археолог, этнограф, исследователь древнерусской письменности. Окончил Петербургскую духовную академию, преподавал в Олонецкой духовной семинарии Петрозаводска, затем стал хранителем рукописного собрания Румянцевского музея, секретарем Общества истории и древностей российских. Занимался изучением «Слова о полку Игореве» (*Е. В. Барсов*. Критические заметки об историческом и художественном значении «Слова о полку Игореве» // Вестник Европы. 1878. Т. 5. Кн. 10). Записал от известной во пленницы Ирины Федосовой «Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Часть 1—3» (1872—1886). «Это не отпетое, окостеневшее и только по памяти передающееся слово народной старины, но живое, творящееся слово народного вдохновения в настоящую пору, в современной действительности» (*И. С. Аксаков*. Речь о А. Ф. Гильфердинге, В. И. Дале и К. И. Невоструеве // *К. С. Аксаков*. *И. С. Аксаков*. Литературная критика. М, 1981. С. 262). Другие работы: «Преподобные обонежские пустынножители» (1868), «Палеостров. Его судьба и значение в Обонежском крае» (1868); «Петр Великий в преданиях Северного края» (1872), «Северные предания о древнерусских князьях и царях» (1879). (Т. Р.)

Петр Алексеевич Бессонов (1828—1892) — профессор Харьковского университета по славянской филологии и фольклору. Известен как издатель славянских и русских памятников народного творчества. Он не только издал «Песни, собранные П. В. Киреевским» в 10 выпусках (1869—1874), но и приложил к 9 выпуску «собственные его исследования о песнотворчестве XVIII века, раскрывающие нам тот внутренний процесс разложения и перерождения, который совершался в народной песне после Петровского переворота, под влиянием разных новых и чуждых, вторгшихся в русскую жизнь элементов и, наконец, того взаимодействия, которое установилось в конце прошлого столетия между поющим народом и целою возникшею литературою печатных и рукописных песенников» (*И. С. Аксаков*. Речь о А. Ф. Гильфердинге, В. И. Дале и К. И. Невоструеве. С. 262). Другие его книги: «Калики перехожие. Сборник стихов и исследования» (1861—1864); «Болгарские песни» (1855); «Детские песни» (1868); «Белорусские песни» (1871). (Т. Р.)

Александр Николаевич Афанасьев (1826—1871) — русский историк и литературовед, исследователь и публикатор фольклора. Его взгляды, с одной стороны, были обусловлены рамками представителей историко-юридической школы — С. М. Соловьева, К. Д. Кавелина, Н. В. Калачова, с другой стороны, немецкой мифологической школы — Ф. В. Й. Шеллинга, братьев А. и Ф. Шлегелей, братьев В. и Я. Гриммов. Осн. работы: «Поэтические воззрения славян на природу» (1866—1869), «Народные русские сказки» (1855—1864. Вып. 1—8.), «Народные русские легенды» (1859). (Т. Р.)

Константин Сергеевич Аксаков (1817—1860) — публицист, журналист, литературный критик, автор филологических работ. После окончания Московского университета многие годы сотрудничал в «Московском наблюдателе»,

«Молве», «Русской беседе», «Парусе», где печатал стихи, пародии, переводы. В 1847 защитил диссертацию «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», несущую на себе сильный отпечаток гегельянства, где размышлял о народной песне как необходимом этапе народного и, шире, абсолютного духа, выражающий диалектический момент особенного. Филологические сочинения Аксакова вышли первым томом его сочинений в 1860 году, исторические тома (второй и третий) — только в 1875 и 1880 годах. (Т. Р.)

С. 26. *Ленрот и Рунеберг явились с финским национальным эпосом.* — Элиас Ленрот (1802—1884), крупнейший представитель финской культуры, выдающийся исследователь карело-финского эпоса «Калевала» и языковед. Профессор финского языка и литературы Гельсинфорсского университета. В 1827 году защитил диссертацию «Вяйнямяйнен, бог древних финнов», в 1836 — основал в Финляндии первый периодический литературный журнал «Мехиляйнен». Совершил одиннадцать поездок по Карелии. Собранные руны великого карело-финского эпоса Ленрот объединил и издал первоначально в 1835 и окончательно в 1849 г. Другие сочинения: сборник лирических рун «Кантелетар» (1840—1841), сборники «Финские народные пословицы» (1842), «Финские народные загадки» (1844). (Т. Р.)

Йохан Людвиг Рунеберг (1804—1877) — финский поэт, магистр филологии. В 1832—1837 гг. редактировал литературный журнал «Моргонблад». В поэме «Охотники за лосями» (1832) впервые в шведскоязычной литературе изобразил крестьянский быт. Выпустил два сборника стихотворений (1833, 1843), поэму «Надежда» (1841), героиня которой — крестьянская девушка, ставшая княгине (поэма была в тот же год переведена на русский язык). Его стихотворение «Наш край» стало гимном Финляндии.

На русский язык сочинения Й. Л. Рунеберга переводились А. А. Блоком и В. Я. Брюсовым. (Т. Р.)

Тютчев слишком внеобычен ~ в удручении «ноши крестной» исходившего Русь. — С. Н. Дурылин неявно цитирует известнейшее стихотворение Ф. И. Тютчева от 13 августа 1855 года «... Эти бедные селенья...»:

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная
В рабском виде Царь Небесный
исходил благословляя.

Федор Иванович Тютчев (1803—1873). Одно из первых обращений С. Н. Дурылина к Ф. И. Тютчеву связано как раз с попыткой неославянофильской рецепции его взглядов: *С. Н. Дурылин.* Русь Ксеркса и Христа (о политической лирике Ф. И. Тютчева) (1910-е гг.) // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 3. В 1920-е гг. С. Н. Дурылин выпускает целый цикл статей, посвященных творчеству поэта (*С. Д.* Четверостишие Ф. И. Тютчева // Мурановский сборник. Вып. 1 М.: Изд. Музея им. Ф. И. Тютчева в Муранове, 1928. С. 43—44; *С. Д.* Письма Ф. И. Тютчева к кн. П. А. Вяземскому // Мурановский сборник. Вып. 1 М.: Изд. Музея им. Ф. И. Тютчева в Муранове, 1928. С. 45—63; *Сергей Дурылин.* Тютчев в музыке // Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928 / Ред. Е. П. Казанович. Л.: Прибой, 1928. С. 269—285), а в 1930-е — 1940-е — по меньшей мере две статьи, посвященные дому поэта, усадьбе Мураново: *С. Н. Дурылин.* Дом поэтов. (Мураново — усадьба Ф. И. Тютчева) // Вечерняя Москва. 1937. 15 сентября; *С. Н. Дурылин.* Дом поэтов. К двадцатипятилетию музея-усадьбы Ф. И. Тютчева // Литературная газета. 1945. 25 августа. См. также: *Н. Гудзий.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Изв. АН СССР по русскому языку и словесности. 1930. Т. III. Кн. IV. (В коллекции МА МДМД — оттиск с инскриптом:

«Дорогому
Константину Григорьевичу Локсу — от Ник. Гудзий.
25.11.36
из <нрзб> ГАХН „Искусство“, 1927, № 4». —
Фонд С. Н. Дурьлина. КП — 2065/7. Л. 1).

Помимо формы публичных обращений, Ф. И. Тютчев для Сергея Дурьлина — «сказочный» (наряду с Н. С. Лесковым и К. Н. Леонтьевым) писатель, обитатель «жизненно-го мира», насельник «своего угла», чей образ и имя становится синонимом и символом исчезнувшей культуры:

«Самая страшная сила в человечестве — это общедоступность и элементарность.

„Я ничего не понимаю“ — это страшнейший обвинительный приговор, — смертный, всегда смертный, — культуре, искусству, философии.

«Все понятно» — это величайшая похвала в истории.
(...)

Конечно, никакого искусства, философии и даже науки — науки не «мировых загадок», а Лобачевского, Римана, Анри Пуанкаре, — при всеобщем автомобиле будущего не будет — как не было, нет и не будет в Америке своего Гёте, Рафаэля, Канта, Баха, Лобачевского.

«У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет».

Под тенью небоскребов что делать привыкшему к солнцу Анакреону? Новые чукчи автомобилей, радио, аэропланов — зачем им Тютчев?»

(В своем углу. II. 81)

Ср.:

«Милая Капу, друг мой!

(...)

Я сегодня все грушу. Очень.

Все твержу наше открытие с Вами. Азия. Азия. Азия.

В Сыртах не сыщешь Геликона
На льдинах лавр не зацветет
У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет

У чукчей есть только те отвратительные идолы, которые Вы видели».

(МА МДМД. Фонд С. Н. Дурьлина. КП — 525/2. Л. 19.
Это письмо от 31.3.1929 С. Н. Дурьлина к В. К. Зиминной).

В конце 1920-х же годов С. Н. Дурьлин все же находит «своеобычному» Ф. И. Тютчеву подходящую параллель: в И.-В. Гёте и Н. К. Метнере. «Композитора конгениального себе Тютчев нашел только в Н. К. Метнере. Оба они исходят из художественного германизма, даже и любят в нем одно. Тютчев, по преданию, знал, любил и переводил Гёте: Метнер, истинный гетеанец, написал несколько циклов песен на подлинные тексты Гёте. (...) В его музыке строгая стройность и классическая ясность формы сочетается с трагическими ритмами, со страстной мощью дифирамба, с глубоким „лирическим волнением“ мелодии. Это дало силу и возможность, впервые в русской музыке, передать подлинного Тютчева. (...) Дальнейшие создания Метнера, написанные уже в 20-х гг. XX века (ор. 37 и 45), дают поистине потрясающее воплощение тютчевских дифирамбов и хоров. (...), кажутся эсхилоскими хорами из недошедшей тютчевской трагедии о Роке и Хаосе». (Сергей Дурьлин. Тютчев в музыке // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурьлина. КП — 258/9 Л. II — 12).

С. 27. «Богатыри» и другие картины В. Васнецова ~ «Жар-Птица» Бальмонта. — Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926). В отличие от ряда других представителей неославянофильства, высоко ценивших творчество В. М. Васнецова за несомненную *идейную* близость (см., напр.: С. Булгаков. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (параллели)) // Литературное Дело. СПб., 1902.

С. 119–139; письмо В. М. Васнецова о. Павлу Флоренскому от 25 августа 1915 года: *С. М. Половинкин*. Примечания // Архив священника Павла Александровича Флоренского. Вып. 2. Переписка с М. А. Новоселовым. Томск, 1998. С. 54–55), С. Н. Дурылин, несмотря на личное знакомство и, по-видимому, добрые отношения (см. инскрипт В. М. Васнецова из коллекции мемориальной дурылинской библиотеки (КП — 1233): «Дорогому, милому, глубокоуважаемому Михаилу Александровичу Новоселову. — В. Васнецов. 1914. 4 мая»), вполне осознавал диссонанс между *идейным* содержанием работ В. М. Васнецова и их *эстетическим* решением:

«В пятницу, 12-го, я был у Васнецовых. Смотрел огромные „посмертные“ картины Виктора Михайловича, «сказки».

Их 6 — и все размеров «Фрины» и «Боярыни Морозовой».

Впечатление удручающее скудостью живописи и какой-то зияющей ненужностью. Какое заблуждение — эти сажанные размеры для сказки!

Васнецов орёт сказку — и от нее хочется заткнуть уши: сказку сказывают шепотком, в «восьмую» (в 1/8) голоса, под тихое мурлыканье кота, а тут — оранье на всю ивановскую. Сказку сказывают в тепле, на печке, или летним вечером, на завалинке, на последнем солнечном пригреве, — а Васнецову для сказки нужны «стоги», — что за сказка с Лобного места на всю Красную площадь!

(...) Портрет Нестерова — ужас: ехидненный старичек, потирающий руки от умиления, в чистеньком сюртучке, — вместо Нестерова. Почти чеховский «Вафля», но с ехидцем.

На вопрос Татьяны Викторовны я ответил «Благородный портрет», на сказки или молчал, или говорил, что это — декоративная живопись.

Мураново. 15. XI».

(В своем углу. VII, 20).

Ср. также оценку творчества В. М. Васнецова П. П. Перцовым:

«В своих киевских иконах Нестеров также показал себя больше живописцем, чем Васнецов: его тогдашние „светлые, серебряные, утренние краски“ (Бенуа) обнаруживали больше вкуса к этой стороне искусства. У него нет той случайности красочного подбора и цветной униформности, которыми часто грешат большие полотна Васнецова. Не будучи колористом по преимуществу, Нестеров, однако, всегда чувствует свои краски и выработанная им для себя позднее, своеобразная серо-зеленая гамма удивительно гармонирует с внутренним характером его живописи».

(П. П. Перцов. История русской живописи. Глава XX. Нестеров / Публ. Г. В. Давыдовой, подг. текста и прим. И. А. Едошиной // С. Н. Дурылин и его время — 1. С. 387–388).

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942) — поэт, один из крупнейших представителей русского символизма. К моменту написания «Вагнера и России» увидели свет поэтические сборники «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1898), «Горящие здания» (1900); цикл стихов «Песни мстителя» (1907), и прозаические — «Горные вершины» (1904), «Белые зарницы» (1908), «Морское свечение» (1910). Бальмонтская поэтика использовалась С. Н. Дурылиным: *Сергей Дурылин*. Под северным небом. Очерки Олонецкого края. С фотогр. Н. С. Чернышева. М.: Проталинка, 1915.

С. 30. «*Сна Богородицы*», известного апокрифического сказания. — «Сон Богородицы» — известнейший русский духовный стих, имевший целый ряд вариантов и версий, в том числе и прозаических пересказов; по словам его первого публикатора, П. А. Бессонова, «нет произведения более известного всем и всюду» (цит. по: *Федотов. Стихи духовные*).

С. 50). Тема стиха — диалог между Христом и Богородицею, в котором Христос толкует вещий сон Богородицы о своем рождении, крещении, распятии и воскресении:

Матушка ты Мария,
Пречистая Дева Святая,
Где ты ночесь-ночевала,
Где ты эту ночь коротала? —

Спала я, ночесь-ночевала,
У Святой горы, у Артепы,
Чуден мне сон пригрезился,
Будто тебя, чадо, я родила.
Я во пелены пеленала,
Я во пояса обвивала,
Во Ердане-речке крестила,
Над Ерданью было над рекою:
Очудили древо кипаристо,
Очудился крест животворящий
Как на том кресте на распятом
Гвоздьями ручи прогвоздеты
Копием ребра прободеты.
Кто этот сон может знать,
Кто этот сон рассуждати,
Тот спасен от вечныя муки,
Тот стоит небесного царства.

— Ох же ты, матушка Мария,
Пречистая Дева Святая!
Я этот сон могу знать,
Я могу этот сон рассуждати:
В пятницу меня, матушка, распяты,
Во субботу будет погребенье,
На третий день, матушка, я воскресну,
На шестой неделе вознесуся.
Вознесется Бог на небесах
Со всей со небесною силой.

— Ох же ты, чадо мое мило,
Ты Исус Христос, Царь небесный,
На кого меня ты оставишь,
На кого меня ты покинешь?

— Ох же ты, матушка Мария,
Пречистая Дева Святая!
Оставлю я Ивана Предотечу,
Держи вместо своего сына.

(Сон Богородицы. Духовный стих.
Запись С. Е. Никитиной)?

Однако этот духовный стих не настолько апокрифичен, как считает С. Н. Дурылин: ответные утешения Христа связаны с важнейшим каноническим песнопением Страстной субботы «Не рыдай Мене, Мати» (как и соответствующий иконографический сюжет); описания приснившихся Богородице грядущих страстей Христовых в стихе перекликаются с каноническими их описаниями («днесь висит на древе, Иже на водах землю повесивый: венцем от терния облагается, Иже Ангелов Царь: в ложную багряницу облачается, одевай небо облаки: заушение прият, Иже во Иордане свободивый Адама: гвоздями пригвоздися Жених Церковный: копием прободеса Сын Девы» — Антифон 15 Глас 6 Песнопений Страстной Пятницы). В славянский «Список отреченных книг» (перечень книг, призванный отделить канонические священные тексты от неканонических, «ложно написанных»), «Сон Богородицы» попадает довольно поздно — в начале XVII века, заменяя «Богородицеино действо» и «Хождение Богородицы по мукам» (в «Списке» — с XIV века), — важнейший мариологический апокрифический памятник, введенный в русский литературный контекст Ф. М. Достоевским.

«Честнейшей Херувим и Славнейшей без сравнения Серафим». — С. Н. Дурылин цитирует известнейшую канони-

⁷ См.: С. Е. Никитина. Устная народная культура и языковое сознание. Электронное издание. Часть 19 // http://philologos.narod.ru/nikitina/Part_19.htm; С. Е. Никитина. Русский духовный стих // Аудиозапись заседания семинара «Русская философия: традиция и современность» от 6 марта 2008 года («Дом А. Ф. Лосева»). Собрание А. Р.

ческую молитву прсв. Богородице, вошедшую и в молитвенное правило для мирян: «Достоиню есть яко воистину блажити тя, Богородицу, Присноблаженную и Пренепорочную, мать Бога нашего, Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения Серафим, без истления Бога слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем».

С. 31. «*Сошествия во ад*» ~ апокрифического евангелия от Никодима. — *Евангелие от Никодима* (более точное название памятника: «Евангелие Никодима») — одно из апокрифических Евангелий, не отмеченное, однако, как апокрифическое, ни в одном из индексов отреченных книг. Полная редакция памятника — «Деяния святых Троицы, чтение на святую Пасху» (вариант: «Чтение воскресное, деяние святых Троицы, сотворено Карином и Лицеошем»); существует также т. н. славянская «вторая полная редакция») описывает как события, вошедшие в канонические Евангелия (суд Пилата, крестная смерть Христа), так и рассказ о сошествии Христа во ад, которого в канонических Евангелиях нет; в краткой версии памятника история о сошествии во ад отсутствует. См.: *Минеи*. СПб., 1899. Стлб. 1874—1905; *Ф. И. Булгаков*. Сказание о страстях господних. СПб., 1878—1879. С. 153—185; *Н. А. Кобяк*. Евангелие Никодима // *Словарь книжников*. С. 120—123.

Т. Р.: На мотивах «Евангелия от Никодима» основана служба утрени Великой субботы, во время которой, после Великого славословия, выносятся Плащаница при пении «Святый Боже» и обносится вокруг храма в воспоминание сошествия во ад и победы Христа над адом и смертью. На иконе «Сошествие во ад» (известной с XI в.) также изображен кульминационный момент «Евангелия от Никодима». «Древнейший способ представления этого события в искусстве Византийском, удержанный и в русской иконописи до позднейшего времени — это сошествие Христа в Ад. До IX в., как свидетельствует Лобковая Псалтырь,

Ад представлялся в виде античного божества: на ниспровергнутой навзничь фигуре его стоит Спаситель, извлекает из под его власти Адама, Еву, Царей Давида и Соломона и Иоанна Предтечу. Впоследствии, в миниатюрах начиная с X в., Христос стоит не на олицетворении Ада, а на верях, положенных накрест. В руке держит крест, сначала четвероконечный, а потом шестиконечный (...) Представление воскресающего Христа вылетающим из отверстого саркофага или ящика — позднейшее изобретение западного искусства, не согласное с обычаями первых веков христианства, ни с свидетельствами древнейших памятников». (*Ф. Булаев*. Общие понятия о русской иконописи. М., 1866. С. 100. См. также: *Е. Барсов*. Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология* / Сост. Н. К. Гаврюшин. М.: Прогресс, 1993. С. 135—136).

...предшествовавшие суровому флорентинцу века ~ в Аде, Чистилище и Рае. — *Данте Алигьери* (1265—1321). Ср.: «Вспомним, с каким наследством имел дело XIII век. За столетие с лишним сложилась новая расстановка культурных сил. Появилась духовная оппозиция обмирщению церкви (...). Появились военно-рыцарские ордена, которые ставили перед собой далеко идущие цели, в первую очередь защиты церковной власти словом и делом. Расцвели ереси, что привело в конце концов к Альбигойским войнам — одному из самых драматических событий начала XIII в. Расширился контакт с арабской наукой и культурой, возросло влияние новосозданных университетов которые быстро сформировали свой стиль теологии и философии» (*А. Л. Доброхотов*. Данте Алигьери. М., 1990. С. 22). Среди основных духовных течений, существенно повлиявших на творчество великого флорентийца, современный исследователь особенно выделяет такие разнородные на первый взгляд явления, как противоборство

Пьера Абеляра и Бернара Клервосского, идеологию ордена тамплиеров, движение иоахимитов, альбигойскую ересь и францисканство (см.: *А. Л. Доброхотов*. Указ. соч. С. 23–28). О символической структуре «Божественной комедии» см.: *П. А. Флоренский*. Мнимости в геометрии. М., 1922. *И. М. Гревс*. Топография загробных миров у Данте // *Данте*. Божественная комедия. Ад. М., 1939. В период написания «Вагнера» С. Н. Дурылину могло быть доступно издание: *К. Федерн*. Данте и его время. М., 1911.

С. 32. *брате всей твари св. Франциске Ассизском*. — *Св. Франциск Ассизский* (1181 или 1182–1226). Обращение С. Н. Дурылина к личности и творчеству св. Франциска Ассизского не было случайным; скорее, оно характерно для среды «ищущих христианского просвещения». В этом ряду, помимо уже упоминавшегося Эллиса и достаточно большой к 1910-м гг. группы «добролюбовцев» (см. о них комм. к С. 53), В. И. Герье, М. В. Лодыженский, свящ. П. А. Флоренский, Л. П. Карсавин, Н. А. Бердяев, П. К. Иванов, С. Л. Франк, П. М. Бицилли, Н. С. Арсеньев et dii minores (см. об этом: *Архим. Августин (Никитин)*). *Св. Франциск Ассизский и преп. Серафим Саровский* // *Поиски единства: Сб. статей*. М.,: ББИ св. ап. Андрея, 1997. С. 27–36 (статья указана Татьяной Резвых)). «Францисканиана» Сергея Дурылина-Раевского (*Сергей Северный*. *Житие Франциска Ассизского* // *Сказание о бедняке Христовом*. Изд. А. П. Печковского. М., 1911; *Сергей Раевский*. [Рец.:] *Сказание о бедняке Христове*. Книга о св. Франциске Ассизском. М., 1911. Изд. А. П. Печковского // *НЗ*. 1912. № 3–4. С. 18–21; *Цветочки святого Франциска Ассизского*. Пер. А. П. Печковского, предисл. С. Н. Дурылина. Из-во «Мусагет», 1913; неизданный перевод «*Speculum perfectionis*» (1914), «францисканские» сонеты) еще не исследована. Однако можно с уверенностью судить, во-первых, о глубоко личных мотивах обращения к «беднячку Христову»; С. Н. Дурылин «переживал действительное

сердечное умиление перед личностью, проповедью и подвигом Франциска Ассизского» (*Антология «Мусагет»*. Л. 22):

«В январе 1913 г., при встрече, он сообщил мне [Т. А. Сидоровой-Буткевич], что очень занят Франциском Ассизским. Франциском Ассизским С. Н-ч занимался много лет раньше и еще в 1911 г. вышла книга „Сказания о бедняке Христовом“, в котором глава «Житие святого Франциска» была написана С. Н-чем. Что-то было созвучное у него с этим «бедняком Христовым» (...)

[Из письма С. Н. Дурылина к Т. А. Буткевич]: Мудрость и знание подобны ивано-купальскому цветку: обладать им дано кому-то, не нам; нам — верить, что они есть, — и плакать, что у нас их не будет. В Ассизи Лев Львович пережил то, что я переживал, работая над «св. Франциском»: веру в святого простеца, — и вся Россия будущего (если ей дано будущее) есть Россия святых простецов. Наш национальный герой — Иванушка-дурячок, и нам никогда не было соблазном, что мудрость мира отнята Евангелием от премудрых и дана неразумным».

(*Воспоминания Буткевич*. Л. 21, 22–23).

Ср.:

«Опять осень. Я оживаю. Продают яблоки. Они крепкие, круглые, пахучие. Лето для меня прошло томительно. Я не находил себя. Ничего не сделано. И, может быть, никогда ничего не будет сделано. Но легче, когда туманные, тихие, осенние дни, простая тишина вне тебя и внутри — и все представляется простым, спокойным, решенным. Кому-то вверяешься, и, покорствуя, ничего не ждешь.

В сущности это — мое основное жизненное настроение. Несмотря на мою далеко не мирную юность, вопреки всем моим увлечениям, вопреки, скажу без всякого преувеличения, всем моим грехам, — я ищу и искал

религиозной и внутренней покорности. Я мирный и мир любящий человек. Я правдивее, истиннее, лучше бываю тогда, когда проще, тише смиреннее, покорнее. Я скор на осуждение, я склонен к некоторой резкости, но нет ни одного моего осуждения, которого я не осудил бы. Я не могу рассориться ни с кем. Даже с людьми явно мне враждебными, я никогда не разойдусь окончательно. В моей природе, несовершенной и бедной, как только подобает несчастному русскому мальчику несчастной поры, есть мягкость, русское, мягкосердечное, слабое, нетребовательное к себе и другим, недеятельное христианство. Оттого, может-быть, я и в природе люблю тихое, покорное, изнемогающее время года — осень; оттого я склонен к мистическим чувствам, неопределенным, нетребовательным, не люблю ничего рационалистического (а оно всегда определенное, ясное), резко, отвращаюсь от всякой математики и влекусь ко всего аматематическому. Конечно, я ничего не сделаю в жизни, конечно, я не сумею быть до конца поэтом, историком литературы, критиком, педагогом, — как уже не сумел быть общественником, отрицателем, толстовцем и т. д. и т. д. Но это мое неумение — пожалуй моя лучшая черта».

(Там же. Л. 11–12. Это письмо С. Н. Дурылина к Т. А. Буткевич осени 1910 г.)

Во вторых, и это «во-вторых» главное чисто психологического «избирательного сродства», в св. Франциске С. Н. Дурылин видит (а, быть может, и «вчитывает», и «вменяет») отголосок того «влияния Апполинария, от которого не свободно вообще восточное богословие»⁸: признание благодати плоти мира, идею конечного

⁸ Выражение из: Приложение 1-го Акта Совещания Епископов Православных Русских Церквей в Западной Европе от 26, 27, 29 ноября 1937 года, рассм. богословские мнения проф. С. Н. Булгакова о Софии, Премудрости Божией // Игум. Геннадий (Эйкалович). Дело прот. Сергия Булгакова (историческая канва спора о Софии). Сан-Франциско, 1980. С. 34.

восстановления и воскресения падшей твари, позже переросшую в учение об одновременном сосуществовании в мире двух планов бытия — собственно «бытия» и «бывания», и своеобразную модель апокатастиса:

« (...) Св. Франциск повиновался Церкви, почитал папу, не проповедывал ни против властей, ни против сильных мира сего, — он только носил в себе живого, воскресшего, победившего смерть и уныние Христа и напоминал — по словам одного жития — „более примером, нежели словом“ — Его учение, Его заповедь новую о вселенской любви и Вселенском Воскресении. И этой тихой проповедью дел, молитв и песен св. Франциск заставил и Церковь, и мир, и всю природу почувствовать, что Воскресший Христос — воскрес во-истину, и любовь Христова наполняет весь мир — от Апостола до простого камня при дороге. «Мир в любви лежит», — как бы говорил миру блаженный и мир поверил ему.

(...) Неся легкое бремя Христово, св. Франциск, сквозь грех и смерть, властвующие над человеком и природой, прозревает в человеке — Бого-человека, в природе — Тело Божие.

Он первый исполнил заповедь, с которой Христос посылал апостолов на проповедь: Христос заповедал им проповедовать Евангелия царствия «всей твари» — значит, не одним только людям, но и всей природе, дабы и она просветилась светом евангельским и стала телом Божиим. Нося в себе Христа, св. Франциск видит Его присутствие во всем мире — и в видимой грубой природе даже. «Не единые уста не достойны именовать Тебя!» — восклицает в гимне своем, в своих «хвалах», — и, восхваляя, затем, весь видимый мир, даже смерть телесную, св. Франциск восхваляет тем самым Христа в Его творении — во вселенной».

(Сергей Раевский. [Рец.:] Сказание о бедняке Христове. Книга о св. Франциске Ассизском. М., 1911. Изд. А. П. Печковского // НЗ. 1912. № 3–4. С. 20).

Ср. также:

Когда услышал голос я: унизи,
Смири себя, как нищий в час пиров,
И возроптал, о худший из рабов, —
Ты мне явился, странник из Ассизи,

Босой, без пояса и в нищей ризе,
И безмянных подал пять цветов,
И мне сказал: «Благовестуй без слов,
Служи, как цвет, с цветами сердце сблизит,

И, отцветая, для новых возрастаний
К земле пади, рассыпь ей семена,
Как жемчуга нетускнующих блистаний,

И будет жатва тихо свершена». —
Так мне сказал ты, радость малых терний
Вернув душе в прощальный час вечерний

9. IX — 1912.

(Посланник из Ассизи // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурьлина. КП — 262/4. Л. 56. Это сонет из неизданного сборника стихов «Небесные пути. Стихотворения Сергея Раевского»).

С. 33. *Св. Софии посвящены ~ в том числе у старообрядцев.* — Дальнейшее развитие этого сюжета — не только в «Умозрении в красках» Е. Н. Трубецкого и булгаковской софиологии. *Прот. Георгий Флоровский.* «О почитании Софии, Премудрости Божией в Византии и на Руси»: «Известная Новгородская икона св. Софии есть своеобразный Деисис: огнезрачный Ангел на престоле с предстоящими Богоматерью и Предтечей. Над главою Ангела в медальоне погрудное изображение Спасителя. Вверху — этимасия. Ангел облечен в царские одежды, на главе — венец, в руках жезл и свиток. Престол укреплен на семи столпах... В огнезрачном Ангеле нужно видеть Ангела великого совета, Сына Божия, — здесь оживает древний иконографический

сюжет. Но он осложняется новыми, апокалиптическими чертами (...) Большинство известных списков Новгородской иконы относится даже к XVII веку. И не старше самого конца XVI века русский иконописный подлинник, в котором Новгородская композиция описывается подробно... Перед нами, несомненно, сравнительно новая композиция. (...) Против этой иконы возражали Максим Грек, Зиновий Отенский. Дьяк Висковатый видел в ней „латинское мудрствование“. Во всяком случае, это западная композиция. В ней два бесспорных западных мотива, неизвестных в византийской иконографии. Во-первых, распятие в дланях Отчих. (...). Во-вторых, Христос на кресте в образе белого серафима («душа Иисусова», по объяснению псковских иконников); невольно вспоминаются видения Франциска Ассизского на горе стигматов» (*Г. В. Флоровский.* Вера и культура/Сост., вступ. ст. И. И. Евлампиева, примеч. И. И. Евлампиева и В. Л. Селиверстова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 468–470). См. также: *Т. А. Сидорова [Сидорова-Буткевич].* Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом» и ее отношение к новгородской ереси стригольников // ТДОРЛ. Л., 1971. Т. 29. С. 212–231.

Т. Р.: Старообрядческие иконы Софии отличаются увеличением деталей, возникновением новых фигур (например, на новгородском типе фигур Иоанна Златоуста и Иоанна Богослова). У старообрядцев же появляется особый образ «Христос Благое Молчание» с крылатым ангельским обликом Деисуса — образ, имеющий ключевое значение для позднейшей дурьлинской поэзии и прозы.

С. 34. *Странствуя летом 1911 года по русскому северу.* — Поездка по русскому Северу и берегам Норвегии 1911 года была организована на средства Московского Археологического института; непосредственным результатом этой поездки явилась книга: *Сергей Дурьлин.* За полу-

ночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке. М.: И. Н. Кушнерев и Ко. М., 1913. (Библиотека И. Горбунова-Посадова). По воспоминаниям мемуариста, позволяющим, хотя бы отчасти, восстановить хронологию этой поездки, «в июне 1911 года С. Н-ч снова уехал на север, в этот раз со своим другом Всеволодом Владимировичем Разевигом. Я получила от него несколько коротеньких писем: „Север признал во мне старого знакомого“, — писал он, — «и дал чудесную погоду. Очень жарко. Воля (В. В. Разевиг. — А. Р.) ест пирамидон, а я и Воля — ботвинью. Я ленив, медлителен и взираю на берега, села и воды. Что-то будет далее — пока я радуюсь, что стихи за 1000 верст и также Мусагет, ритм, Бодлер, а здесь за 1 сажень — огромная река, рыба, плоты...» Это письмо было написано из с. Демны, где-то около Котласа. Следующее письмо было из Соловков и наконец из Колы: «Мы только что пришли из Лапландии, где пробыли 10 дней. Впечатлений очень много и все они пестры до крайности. Я уже соскучился по Москве, заметь: не по книгам, а по Москве: людям и улицам. В Норвегию поедом только на 2 дня, затем 2—3 дня в Архангельске и в Москву, где рассчитываем быть числа 26-го». — (Воспоминания Буткевич. Л. 15).

С. 34—35. *Орфея, Гермеса Трисмегиста, Платона ~ Данте, поместивший императора Траяна и троянца Гефея в райские обители.* — Ср.: «...эти пять душ, пять знаменитых царей, устремляют свой взор прямо на свет божественной истины. Зеница — царь Давид, дугой его окружают император Траян, библейский царь Изекия, император Константин, сицилийский князь Гульельмо II, троянский вождь Рифей. От орла Данте узнает ответ на волнующий его вопрос, почему от царства божия отлучены люди, которые были совершенно праведными и в мыслях, и в делах, но не могли быть христианами в силу обстоятельств (например, они родились в Индии). „Пути Господни смертным непонятны“, — отвечает орел, но все же приоткрывает

завесу тайны. Не верившие в Христа не могут попасть в рай, но путь ко Христу может быть самым необычным. Орел рассказывает историю Рифея (выдуманную самим Данте) и средневековую легенду о Траяне. (...) Траян, уже находившийся в аду, но не потерявший надежды, вознес мольбы, на короткий срок на короткий срок вернулся в свое тело и уверовал в Христа, что и открыло ему путь на небеса. (...) Воля бога к осуществлению морального порядка непреклонна, но она же стремится быть бесконечно благой. Чтобы не противоречить себе, она должна быть сломлена извне, и потому она ждет принуждения от любви и надежды. Но если воля бога побеждена силами «живой надежды и любви возжженной», то победителем остается все же бог, ибо осуществилось его желание быть благим» (А. Л. Доброхотов. Данте Алигьери. С. 174—175).

С. 35. *Когда на деревянном ~ деревенской в Н<ижних> Матегорах, Арх<ангельской> губ<ернии>, церкви.* — Речь идет о каменной церкви в с. Нижние Матегоры, недалеко от Холмогор, с уникальной резьбой по камню холмогорских резчиков. Церковь в 1930-х годах была взорвана на щебенку для Северодвинска. См.: [Без подписи]. Русских храмов спасатели // Пятницкое подворье. 1997. 6 января. Топоним впоследствии использовался С. Н. Дурьлиным: протопоп Павел Матегорский, «проповедник и пчеловод» становится настоятелем темьянского собора в хронике «Колокола».

вошедшего в Великие Минеи ~ царевича Иоасафа Гаутаму к Лику святых. — Речь идет о «Повести о Варааме и Иоасафе», выдающемся памятнике христианской средневековой литературы, широко распространенному (текст «Повести» переведен более чем на 30 языков народов Азии, Европы и Африки) благодаря своему «почти сказочному» сюжету: «У индийского царя Авенира рождается долгожданный сын Иоасаф, которому звездочеты

предсказываю будущее великого христианского подвижника. Царь-идолопоклонник помещает сына в изолированный от внешнего мира дворец (...). Но Божиим промыслом о царевиче узнает пустынный Варлаам, под видом купца проникающий во дворец и наставляющий царевича в христианской вере. В конце концов после многих испытаний Иоасаф уходит в пустыню к Варлааму, где вместе с ним предается отшельническому подвигу. После смерти обоих на их могиле происходят чудеса и исцеления» (*И. Н. Лебедева. Повесть о Варлааме и Иоасафе // Словарь книжников. С. 350*). Авторство греческого перевода «Повести» приписывается с одной стороны, Ефремию Святогорцу (X–XI), с другой — выдающемуся византийскому богослову и гимнографу Иоанну Дамаскину (VIII в.). В конце XIX — начале XX века, благодаря авторитету А. Н. Веселовского в России и Ф. Либрехта — в Западной Европе, была распространена версия, согласно которой царевич Иоасаф является христианским аналогом Сиддхарты Гаутамы (Будды) (См.: *А. Н. Веселовский. Византийские повести и Варлаам и Иоасаф // Журнал Министерства народного просвещения. 1877. № 7 (июль). С. 122–154*), в настоящее время пересмотренная. Древнерусский перевод «Повести», появившейся первым из славянских (не позже XII века), вошел в состав первой редакции «Пролога» и позже — в «Великие Минеи Четьи»: *Минеи. М., 1914. Стлб. 2704–2891*. Сюжет «Повести» породил большое количество духовных стихов, посвященных, как правило, одному моменту и не совпадающим полностью с текстом «Жития»: разговору царевича Иоасафа с матерью-пустыней; моменту, когда происходит самостоятельное, а не инициированное Варлаамом, обращение Иоасафа (с точки зрения современных исследователей, генезис духовного стиха об Иоасафе не связан с «Повестью» и восходит к ортодоксальной гимнографии: покаянному 8-му гласу «Прими мя пустыня». См.: *Л. А. Петрова*. К вопросу об истоках рукописной традиции

цикла стихов о Варлааме и Иоасафе // *Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги. 1985. Л., 1987. С. 39–51*).

Вариант этого стиха, введенный в русский литературный оборот П. И. Мельниковым (Андреем Печерским) («На горах», 1875–1881) и приводимый почти полностью в работе С. Н. Дурьлина «Преп. Сергей Радонежский в творчестве Нестерова» (1922–1926), был С. Н. Дурьлиным «провезен контрабандой» в советское издание нестеровской биографии:

«...древнерусский человек, удаляясь в неисходную глушь северного леса, обращался, как поется в широко распространенном народном стихе, — со слезной просьбой к темному лесу:

О, прекрасная мати-пустыня,
Прими мя в твою густыню!
От смутного мира прими мя,
С усердием в ты убегаю,
Пойду по лесам, по болотам,
Пойду по горам, по вертепам,
Да где бы в тебя водвориться.

В этом поэтическом обращении к „матери-пустыне“ дошел до нас подлинный голос человека Древней Руси».

(*Сергей Дурьлин. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 155*).

Ср.:

«Тут, на „Юности“ пр. Сергия, были также изображены средне-русские деревья, кусты, травы, лесная речка, лиственно-хвойная чаща, но это изображен не «лес», а — ПУСТЫНЯ — то, чем был русский лес для молитвенного русского уединенника 13–14 вв., то, чем он остался для редкого современного уже взыскателя Невидимого Града в древесном безградии, для благодатного беглеца к безмолвию:

От смутного мира прими мя,
 С усердием в тя убегаю!
 Пойду по лесам, по болотам,
 Пойду по горам, по вертепам,
 Да где бы в тебе водвориться?
 Кукушка в тебе воскукует,
 Умильный глас испушает,
 И та меня поучает.

Современный человек, позитивист и рационалист, смотрит на лес, как на «растительное сообщество», объект изучения, практического использования или место отдыха, одобряемое гигиеной. Современные мистик и эстетик без этого утилитаризма подходят к лесу, но и для них он — лишь временное место встречи для одного — с созерцательной тайной («„Леса дремучие, вы темны, как соборы“ (знаменитый сонет Ш. Бодлэра)». — прим. С. Н. Дурылина)), для другого — со зримой красотой. Тот, кто шел жить один в лес в 13, 14 ст<олетия> и идет, где-то в тайниках России, туда и доньше, не так смотрел на темные чащобы и глухие пуши северных лесов: для него это было вожденное место встречи и общения с Богом, жизни и труда для одного Бога, в окружении покорной Богу твари и, чрез то, это было место светлого узрения мира и твари в их незараженной грехом, первозданной чистоте. Лес страшен и дик, суров и погиблив с вековой своею непрохожестью, с дикими зверями, с лютыми зимами и осенними и весенними водами, с гнетущими страхованиями ночи и одиночества... но на это, но на этот труд, страх и одиночество и внемлет итти, ибо это-то и желанно, это-то и взыскуемо, в этом-то и есть пустыня, «русская Фиваида на севере» («А какая же Фиваида не страшна? не ужасна? Зной, пески, бесы — и одиночество, труд и борение среди них». — прим. С. Н. Дурылина), — и оттого, прежде всего, зовет пустынно житель пустыню «матерью» и взывает к ней благодарно:

Душевное мое спасение,
 Плотское мое оскорбление!

За то я тебя почитаю,
 Что ты льстивую плоть мою оскорбляешь,
 души моей грехи очищаешь.

Идущий на безмолвие идет на страхования и искушения, но благодатно преодолевающему молитвой потовой труд безмолвия и пустыни, открывается ему в пустыни же неизреченный светлосияющий лик твари, живущей в покорстве Богу».

(Сергей Дурылин. Преп. Сергей Радонежский в творчестве Нестерова // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-258/5. Л. 74–75).

Ср. также:

Расплакался младой Асаф царевич,
 Пред матерью пустыней стоя:

— О, прекрасная мати пустыня!
 Укрой меня, мать, в глухую густыню:
 Прими свое чадо
 На белые руки —
 Избавь вечной муки,
 Донеси до небесного града.
 О, прекрасная мати пустыня!
 Обними свое чадо цветиной.
 Тебе буду, мати,
 Одной работати!

Царевичу Асафу отвечала
 Младому мать пустыня:

— Юноша младой, Асаф царевич!
 Не живать тебе во мне, в пустыне,
 На меня, лесную, не трудиться,
 Жить во мне, в пустыне сирой, горько,
 В лесоствольной обитать теснотно.
 Мне питьем — болотная водица,
 Мне едой — колдобушка гнилая,
 А одеждой — черная дерюга.
 Я, пустыня, постница глухая:

Слова человеческого не слышу,
Полуслова за века не молвлю.
У меня — могилушка в подружках,
У меня сырая в неразлучных.

Расплакался младой Асаф царевич,
Пред матерью пустыней стоя:

— Не страшай меня, мати пустыня,
Великими страстями,
Не пугай меня, густыня,
Лесоствольными трудами:
Твоя тягость — благая,
Твои труды мне на потребу.
Паче насущного хлеба
Мне колода гнилая,
Слаще царского меда
Из болота водица,
А черная риза —
Мне светлая багряница (...) —

Сергей Дурьлин. Венец лета. III.

Ср. также:

А как царь Исаф царство
Свое покидает,
Исаф идет
Во пустыню.

Исаф идет
Во пустыню,
А за ним идут
Его слуги.

— «Ох, и вы мои слуги,
Вы родные братья,
А как будете
во пустыне жити?»

А что будете
Да пояссти,
А где будете
ночку ночевати?»

— «Нам гнилая колода
Слаже меда,
Нам холодная водица
Как сытица».

— «А как будете
тама спати,
Во пустыне,
Ночку ночевати?»

— «Коренечек
Под бочечек,
Бел-горюч камень
Под головку».

(Разговор Иоасафа-царевича с пустыней.
Запись С. Е. Никитиной: *С. Е. Никитина*.
Русский духовный стих).

С. 36...творчество А. Ремизова ~ к стихии христианской. — Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957). Первое же оригинальное сочинение А. М. Ремизова «Лимонарь, сиречь: Луг духовный» (1907), как и ряд последующих («Посолонь», «Странница», «Бесовское действо», «Действо о Георгии Хоробром» и др.) явилось попыткой реконструкции языка допетровской эпохи и основывалось на русских апокрифах. К 1912 году вышло первое собрание сочинений А. М. Ремизова: *Алексей Ремизов. Сочинения: В 8 — митт. СПб., 1910–1912.* О проблемном и стилистическом сходстве между текстами А. М. Ремизова и С. Н. Дурьлина писал М. А. Волошин:

«Мы очень надеемся, что по окончании срока твоей ссылки вы с Ириной приедете к нам и вы останетесь жить с нами всю зиму. Это было бы прекрасное во всех отношениях разрешение вопроса о зимовке будущего года и о творческой работе. Я думаю, что мы подействовали бы друг на друга бодро и зажигающее. И тебе и Ирине было бы неплохо: у тебя была бы под руками и моя

библиотека и море. И мы не были (бы) так безисходно связаны с домом как теперь зимою — мы теперь не можем отлучиться в Феодосию: дом не на кого оставить. Подумай об этом и начнем заблаговременно действовать через М. Л. Винавера, насколько это в его силах: ведь он политический Красн<ый> крест и уже много хлопотал о тебе в первый период твоей ссылки. Я ему напишу о желательности такой комбинации. Это я начну по приезду нашего друга Вар<вары> Дмитр<иевны> Финкельштейн, которая только что потеряла своего мужа умершего после почти 9 — ти месячной агонии. В. Д. едет к нам жить надолго. Она друг Винавера и нас с ним свела впервые.

Твой „Народный календарь“ — очень интересен. Знаешь ли ты соответствующий опыт Фр. Жамма? Хотя в твоём календаре больше Ремизова чем Жамма. Но это не укор. Ведь Ремизов на всех путях русского фольклора — его не обойдешь. Да и надо ли?»

(МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 324/60. Л. 9—10. Это письмо от 19—21 апреля 1930, писанное М. А. Волошиным С. Н. Дурылину из Коктебеля).

Ответ С. Н. Дурылина был незамедлителен и категоричен:

«Очень рад твоему здоровью и работе. Теперь очередь за стихами. Пусть они чередуются с акварелями. Главное, пусть будет доведен до вожделенного конца „Серафим“. — Спасибо за теплое слово о моем «Календаре». Жамма я видел и перелистывал лет 20 назад. Ремизова как раз почти не знаю — «липомарного», а знаю и люблю «повествующего не по апокрифам», а от себя самого. Мой матерьял — воспоминания детства, изустные рассказы, память детства Ирины и иных. У Ремизова неприятно всегда то, что его липомари — это не живое слово живых людей о живой их вере, а своего рода кунсткамера, собрание словесных монстров; попахивает спиртом и формалином. Если этот запах обоняется и в моем календаре, то дело мое пустое и праздное.

Пусть будет меньше искусства, но обойтись бы от этого запаха! Вот тебе «Никола вешний», «Николин кусок»:

Вёснушка весна
Красным красна,
А у нищего сума
Пустым пуста.
Все-то закрома́
Хозяюшки обмели —
Золотник муки нашли,
На Николу запасли.
Невелик
Золотник,
А Никола придет —
В пуд обернет.
По милости Спаса,
Николина запаса
Хватит богатому,
Станет тороватому,
Насытится нищий
Николиной пищей!
Николин золотник
Сытостью велик,
Николин кусок — с зерна пирога
На мирской ротóк.

Мне кажется так я верил в детстве, так верили все, меня окружавшие, так верит Ирина и многие еще Ирины и Петры «этих бедных селений». Значит, тут есть кое-что живое, — живущее доселе».

(Там же. Л. 15—16).

С. 39. «Книга глаголемая Летописец, в лето 6676 месяца сентября в 5 день Георгия Всеволодовича». — В корректуре здесь стоит знак сноски 3 (сама же сноска, естественно, внизу страницы): «В конце книги приведена известная нам литература о Китеже». В окончательной редакции эта и другие ссылки на «китежскую» библиографию отсутствуют. О теме кн. Георгия в творчестве С. Н. Дурылина

см. комм. к С. 40. В корректуре вместо «стал невидим» — «ушел в землю».

С. 42. *Записано Мелединым* — Степан Прохорович Меледин, житель города Семенова, старообрядец. Библиофил, нижегородский просветитель, создал платную библиотеку сначала в Семенове (1841), а затем и в Нижнем Новгороде (1844), фактически потратив на нее все свои сбережения. Книжное дело прививалось плохо, хозяин терпел убытки, однако библиотека составила к 1861 году 8 тысяч томов. Он первым написал о Светлояре, поместив в «Москвитяине» статью «Китеж на светлоярском озере» (Москвитянин. 1843. Ч. VI. № II. С. 507—511). (Т. Р.)

С. 43. *Современный нам* ~ А. П. Мельников. — Алексей Павлович Мельников (1867—1934). Сын П. А. Мельникова (Печерского). Писатель, профессор права, входил в Нижегородскую губернскую ученую архивную комиссию, один из создателей кадетской партии. В годы гражданской войны — управляющий делами Северо-Западного правительства Н. Н. Юденича. С 1920 жил в Эстонии. Профессор Юрьевского университета, читал лекции по криминалистике. Автор книг: «К трехсотлетию Смутного времени» (1911), «Убийство врача Горянского» (1933), «Клеймо: уголовный роман-быль» (1934). (Т. Р.)

С. 46. *Но дело в том ~ правы говорящие*. — В корректуре: «Но дело в том, что и сектантов в сумасшедший дом сажают, и доказывают, и зовут, и священники из сил выбиваются, как те же Гиппиус и Пришвин о том повествуют, и, конечно, по-своему правы священники». Разночтения выделены курсивом.

С. 48. *Все идут одной тропой*. — В корректуре: «они идут одной тропой».

С. 49. «*Вера есть уповаемых извещение, вещей обличение невидимых*». — Евр. II, 1. Синодальный перевод: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом». Ср.: Рим. 8, 24.

«*Религиозный его смысл* ~ „Церковь невидимого града“. М, 1913 г.». — В корректуре: «Религиозный его смысл и значение несравненно сложнее, чем отмечено нами здесь; исследованию религиозного смысла и значения Китежа, в прошлом и настоящем, *будет* посвящена нами особая книга». Разночтения выделены курсивом.

С. 52. «*сие и буди, буди!*» — Это воззвание вовсе не Р. Вагнера, а Ф. М. Достоевского, в дискуссии о природе церкви между о. Паисием и старцем Зосимой: Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы». Часть первая. Книга вторая *Неуместное собрание*. Глава V «Буди, буди!»

Antecipatio или *anticipatio* (лат.) — врожденная идея.

С. 53. *Вагнерова друга Фр. Листа, препятствовавшего инсценировке своих двух ораторий*. — Ференц Лист (1811—1886). Венгерский композитор, пианист-виртуоз, дирижер. Гастролировал по Европе как пианист, в 1848 г. поселился в Веймаре и посвятил себя сочинительству, с 1861 г. жил то в Риме, то в Будапеште, то в Веймаре. Речь идет об ораториях «Святая Елизавета» (1862, по мотивам средневековой легенды) и «Христос» (1866). Ф. Лист — создатель жанра симфонической поэмы, из которых самая известная — «Прелюды» (1854); президент созданной им Музыкальной академии в Будапеште (1875). Знакомство Р. Вагнера с Ф. Листом началось с того, что Ф. Лист дирижировал в 1850 г. постановкой «Лоэнгрин» в Веймаре; позже Ф. Лист делал обработки вагнеровских произведений для фортепиано. Р. Вагнера и Ф. Листа связывала

не только дружба, но и узы родства: после смерти своей первой жены Минны Р. Вагнер женится на внебрачной дочери Ф. Листа, Козиме (1837–1930). Для этого Козиме пришлось разойтись с Гансом фон Бюловым (1830–1894), учеником Ф. Листа, другом Р. Вагнера и знаменитым дирижером; ради нового брака она перешла из католицизма в протестантизм. Венчание 57-летнего Вагнера с 32-летней Козимой состоялось в 1870 г. У них родилось трое детей: Изольда, Ева и Зигфрид. (Т. Р.).

Говорю об Александре Добролюбова. — Александр Михайлович Добролюбов (1876–1945?) — поэт-мистик. Исчерпывающие библиографические сведения о нем: Е. В. Иванова. Добролюбов А. М. // Русские писатели (1800–1917). Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 133–135. Об оценке личности и деятельности А. М. Добролюбова в среде т. н. «добролюбовцев», с которой С. Н. Дурылин сблизился в начале 1910 гг., т. е. в период продумывания и написания «Вагнера», и о совершенно особом значении личности и творчества А. М. Добролюбова для этой среды, о характере его «духоводительства», свидетельствует письмо Н. Г. Суткого к С. Н. Дурылину (1911 год):

«Дорогой брат Сергей, мир тебе! (...)

Получив твоё письмо, я дал телеграмму П. Картушину, случайно бывшему в Москве. Надеюсь, что он видел тебя и сообщим тебе все то немногое, что мы знаем о Добролюбова. Но все таки скажу и несколько слов и от себя.

Я знал Добролюбова еще в 1906-ом <190>7 годах, но неверие и грубость почти совершенно скрыли от меня внутреннее существо его. Только мало-помалу я начинаю постигать высоту духа его, благодаря общению с его друзьями, книге его, и наконец — теософии, окончательно разрушившей прежнее неверие мое.

Добролюбов дорог мне не только, как человек, освободивший в свободу сынов Божиих, „соединенным

с Отцом“, озаренный свыше, но и как человек способный положить начало обновлению Вселенской Церкви. При огромной силе духа он соединяет полноту веры с отсутствием суеверий. Для человека слабого может быть и нужны таинства, обряды и вообще все то, что хоть иногда может привести в благоговейное настроение, но для него вся жизнь — великое Таинство и непрестанное Богослужение. Хотя он признает Евангелие величайшим откровением из всех существующих, но и оно не нужно ему, так как перед ним широко раскрыта книга жизни, каждое, даже ничтожное явление которой хранит в себе глубочайшую мудрость для умеющего читать ее. Но он имеет еще доступ и к Невидимой книге, слышит Бога.

Он весь ушел во внутреннее Богопознание и друзей своих предостерегает от всего наружного. Я знаю несколько ближайших друзей его, достигших высокой степени духовности. И только поэтому я могу хоть слабо представить себе и высоту духа их учителя и могущество того пути, по которому они идут. Высшего пути я не знаю и потому всеми силами стараюсь стать на него, хотя и непрестанно сбиваюсь с него, падаю по ужасной духовной слабости своей.

Я верю, что все истинные Богоискатели неизбежно будут приведены на этот путь (или близкий к нему), и хотя сейчас эта зарождающаяся Церковь может быть состоит всего из Д<обролюбова>, его братьев и немногих других искателей Истины, рассеянных по разным странам и сектам, — но я думаю, что уже настало время для такой свободной церкви и она будет быстро расти: с одной стороны видимо разрушается старая наука — твердыня неверия, захватившего в свою грубую ловушку лучших людей нашего времени, а с другой стороны также будут таять, по мере роста духовного все суеверия, которые так разделяют верующих и отдают их во власть князя мира сего.

Велико было движение первого христианства, как велико и падение его в наши дни. И не одного христианства! Но я чувствую, что поднимается уже в человечестве новая волна, которая затопит его небывало высоким

подъемом чистой веры и сильной любви, надолго может быть хоть смоем хоть с части земли все злое и нечистое. Мне кажется, что Д<обролюбов> — предтеча, вестник, отчасти создатель этого «всемирного прилива» Преображения мира. Надежда очистить себя, с помощью Божией, от ужасной нечистоты (которая начинает уже мучить меня, хоть и слабо, к сожалению) вступить хоть самым немощным членом в эту возрождающуюся действительно вселенскую церковь и отдать все силы на служение с ней Богу и миру — вот что радует и поддерживает меня в учении Д<обролюбова>, в общении (больше внутреннем) с ним и братьями его.

Дать точные ответы на твои вопросы затрудняюсь, особенно в письме.

Вероятно многое может сказать тебе о брате Александре (собственно о его прошлой жизни) с<естра> Надежда Брюсова (Цветной бульвар, соб<ственный> д<ом>), а затем я бы советовал тебе обратиться (сначала письменно) к бр<ату> Алексею Колесниченко. М. Гатчино ПБ. Губ. М. Гатчинская ул. д. 1. Это самый близкий по моему человек к Добролюбову. Он очень мало говорит и на догматические вопросы пожалуй не ответит, но все же общение с ним хоть и не в многих словах может дать тебе гораздо больше, чем многословие с нами.

«Из Книги Невидимой» ты понимаешь наверно не меньше нас, а своего света у нас нет. Но у нас есть песни бр. Александра (около 30), не вошедших в его книгу, и еще кое-что его, а также письма Колесниченко, Леонида Семенова. Все это помогает войти в дух его учения. Лучше всего, если бы мог приехать сюда погостить, а нет — мы постараемся прислать, если захочешь, что можно (...).

(МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 525/45. Лл. 14–16).

В 1926 году творчеству и личности А. М. Добролюбова С. Н. Дурылин посвятил отдельное исследование со следующим резюме:

«Из всех „уходов“ русских «символистов» — в религию Третьего Завета, в православие, в католичество, в гно-

стику, в антропософию, его уход — самый последовательный и дальний: он один прорвался сквозь толщу своего писательства, литературы, внешнего культурного быта, но и за толщу интеллигентской среды; и больше того: он прорвался за то средостение времени, за которое труднее всего прорваться: в каком времени живет Добролюбов? Ему оказалось ненужно книгопечатание. Ему оказалась возможна устная проповедь: он ушел дальше всех: не в установленные твердо формы религиозного бытия, как православие и католичество, не в узко-определенные сферы мистического сознания и практики, а в творчество новых форм религиозной практики и мистического воззрения, при чем творчество это оказалось способно удовлетворить некую действительную жизнь и живую потребу русского крестьянства. (...)

«Слушай, как говорит молчание». Я не понимал этих слов Ибсена до тех пор, пока раз в жизни не услышал, как говорило молчание Александра Добролюбова. Оно говорило о таком прекрасном и высоком бытии, языком, таким прекрасным и высоким, что было сладко и стыдно его слушать.

И я понял навсегда, что можно все оставить и уйти за этим человеком, за этим бывшим искателем словесной красоты, который нашел великую прекрасную красоту молчания».

(Сергей Раевский. Александр Добролюбов // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 2060/47. Л. 83).

Эта оценка С. Н. Дурылина, — оценка Александра Добролюбова, как символа не «ищущего» Невидимого града, но нашедшего «Град», пребывающего в «Граде», — позже изменилась: от столкновения с реальным Александром Добролюбовым, Добролюбовым «бывания»:

«Милый, дорогой, долготерпеливый Петр Петрович!

Отвечаю на четыре Ваших письма, даже стыдно написать эту фразу. Но... я сам не вижу себя дома — так я занят. Ездил за это время в Воронеж, Ярославль, Рыбинск.

Писал, писал, писал; пишу, пишу, пишу. И нет этому конца. (...) Кстати, сообщу Вам сверхъестественную новость. Я видел на днях И. М. Брюсову, и она сообщила мне, что у нее был ... Александр Добролюбов! Да, да, исчезнувший в народе А. Добролюбов, Natura Naturans<, > „Из Книги Невидимой“!

Он — штукатур по профессии, пишет стихи (по словам Брюсовой плохие) и мечтает напечатать статью о Блоке.

Все это уж было когда-то, только не помню когда! Еще одна легенда приказала долго жить!

Ваш С. Д».

(МА МДМД. Фонд П. П. Перцова. КП — 322/4. Л. 2—3.
Это письмо от 11 февраля 1940 года).

Эта реплика, несмотря на весь ее горький сарказм, не противоречит оценке личности и творчества А. М. Добролюбова современным исследователем: «Интерес к личности Д<обролюбова> во многом определяется его способностью неукоснительно воплощать увлекавшие его идеи в жизнь, попирая любые условности, нравств<енные> законы, предрассудки, увлекать людей на пути, которые затем оставлял. В сектантской деятельности Д<обролюбова> самоотречение уживалось с крайним индивидуализмом; но в ней не было духовной провокации». (Е. В. Иванова. Добролюбов А. М. С. 134).

С. 54. *немногих истинных*. — В корректуре вычеркнуто: *наиболее строгих*.

европейца Мережковского ~ искателем Невидимого Града. — Контаминированная цитата из: Д. Мережковский. Революция и религия: «Однажды к Л. Толстому пришел незнакомый молодой человек <в крестьянском платье>. Во время долгой беседы на обычные для таких посещений темы — о вере, о Боге, об Евангелии — Толстой, великий знаток

народа, принял его за крестьянина-сектанта. Оказалось, что это <известный> поэт Александр Добролюбов. Лет двенадцать назад, тогда еще гимназист, почти мальчик, и уже <крайний> декадент не только на словах, но и деле, подражатель Бодлера и <Свинберна> [По], отравленный всеми ядами „искусственных эдемов“, <проповедник сатанизма, соблазнявший молодых девушек к самоубийству (пусть это — легенда, любопытно и то, что она могла сложиться) >, он вдруг опомнился, «покаялся», бросил все и бежал в народ (...) Потом начали о нем доходить слухи, похожие опять на легенду, но это была уже действительность, одна из тех русских действительностей, которые невероятнее всяких легенд. Он исполнил завет евангельский: покинул семью, дом, имение и долго странствовал нищим, питаюсь милостыней; в Соловецком монастыре был послушником, хотел постричься в монахи, но, решив, что православная церковь — не истинная, отрекся от нее, ушел от монастыря; опять скитался» (Д. Мережковский. 3. Гиппиус, Д. Философов. Царь и революция/Первое русское издание под редакцией М. А. Колерова. М., 1999. С. 180—181). В период написания «Вагнера» С. Н. Дурьлину могло быть доступно издание: Д. Мережковский. Революция и религия // Русская Мысль. 1907. № 2 (февраль). Отд. II. С. 64—85; № 3 (март). Отд. II. С. 17—34, либо: Д. Мережковский. Революция и религия // Не мир, но меч. СПб., 1908. С. 47—117. «Добролюбовская легенда», не в меньшей степени, чем сам ключевой текст добролюбовского учения — «Из Книги Невидимой», увидевший свет в 1905 году, служила формой своеобразной замены других, не менее популярных в среде «ищущих», легенд, которые, в свою очередь, также заменялись иными:

«Милый Сережа! Мир тебе. Мне Коля [Н. Г. Сутковой] писал, что бр<ат> Л. Эллис отошел от учения теософии и очень бы хотел узнать об учении бр<ата> Александра. Есть ли у него «Из книги Невидимой». Если

нет, то пошли ему мой экземпляр, который ты получил из Сибири. Вряд ли скоро уеду с Кавказа, думаю пробраться в Пятигорск к Чап<лыгиным? >, а оттуда пройти к старцу Иллариону⁹.

Мир тебе и любовь. Твой Петр».

(МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП — 525/45. Л. 28.
Это письмо П. П. Картушина С. Н. Дурылину от 9 мая 1913 года).

пяти лет раскупленную. — В корректуре вычеркнуто: шести.

С. 57. *открывается «Похвалой пустыне».* — См. комм. к С. 35.

С. 58. *Нет, ходить-то мне далеко, милый ~ Ан-же нет — великая здесь церковь.* — Здесь и далее С. Н. Дурылин цитирует следующее издание: *Н. Римский-Корсаков.* Сказание о невидимом граде Китеже и о деве Февронии. Либретто В. И. Бельского. Leipzig, 1906.

С. 60. *Вл. Соловьева — лишь «отрезок настоящей неподдельной радуги» (письмо к Фету).* — Речь идет о письме В. С. Соловьева А. А. Фету от 27 января 1889 года: « (...) И хоть не над прудом, а над целым океаном человеческой бессмыслицы приходится плакать, но есть и утешение, пока над этим мутным потоком недвижимо стоит светлая радуга чистой поэзии и заранее празднует будущий мир неба с землею.

Бесценный мой отрезок настоящей неподдельной радуги, обнимаю вас мысленно в надежде на скорое сви-

⁹ Речь идет о схимонахе Илларионе, авторе книги «На горах Кавказа. Беседа двух старцев подвижников о внутреннем единении с Господом через молитву Иисус Христову, или Духовная деятельность современных пустынников» (3-е изд. — 1912 год), отправном тексте имяславческого движения.

дание» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. III. СПб., 1911. С. 120). Ср.: «Лермонтов — это перерванная радуга русской поэзии: дуга ее отрезана на первом чистом взлете, на светлом и вольном, но еще не полном, касании к небу. ... Всем — даже поэтам (С. М. Соловьев) — виднее ее темно лиловый упор в землю, ее исход, чем ее восход — ее лазурный огонь касания к небу... А только в этом касании душа радуги». — *В своем углу.* VI, 86.

С. 62. *«Memento mori!/Memento vivere* (лат.) — игра слов: помни о смерти/помни о жизни.