



О. А. ДАШЕВСКАЯ

Жизнестроительный проект Даниила Андреева

В отечественных исследованиях 1990–2000-х годов актуализированы два полюса наследия Даниила Андреева: он изучается как философ и как художник. Между тем феномен мыслителя раскрывается на путях целостного осмысления его творчества.

Единство философско-художественной системы Д. Андреева проявляется в ее эволюции. В творчестве художника правомерно выделить три этапа¹. Первый из них связан с созданием ряда лирических циклов конца 1920–1930-х годов, Андреев выступает как поэт-мистик, развивающий мотивы блужданий духа, рыцарства, прапамяти, находясь под влиянием М. Волошина и Н. Гумилева (циклы «Лунные камни», «Древняя память», поэма «Песнь о Монсальвате»). Второй этап ознаменован появлением крупной эпической формы — романа «Странники ночи» (1937–1947). Третий период (поздний Андреев) приходится на 1950-е годы: создаются основные произведения — «Русские боги», «Железная мистерия», «Роза Мира» (1950–1958), поэт восстанавливает по памяти некоторые лирические циклы 1930-х годов, включая их частично в «Русских богов», тем самым «программирует» метатекстуальные связи, делая свое творчество единым актом высказывания и усиливая значение зрелых книг².

Уничтожение романа «Странники ночи» и арест в 1947 году определяют смену эстетической стратегии. После нескольких лет относительного молчания (пишутся единичные стихи) Андреев обретает себя в пространстве культуры: трилогия 1950-х годов («Русские боги», «Железная мистерия», «Роза Мира») появляется как отталкивание от трагической реальности, как способ выживания в ней и вариант ее преодоления. Находясь в оппозиции к советскому строю, Андреев ничего не мог противопоставить идеологи-

ческой современности, кроме внеопытных форм познания и таких же глобальных мыслительных моделей в противоположном модусе. В «переходных» произведениях рубежа 1950-х годов корректируется творческая практика писателя. Во-первых, постулируется новая натурфилософия (художник возвращается к поэме «Немереча», начатой в 1937 году)³; во-вторых, углубляются «индийские» мотивы (цикл «Устье жизни», 1950)⁴, свидетельствующие о востребованности восточной антропологии, утверждающей метафизическую глубину человека, что было важно в эпоху господства социологических представлений о нем. В-третьих, появляются демонологические мотивы («Афродита всенародная», 1950); наконец, формулируется новая концепция поэта («Материалы к поэме „Дуггур“», 1950)⁵.

Трилогия и связана с предшествующим творчеством, и отличается от него; принципиально новое в ней — философское задание⁶. Русская религиозная философия стала естественной основой мирозерцания писателя, определив содержательные идеи концепции Розы Мира; усиление философского начала обусловило и структуру трех книг: наличие концептуального ядра в «Русских богах» и «Железной мистерии». Опираясь на ключевые мифы русской религиозной философии, восходящие к В. Соловьеву, писатель выстраивает концепцию метаистории: он исходит из идеи трагического развития мировой жизни, которая достигает кульминации в XX веке; возможное спасение осуществляется через эсхатологию (царство Антихриста в «конце времен»), предсказанное в Апокалипсисе и отраженное в русской культуре. Трилогия Андреева 1950-х годов представляет собой вариант жизнетворческой концепции⁷, обращенной к вопросам преображения вселенской жизни, какие предлагала русская литература Серебряного века и которые создавались в постреволюционное время. Она предстает как одна из глобальных «мифореалистических» гипотез, воплощенная в форме художественного мифопроекта⁸.

Как наследник Серебряного века, Андреев исходит из представлений о Вселенной как о Божественной онтологии и упорядоченном космосе, как о метафизическом и материальном, становящемся целом, что открывается и постигается лишь в религиозном искусстве. Культура не только участвует в становлении бытия, само «строительство» новой вселенской жизни осуществляется с помощью искусства как высшей формы человеческого сознания. Творчество Андреева 1950-х годов обосновывает это положение, являясь по существу религиозной концепцией культуры. Создавая новую теорию культуры, «метакультуры» на языке Андреева, мыслитель

преследует цель выявления законов происхождения, существования и перспектив развития самих форм бытия. Можно сказать, что «Роза Мира» как общая концепция зрелых книг — обоснование смысла и роли культуры в преобразовании вселенской жизни⁹.

Концепция метакультуры Андреева опирается на теорию культурно-исторических типов, открытую Н. Данилевским и развитую О. Шпенглером. Понятие «метакультуры» у Андреева обозначает, во-первых, саму жизнь «суперорганизмов» в единстве физического и метафизического бытия сверхнародов (совокупности наций), эволюция мира понимается им как становление метакультур, сверхнациональных организмов; во-вторых, термин «метакультура» подразумевает искусство, которое это бытие отражает и тем самым выступает способом его созидания и средством его преобразования. У Андреева в «океане» Вселенной (планета Земля) существуют метакультуры, сложившиеся в веках самостоятельные единицы — «духовно-телесные» организмы. Н. Данилевский во всемирной истории насчитывал десять «полноценных» культурно-исторических типов («Россия и Европа», 1869), Шпенглер выделял восемь мировых цивилизаций («Закат Европы», 1920). Андреев описывает девятнадцать метакультур, среди которых есть и уже прекратившие свое существование, и продолжающие свое становление*. Метакультурой Андреев называет метафизическую религиозную культуру, которая творится в земной жизни и в метаистории. В ее основании лежит учение о типах культуры, которое вместо исторического измерения у Шпенглера (и Леонтьева) обретает духовно-религиозное.

Дефиниция «метакультуры» (неологизм Андреева) стала возможной вследствие глубокого развития константы «культура» в Серебряном веке. Контекстом для ее понимания в философско-художественной системе Андреева становятся не только ближайшие культурфилософские системы XX века; Андреев актуализирует первоначальные смыслы понятия «cultura»: а) «обрабатывать», «возделывать»; б) «вращивать»; в) «обитать», «населять»¹⁰. Андреевым артикулируется идея «возделывания души» и — шире — «вращивания этоса человека»**¹¹.

* См. подробнее: Дашевская О. А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2006. С. 176–181.

** См.: Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX века). М.: ОГИ, 2000. С. 29–36.

В спектре источников, определивших возникновение концепции культуры Андреева и повлиявших на ее характер, особое место принадлежит символистам, в большей мере культурософским идеям А. Белого и В. Иванова как ведущих теоретиков. «Идея культуры» в теоретико-эстетическом наследии символистов обретает новое измерение; они первыми перевели «историю культуры» в «философию культуры». Вводимая дефиниция «метакультура» образована по аналогии с константой «метаистория» и появляется как соизмеримая с ней; ее введение понадобилось для более точного указания на новую модель культуры. Символисты расширяют горизонты понимания культуры, связывают с ней идею ценностей и конечных целей бытия; «пути культуры» понимаются ими как «история крепнущего человеческого самосознания», «самовозрастания Я» и национального духа в целом; культура выполняет теургическую функцию и является «методом» преобразования реальности (А. Белый). В. Иванов утверждает идею религиозного мифотворчества, неразрывной связи культуры и памяти, ставит вопрос о происхождении культуры из культа и в связи с этим актуализирует категории мифа — хора — теургии — театра — мистерии¹².

Жизнетворческая концепция Андреева как индивидуальная версия складывается не только через преемственность, но и через полемику с теоретиками символизма. С точки зрения религиозного миропонимания, выраженного в философии культуры Андреева, недопустимы параллели, проводимые Белым и Ивановым: поиски аналога между Христом и Заратустрой (Белый) и Христом и Дионисом (Иванов). В концепции дионисийства Иванова Андреев увидит и отвергнет «неразличение духов»; он снимает с термина позитивные коннотации: «оргиастическое опьянение», «фаллический оргазм древности» связывает с проявлениями демонической духовности, которая выражает импульсы сексуальной стихии народной души («Роза Мира»)*¹³.

В связи с концепцией Андреева значимо имя П. Флоренского, обосновавшего действительно религиозные основы культуры. Философ как раз и отстаивает в трудах идею «онтологичности» духовного мира. Представление о сознании как об одной из движущих сил эволюции выражено в его идее пневматосферы, которую он выдвигает в конце 1920-х годов в письме к В. Вернадскому. Флоренский

* Андреев Д. Л. Собр. соч.: В 3 т. М.: Московский рабочий: Фирма «Алеся»: Прищельс, 1993–1997. Т. 2. С. 270–271. {РМ 7.1.22 (3: 243).}

развивает гипотезу о том, что во Вселенной идет непрерывное накопление «духовности»: в отличие от научных открытий, быстро устаревающих, духовные истины «все-человечны и все-историчны», они всем доступны, поэтому в логике эволюции универсума именно они вновь и вновь воспроизводятся в бесконечных вариантах и обеспечивают «непрерывный кругооборот духа», создавая некую «духовную оболочку Земли»*. Рассуждения Флоренского типологически близки мысли Андреева о «посмертном» творчестве художников и о влиянии духовной оболочки Вселенной на земную жизнь, метакультура Андреева есть не что иное как «непрерывный кругооборот духа»¹⁴.

Андреев — поэт, сформировавшийся в атмосфере споров в широком смысле «о культуре и цивилизации»; его творчество приходится на тот исторический период, когда противоречия цивилизации и культуры достигают своего апогея. К середине столетия происходит полное «крушение гуманизма», о котором трудно было помыслить в начале века¹⁵, и стоит реальная угроза подавления культуры цивилизациями; поэтому была необходима такая философия культуры, которая могла бы вернуть слову его «логоцентрический» смысл. Этим обусловлены основные черты (содержательные идеи) концепции культуры как жизнестроительной модели. Она раскрывается через свои органические составляющие: 1) этико-религиозную концепцию творчества, закреплённую в философии мифа, 2) через категорию поэта-вестника, 3) находит свое обоснование в литературоведческих опытах и воплощается в родо-жанровой системе творчества Андреева¹⁶.

Этико-религиозная концепция творчества определяется особой структурой и морфологией метакультуры, которая отличается от «культуры» способом функционирования и направленностью содержания. У нее есть своя «вертикаль» (трехъярусное строение, она по форме — сегмент) и «горизонталь»: она творится всегда на протяжении существования сверхнарода сначала анонимными творцами фольклора, а затем задача мифотворчества переходит к мыслителям и художникам (при жизни и после нее). Метакультуры имеют источником происхождения и главным предметом изображения прамиф: отражают смутно улавливаемую легенду об утерянном рае, о происхождении Планетарного космоса, о «состязании» Противобога с силами Света и содержат идеальный

* См.: Новый мир. 1989. № 2. С. 198.

мирообраз, каждая — свой аналог «Эдема». Отличает их индивидуальный абрис в освещении прамифа; каждая метакультура имеет свой ключевой миф как некое смысловое ядро, и развитие метакультуры — трансформация этого исходного образа. Так, в концепции Андреева смысловым центром русской метакультуры является образ «невидимого града Китежа», индивидуальной версией прамифа в романо-католической культуре — миф о Монсальвате; «базовый» миф определяет персонифицированную культуру. Сверхнароды разных метакультур свои духовные интуиции о трансфизическом космосе воплощают на разном «языке», или тяготеют к разным видам искусства (к легенде — Западная Европа, Россия изъясняется на «языке» зодчества)¹⁷.

Категория мифа занимает центральное место в религиозной концепции культуры Андреева. Его интерес к мифу предопределен общим характером развития мифотворчества XX века. Обратим внимание, что в 1920-е годы начинает создавать свою философию мифа А. Ф. Лосев, поднимая те же проблемы, что и Андреев: миф и реальность, миф и символ, логика мифа¹⁸, пра-символ и структура мифа, идея приоритета содержательной основы в мифе и единства мифологий («Диалектика мифа», 1930)¹⁹.

Миф трактуется Андреевым в аспекте субъектно-объектных отношений, он отражает неполноту знаний человека о мире, их «мифологичность»; таковыми представления человека о мире были всегда, только они оставались не «отрефлексируемыми» с этой точки зрения, что стало возможным лишь в XX веке. Миф в концепции художника не фантазия и не ложь, а «правда»*. Именно в XX столетии постигается универсальная роль мифа в его продуктивности и опасности; особую роль мифы играют в кризисные периоды истории (создаются коллективно и индивидуально). Мифология в концепции Андреева — универсальная форма сознания, питающая не только искусство, но и науку (эти идеи высказаны уже О. Шпенглером на рубеже 1920-х годов). Для Андреева наука, религия, искусство — варианты частных истин, постижение разными методами (способами) единого объекта — вселенной. Концепция мифа Андреева преследует цель — обнажить мифы советской эпохи (новой культуры), увидев в ней проявление все тех же законов мифотворчества

* «<...> под словом „миф“ мы <...> привыкли понимать нечто, не имеющее под собой никакой реальности. Здесь же как раз напротив: речь идет о реальности колоссальных масштабов, которая <...> отражается в <...> мифологеме» (Андреев Д. Цит. соч. С. 41). {PM 1.2.33 (3:37).}

(полемика с марксизмом как вариантом мифологии пронизывает книгу «Роза Мира»). Раз власть мифа над человеком (и человечеством) тотальна в силу извечной ограниченности его сознания, то в логике Андреева необходимо новое теоретическое обоснование мифа и утверждение продуктивной мифологии. Формула постижения мира, предложенная Андреевым: миф — реальность — новый миф. Он приходит к выводу, что мифология представляет собой выраженную образно универсальную модель Вселенной, а различные мифы или группы мифов — модели ее отдельных сторон²⁰.

Художник выходит к философии имени как важнейшему разделу теории мифа: миф есть «имя собственное», «говорящее», магическое; имя — высшая и предельная цель для инобытия сущности; назвать «вещь» — значит ее объяснить*. Концепция Андреева основана на «именовании» эйдосов**, имя у него та смысловая стихия, которая движет «неразличимую бездну» к символу, мифу и Логосу; именем «создан и держится мир»; именем можно «победить» мир — «преобразовать», на языке Андреева. Эта идея закреплена в «словаре», оформленном как «Приложение» к «Розе Мира»; «называние» как раз и становится процессом превращения «низшего» в «высшее». Андреев актуализирует проблему «точности» имени в его звуковом оформлении, иногда оставляет два имени, или имя и его вариант, то есть актуализирует процесс «перехода» эйдоса в имя, и тем самым воспроизводит роль познающего субъекта в непрерывном становлении и преображении бытия²¹.

Механизмы словесного мирообразования образуют самостоятельный сюжет в «Материалах к поэме «Дуггур» (1950). В «Материалах...» Андреев, развивая «женскую» мифологию Блока, дает имя оставшейся неуловимой для поэта-символиста, то есть неопознанной им демонической женской сущности. В книге Андреева она получает множество определений: «вестница», «другая», «госпожа города», «богиня города», «Кримгильда Мира» (стихи «Госпоже города», «Вторая вестница», «Ее голос»²² и др.). Сначала это «безличные» обозначения, они не проясняют лирическому герою Андреева, кто «она»; указывают на ее «мэональность». Она еще растворена в «мареве» и «тумане», затем фиксируется постепенный переход от эйдоса к мифу:

* Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 170.

** Под «эйдосом» понимается предбытие, «неоформленное» в имени существование; «мэон» — пустота, «ничто» в платоновской традиции.

Но и м я то газообразное
 Как втисну в твердый хруст речей?
 Слова — затем, чтоб значить разное.
 Их нет для общей т ь м ы в е щ е й

(Здесь и далее разрядка в цитатах наша. — О. Д.)*²³.

Андреев ставит также ряд вопросов о соотношении «вещи» и «слова», соответствии обозначаемого и обозначающего. Лосев указывал, что в имени встречаются «все возможные пласты бытия», оно «есть средоточие <...> физиологических, психологических, феноменологических, логических и онтологических сфер»**, что мы и видим у Андреева. Назвать ее лирическому герою необходимо, так как ее имя «приоткрыто судьбой» лишь ему («На балконе»²⁴). Андреев следует неоплатонической художественной гносеологии: пользуется методикой припоминания, вслушивания, домысливания. В логике поисков «слова» сначала он «угадывает» ее имя, обращаясь к определениям предшественников и к культурно-мифологическим источникам: «Афродита Народная», «Сайн», «Селена», «Астарот», «Геката», «Танит», «Квилла». Но они не точны, размыты аксеологически. Во второй части поэмы имя найдено и выносится в заглавие текста — «Кароссе Дингре»²⁵. Оно есть новый миф. Стоящий за ним смысл рефлексируется в стихотворении «Я в двадцать лет бродил, как умерший»²⁶, где представлен процесс открытия сущности явления: «имя гневное твое», «имя грозное <...>», «имя страшное <...>», «имя тусклое <...>»²⁷. Однако это не окончательное постижение женской сущности, за ним «мерцают» другие. Завершаются «Материалы...» введением нового «имени» — с вопросительной интонацией («Не Дуггур ли?»²⁸). Оно свидетельствует об опознании целой «метафизической сферы»²⁹.

Само имя в своем фонетическом оформлении отражает связь объекта с Логосом или Анти-Логосом. Андреев принципиально настаивает на том, что антикосмос должен быть «назван», то есть опознан, «разгадан» в своем зле. В поэме идет скрытая и явная полемика с Блоком, который не смог «угадать» и назвать его. Духовные феномены у Блока не обрели имя, что повлекло подмену светлой женской сущности, происходящую в процессе эволюции его творчества, ее темными

* Андреев Д. Л. Цит. соч. Т. 3. С. 459. {Д 2.3.7 (2:482).}

** Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 24–25.

двойниками — зеркальными отражениями. В главе «Падение вестника» («Роза Мира») Андреев анализирует с этой точки зрения поэзию Блока: он думал, что «пел» о Навне, а на самом деле посвящал псалом Блуднице. Оpozнание имени ставит перед художником следующий ряд проблем: поиск ритмико-интонационных и жанровых стратегий. Поэма «Дуггур» остается в виде «Материалов...». При дальнейшем углублении в онтологию метафизических процессов будут найдены «имена» для обозначения феноменов «трансцендентных сфер» («Русские боги», «Роза Мира»), «темные» и «тусклые» имена будут заменены «светлыми». Таким образом, в логике поэтической системы Андреева (от «Материалов...» к «Розе Мира») эксплицирован процесс трансформации: меон (эйдос) — миф (имя) — Логос³⁰.

Религиозная концепция мифа становится «способом» возделывания бытия, средством его сохранения и спасения. Андреев максимально сближает понятие мифа с концептом «культура», возвращая его к первоначальному смыслу обоих — заботиться о чем-то, страстно желать чего-то. Андреевым открывается креативный потенциал мифа. Развитие России и есть становление ее мифов, отраженных в культуре. Мифы, развиваемые в литературе — духовные откровения нации о вселенной и месте человека в ней, и в этом их главное значение. Культура (и литература) есть мифотворчество и ничем иным не может быть³¹.

В концепции Андреева русская культура возникает не в XIX и не в XX веке, когда наблюдается ее расцвет, а вместе с рождением сверхнарода. Андреев анализирует русскую культуру не в ее истоках, изменчивости и эволюции, а как тип духовности (что не отменяет и ее периодизации); в «Розе Мира» анализируется «остов» (костяк) ее основных мифов. Таковыми стали миф о поэте-вестнике и пророке, базовый миф русской метакультуры — о Святой Руси и всех его версиях (о Граде Китеже, Неопалимой купине и т. д.), проходящий через всю русскую литературу от «Слова о полку Игореве» и до метафизики России в поэзии символистов; миф о демонической сущности государственной власти — «петербургский текст»³² (от «Медного всадника» Пушкина до стихов Блока), миф о Вечной Женственности (сквозной миф XIX–XX веков, восходящий к Пушкину, развивающийся в прозе И. Тургенева, и Ф. Достоевского, в поэзии В. Соловьева, и А. Блока)³³. В них выражены духовные прозрения гениальных художников, определившие богоизбранность России; в представлении Андреева эти откровения русской культуры готовят преображение бытия³⁴.

Сам Андреев, осознавая себя поэтом-вестником, пророком и визионером, развивает эти же мифы, встраиваясь в «здание» русской культуры и продолжая выполнение ее профетической роли (мессианизма). В основе каждого текста трилогии 1950-х годов развивается сюжет становления поэта-вестника, рыцаря Вечной Женственности в русской метакультуре: в «Русских богах» это лирический герой, в «Железной мистерии» им становится «неизвестный мальчик» (затем «неизвестный юноша» и т. д.), в «Розе Мира» — автор-повествователь, несущий черты биографии самого Андреева. В «Русских богах» есть специальные ударные тексты: так, с сюжетом поэта-пророка связаны главы «Святые камни», «Из маленькой комнаты», «Миры Просветления», «Предварения»; женский миф развивается в поэме «Навна», цикле «Дом Пресвятой Богородицы». Среди актуальных моделей русской литературы наиболее отрефлексирован поэт «петербургский текст», именно с ним он связывает роль откровения культуры в бытии нации — он развит в «Ленинградском апокалипсисе» и в «Изнанке мира». Однако мифы русской литературы присутствуют и в ранних поэтических произведениях: миф о поэте-пророке — в цикле «Крест поэта» (стихи посвящены А. Грибоедову, Н. Гумилеву, В. Хлебникову, М. Волошину)³⁵.

Уже в ранних циклах Андреев осуществляет каталогизацию русской культуры, выявляет ее генетический «код», выходит к русской духовной ментальности. В 1930-е годы оформляются мифообразы Андреева в их взаимосвязи и переплетении, которые потом станут основой концепции. В циклах «Зеленой поймой» (1936–1950) и «Лесная кровь» (1936–1950) впервые выявляется национальный «космо-психо-логос»³⁶ (Г. Гачев). Метафизика России, выраженная в них, есть преломление идей русской литературы и философии конца XIX — начала XX века о таинственно-непостижимой, мистической сущности России. Андреев понимает национальную целостность как единство «местной» природы (Космос), особого «строя души» и склада мышления (Психея), сложившихся в историческом становлении, которые находят отражение в языке и культуре (Логос)*. Через их соотношенность писатель пытается выйти к энтелехии России. Первенство среди этих сторон жизни нации принадлежит материальной основе. Андреев педалирует идею о том, что «отчий дом» (родина) на земле для русских — лес. «Местная» природа

* Гачев Г. [Д.] Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 63.

и склад народного характера, его психология «соответствуют» друг другу, они «притерлись» в историческом развитии, «отстоялись», «закрепившись» в национальном самосознании и в слове — в сказаниях и преданиях («Русские октавы», о которых см. ниже)³⁷.

Важной составляющей комплекса судьбы является культура, обобщающая и завершающая «самовыражение» природы и истории. Поэт подчеркивает значение погружения в глубины прошлого, в архаические пласты национального бытия и сознания; скрытые за позднейшими напластованиями, они дают возможность постичь «вневременную» (вечную) сущность России, ее «идею», «сверхзадачу». Для Андреева «побеги будущих времен» спят в глубине дремучих лесов и в народных сказаниях. См. «Русские октавы»: «Сквозь эту сказку вечно детскую / Прочтет внимательная совесть / Усобиц, бурь, разбоев повесть / В преданьях хмурых деревень <...>»³⁸. В «Русских богах» историко-географическое и духовно-культурное единство России воплощается в национальных легендах и мифах (сказ про Игора, легенда о Китеже), отливаются в языке — в названиях русских городов³⁹: память о хмуром сказочном боре — в слове «Муром», белостенный город — Белоозерск, бои круторогих туров — в прозвище «Туров», где смысл и фонетическое оформление органически соединяются*. Непрерывное обновление осуществляется в границах субстанциальной целостности: «Вы, реки сонные / Да шум сосны, — / Душа бездонная моей страны»**. «Реки сонные» — символ «вечности» России, ее «вневременности», «вода текучая» — знак непрерывного изменения и обновления; любое слово о России не окончательно и разомкнуто в перспективу. Важным мирообразом в модели мира Андреева становится образ ткани — материи. Ткань (нити, пряди, волокна, узлы, плат, веретено), как и река (вода, струи, потоки, капли, течение) — обобщающие символы национальной судьбы⁴⁰.

Лирический герой как исполнитель «сверхзадачи» национальной жизни раскрывается в цикле «Лесная кровь» (1936–1950), который отличается от «Зеленой поймы» характером циклообразующих связей; нумерация стихов в «Лесной крови» оформляет единый лирический сюжет, содержащий культурфилософский

* См. также в «Русских октавах»: «Разгулом, подвигом, пожарами, / Самоожженьями в пустыне / Прозванья сел звучат доньне: Святое, Темное, Погар...» Андреев Д. Л. Цит. соч. Т. 3. С. 362. {ЗП [1.3] (3:382).}

** Там же. Т. 1. С. 381. {РБ 17.4.1 (3:393).}

план. Смысловой центр сюжета — мистический брак мифопоэта и лесной колдуньи (России). В изображении брачного таинства использованы культурно-мифологические модели: Лунная богиня правит вселенною, надевая на природу «брачные ожерелья»⁴¹. Акт мистического зачатия осуществляется «внутри» природы; таинство брака в святилище бора представлено как процесс «тканетворения» народной плоти. Любовный акт делает героя творцом, «ваятелем» материи жизни; он атрибутируется в «солнечных» метафорах⁴², через него выражена «воля» Творца. Мистерия брака подразумевает не только осуществление предназначения, но и преследует высшую цель национальной судьбы. Мистериальный акт обретает космический смысл. Лирический герой включен в вечный ритм вселенной, подчиняется ее законам: «<...> / Мерно движется ткань мировая, / Становящийся строй естества»⁴³ («Когда лунною ночью бездонной...»). В мифологическом сюжете цикла не только «она», лесная колдунья, не разгадана героем, но и «он» неведом для нее. Их «диалог» неоднозначен: судьба лирического героя predetermined трагической связью со страной; ведь он, как и девочка-ворожея, принял «роковое наследство тысячелетней страны»⁴⁴. Приход героя-путника в дом лесника — осознание предназначения, посвящение (он припадает к первоосновам); неизбежное расставание с «ней» (выход героя в открытое пространство «с песней другой и к другим местам»⁴⁵) — переход на иной уровень бытия. Лирический герой — экзистенциально человек пути (чаще связан с поездом и с железной дорогой), и в этом тоже выражается национальная идея: «Кто знает, чем волнует нашу кровь / Такой полет в двоящемся пространстве, / И что за демон безрассудных странствий / Из края в край нас гонит вновь и вновь»⁴⁶ («Из дневника»). Выбор героя — необходимый путь для самообновления, он принимается и оправдывается, так как кроме него «ее» (Россию) «никто не поймет» и «никто не расскажет»⁴⁷. Герой призван протянуть «золотую нить» (узор платка Китежа)⁴⁸ сквозь ткань мира. Корреляция героев может быть прочитана по-разному: они соотносимы как Восток и Запад, и как Россия изначальная и будущая, сказавшая новое слово миру, значимое во вселенском масштабе, наконец, как природа и культура⁴⁹.

Концепция поэта-вестника включает несколько слагаемых⁵⁰. Андреев ставит вопрос о его происхождении: как творческая личность поэт рождается в логике становления национального бытия, выделяется из лона коллективного сознания, из преобла-

дающих в русском средневековье праведнической и аскетической тенденций. Концепция Андреева наследует в широком смысле национальную традицию, в которой доминирующее место в Средние века было отведено христианству с его отношением к художественному слову как боговдохновенному, а к автору — как к передатчику божественных смыслов, пророку. Поэт призван продолжить традицию духовного водительства в секуляризованном мире. На этих основаниях выдвигается идея жизни — творчества, идея подкрепленности «слова» судьбой поэта — вестника и подвижника⁵¹.

Вестническая идея Андреева — трансформация гениоцентрического комплекса русской литературы с акцентом на этическую доминанту. Вестник не просто художественный гений, на него возложена религиозно-этическая миссия. В религиозной теории познания Андреева эстетическая гносеология поэта связана с откровением⁵².

Концепция поэта-вестника развертывается Андреевым через философский анализ истории мировой литературы (Данте, Петрарка, Сервантес, Гёте) и русской. Для становления вестнической тенденции в русской литературе имеет значение творчество не только художников «гармонического» склада (А. Пушкин, Ф. Достоевский, Л. Толстой, В. Соловьев), у которых приведены в соответствие «миссия» и жизнь, но и «трагические гении», павшие жертвой не разрешенного ими внутреннего противоречия (в русской литературе Н. Гоголь и А. Блок). Андреев рассматривает русскую культуру как единую ментальную структуру, семиосферу⁵³ и область непрерывного семиозиса⁵⁴.

Концепция поэта Андреева вступает в корреляцию с мифами о поэте художников, выразивших в своем творчестве модернистскую эстетику, сходно он решает приоритетные для них аспекты концепции творчества: природа дара и способы постижения реальности, творческий процесс, поэт и историческое время.

В творчестве Андреева представлена метафизическая концепция поэта: ее отличает повышенное внимание к философии, психологии и физиологии творческого процесса. Андреев ставит вопрос об изменении психофизиологического строения организма поэта-вестника, который наделен особыми органами духовного восприятия — «духовного зрения» (внутреннего) и «слуха». Духовные органы начинают приоткрываться задолго до рождения как метафизический процесс подготовки к земному воплощению, тем самым поэту от-

крыта возможность постижения трансфизической реальности. Творчество в представлении Андреева — исполнение «чужой воли», состояние ее «вхождения» — сон. Для Андреева «исполнение» задания — следствие целенаправленного и длительного воздействия со стороны метафизических сил, некоего «системного» воздействия, определяющего направленность творчества в целом; характер и смысл влияния не всегда понятен творцу, который может впоследствии оказаться и «темным вестником». У Андреева творчество лирического героя — исполнение Божественного Промысла, проявление его свободной воли; художественной гениальности недостаточно; поэт-вестник — проводник Божественных идей, и непонимание этого факта, забвение или отказ от него означает победу «самости», «ячество поэта», или «человекобожество»; эти тенденции Андреев усматривает в декадентско-символистском искусстве и в авангарде⁵⁵.

Андреев сходно с поэтами модернистских стратегий решают проблему поэт и историческое время⁵⁶. «Безумные» речи поэта не могут быть поняты его современниками⁵⁷. Независимо от того, о чем пишет поэт, судьба его в любую историческую эпоху одинакова⁵⁸.

Среди поэтов-современников Д. Андрееву наиболее близок Б. Пастернак. Зрелое творчество автора «Доктора Живаго» 1940–1950-х годов сопоставимо не столько в аспекте концепции поэта, но в более широком смысле: в эпических замыслах поэтов-лириков, в постановке проблемы личность и история (в аспекте реализации личности на земных путях), в развитии системы мифообразов, восходящих к символизму и Серебряному веку, в создании «блоковских текстов» и мифообраза Блока. Оба поэта утверждают истину Бога-Отца в социальном мире, подверженном тотальному злу. Автобиографический миф в романе «Доктор Живаго» Пастернака и произведениях Андреева (особенно в «Русских богах») создается по сходным принципам (как одна из тенденций): они осуществляют мифопоэтизацию сознания, живущего культурными формами⁵⁹.

Совпадают представления поэтов в вопросе о месте искусства в мировой жизни и в понимании традиции. Пастернак выдвигает тезис о том, что искусство было всегда, оно никогда не начиналось, то есть оно появляется с самим возникновением истории, и оно выражает состояние мировой мысли. Поэт снимает границу между искусством и жизнью, не видит в нем особую сферу человеческой деятельности. Вслед за В. Соловьевым Пастернак развивает мысль о том, что искусство лишь по-своему, своими средствами служит

общей жизненной цели человечества*. Исходная позиция Андреева по отношению к культуре такая же: основания культуры и ее истоки находятся в самой жизни; искусство появляется одновременно с возникновением самого сверхнарода, как проявление запросов и интересов бытия нации. Для Пастернака и Андреева культура — это становление и развитие форм, поэтому не возникает вопроса о кризисе культуры, понятий «скачков» и «разрывов» в культуре, как и нет разведения «новой» и «старой» культуры. Культура — это сплошная преемственность. У поэтов искусство выражает состояние национального духа в его высшем предназначении. Андреев будет настаивать на том, что оно играет мироустроительную роль и «ориентировано» в поле высшего идеала как начало организующее. У Пастернака искусство способствует преобразению жизни, а художник выполняет «демиургическую» функцию (цикл «Художник»). Поэт Пастернака выполняет в своем творчестве волю пославшего его; как и поэт Андреева выражает волю Провиденциальных сил, стоящих за ним. Для Пастернака и Андреева, как и для их духовных двойников — поэтов, жизнь и творчество неразделимы. Искусство в поэзии Пастернака требует «полной гибели всерьез», оно есть полнота самовыражения и воплощение мирозерцания, за которое поэт расплачивается в полной мере. Андреев выражает такую же позицию во взглядах на творчество: «поэзия — дело жизни», а «не профанирующее подражательство» или развлечение⁶⁰.

В концепции поэта важное место занимает идея соотносительности художественного дара и его реализации в жизни; Андреев ставит проблему жизни-творчества как вопрос о судьбе культуры и нации. В этом плане значимы мифы Андреева о других поэтах и автобиографический миф: стихотворение «Гумилев» (1935) и «Материалы к поэме „Дуггур“» (1950).

Стихотворение, посвященное Гумилеву (цикл «Крест поэта»), Андреев строит как молитву поэта. В мифотворческой концепции Андреева эволюция Гумилева рассматривается в свете его трагической гибели, которая полностью «реабилитирует» художника и «снимает» этическую завуалированность его поэзии. Андреев в своем мифе оправдывает Гумилева, доказывая, что он вышел в конце жизни к «духовному» пониманию долга «поэта-рыцаря». В мифе Андреева о Гумилеве поэт-акмеист, завершая свой «крестный путь», обретает

* См. подробнее: Дашевская О. А. Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века. Томск: Изд-во ТГУ, 2005. С. 74–75.

христианское сознание. Андреев актуализирует в тексте «Гумилев» «Гефсиманскую» тему: лирический герой помещается в ситуацию накануне казни, он уподобляется Христу («Смертной болью томлюсь и грущу, / Вижу свет на бесплотном Фаворе / <...>»⁶¹). Андреев мифологизирует «жизнетворчество» Гумилева⁶².

В упомянутых «Материалах...» (рубеж 1950-х годов) Андреев создает автобиографический миф через переосмысление собственной эстетики, возникшей под влиянием поэзии Блока — рыцаря Вечной Женственности, рефлексировавший значение жизни поэта. Оценка своего раннего поэтического творчества дана Андреевым с позиций нового мироощущения. В его концепции Блок — поэт, изменивший высоким идеалам и своему предназначению, попавший в сети Девы Сумрака. Андреев воссоздает в «Материалах...» смысловые акценты и стилистику поэзии Блока. Идентификация лирического героя Андреева и Блока осуществляется через образную символику книг «Снежная маска» и «Страшный мир»: образы маски и незнакомки, мотивы обмана, холода пространств, метели и снегов, падения и измены. Мотивы двух крупных книг Блока в «Материалах...» представлены не в полном объеме, а редуцированно; Андреев контаминирует их, воспроизводит важнейшие: луны и лунной ночи, лиловых и фиолетовых миров, «вознесения в бездну», черных и пустых зеркал, духовной смерти и самоубийства⁶³.

Утрата души героем Блока, как и Андреева, репрезентирована мотивом «живого мертвеца»: «Как тяжело ходить среди людей / И притворяться непогибшим <...>»⁶⁴ (А. Блок); «Я в двадцать лет бродил, как умерший» (Д. Андреев). Поворот к бездне сопровождается метафорами пустоты, внешней оболочки и полого внутреннего пространства; демонизация души героев маркируется образами ножа, дьявольского огня (сгорания души), мотивом смерти. Помимо блоковских мотивов пляски и танца, омота и марева, «шабаша страстной ночи» и дьявольского маскарада, Андреев использует многообразие ритмико-интонационных стратегий Блока, учитывает особенности субъектно-объектной организации его лирики. Так, «Ее песням» Блока («Снежная маска») у Андреева соответствует «Ее голос». В «диалогическом» стихотворении Блока «Голоса» «он» и «она» перекидываются едва доносящимися репликами; Андреев углубляет связанность «персонажей», соединяя два текста двоеточием: стихотворения «Кароссе Дингре» — «Голос из цитадели» строятся как «послание» и «ответ», становятся одним предложением, смысловым целым, свидетельствуют об углублении связи с демоническим миром⁶⁵.

«Вознесение в бездну» меняет характер творчества поэта в книге Андреева. Инфернальное женское существо «безобразно» (безлико) и означает «пустоту», уносит героя в чертоги; полет в мифопоэтике символизма и, в частности, в поэзии Блока трактуется как вдохновение (А. Хансен-Леве), означает смену творческих ориентаций. По аналогии с метафорой Блока «черная кровь»⁶⁶ Андреев вводит образ «черного ангела», вдохновляющего поэта на «песни ада»⁶⁷. Демонизация души поэта подразумевает демонизацию творчества (ср. у Блока: «<...> Он разучился славить бога / И песни грешные запел»⁶⁸). Андреев углубляет тему Блока о неразрывной связи жизни и творчества, их переплетении и «перетекании»; содержание стихов — отражение жизни поэта: искусство — пророчество и тайновидение; поэт становится «незримым глашатаем» зла⁶⁹.

Андреев отводит поэту ведущую роль в рамках его исторического времени и особенно в целеполагании метакультуры. Блок и в еще большей мере Андреев развивают тему пророка Пушкина, усиливая идею ответственности поэта. Пушкинскому поэту-пророку был «водвинут» «уголь, пылающий огнем». Дева Сумрака «вжигает» лирическому герою Блока «золотистый уголь в сердце» («Прочь!»⁷⁰). Сравним с Андреевым: «Я не знал, кто *рубин* Мельпомены / В мою тусклую участь вонзил»⁷¹ («Одержание»). Когда же лирический герой освобождается от власти Дуггура, то ощущает, «Будто режущий гранями *камень* / кем-то вынут из сонной души»⁷² («Пробуждение»). Важнейшее место в книге Андреева обретает мотив творчества как божественного дара. Изображая падение поэта, Андреев зеркально перевертывает смысл стихотворения Пушкина⁷³: «духовная жажда» поэта у Пушкина заменяется «духовной похотью, «шестикрылый серафим», посланник Творца, — «червем клубящимся» (дьявольским подобием); воспевание божественного космоса оборачивается погружением в Дуггур — «темную» бездну. Мифопоэт Андреева «расчеловечивается», утратив «дар человека» — речь, забывая о богосотворенности⁷⁴.

Поэт Андреева выходит в область «страшного мира» Блока, идет далее и глубже, останавливаясь у последней черты. Сюжет трилогии Блока в прочтении Андреева — исповедь о «сожжении» души. В «Материалах...» есть третья часть — «Похмелье». Книга стихов самого Андреева — обоснование путей преодоления трагического опыта поэта-символиста при сохранении глубины его духовно-религиозных исканий. В представлении Андреева, лирический герой Блока остается создателем «песен Ада». В исследовательском

мифе Андреева, изложенном позже в «Розе Мира»⁷⁵, Блок — поэт, наделенный провидческим даром, поэтому ему было — «откуда падать»⁷⁶. Трансформация сознания лирического героя Блока (как и Андреева в «Дуггуре») закономерно выстраивается относительно высоты заявленных идеалов и через поэтику женского образа; мифопоэт Блока раскрывается в своей «рыцарской» сущности (в этом ракурсе представлены все русские поэты — Гумилев, Пушкин, Волошин), чем маркируется его принадлежность к русскому сверхнароду; он является его выразителем и как поэт связан со сверхзадачами национального бытия. Лирический герой Андреева, пройдя «апокалипсис души», преодолевает бездны духовного отступничества; его спасает возвращение к вере (стихотворение «Двенадцать евангелий»⁷⁷). Эстетический вектор творчества Блока заменяется этико-эстетической концепцией творчества. Личность Блока оказалась в центре философского анализа эстетики Серебряного века как выразившая потолок мистико-религиозных интуиций и новых духовных горизонтов творческой личности начала XX века. Для Андреева Блок — гениальный художник XX столетия⁷⁸.

Таким образом, концепция поэта у Андреева удерживает православную национальную традицию и обращается к модернистским стратегиям первой трети XX века. Такой «метод» интерпретации действительности может быть назван теологическим модернизмом⁷⁹.

В русле основных задач, стоящих перед художником (в рамках теургической идеи искусства) располагаются теоретические статьи Андреева, они возникают по ходу развития общей концепции и выступают одним из ее аспектов (основная их часть написана в 1950-е годы). В статье «Некоторые заметки по стиховедению»⁸⁰ ставятся вопросы стихосложения, поднимаются проблемы метода и жанра. Андреев предпринимает попытку осуществить поэтическую реформу: изобретает метрострофу, в которой ритмическая организация органически соединена с темой. Расширение ритмического диапазона увеличивает и диапазон того, что подлежит выражению с помощью ритмики», одна и та же мысль может быть выражена разными размерами, но наиболее ей соответствует только один ритм, который и надлежит найти; в соединении с другими принципами оформления поэтической речи (рифма, фонетическая организация) он требует «своей» строфики. Андреев ставит вопрос о строфе в широком смысле, где бы она соединялась с характером мысли (темы или мотива). Так, он открывает «русскую октаву», тип строфы,

состоящей из восьми стихов, из двух четверостиший, связанных всегда одинаковым способом рифмовки (аббвггв), написанной ямбом — самым «русским» (пушкинским) размером; синтаксически «русская октава» является одним предложением⁸¹. В частности, десять таких метростроф образуют стихотворение «Русские октавы» (1950)⁸², содержательно представляющее собой исследование «таинственной, вневременной» сущности России, где метафизика России воссоздается как взаимообусловленное единство природного, культурно-исторического и духовного бытия⁸³.

Эту же «тему» высказывания продолжает один из центральных текстов «Русских богов» — поэма «Ленинградский Апокалипсис» (1949–1953)⁸⁴, в которой 133 пронумерованные строфы написаны «русской октавой». Она обращена к трагическим страницам русской истории — Великой Отечественной войне; избранная автором метрострофа призвана обнажить пророческую роль «откровения» русской культуры. «Ленинградский апокалипсис» — классический «петербургский текст», который опирается на творчество А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока. «Вечный Петербург» («Как в тучах ржут Петровы кони <...>»⁸⁵) как замысел и идея — и есть главная угроза России. Противоречия, заложенные в личности и деятельности Петра, неизживаемы: стремление к невиданным замыслам и тираническая тенденция с неуклонной логикой реализуются в последующих государственных формах правления — в том числе в народной якобы власти, которая еще в большей мере выражает «тираническую» идею: обрекает народ на физическое истребление. Город находится в агонии блокады, в нем парализована жизнь: рвутся от холода трубы, люди умирают с голода, убитых не хоронят, есть людоедство, Россию ждет разгром и бесславие. Андреев, реальный участник похода по Ладоге в блокадный Ленинград, изображает высшую трагическую точку войны: открывшееся лирическому субъекту мифическое сражение, в котором Петербург защищает основатель города Петр Первый. В других исторических условиях, в середине XX века, «державная» идея становится причиной гибели нации; только теперь поругание России осуществляется с двух сторон: своей властью (в одном строю защищают Ленинград «лесники», «рабочие» и «урки»⁸⁶) и иноземными захватчиками. Действительная трагедия России, которая открывается Андреевым, заключается в том, что она сама виновна в этой «самоубийственной войне», в том, что Ленинград разгромлен, что «Свободный цвет народной плоти / <...> В бою ложится под палаш»⁸⁷. «Град Петра» переименован

в «город Ленина», но сущность государства не изменилась; оно так же защищает насилием и кровью свое «народодержавие», им движет та же «гордыня бешеная и слепая»⁸⁸, что и Петром I; при этом оно маскируется под народную власть. Андреев открывает антинародную сущность советского государства, война стала наиболее очевидным свидетельством этого. Нева по-прежнему — «<...> Мать <...> грезам и химерам <...>»⁸⁹, дух Петра I в России неизживаем.

Столица!.. Ледяной и пламенной,
Туманной, бурной, грозной, шумной,
Ее ковал ковач безумный,
Безжалостный, как острие;

.....
.....
И, точно лава бьет из кратера,
Она рванулась в путь кровавый,
Новорожденную державой,
Триумфом бранным залита*⁹⁰.

Ленинградская битва — расплата Петербургу, действительный апокалипсис XX века, очередное откровение русской культуры, данное лирическому субъекту как поэту-вестнику⁹¹.

В критических статьях Андреев обосновывает «строительную» функцию жанра и метра (ритмико-интонационной организации в широком смысле); поиск новых форм — ключевая стратегия художника. Тексты Андреева обильны жанровыми дефинициями: отметим обязательность жанрового указания в отдельных фрагментах ансамбля «Русские боги», зачастую его выделенность курсивом, иногда подчеркнутую тавтологичность (например, в микроциклах из трех-четырёх текстов жанровая информация удваивается «добавочным» подзаголовком — «триптих» или «тетраптих»)⁹².

Особо следует указать на внутритекстовую жанровую рефлексю. В «Русских богах» настойчиво фиксируется ситуация поиска формы, буквально — размера, строфы. Например: «Не вместят — ни величавый я м б, / Ни тяжелокованный хорей / Этот лютый, буйный дифирамб / Рек, — падор, — пожаров, — пустырей»⁹³. Или: «<...> что мне томный / Тенор я м ба с его усадебною тоской? / Я работаю, чтоб улавливали потомки / Шаг огромнее и могущественнее, чем людской»⁹⁴ («Гипер-пэон»). Метр песни

* Андреев Д. Л. Цит. соч. Т. 1. С. 152. {РБ 6.41–42 (3:156)}.

в культурной традиции есть самая песнь, словесно-художественная форма. «Нащупывание» нового языка (размера) — и есть вопрос о поисках формы для отражения метафизической реальности и ее проблематики (одним из новых «размеров» становится обновленный гипер-пэон)⁹⁵.

Поэт опирается на сложившуюся систему жанров, используя в работе с ней разные принципы. Во-первых, он утверждает необходимость выхода за границы литературы в другие виды искусства: приоритетными для нового круга заданий становятся выделяемые им симфония и реформированная мистерия. Во-вторых, в авторскую стратегию входит трансформация жанрового содержания. Один из ее вариантов — «выворачивание» жанровой семантики наизнанку, ее травестирование: высокие и трагические жанры служат для отражения неприемлемой, низкой реальности. Так построены «Симфония городского дня», «Столица ликует», «Красный реквием»⁹⁶, сатирические произведения, развенчивающие «химеру» сталинского государства. В-третьих, на широком жанровом фоне текстов не-жанры приобретают функцию последних, присутствуют в «жанровом» качестве. Так, в поэме «Гибель Грозного»⁹⁷ в этой роли выступают, например, «набат», «молебен», «аллилуйя», «скорбение стихирное»⁹⁸. Социальные и нравственные реалии, факты культуры и духовной жизни «схватываются» жанровой формой; наглядно демонстрируется, как культура вырастает из самой жизни, оформляясь в ее границах, как ее развитие и продолжение⁹⁹.

Одно из ведущих мест в жанровой системе Андреева занимает поэма (в переводе с греческого — «произведение», «действие»). Поэма «складывается» из песен путем разбухания, из преданий и их модификаций. Ее трансформация в XX веке заключается в превращении в полиритмическое полотно; из материнского лона поэмы посредством дальнейших трансформаций вырастает симфонический тип произведения. Симфония в отличие от поэмы не имеет фабулы, она «держится» несколькими тематическими потоками: ритмическими, эфоническими и зрительно-образными*. Ряд «поэма — полиритмическое полотно — симфония» недостаточен, более крупной формой — комплексным жанром — становится ансамбль, который выражает мировоззрение в целом¹⁰⁰.

* Андреев Д. Л. Некоторые заметки по стиховедению // Даниил Андреев в культуре XX века. М.: Мир Урании, 2000. С. 251–253. {НЗС 3 (4:101).}

В жанровой модели мира Андреева взаимодействуют разные тенденции. Жанровые ряды можно выделить по разным основаниям. Во-первых, с генетической точки зрения, Андреев вводит «в актив» древнейшие жанры, выстраивая непрерывность культурного развития (дохмий, гипер-пэон); во-вторых, мистериальная парадигма диктует жанровую аксиологию: особое значение приобретают молитва и близкие к ней литургические формы (акафист, псалмы), симфония; в-третьих, функционально Андреевым востребованы жанры, тяготеющие к коллективным хоровым формам (рух, набат, туш, сказка, баллада)¹⁰¹.

Теургическая концепция искусства находит наиболее полное выражение в молитве. В поэтических книгах Андреева воссоздается ситуация постоянного надличностного «диалога» с миротворящими силами; присутствуют жанр молитвы и тема молитвы. Характерно отсутствие номинации жанра молитвы; ее невыделенность у Андреева свидетельствует об отсутствии необходимости в локализации; молитвенный дискурс рассосредоточен, он везде, в то время как выделение противопоставило бы эти отдельные стихи другим. Молитва для лирического субъекта книг поэта — не отдельное состояние, а способ существования. Концепция молитвы, изложенная в «Розе Мира», имеет два аспекта — экзистенциальный и эстетический, которые неразрывно взаимосвязаны. Поэт широко трактует молитву: она дана человеку как рука помощи, защита от искушения; самая она есть помощь Силам Света. Молитва не только комплекс религиозных чувств, но и катарсис, переживаемый в искусстве. В молитве у Андреева преобладают женские заместители Творца. Ключевые молитвы в художественных текстах принадлежат лирическому субъекту (книга «Русские боги»); молитва понимается как духовное делание личности. Молитвы в творчестве Андреева разнообразны: мольба о спасении России, исповедь-спор с надстоящими силами, благодарственная молитва, молитва последней просьбы («Когда-то раньше, в расцвете сил...»¹⁰²). Самая частотная молитва — прославляющая; содержание поэзии Андреева представляет собой песнь во славу Творца; характер функционирования молитвенного слова усиливает его литургическую роль¹⁰³.

Реализацией идеи и эстетики религиозного мифотворчества становится мистериальная парадигма, воплощенная в зрелых книгах Андреева («Роза Мира», «Русские боги», «Железная мистерия»). Она завершает мистериальное мифотворчество русской литературы первой половины XX века, отличительной чертой которой

выступает «мистериальный сюжет» с идеей всеобщего спасения. Эта «смысловая модель», в основе которой находится изображение космической жизни в целом в отношении к конечным задачам преобразования бытия как завершению некоей вселенской акции, осуществляемой высшим Божественным замыслом и одновременно усилиями человека¹⁰⁴.

Единый мистериальный сюжет в каждой из трех книг раскрывается разными сторонами. В задуманном хронологически ранее «поэтическом ансамбле» «Русские боги» в центр выдвинут инициальный сюжет, связанный с фигурой субъекта сознания в лирической по природе книге. Драма «Железная мистерия» — в аспекте изучения мистериального типа творчества Андреева — главное произведение; это мистерия Голгофы, «восшествия» и падения демонических сил; «Роза Мира», завершенная последней, освещает мистирию космической жизни в целом: от космогенезиса до полного преобразования вселенского бытия. «Роза Мира» — философско-эстетическое произведение, которое включает теорию мистерии. Органичность и универсальность мистериального в творчестве Андреева репрезентированы тремя представленными родами литературы (лирика, драма, эпос)¹⁰⁵.

В «Русских богах» раскрывается мистерия человеческой жизни. Андреев «строит» путь героя, используя весь «инициальный комплекс» (обособление героя из общей жизни; искушение; преодоление рубежа смерти; преображение)*; наиболее подробно он прописан в первой фазе — разрыв с общим потоком — способом существования в советском государстве (главы 1–3); второй и третьей — посвящение во взрослую жизнь (брак) и испытание войной (главы 5–6) и четвертой — преображение (главы 16–22). «Мистериальный сюжет» героя выступает главным и единственным принципом изображения жизни человека. Проходя через испытания и посвящения, удары, страдания и пытки морального и физического свойства, лирический герой, узник камеры (стихотворение «<Сквозь тюремные стены>»¹⁰⁶, обретает нравственную цельность; контакт с духовными силами разной направленности включает его в скрытый ранее космический ритм, он обретает магические, сверхъестественные способности. Структурное расположение «природных» циклов «Сквозь

* См.: Тюна В. И. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi*: Сб. статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 108–119.

природу» и «Босиком» (вконце «Русских богов») маркирует переход героя от обусловленного способа существования к полной свободе («О, я расколдованнее всех свободных и нищих: / Зачем мне сокровища? И что мне года?»¹⁰⁷)¹⁰⁸.

«Железная мистерия» — это мистерия «последней битвы» между Добром и Злом, набравшим силу к концу времен; это мистерия войны и мира, трактуемых в религиозной парадигме. Мистериальная модель находит выражение в структуре избранного рода литературы, выделяются три смысловых части: Андреев трактует становление космического бытия (символически это история России XX века) как процесс овладения миром инфернальных сил (акты 1–4); через «со-распятие» (Миф Голгофы) осуществляется искупление зла (акты 5–8) и начинается вос-соединение греховного человечества с Творцом, «обращение» в круг духовности, «изживание» последствий «железной мистерии» (акты 9–12)¹⁰⁹.

Название книги — «Железная мистерия» — символизация индустриальной эпохи, восходящей в XX веке и сопровождающейся образованием тоталитарных государств. Ставя проблему природа — культура — цивилизация, Андреев утверждает, что индустриальный мир — лжемиф, грозящий уничтожением органики жизни и бытия как такового, так как живет войной, стремясь к гегемонии (ср. с названием концепции Андреева — «Роза Мира»). В творчестве Андреева представлена религиозная концепция войны: хотя цель Божественного замысла — мир, этот мир достигается только победой после войны, некоей последней «духовной битвы». Она раскрывается в «Железной мистерии» через противопоставление двух альтернативных эстетик: заявлена вестническая концепция и пародируется тоталитарный дискурс. Андреев создает «метаязык» тоталитарного искусства, который предстает в исторической форме советской литературы. В оптике религиозного сознания Андреева искусство советской эпохи, связанной с революционной идеей, есть мистерия войны на всех этапах развития, которая выдается за мистику мира. Советская литература у Андреева представлена как единое смысловое поле — культура ленинско-сталинской эпохи, или «революционная» культура, которая переживает разные стадии своей трансформации. В концепции писателя ее рождение, становление и расцвет неразрывно связаны с войной, так как она дублирует все «изгибы» идеологии, а само государство находится всегда накануне войны, в ее преддверии — от рубежа 1920-х годов и до возможной третьей Мировой войны, которая изображена

как состоявшаяся. Андреев показывает милитарность советской культуры как ментальный эквивалент тоталитарного режима (пародируется «Варшавянка» и «Интернационал», «Двенадцать» Блока, поэзия Маяковского, массовая советская песня 1930-х годов, мотивы ненависти и мести в поэзии Великой Отечественной войны)¹¹⁰. Андреев исследует становление массового, советского человека: пародирует редукцию тем и упрощение языка нормативной культуры, отражающих необратимый процесс утилитаризации жизни и сознания, фарисейство и демагогию как ее норму*¹¹¹.

Метафора «железный» подразумевает в общем, собирательном значении индустриальную цивилизацию XX века как «антидуховную» (безрелигиозную), антигуманную, сопровождающуюся наступлением на природу и «живой космос»; чреватую массовыми жертвами (тотальным уничтожением) и войнами, в масштабе эволюции вселенной сопряженную с процессами энтропии и «инволюции» человечества, что чревато всеобщей гибелью. В мистерии Андреева концепт «железный» сохраняет широкий семантический спектр: он маркирует зодчество новой эпохи, обозначает стиль ее мышления и способ существования в ней, указывает на принципы правления (тиранические тоталитарные режимы), отражает сущность государства, развиваемую им тактику и стратегию насилия; характеризует внутренние свойства существ, населяющих индустриальную «сверхдержаву» (Автомат, человекоподобные существа с циферблатами вместо лиц, люди-авиабомбы и т. д.). В модели мира Андреева «железному», в его базовом значении — «демоническому», противостоит «божественное»; «железное» у Андреева — «не-органическое», «не-природное», «вне-божественное» по происхождению, то есть разрывающее с культурно-религиозным смыслом духовной традиции¹¹².

Творчество Андреева — завершение жизнестроительных концепций и проективных тенденций в литературе первой половины XX века, и в этом ее достоинства и слабости. Однако в ситуации 1950-х годов она объективно выполняла миросохраняющую функцию, удерживая глубину национальной духовной традиции и подготавливая перспективные гуманистические тенденции в развитии национальной жизни.

* См. подробнее: Дашевская О. А. Жизнестроительная концепция... С. 365–382.