

к механистическому рационализму? Или основу легко обнаруживаемого сходства составляют, с одной стороны, ориентация на общие источники, в частности на герметическую традицию, а с другой стороны — «посредническая роль» таких — затронутых идеями Бруно и активных в поле зрения Вяч. Иванова — мыслителей, как Гете, Шеллинг, Вл. Соловьев и Ницше? Как бы то ни было, но теория Вяч. Иванова о восхождении-нисхождении, вольно или невольно вбирая в себя идеи ноланца и переориентируя их на горизонты искусства, творящего свои «гексаграммы» — эти модифицированные талисманы Фичино, которые побуждают каждого, кто вступил с ними в общение, пережить духовный путь их создателей, — подтвердила правоту Карсавина. Концепция Вяч. Иванова касательно задач искусства, оперируя доминантными образами Бруно, утверждает в художественном творчестве «познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещей ее, о несказанных иначе как на языке Муз томлениях и предчувствиях Мировой Души»⁹⁶. Как известно, в этой «защите теургического постулата»⁹⁷ к Иванову были близки и Андрей Белый с его концепциями касательно магии слова, и Блок, который, также отличая эстетическую коммуникацию от литургической и прагматической, апеллировал к магии искусства. Вспомним его противопоставление путей искусства путям как кантовской философии, так и эмпиризма, характерное в целом для круга «Трудов и дней» и высказанное в связи со «Строителем Сольнесом»:

Здесь вы соприкасаетесь без усилия, здесь вы знакомитесь — не логикой теоретического разума, не категорическим императивом разума практического, не внешним эмпирическим путем, но единственно внутренним путем магии искусства — с одной из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения⁹⁸.

III. Дантов код русского символизма

Характеризуя интеллектуальную атмосферу Петербургского университета, сформировавшую его поколение, Б. Эйхенбаум отметил, что основой ее было своего рода состязание двух культур: «Первая культура строилась на церковнославянском языке и памятниках древнерусской письменности; вторая — на провансальских трубадурах, немецких миннезингерах и на заветном имени Данте»¹. Излагая свой

взгляд на существо творческого акта, Вяч. Иванов выделил творчество Данте из ряда течений «реалистического искусства», «творчества субъективистического» и «высокого символизма» как соизмеримое по значимости и ценностно более высокое явление². С точки зрения нашей темы не важно, насколько справедливы оба суждения. Важно, что в обоих случаях имя Данте оказывается в ряду не имен, а именованных, отмечающих эпохальные события мировой культуры.

Данте пришел в русскую культуру сравнительно поздно³, но, может быть, именно потому символисты с их мечтой о русском Ренессансе и страстью к аналогиям особенно горячо обращались к великому мастеру Треченто. С другой стороны, сама откровенная многосмысленность и конечная зашифрованность Дантовых образов отвечала основным установкам символистской поэтики. Широкоизвестное пояснение Данте о том, что его символы включают по крайней мере четыре смысловых плана, служило фундаментом учения Вяч. Иванова о принципиальной многозначности поэтического образа, а учение это нашло отклик не только в творчестве и теоретических построениях посетителей Башни, но и в околосимволистских кругах. Недолговечный, но влиятельный философский журнал «Труды и дни», издававшийся под редакцией Андрея Белого и Э. Метнера, при ближайшем участии А. Блока, Вяч. Иванова и при сотрудничестве В. Брюсова, Вл. Гессена, М. Киселева, В. Нилендера, А. Петровского, Г. Рачинского, М. Сабашниковой, Б. Садовского, С. Соловьева, Ф. Степуна, Г. Шпета и др., открывался программной статьей Вяч. Иванова «Мысли о символизме», где анализ строки «Любовь, что движет Солнце и другие Звезды» имел парадигматическое значение⁴. Тот же журнал, наряду с разделами «Goetheana» и «Wagneriana», посвященными Гете и Вагнеру, ввел раздел «Danteana», подчеркнув этим исключительное и универсальное значение итальянского поэта и мыслителя. Почему сейчас важно напомнить прежде всего об этом? Потому что именно на страницах «Трудов и дней» — может быть, ненароком — приобрел концептуальное выражение символистский взгляд на Данте, оформлявшийся чуть ли не два десятилетия, с первых шагов этого движения. Разумеется, у Мережковского и Брюсова, у Бальмонта и Сологуба, у А. Блока и Андрея Белого, у Вяч. Иванова и М. Волошина, у Элліса и Н. Соловецкого — у каждого из них сложился свой, особый образ Данте, и это еще должно быть исследовано. Но под покровом всех различий нетрудно выявить то общее, что позволяет говорить о *Дантовом коде русского символизма*. Здесь нужно, очевидно, иметь в виду два аспекта этой общности.

Во-первых, это использование Дантовых образов — без упоминания имени их создателя — в качестве своего рода метаязыка. В мире символистов Дантовы слова-образы *круг, Чистилище, роза, подземное*

пламя и т. д., не говоря уже об имени Беатриче, курсируя по текстам, превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты «перемигиваются» между собой и с понимающим читателем, вовлеченным в эту интертекстуальную игру. При этом Дантовы ассоциации нередко не только налагаются на ряды, аккумулирующие прежнюю культурную традицию, но и обрастают новыми значениями, привнесенными движением через новый контекст. Так, например, характерный для Андрея Белого образ мира как системы зеркал, связующих макрокосм и микрокосм, воспринят от Дионисия Ареопагита, пропущенного сквозь призму Данте; но он налагается на образ ребенка с зеркалом, восходящий к орфическому Дионису и активизированный для XX столетия «Заратустрой» Ницше, и вместе с тем содержит отклик на поэтический диалог Вяч. Иванова с Брюсовым, в котором исходная Дантова картина как бы апробируется в сопоставлении с античными концептами зеркал, отраженными в мифах о Нарциссе, Орфее, Эросе, и в то же время оборачивается художественно-образным обоснованием философы «Ты еси», ассоциируемой с «религиозным делом» Владимира Соловьева⁵. Надо иметь также в виду, что опорные Дантовы образы при этом нередко «выворачиваются наизнанку», «гримассируются», травестируются, как, например, в «Балаганчике» А. Блока⁶, приобретаемая вследствие этого еще более скрытый, зашифрованный характер. Какой отсюда следует вывод? Видимо, на нынешней стадии изучения восприятия Данте символистами недостаточно рассматривать связь отдельных авторов с Данте. Необходимо учитывать функционирование Дантова кода и преобразование его смысловых значений в процессе перехода из одного текста в другой. Дантова тайнопись в русском символизме оказалась столь продуктивной, смыслопорождающая энергия его образов была столь велика, что одной из задач изучения творчества русских символистов должно, видимо, стать уяснение их Дантова словаря.

Другой аспект проблемы составляет сам факт символизации образа Данте. Факт, против которого так бурно взбунтовался О. Мандельштам, когда в своем «Разговоре о Данте» заговорил о «невежественном культе дантовской мистики, лишенном, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания»:

Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта⁷.

В этом споре последующего поколения с предшествующим примечательны два момента. Один из них тот, что, вопреки своему исключительному поэтическому слуху, О. Мандельштам не замечает (или не хочет заметить?), как в пылу полемики он меняет блоковское «профиль орлиный» на «орлиный профиль», чем снимает акцент со слова *орлиный*. А это ведь говорит о том, что символического плана смыслов мотива *орла* — *орлиного* в Дантовой эзотерике⁸, столь весомого в Дантовом коде русского символизма⁹, для О. Мандельштама не существует. Ключ к тайнописи утерян, и эзотерический при всей своей хрестоматийности знак кажется всего лишь банальной деталью банального портрета.

Примечательно, что в приведенном пассаже образ Данте психологизирован: Мандельштам сосредоточен на «чисто Пушкинской» борьбе «за социальное достоинство», на том, что он назвал «внутренним различием» поэта, ассоциируя его со своей собственной неприкаянностью. Биографии Данте, принадлежащие перу Д. Мережковского, тоже претендуют на психологичность, хотя для этого они слишком условны¹⁰. Но в целом образ Данте, создаваемый символистской литературой, в высшей степени эмблематичен. Это очевидно уже из работ Вяч. Иванова, напоминанием о которых начата данная статья. То же самое можно сказать и о книгах Андрея Белого «Луг зеленый» и «Символизм», где Данте в некоторых случаях интерпретируется с опорой на Вяч. Иванова¹¹.

В «Трагедии творчества», посвященной Достоевскому и Л. Толстому, имя Данте оказывается тоже эмблемой, но несравненно более конкретной: сопряженное с именем Франциска Ассизского и помещенное в контекст размышлений о двух русских гениях, оно призвано знаменовать одну из двух универсальных форм творчества — художественное творчество как альтернативу творчеству жизни. Вглядимся в размышление, где Данте и Франциск Ассизский сближаются как символы этих двух родственных в истоках и антиномичных в осуществлении путей сознания:

...источники художественного творчества и творчества жизни одни <...>. Где кончается Данте, там начинается Франциск Ассизский <...>. ...как бы мы ни преувеличивали количественно расстояние, отделяющее Франциска от Данте, качественно души обоих из единой субстанции творчества. И хотя бы сферы двух видов творчества не совпадали вовсе,

все же окружности обеих сфер соприкасаются хотя бы в одной точке; <...> эта теоретически допустимая точка определяет и обуславливает самый смысл гениальной жизни как жизни, рассказанной для других, или смысл гениального слова как слова, действительно пережитого¹².

Около десяти лет спустя, имея в виду уже непосвященного читателя новой эпохи, В. Брюсов попробовал вычленить один аспект предложенной Андреем Белым проблемы и формализовать его. В незаконченном экскурсе о Данте — «путешественнике по загробью» он собрал немало доказательств тому, что «Данте определенно отграничивает себя как историческое лицо, как поэта от того Данте, который совершает путешествие по загробью, руководимый Вергилием, Беатриче и св. Бернаром»¹³.

Воспроизводить всю аргументацию Брюсова нет нужды, и даже не важно, прав он в своем выводе или нет. Важно, что его концепция исключает психолого-биографический подход. Дан-те-эмблема, воздвигаемая символистами, есть не образ самовыражения, г. модель пути. Какого именно пути? Характеризовался ли он символистами более определенно? Андрей Белый со свойственной ему уклончивостью назвал его «путем сознания». Брюсов, адресуясь к собратьям по перу, предложил как бы норму поэтического поведения («Поэту»), чем спровоцировал отповедь Пастернака¹⁴, хотя такие атрибуты, как знамя, мени подземное пламя, посвященным говорили нечто иное. Детали, отмеченные Брюсовым в разговоре о Данте — путешественнике по загробью, подтверждают, что он видел в пути героя «Божественной комедии» больше, чем только образец для поэтического выбора, и мы еще вернемся к ним. Зато Эллис в статье «Учитель веры», открывавшей Дантов раздел «Трудов и дней», несколько раз и очень прямо (слишком даже прямо!) старался показать, что в «Комедии» «весь путь Данте — обратный путь пути падения демонов и человека» — есть достижение «высшего религиозного посвящения»¹⁵. Хотя концепция Эллиса — при всей прямолинейности установок — изложена витиевато и путано, на ней стоит остановиться: подражательный дар мима, которым Эллис славился на журфиксах, дал знать о себе и в грамматическом пространстве, превратив его работу в скопление общих идей, групповых установок и мыслей, кочевавших из салона в салон, из журнала в журнал как предмет обсуждения. В сравнительной верности передачи им общих идей носившихся в воздухе символистских собраний, не следует сомневаться: Данте Эллис знал хорошо; в своей книге о русских символистах он рассказывал о Дантовых реминисценциях у Брюсова, Бальмонта, А. Блока и Андрея Белого¹⁶, недаром последний, дружески шаржируя, изобразил своего приятеля-«дантиста» человеком, у которого

«в одном полушарии мозга <...> стоит бюст Карла Маркса, в другом вспыхивает видение Данте с мистической розой»¹⁷.

Элисс утверждает:

Узел, стягивающий все бесчисленные нити, у Данте один; он открывается лишь тому, кто увидит в его поэме художественное воспроизведение действительно и подлинно пережитой мистерии, истинного пути посвящения в тайны бытия (видения) и таинства откровения (догматы) христианской веры, путь посвящения не в смысле узкой, специальной доктрины или формальной принадлежности к какой-либо секте, тайному братству или традиции, идущей от древних мистерий, но *путь вселенский*, всеобщий, единый и единственный для всех <...>. От сознания близости вечного осуждения до последних высот благодатного слияния с Творцом лежит путь восхождения Данте, путь вечный, неизменяемый, пройденный некогда как стезя падения совершеннейшим из Духов и всей вселенной, лежащий в будущем после воплощения Бога стезею возврата и примирения с Создателем, лежащий одинаково перед всей вселенной, всеми Духами и душами и перед каждым из нас¹⁸.

Что примечательно в этом рассуждении Эллиса? Прежде всего то, что на первый взгляд может показаться всего лишь апофатическим методом характеристики, но что по существу являет собой возражение на не воспроизведенные в пассаже интерпретации специфичности Дантова пути посвящения: не есть ли это узкая, специальная доктрина? практика секты? или специального братства? или традиция древних мистерий? Все эти вопросы ставились и ставятся дантоведением, и, перечисляя их, Эллис как бы воссоздает горизонты полемики вокруг Дантовой идеи пути. Другое же, что примечательно здесь, — это стремление видеть в пути Данте нечто для христианства универсальное, не знающее конфессиональных различий и разногласий, хотя прозреваемая Эллисом перспектива возврата и примирения с Создателем, «лежащая одинаково перед всей вселенной, всеми Духами и душами»¹⁹, входит не во все христианские учения (и нельзя сказать, что она решительно подсказывается Данте). Если вчитаться в рассуждения Эллиса о «Вечной Розе» у Данте и о том, что «современный западный оккультизм возрождает, хотя и в ложной транскрипции <...> средневековые видения Розы»²⁰, если рассмотреть, какие ступени посвячительного пути Эллис замечает, станет очевидно, что «вселенским путем» «христианской мистерии» Эллис считает «рыцарский путь истинного познания Истины», «*посвящение в Истину*»²¹ в его очень специфической форме. В статье о «Парсифале» Вагнера, прямо связывая идею Монсальвата с «Божественной комедией», он называет Данте «единственным, первым и последним поющим великим рыцарем Креста и Вечной Розы»²².

Прежде чем рассмотреть, какие основания для такого заключения дает сам текст, напомним, что этот вывод не был открытием Эллиса: в очень популярной среди символистов «Истории магии» Э. Леви²³ утверждалось, что «Роман о Розе» и «Божественная комедия» — это две противоположные формы одного и того же творения, где ход инициации выражает собой процесс обретения независимости духа, а сатира на все современные институты сочетается с аллегорическим использованием формулы великих тайн Братства Розы и Креста. Согласно Э. Леви, явление Розы в центре Креста в конце «Божественной комедии» представляет собой *первую публичную манифестацию* и решительную трактовку символа розенкрейцерства²⁴. Что эта важная манифестация свершилась в момент уничтожения Ордена тамплиеров, Э. Леви называет совпадением, хотя некоторые исследования наших дней устанавливают неоспоримую связь между тамплиерами и розенкрейцерством, с одной стороны, и Данте и тамплиерством — с другой²⁵. Но существа нашей проблемы не меняет уяснение факта, имели ли место эти связи в действительности и насколько они были глубоки. Существенно, что в символистских размышлениях о посвятительном пути, вскормленных чтением самых популярных книг Э. Леви и Э. Шюре²⁶ и обсуждением преданий, известных лишь немногим, тамплиерство и розенкрейцерство сплелись в двойной венец, увенчивающий путь героя «Божественной комедии». Почему розенкрейцерству придавалось особое значение — не представляет загадки. К тому же и Р. Штейнер учил, что существует три типа посвятительного пути:

1) инициация как путь восточной, прежде всего индуистской мудрости, чреватая опасностями для тела западного человека;

2) христианская инициация, основанная на жизни чувства и требующая отрешенности, а также строгого благочестия;

3) инициация мысли и воли, характерная прежде всего для розенкрейцерства. Ее конечная цель, по определению Р. Штейнера, — объединение качеств первой и второй²⁷, и в этом — добавим мы — розенкрейцерство прямо продолжает установку тамплиеров, обвиненных в ереси именно из-за их попыток соединить тайные учения западной и восточной мистики.

Напоминание об этой концепции Штейнера позволяет понять, почему так важно Эллису, который в эпоху своих Дантовых штудий был еще антропософом, видеть в Данте «рыцаря Розы и Креста» и почему Андрей Белый, вспоминая о духовных исканиях начала века, с такой страстностью говорит не только о своих мечтах об Ордене, поисках братства, розенкрейцерстве и тамплиерстве²⁸, но и о парадоксе Р. Штейнера, который, основав Антропософское общество, «даже не был членом “А. О!”»²⁹: антропософство его было выходом «старчества» в мир, т. е. своего рода «просветительством»³⁰. Оно по-

могает понять и то, почему мысль о пути рыцарей «Розы и Креста» затронула даже людей, не слишком близких Р. Штейнеру: она коснулась Вяч. Иванова и Н. Бердяева, задев их тенью А. Минцловой³¹, она спроецировалась в драму А. Блока «Роза и крест», хотя ощутимо это не столько в ее собственной символической системе, сколько в пробуждаемых ею обертонах. Примечательно, что А. Блок сам это чувствовал, утверждая — несмотря на свое знакомство с розенкрейцерством И. Новикова и консультации масона 33-го градуса профессора Е. Аничкова³², — что он не готов к теме:

...не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных «для красоты» только, только художественно, символах Розы и Креста.

...В теперешнем моем состоянии <...> я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не «Крест и Роза», — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею «умалиться» перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее³³.

Иллюстрация М. Добужинского, воспроизводящая центральный символ розенкрейцерства³⁴, подтверждает правоту этой надежды А. Блока: и не освоенная поэтом символика, уже в силу своего неосознаваемого, но неискаженного присутствия, несет свою тайную информацию, подобно тому как обычно проносит ее сквозь века бережно хранимая символика ритуала, чаще всего не осознаваемая его исполнителями³⁵.

И тут мы подошли к центральной и вместе с тем — к наиболее проблематичной, наиболее уязвимой части нашего рассуждения. Проблематичной — потому что и связь Данте с тамплиерством, и родство тамплиерства с розенкрейцерством лишь предполагаются, но со всей убедительностью еще не доказаны. Уязвимой — поскольку доказывать одно вероятное другим, не более чем вероятным, — не самый внушительный способ аргументирования. Тем не менее мы к нему прибегнем, полагая, что уже само количество вероятных совпадений может дать новое качество — доказательство родства. Итак, мы исходим из предположения, поддерживаемого, впрочем, даже И. Голенищевым-Кутузовым³⁶, что Данте был знаком с эзотерикой тамплиеров и что тайное учение тамплиеров вместе с соответствующей обрядностью и символикой было хотя бы частично усвоено розенкрейцерством. Основу этой преемственности составляли надконфессиональность тайной доктрины тамплиеров, вливавшей в христианство мистические элементы иудаизма, магометанства

и язычества, а также установка на активно-магическое отношение к миру, столь притягательная для художников и экспериментаторов. Вот почему символисты, в той или иной мере затронутые розенкрейцерством, в частности, через отдельные идеи Р. Штейнера, выведшего оккультизм розенкрейцеров на популяризаторский путь антропософии, увидели в Данте не только и не столько великого поэта, сколько учителя веры. Путь героя «Божественной комедии», путешественника по загробью, явился для них парадигмой великого посвячительного пути, которого многие из них искали для себя вполне реально.

Хотелось бы подчеркнуть, что для большинства символистов поиск посвячительного пути был не оригинальничаньем или элитарной игрой в реставрацию, а в высшей степени актуальной проблемой ценностной дифференциации. В преддверье наплыва массового искусства, превращаемого в ремесло, когда подлинное становилось все труднее отличить от подделки, когда вполне положительное явление профессиональности и демократизации повлекло за собой поток беспардонного дилетантизма, — действительно насущной, хотя и немногими осознаваемой оказалась задача пробудить такую систему ценностных представлений, которая в условиях повальной социализации и перспективы уравниловки позволила бы поддержать идею иерархии ценностей, без чего невозможна жизнь культуры. По времена пушкинских апелляций к шестисотлетнему дворянству и Ницшевых лозунгов природой данного аристократизма близились к закату. Так актуальной стала проблема духовного аристократизма, приобретенного волевым *путем* испытания и посвящения, а Данте явился его воплощением³⁷. Общеизвестное указание Данте на многосмысленность Слова³⁸ и зов его:

O voi ch «avete l «intelletti sani
mirate la dottrina ehe s»asconde
sotto il velam e de li versi strani, —

(*Inferno, IX, 61–63*)³⁹

побуждали внимать тайным знакам. Чтение Данте русскими символистами уподобилось интерпретации греческими авторами египетской жреческой символики, которая заключала для них три аспекта значений: прямое, символическое и иератическое. Одно и то же слово приобретало прагматический, образный и трансцендентный смысл, что позволило Гераклиту определить эти различия как функционирование — на базе одних и тех же слов — трех языков: говорящего, обозначающего и скрывающего. В «Божественной комедии» «скрывающий» язык содержится в избытке, о чем свидетельствуют бесплодные усилия современных дантологов расшифровать удовлетворительным образом такие темные символы,

как «515 Вестник Бога» (*un cinquecentodieci cinque*) и множество других. Но с точки зрения нашей темы вполне достаточно отметить лишь те, которые, будучи характерными знаками посвятительного пути, вошли в качестве таковых в метаязык русского символизма.

Прежде всего, красноречиво само трехчастное деление поэмы. Оно соответствует тем трем ступеням пути посвящения, которые четко различались почти во всех инициациях и на языке средневековой мистики получили название: *via purgativa, via illuminativa, via unitiva*.

В высшей степени примечателен выбор наставников. Сквозь Ад в Чистилище ведет героя Вергилий, который в Средние века почитался не только как поэт, но и как маг, посвященный в Элев-синские таинства. Мистагога и Мастера, в эзотерическом значении этого слова, сменяет Беатриче, возводящая брата (*Чистилище, XXXIII, 23*) к свету. То, что водительное начало связано с женственностью, свойственно далеко не всем ритуалам посвящения. Но утверждение его специфически отличало гностические секты почитателей Софии и офитов, оказавших — что теперь уже почти бесспорно — сильное воздействие на мистические концепты тамплиеров⁴⁰. И наконец, выбор третьего, высшего наставника, вожатого трех заключительных песен Рая, представляет собою открытое провозглашение символа веры: Бернар Клервосский, столь способствовавший расцвету культа Девы Марии, был патроном тамплиеров, и вознесение его имени на высшую высоту наставничества было равносильно клятве верности идее этого предательски разгромленного ордена. Значение выбора водительной триады: Вергилий — Беатриче — Бернар Клервосский — в этом отношении не может быть переоценено, при том что более детальное сопоставление их роли и роли их соводителю (Лючии, Стация, Мателды) с распределением функций ведущих наставников в посвятительном ритуале розенкрейцерства могло бы только подтвердить строго ритуальную значимость этого выбора.

Так же ритуально значимо разграничение пространства в поэме. Это подчеркнуто уже в первой песне, где выясняется, что восхождение не терпит спешки: «достигнув подножья холма» (I, 13), «почти у самого начала подъема» (I, 31), герой слышит возглас своего категемона: «Тебе следует избрать иной путь» (I, 91), — который в восьмом круге Ада поясняется Вергилием так:

Не смертью он достигнут, и не вина ведет его
<...> на мучения;
Но, чтобы доставить ему полный опыт,
Мне, умершему, надлежит вести его
В глубину Ада, из круга в круг...

(*Ад, XX V III, 46–49; пер. Б. Зайцева*)

Спуск в подземный мир составляет первую ступень почти всех посвячительных ритуалов, начиная с Египетских и Элевсинских мистерий, где испытание смертью осуществлялось «весьма реалистично»⁴¹, и кончая масонскими «подземной горницей размышления» и «лежанием в фобах по четвергам»⁴². Смысл этого прохождения через смерть точно передает эзотерическая формула алхимиков: *Vitriol (Visita Interiorum Terrarum, Rectificando Invenies Occultum Lapidem)* («Посети глубь земли, и ты в очищении ею найдешь философский камень»). Началу инициации предшествует ритуальный диалог у врат/дверей, предупреждающий о трудности и необратимости предпринимаемого пути. Предельно редуцированный в церемониальной магии современного масонства и розенкрейцерства, у Данте он оформился в три знаменитые терцины, «написанные темным» (*Ад*, III, 10) на вратах ада и объясненные иерофантом:

Здесь надлежит оставить всякую боязнь;
И да умрет здесь всякая трусость.

(*Ад*, III, 14–15; пер. Б. Зайцева)

Подобным же образом зооморфноголовые стражи первого порога Египетских мистерий, эти архетипические эмблемы грозной амбивалентности подлежащего пути, оборачиваются у Данте гепардом/рысью/пантерой «в ярких пятнах нестрого узора», львом и волчицей — образами преследующих человека испытаний. Освобождая от внушаемого ими страха, иерофант Вергилий должен напомнить о великой защите: «...у трех благословенных жен/Ты в небесах обрел слова защиты» (*Ад*, II, 124–125; пер. М. Лозинского), — напоминая тем самым и о великом законе *опрокинутой симметрии*, связывающем верхний и нижний миры. Действие этого закона, составляющего фундамент эзотерики тамплиеров⁴³, организует микро- и макроструктуру главного творения Данте. О симметрии в использовании пифагорейской нумерологии говорилось немало. На нее обратил внимание и Брюсов⁴⁴. Рассмотрим реализацию закона симметрии в испытании четырьмя стихиями.

Сохраняясь в современной церемониальной магии редуцированно и сублимированно, испытание землей, воздухом, водой и огнем теперь более отчетливо разграничено между этапами посвящения, чем это было, кажется, в протоформах. Так, в масонстве Шотландского Устава, которое более уверенно возводит себя к тамплиерству, а через него — к Египетским таинствам, — испытание землей/подземельем связано с предварительной стадией прохождения через смерть, в то время как испытание воздухом и очищение водой и огнем принадлежат к сфере новой жизни. Соответственно этому такие символы, как сера,

ртуть и соль, обнажение левых частей тела, веревочная петля на шее и проползание по узкому коридору, символизирующее рождение, связаны с атриумом, в то время как строго отрегулированное движение в пространстве (с запада через север к востоку, с возвращением к исходному пункту, но уже через юг, с восхождением и падением, подобным падению с вершины башни, изображенному в 16-й фигуре Таро) и перипетии испытания воздухом сиречь мытарств, вместе со следующими за ними очищениями, входят в круг новой жизни⁴⁵. В «Божественной комедии» испытание подземным пламенем, зрелищем вод Ахерона, Стикса, Флегетона, превращающихся в лед Коцита, и мытарствами странничества начинается в загробье — «подземной горнице размышления». А поскольку состояние Данте-путника много раз уподобляется состоянию дремлющего, впавшего в транс (ср.: Ад, III, 136; Чистилище, XVIII, 87 и др.), — есть все основания сблизить его видения с той самой визуализацией переживаемого, достичь которой было целью «схождений в ад» и других пограничных состояний в древних и новых формах ритуальных церемоний.

Однако самое примечательное с точки зрения нашей темы заключается не в этом. Самое примечательное, что огонь и вода возникают снова — в Чистилище. Но здесь они уже — не стихии испытаний, а условия очищения, преобразования и восхождения. В XXVII песни мы узнаем, что огонь — это стена на пути к Беатриче (XXVII, 35). Чтобы приблизиться к Ней, восходящий, как в ритуале, проходит сквозь стену огня, ведомый Мастером Вергилием и сопровождаемый его «подмастерьем» Стацием. Как в ритуале, это шествие между двумя завершается пояснением о виденном («И временный огонь, и вечный Ты видел, сын...»: XXVII, 127–128) и увенчанием митрой и венцом. Путь сквозь огонь сменяется путем сквозь воды потока, который оказывается тоже двукачественным:

Струясь сюда — он память согрешений
Снимает у людей; струясь туда —
Дарует память всех благих свершений.
Здесь — Лета; там — Эвноя...

(Чистилище, XXVIII, 127–130;
пер. М. Лозинского)⁴⁶

И точно так же, как в очищении огнем, в ритуале очищения водой наставников двое: Беатриче, ожидающая на другом берегу, и Мательда, поясняющая и исполняющая обряд (XXXI, 94–101), после которого неопит может приблизиться к Ней и узреть ее «вторую красоту» (XXXI, 138). Таким образом, устрашающие и грозно испытующие стихии ада в горних сферах мира предстают благостно

посвятительными, качественно отрегулированными и сущностно дифференцированными. Их повторное и качественно преображенное явление поддерживает сущность принципа симметрии, на котором зиждется поэма: их повторно-преображенное явление воплощает и символизирует вехи посвятельного пути из тьмы к свету, от хаотического роя — к строю, от низших к высшим иерархиям бытия.

Торжество зеркальной симметрии как принципа строения мира реализуется в поэме не только в оформлении таких знаков, как 5/били ОМО, о темной символике которых здесь говорить не место, и не только в превалировании чисел, обладающих «осью симметрии» ($3 = 1 + 1 + 1, 7 = 3 + 1 + 3$, число Беатриче: $9 = 3 + 3 + 3$)⁴⁷. Оно сказывается и в *опрокинутой* симметрии пространства, водной проекции предстающего лентой Мёбиуса, в другой — треугольниками «адовой воронки» и «священной горы», опрокинуто глядящимися друг в друга⁴⁸. Эта опрокинутая ответственность пространств, поддерживаемая опрокинутой ответственностью их наполнения (вплоть до того, что фальшивомонетчикам внизу соответственны алхимики — наверху), поразительно согласуется с формулой «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста:

То, что находится внизу, подобно находящемуся наверху, и, наоборот, то, что находится наверху, подобно находящемуся внизу, ради выполнения чуда единства⁴⁹.

Обстоятельства спуска и восхождения героя «Божественной комедии» по спирали сотворенных иерархий бытия к свету содержат множество характеристик, известных по «Поймандру»: здесь и сама способность избранного воспринять трансформацию света (радиацию и пульсацию) по мере восхождения к нему через семь планетных сфер с их семью планетными духами, и чуткость к отделению вод света от вод тьмы и «голосу света» — Слову. Но по сравнению с видением Гермеса Триждывеличайшего «Божественная комедия» содержит гораздо больше конкретно детализированных знаков, помечающих путь посвящаемого. Переход из круга в круг, из зоны в зону знаменуется пересечением порога (области дверей, врат) и встречей со стражем порога, которая всякий раз имеет свой специфический смысл, требующий специальной интерпретации⁵⁰.

Особая роль левой стороны, левого бока на этом пути (ср.: *Чистилище*, ХХІХ, 67–69; ХХХ, 43, 61) сужает круг возможных обрядовых ассоциаций. Еще более сужает его особая водительная роль Беатриче, направляющей путь посвящаемого по ступеням испыщезрение Мистической Розы, к которому устремлялись все духовные преемники тамплиерства, — характеризует специфичность этого типа

инициации со всей определенностью. В исполненном скрытых намеков и ассоциаций Дантовом описании Мистической Розы наиболее отвечающими собственным эзотерическим построениям русских символистов оказались образы двойной, затем тройной гирлянды роз, окруживших Данте с Беатриче (*Рай*, X II, 19), идея Розы как божественного Слова, приявшего плоть (*Рай*, X X III, 73–74), и ее цветовая символика⁵¹.

Хотя Вяч. Иванов не удостоил пояснить, почему он называл Данте иерофантом, после сказанного, надеемся, очевидно, что это именование использовалось русским знатоком латинской культуры не метафорически, а вполне определенно, в его прямом значении. Уже один только «Rosarium», требующий специального исследования в рассматриваемом здесь аспекте, свидетельствует о глубочайшем проникновении в мистику Данте, поэтически соотносимую с иными традициями. Дантов код Вяч. Иванова и воздействие его на мысль современников — тема для отдельной книги⁵². В рамках данной работы необходимо вспомнить лишь о концовке программной статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме», провозглашавшей направление журнала «Труды и дни». В ней анализ трех ритмических волн последнего стиха «Рая» — «Amor... Sole... Stelle» — заканчивался знаменательным выводом: «Такувенчивается Данте тройным венцом певучей власти»⁵³. Не составляет труда видеть, что в этом образе Вяч. Иванов, прихотливо объединяя Дантовы картины увенчания героя «Божественной комедии» в Чистилище (XXVII, 142) и завершения его пути восхождения внутри «тройной гирлянды роз» Рая, отсылает к старейшей мистериальной традиции возложения венца из роз как знака высшей посвященности. О ней же напоминает известная строка

В тройном венце из роз⁵⁴.

В русском символизме память об этом ритуале была весьма живой, тем более что о нем шла речь и в усердно изучавшихся символистами «Романах круглого стола»⁵⁵, и в предисловии к «Рождению трагедии» Ницше, как то подчеркнул Эллис⁵⁶. У Андрея Белого «реконструкция» этого мотива проявляется как в формах романной образности, так и в формах дискурса, вынося к порогу сознания читателя дифференцированную шкалу смыслов, заключенных в протоформах. В качестве примера первых можно припомнить описание венца, который розенкрейцеровская традиция относит к знакам высшей жреческой посвященности: «старческая рука изображала венец из роз, наверху которого была голова человека, внизу голова льва; с боков — головы быка и орла; в середине же венца были вписаны два перекрещивающихся треугольника в виде шестиконечной звезды с цифрами по углам — 1, 2, 3, 4, 5, 6 и с вписанным числом посередине — 21.

Под эмблемой рукой Шмидта было подписано: *Венец магов* — Т = 400»⁵⁷. Примером другого рода может служить рассуждение в статье «О символизме», продолжающей ход мысли Вяч. Иванова в его программной статье «Трудов и дней». Андрей Белый прежде всего противопоставил венец венку, утверждая этим иерархию ценностей:

Говоря о цели искусства, говорю я, как посвященный. И если я — посвященный, то горе мне, если венец обменяю я на венок.

Горе, кто обменяет
На венок венец.

(В. Брюсов)⁵⁸

Уже из этого противопоставления видно, что к людям, считающим себя причастными искусству, Андрей Белый подходит с той строгой ценностной дифференциацией, которая лежит и в основе различения ступеней посвященности. Само искусство он приравнивает к жизненному пути, а в художественной деятельности выделяет «тройной круг посвящений» и «тройной круг защиты»⁵⁹.

Эта концепция не была абсолютно новой для России, хотя в русской культуре она получила прежде всего не теоретико-эссеистское, а романное воплощение: роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» представил русскому сознанию — пожалуй, впервые — образ поэта, прошедшего «тройной круг посвящений».

Идея посвященности заключена уже в его имени. Как известно, прошедшие путь посвящения назывались дваждырожденными. Имя героя Сологуба — Георгий Триродов — совмещает несколько ассоциативных цепочек: оно эксплицирует мотив поединка Георгия Победоносца со Змеем, трансформирует старый концепт «дваждырожденного» ворфики-пифагорейского «*триждырожденного*», подобно тому как это *трижды* подчеркивается и Вяч. Ивановым, и Андреем Белым в упомянутых выше статьях, и вместе с тем намекает на связь с Триждывеличайшим, т. е. с герметической традицией. Георгий Триродов — маг, владеющий розенкрейцеровско-каббалистическими тайнами (ср. его опыты по использованию психической энергии живых и умерших, гипнотическое воздействие на человеческое сознание, алхимические опыты с жидкостями, минералами и живой материей, астрологические выкладки, пространственную, числовую, геометрическую символику его окружения и т. д.). Именно геометрическая символика позволяет идентифицировать генезис его магии: цифры «наверху 3, потом 2, внизу 1», высеченные над воротами его усадьбы, представляют собой пифагорейское числовое выражение треугольника, вершиной опрокинутого книзу, — этого чистейшего знака розенкрейце-

ровской каббалистики⁶⁰. Но Триродов — итрехипостасный, поскольку благодаря сложной системе пространственно-временных соответствий в романе между русским провинциальным городком Скородожем и полуфантастическим Королевством островов Георгию Триродову даются два созвучных ему по имени (Гриша и Егорка) и два опрокинутых двойника: принц *Танкред* и королева *Ортруда-Арамннта* — двойник *Рамеевой Елисаветы*. Эти персонажи связаны между собой не только анаграмматической соотнесенностью имен (*т-р-д* — мужской вариант, *р-м-т* — женский вариант, с возможностью андрогинизации), не только переключкой в описании интерьера (дом Триродова и замок Ортруды), предметного мира (треугольник у Триродова и у Танкреда), а также отдельных концептов (школа Триродова и Лакониум Ортруды), не только системой мотивов (центральное место в ней занимают офитские вариации мотива Змея), но и прямыми, недвусмысленными указаниями на взаимную сопричастность их хронотопов как миров бдения и сна. Одно из них звучит так:

Танкред дремотно думал: «Может быть, я сплю, утомленный скудной скукою скованной жизни, — грежу, бледный мечтатель, над задумчивым берегом тихой русской реки, где смолою пахнут сосны, и моя Ортруда — только мой сон, приятный и недолгий. Проснусь утром, в хмурую осень, и унижу в окна бледное северное небо, и улыбнусь моим мечтам о короне вечного Рима» (XIX, 159).

Другие связывают — тем же путем — Ортроду с Елисаветой (XIX, 177–178, 182, 214, 251, 269), но и с Триродовым (ср. одну из медитаций Триродова: «Можетбыть, королева Ортруда — только мой сон?»).

Опрокинутое двойничество с Ортрудой-Араминтой и Танкредом выявляет в Триродове скрытые связи и потенции его мира. Именно здесь эксплицируется соотнесенность с кругом сказаний о Святом Граале, обыгрываемая введением таких имен, как Лансеоль, Джиневра и т. п., здесь находят свое оформление устойчивые для творчества Ф. Сологуба реминисценции из Сервантеса, обращения к манихейству и персидской мифологии, явленные то как реконструкция обряда, то как декоративная стилизация ритуала в духе сецессиона (возникшая, однако, не без воздействия Штейнерова противопоставления полюсов Люцифера и Аримана; вообще, вопрос об отношении Ф. Сологуба к идеям Р. Штейнера требует специального исследования). И именно здесь маркируется травестийно намеченное уже в самом начале романа (при описании усадьбы Триродова) использование Дантова кода. Маркировка сделана в пародийной ситуации, поскольку парафраза знаменитейшей Дантовой формулы: «любовь, движущая миры» (XIX, 166) — произносится Танкредом в контексте его, правда, более

искреннего, чем обычно, донжуанства. Но, будучи произнесенной «опрокинутым» двойником Триродова, строка из Данте освещает и делает более уловимыми другие аллюзии к «Божественной комедии».

Примечательным для нас должно быть описание посвящения Ортруды и Астольфа в тайну подземного пути из замка в 42-й главе второй части романа. Начинается оно как обещание очередной вариации на темы стилизованного люциферианства, поскольку речь идет о тайном коде, с помощью которого открывается тайная дверь в подземелье, и символика перехода от чисел «3» и «7» к «8», тем более контраст между белыми крестами на железных пластинках и черным именем Араминта, ими скрываемым, слишком подчеркнут. Но описание дальнейшего пути, сохраняя сецессионную стилизованность, вносит дополнительную тонкую нюансировку, включающую детали ритуалов инициации в египетской традиции на одном полюсе и Дантовы реминисценции — на другом. Так, изображение подземного хода как пространства, разделенного на множество «отдельных, замкнутых камер», с «лестницами вниз, а иногда и наверх» и потайными дверьми, ближе всего к характеру Египетской мистерии и ее традиции⁶¹. Прохождение сквозь огонь и воду, сколь бы ни было оно условно (XIX, 114), должно ассоциироваться с обоими полюсами, как и упоминание о «двух красных руках», указывающих на линию имени Араминта в самом начале пути: пояснение, что «это было как напоминание о возможности всегда вернуться» (XIX, 114), выворачивает наизнанку исходный тезис Египетской инициации о невозможности возвратного пути, трансформировавшийся в знаменитое изречение над воротами Дантова ада. Если генезис двух последних картин/образов подчеркнута двупланов, если символика сопровождения Ортруды точно не идентифицируема (хотя в Терезите довольно определенно стилизован страж порога — XIX, 345), то сам путь Ортруды по таинственному коридору, каким бы особым он ни был, эксплицитно помечен знаками Дантова пути: начало его было страшно, «как сошествие в ад» (XIX, 93), конец подобен исходу из тьмы к свету, к «берегам земного рая» (XIX, 94), а чувство, рожденное им, позволило ощутить в себе «воскресшую душу венчанной изгнанницы» (XIX, 93).

Таким образом, прежде всего через свои ипостаси, эмблематически Триродов соотнесен с Данте — путешественником по загробью. Но в свете рассмотренных здесь прямых ассоциаций становятся более отчетливыми, более недвусмысленными и ассоциации, поддерживаемые лишь неопределенной вероятностью, которая остается всего лишь вероятностью. Так, поскольку «опрокинутые» двойники Триродова наделены, наряду со многими другими, и Дантовыми реминисценциями, есть основания заключить, что сочетание качеств поэта и мага, подчеркнутое в Триродове, служит тоже сближению его

с Дантовым миром. И особенно сильно поддерживается это сближение мотивом увенчания.

Примечательно, что поначалу, собственно, в центральной части этот мотив поддерживается опосредованно: фигурой королевы Ортруды-Араминты как воплощения наследственно коронованной воли. Но в третьей части он вдруг становится странным, капризно-прямолинейно оформленным стержнем всего сюжета. Декларативные слова наррации о том, что Триродов решил «к перевитому лаврами терновому венку поэта прибавить таящий в себе такие же терния золотой и алмазами блистающий венец короля» (XX, 13), выливаются в программные заявления героя: «кто знает верный путь, должен быть увенчан», «кому же и носить венцы, как не поэтам», «я хочу быть королем. Чтобы <...> над миром случайностей вознести знак моей воли» (XX, 17). И роман завершается подлинным превращением русского провинциального поэта-химика Триродова в короля Георгия Первого, государя Королевства Соединенных Островов.

Напрашивается вопрос: отчего и к чему такая прямолинейность в оформлении «знака воли»? Чтобы ответить на него удовлетворительным образом, необходимо припомнить, пусть даже не вдаваясь в сопоставление трех редакций текста и учет цензурных искажений (это непременно должно быть принято во внимание при монографическом анализе романа), что третья часть была закончена не раньше весны 1912 г.⁶² — т. е. уже после того, как вышел по крайней мере первый номер журнала «Труды и дни» с упоминавшимися здесь программными статьями Вяч. Иванова и Андрея Белого. Почему так важно вспомнить об этом? Потому что именно в третьей части «Творимой легенды» пять раз называется «социалистическая газета умеренного толка» «Труды и дни» (XX, 143, 145, 156, 160), которая «первая начала агитацию за Георгия Триродова» (XX, 145), и приводятся одобрительные слова одного из членов демократического кружка, группирующегося вокруг редакции «Трудов и дней», Эдмонда Негри: «Как в древности поэты требовали себе лаврового венца, так этот смелый человек потребовал себе короны» (XX, 156). Трудно, да и вряд ли необходимо, определять со всей точностью, чьи именно формулы обыгрываются Сологубом в этой и других «цитатах» из высказываний кружка «Трудов и дней», хотя в приведенном случае намек более чем прозрачен (Негри — Черный — Белый)⁶³. Достаточно констатировать, что тема посвященного, поэта-мага, Триждырожденного, сродни Триждывеличайшему, начатая Сологубом за пять лет до «Трудов и дней», закончилась ироническим диалогом с этим провозвестником символистской философии. То, что крупнейший философский журнал эпохи (другого прототекста нельзя предположить, потому что не было другого журнала со столь обязывающим гесиодовским названием)⁶⁴

превращен «Творимой легендой» в «социалистическую газету умеренного толка», подчеркивает дистанцию, столь характерную для Сологуба. Хотя Сологубу не могли не быть близки слова о магической власти поэта-посвященного, в своем утверждении превосходства творчества над познанием, роднившим его с Андреем Белым и другими, автор «Творимой легенды» был несравненно радикальнее других символистов: сплетая странный венок из идей Данте, Шопенгауэра и Ницше о роли творческой воли и традиций мистики и магии, Сологуб вознес созидающую волю личности высоко над познанием и верой. Пусть Ортруда погибла, заклиная вулкан, — Триродову довелось, овладев хтоническими путями навьих троп и небесными стезями «первозданного рая» Ойле (XX, 45), т. е. пройдя Дантовы пути в нижних и верхних сферах мироздания, создать небывалую сферу-оранжерею, благодаря которой оказалась возможной открытая, утопически-перспективная концовка романа.

А как же с Небесной Розой? Этот мотив в «Творимой легенде» тоже есть, и он тоже — характерным для Сологуба образом — совмещает полюса простодушной примитивности и высокомерной изысканности. Поначалу он дает о себе знать как сецессионно стилизованная и довольно банальная деталь портрета: «Елисавета улыбалась неверною улыбкою покорной иронии, золотую и опечаленною, и желтая в ее черных волосах грустила и томилась роза» (XVIII, 102). Примечателен здесь желтый цвет розы, который включает Дантову ассоциацию (ср.: Лш, XXX, 124) и в то же время — благодаря соседству желтого с метафорическим золотым («золотую улыбкою») — поясняет его символику; разумеется, она должна быть принята во внимание при интерпретации символики желтого цвета в этом романе. На следующем урбне образ роз, ассоциируемых с Елисаветой, становится метафорическим, сохраняя при этом Дантову палитру, ср.: «алые и белые розы ее тела» (XVIII, 217). Во второй части романа розы становятся атрибутом Ортруды-Араминты и, таким образом, поддерживают двойничество этих персонажей. Вместе с тем, благодаря преобладанию в смысловом поле Ортруды-Араминты ритуально-магических эквивалентов, символика розы приобретает здесь соответствующие значения (следовало бы сопоставить символику алых роз в ритуале, свершаемом с Афрой, и — белых и желтых роз — в обряде с Терезитой: XIX, 343–346 и 352–356). В третьей части романа смысловая коннотация розы проясняется со всей решительностью в монологе Триродова по поводу предстоящего обыска и опасений Елисаветы:

В дом моей мечты никто не войдет. И ты — мечта моя, моя Елисавета. Глупые зовут тебя Веточкою, веткою, для мудрого ты — таинственная роза (XX, 169).

Так выясняется, что Елисавета, которую сестра зовёт Веточкой, наделена тайным, не названным именем Розы, и так творение Сологуба, прихотливо контаминируя Дантовы ассоциации с долгой линией эзотерических и экзотерических преданий о Розе, являет своего главного героя, поэта-мага, в качестве наследника потомков тамплиеров — алхимика-розенкрейцера⁶⁵. Здесь же приобретает более определенные очертания и символика пути Триродова от темной, лунной Лилит к солнечной Елисавете: в ней находит отражение древняя мистическая идея восхождения к свету — «к тем высотам, где создаются боги, и еще выше, выше, в эфирные области чистой мысли» (XIX, 117), — которая побудила Данте связать желтизну розы с вечно вешним солнцем (*Рай*, XXX, 124)⁶⁶. Сологубу была знакома эта идея, сближавшая его, прежде всего, с Вяч. Ивановым; не случайно свой триолет 1913 г., написанный в ответ на «Rosarium» Вяч. Иванова, он построил на вариационном повторе строк, сочетающих розы и солнце:

Розы Вячеслава Иванова —
Солнцем лобызаемые уста⁶⁷.

Любопытно, что цитируемому триолету предшествует другой — посвященный М. Кузмину и тоже построенный на вариационном повторе образа розы, лишённого, однако, Дантовых коннотаций и предельно сенсуализированного: рисуя портрет акмеиста, Сологуб как бы вторит программному заявлению группы, в полемике с символистами объявившей в 1913 г., что отныне роза опять стала хороша сама по себе, своим запахом, цветом, формой, а не мистическими соответствиями⁶⁸. Так Сологуб, подобно двуликому Янусу, смотрит в стороны спорящих поколений, конфронтируя оба «перевода» Дантова кода, используя стилистику обоих и соблюдая дистанцию по отношению к обоим.

Проблематичнее явление Дантовых образов у Андрея Белого. Как уже отмечалось, в статьях Андрея Белого имя Данте довольно определено и рано, правда, с оглядкой на авторитет Вяч. Иванова, приобретает нормативное качество. В своей книге о русских символистах Эллис, выявляя символику и формы поэзии Данте у Бальмонта, Брюсова, Блока, наибольшую близость к миру итальянского мастера обнаружил именно у Андрея Белого, при том что нам даже не известно, в каких переводах читал автор «Петербурга», не владевший, в отличие от Вяч. Иванова, Эллиса, Брюсова, Мережковского, староитальянским, «Божественную комедию» и другие творения Данте⁶⁹.

Известно, что с юных лет Андрей Белый изучал литературу о мистериях разных эпох, эзотерические науки разных народов. Об этом свидетельствуют как библиографические ссылки в комментариях книги «Символизм», так и многочисленные обмолвки о «тайной

связи <...> посвященных»⁷⁰, о том, что «восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей»⁷¹. Правда, интерес к разным формам инициации в околосимволистских кругах был почти всеобщим, и обороты типа: «всякий порог имеет своего стража», взятый, например, Д. Недовичем в заголовок его опуса⁷², — не были редкостью.

Использование Андреем Белым терминологии и знаковосимволических систем древних и новых ритуалов посвящения Востока и Запада требует специального изучения. Теперь, когда значительная часть его мемуарных работ 1920-х гг., того, что Н. Бердяев отнес бы к жанру философской автобиографии, стала общедоступной, — недостаточно обнаруживать в его творениях общие приметы знакомства с мистицизмом и оккультизмом. Сейчас уже очевидно, что еще до знакомства с антропософией Андрей Белый тщательно изучил и четко дифференцировал историю, теорию и практику восточной и западной мистики, как в ее утонченно-спекулятивных, так и стихийных народных проявлениях. Встреча с Р. Штейнером помогла лишь отчетливее осознать специфику различий между разными формами инициации, движениями гностиков, исторического тамплиерства, розенкрейцерства, масонства, структурами ордена и тайных обществ⁷³. Поэтому, когда, например, в «Петербурге» мир сенатора Аблеухова аранжируется масонскими знаками, а мир его сына — розенкрейцеровскими, это различие основано на точном знании той и другой символики, концептуально мотивировано, и это нетрудно доказать. Когда в рассказе «Йог» выводится персонаж, Иван Иванович Коробкин, которого сослуживцы подозревают в масонстве, но который упражняется в концентрации, медитации, контемплации по методу розенкрейцеров (воспринятому, впрочем, антропософами), то конфронтация трех понятий — йог, масон и неназванный розенкрейцер — порождает ту дистанцию легкой иронии, которую создает автор между собою и несведущим читателем. Но теми же средствами достигается особый контакт с посвященным читателем, который, видя авторскую игру, ощущает себя причастным тайне.

Вернемся, однако, к нашей проблеме. Описывая своего героя в состоянии контемплации с доскональным соответствием розенкрейцеровским представлениям, Андрей Белый воссоздает ощущение головы как «лепестковой, пышнейшей розы», когда «лопасти мозга протягивались <...> как руки вокруг головы, выхватывая из космического пространства добычу: мысли людей, окружавших Ивана Ивановича...»⁷⁴. Спрашивается: содержит ли это описание, совмещающее образ розы с образом Горгоны и весьма соответствующее розенкрейцеровско-каббалистическим представлениям, Дантову ассоциацию? В «Воспоминаниях о Блоке» этапы своего пути Андрей

Белый разграничивает как «предстояние первое перед порогом», а затем «у второго порога»⁷⁵. В этом случае проблему решить, кажется, проще, поскольку исходные образы трансформированы не столь кардинально. В письме к С. А. Полякову в день 25-летия «Скорпиона» Андрей Белый говорит о «воронкепролома путей — из XIX столетия в XX-ое», выделив слово «воронка» курсивом⁷⁶. Следует ли рассматривать этот образ как знак Дантова кода, поскольку П. Флоренский в «Мнимостях в геометрии...», описывая путь героя «Божественной комедии», называет пространство ада воронкообразным⁷⁷? Видимо, здесь мы имеем дело со случаем, когда уже не только слова Данте в их русском переводе, но и слова *по поводу* Данте превращаются в термины, несущие Дантов ореол. Кажется, Андрей Белый нещадно эксплуатирует прочность Дантовых коннотаций таких слов, как *круг*, *роза* (часто в сочетании с желтым цветом), *ад*, *рай*, и таких символов, как *Беатриче*, называемая обычно другим именем.

Так, идея, что Петербург — это ад, выстраивается в «Петербурге» с помощью весьма полигенных ассоциаций: видение города на горизонте сопоставляется со зрелищем геенны огненной, «гееннского пекла»⁷⁸, которое при ближайшем рассмотрении оказывается простым скоплением «адских огоньков кабачков» (Я, 20, 203, 205); здесь собраны все реки античной преисподней со всеми их атрибутами (Я, 24), здесь найдено место для всей русской (и не только русской) простонародной и литературной бесовщины, поэтому тезис, что «Петербург принадлежит к стране загробного мира» (Я, 295, 296), воспринимается только как указание на преисподнюю, тем более что даже самое бледное земное напоминание осадах Эдема — Летний сад времен Петра с «розоватыми трубами огромных раковин» (Я, 143) — превратилось в серое кладбище:

Летние статуи поукрывались под досками; серые доски являли в длину свою поставленный *гроб*; и обстали *гробы* дорожки; в этих *гробах* приютились легкие нимфы и сатиры... (Я, 142; курсив мой. — Л. С.)

Дантова ассоциация для Петербурга-ада введена в высшей степени легко и изысканно — как вариационно повторяющееся описание орнаментальной лепки на фасаде здания рядом с домом ангела-пери: «круг за кругом — все лепные круги» (Я, 48, 114). В романе, где всему довлеет Медный Всадник, где бородатая кариатида, грифоны, единорог, прободающий рыцаря, и другие скульптурные, декоративные и архитектурные детали интерьера несут существеннейшую смысловую нагрузку⁷⁹, где рассказ об участии тамплиерства втиснут в строку об орнаменте оружий над лестницей Аблеуховского дома (Я, 148, ср.: Я, 52), — лейтмотивно повторяющийся образ настенного

кругового движения создает эффект квазикруговой структуры пространства, по ступеням которого поднимаются и спускаются обитатели Петербурга. Процесс символизации маркированного именем Данте строения пространства достигает здесь такого уровня, что тому же строению, как аспекту хронотопа, начинает подчиняться и время. И вот Николай Аблеухов, замкнутый в двадцать четыре часа ожидания взрыва сардинницы, осознает себя «странником по кругам времени» (Я, 313), в чем уподобляется Дудкину-Евгению, столетие одолевающему тот же круг, все периоды времени (Я, 306). Степень эмблематизации смысла (если воспользоваться термином Андрея Белого) Дантова символа позволяет преобразовать пространство во время, подобно тому как в «Балаганчике» А. Блока эмблематизация того же символа служит опрокидыванию отношений между субъектным и объектным мирами, а также выявлению релятивности ареопагитовых «сотворенных иерархий бытия», на которых покоился универсум Данте. В конце романа, прислонив героя к «пирамидному боку» (Я, 418), Андрей Белый указал на протоформу посвячительного восхождения, вариантом которой может ощущаться (особенно в контексте других Дантовых ассоциаций) и восхождение героя «Божественной комедии».

Шестая глава «Котика Летаева», озаглавленная «Гностик», предваряется двустихием из Вл. Соловьева:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем⁸⁰.

Эта маркировка зачина последней части повести о становлении самосознания человека/человечества подчеркивает, что этапы приобщения к Египетским мистериям (глава I, «Бредовый лабиринт»), к традициям Элевсинских мистерий (глава V, «Ренессанс») завершаются посвящением в гнозис под водительством Вл. Соловьева. Обыватели называют его чертом и «опаснейшим человеком», но трансформирующее и очищающее сознание ребенка, сводя эти слова к их «первозданной сути», прочитывает в них свои, иные смыслы: черт — водит за черту (магия — наука о преодолении границ).

Выражение «опаснейший человек» вызывало во мне представление об опасностях, сопряженных со странствием подомовым коридорам —
— в которыеходишь, чтобыидти, всеидти, всеидти, пока —
— небудешьподхвачен «опаснейшим» Владимиром Соловьевым, шагающим к дальним целям; и — ожидающим в коридоре — попутчиков: к дальним целям; это странствие напоминало впоследствии мне: —

— странствие по храмовым коридорам ведомого египтянина в сопровождении космоголового духа с жезлом —
 — до таимой комнаты блеска <...>
 — образы посвященных переживались мною впоследствии — так! —...

(КЛ, 262–263)⁸¹.

Эмоциональным путем к миру Вл. Соловьева повествование представляет, обыгрывая софиологию, явление девочки «в желтых локонах» (КЛ, 225), имя которой — Соня Дадарченко — намекает на Софию и Святые Дары (КЛ, 288), а облик порождает цепь ассоциаций, позволяющих совместить символы сказания о Граале и восхождения на пирамиду (КЛ, 225, 264).

Но при чем здесь Данте? При том, прежде всего, что этот трагестированный облик соловьевской Вечной Женственности наделен качеством, возводимым не к образам Вл. Соловьева, а исключительно к Дантовой Беатриче. Качество это — водительная роль взора, обыгранная, между прочим, и в «Балаганчике» А. Блока⁸². В «Котике Летаеве» Вечная Женственность явлена так:

Соня Дадарченко — <...>

в желтых локонах: из-под них удивляются два фиалковых глаза на мир; *опустились* безмолвно в меня, прожигая меня, бархатея и ластясь —

— и милым, и древним! — и мне изнутри вылагая грудь — чашу, в которой колыхается сердце — фиалковой синью и ширью, чтоб малым алмазиком звездочка прокатилась туда бы... Сияющим ощущеньем тепла; —

— и все это вносится *взглядами* Сони Дадарченко, девочки в желтых локонах, с бледным бантом. Подходит ко мне:

— Ты — не папин!..

— Не — мамин!..

— И ты — не Раисин Ивановнин.

— Мой! —

И хочет вести за собою — туда, куда катится звездочка малым алмазиком.

(КЛ, 225–226; курсив мой. — Л. С.)

Другая Дантова ассоциация, поддерживающая и эксплицирующая данную, преподнесена еще более недвусмысленно, хотя и более пародийно. Она создается с помощью очень простого приема — троекратного упоминания некоей Беатрисы Павловны Безбардо, о которой читатель узнает всего лишь, что это пассия дяди Васи и вообще, обывательски говоря, «просто черт знает что» (КЛ, 279). Но чертом

в этой главе обыватель назвал Вл. Соловьева, одна из основных компетенций которого — софиология. Так игровое воспроизведение имени Дантовой героини связывает воедино гностические и Дантовы истоки софиологии Вл. Соловьева, травестийно воссозданные в повествовании о чувствах ребенка и его «пути посвящения».

Наконец, в наиболее абстрагированно-эмблематичной форме Дантовы ассоциации предстают у Андрея Белого в «Записках чудака». Роман — если верить поясняющему послесловию — задуман как сатира на ощущения «самопосвящения», болезнь века, «которой больны бессознательно многие»:

...эта «mania» есть врата, через которые проходит Я всякого к осознанию в себе над-индивидуального Я; и сумасшествие — подстерегает здесь... Лейтмотив «Чудака» — болезненная перепутанность психологии, вписывающей в брэнную и бездарную личность дары Духа Я, над-индивидуального Я⁸³.

Крайне усложненная тональность романа обуславливается двупольностью его основной установки — выразить исключительное значение проблемы истинногодуховного пути в мире всеобщего обезличенья и передать пародийность ее осуществления чудаком, который внимал Голосу, но перепутал посланные ему знаки... Соответственно этому все повествование осциллирует между крайней эзотерикой используемой в нем символики, доступной лишь адептам, и банальнейшими приметам жанров, обращенных к массовому вкусу/безвкусице (стереотипами детективных романов, кинофильмов и т. п.)⁸⁴. Вынужденное возвращение героя повести из Дорнаха в Москву по военной мобилизационной повестке и пересечение границ Франции, Англии, Норвегии, Швеции, России ассоциируется с мистериальным путем посвящения, на котором возникает вереница соответственных знаков. Калейдоскоп этих знаков дан и всерьез, и пародийно. Достаточно вспомнить такие — впрочем, лейтмотивные — детали, как «треугольник из молний, поставленный на светлейший кристалл, рассыпающий космосы блеска: и “око” — внутри» (34.I, 45), «треугольники из людей» (34.I, 171), как «пара белейших перчаток <...>, напоминающих пару перчаток берейторов, складывалась в ассоциациях памяти в полузабытые ритуалы полузабытых торжеств, о которых я некогда читывал» («Посвящение в Лондон» — ЗУ. II, 20, 21, 32) и т. п.

Тема знаков и необходимости их прочтения оказалась в этом романе столь существенной, что была реализована не только в сюжете, но и за его пределами: как чисто графическое оформление ряда страниц, требующее специальной интерпретации, особенно в случае

сочетания треугольников (см.: З 4. 1, 141, 142, 143, 160, 162–165; II, 42, 50, 227), и как цепь чисто дидактических рассуждений:

Священнейшие фигуры — оккультные знаки — нельзя созерцать безнаказанно (опрокинутый треугольник — не то, что прямой; опрокинутый — самосознание, обращенное к Духу; прямой — на себя); созерцание треугольника на калоше, которою топчем мы (знак божества!), есть пародия на обряд: и неспроста святым этим знаком давно штемпелюют калоши; и ежедневно мы топчем в грязи знак божества (З 4. 1, 153; ср. статью «Штемпелеванная калоша». — Л. С.).

...Внимательность в чтении знаков есть правило (З 4. 1, 156).

В прочтении выявляется степень \неправильность чтения обусловлена ложным путем; и — ошибкой развития <...> твой шаг, обусловленный словом, прочитанным криво, свергает тебя со ступени, где ты всем усилием прошлого встал. Ты стоишь на ступени уже потому, что тебе видны знаки; ты — должен прочесть; сообразно с прочитанным строится неизбежная поступь событий; читая, ты строишь ее — подзываешь судьбу; и читая не так, упадешь; чем выше ступень, тем паденье опасней... (З 4. 1, 157).

...Ощущение гибели появилось от неумения справиться со светом, упавшим на тело и вызвавшим бури во мне подымавшихся образов <...> бури образов должен был я погасить силой воли; в том — суть испытанья, но — испытанья не выдержал; не погасил бури образов; и она — подожгла мое тело; и вспыхнуло тело; и стало оно ярким факелом низших страстей; и — сгорело; в том месте, где жил человек, осталась кучка холодной золы... (З 4. I, 179–180).

Последнее рассуждение протагониста романа в главных своих констатациях совпадает с тем, что было написано Андреем Белым в предисловии к сборнику стихов «Урна» еще в 1909 г.; совпадает настолько, что полезно процитировать из этого предисловия хотя бы начало. Вот оно:

Озаглавливая свою первую книгу стихов «Золото в лазури», я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие: Лазурь — символ высоких посвящений, золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути. «Пепел» — книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтоб найти их в ближнем. В «Урне» я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я». <...> Еще «Золото в лазури» далеко от меня... в будущем⁸⁵.

Примечательно в этом фрагменте сопоставление и различие масонских и розенкрейцеровских знаков посвячительного пути, тем более обращающее на себя внимание, что проведено оно еще до знакомства с Р. Штейнером, т. е. до специальных антропософских штудий, столь ощутимых и в «Петербурге», и в «Котике Летаеве», и в «Записках чудака», где конфронтация различных мистических учений, тем более — сопоставление путей черной и белой магии приобретает особенно острые формы. Но это должно стать предметом специального исследования.

А Данте? Теперь уже, кажется, позволительно а priori заключить, что — поскольку и в «Записках чудака» речь идет о пути посвящения — Дантовы ассоциации и здесь неизбежны. В самом деле, весь сюжет романа покоится на обыгрывании Дантовой структуры, которая, однако, позволяет осознать себя в качестве таковой лишь через восприятие совокупности ее элементов. Причины этого очевидны. Они прежде всего в том, что «Записки чудака» повествуют о срыве в пути, поэтому Дантова парадигма, отчетливо просматриваемая в первой части, к концу второй вырисовывается как смутно предполагаемый контрастирующий фон. Кроме того, в «Записках чудака» Андрей Белый менее завуалированно, чем в других своих творениях, менее завуалированно, чем это позволяет этикой тайных наук, воспроизвел их символику, так что временами трудно провести грань между собственно Дантовыми формами и их предполагаемыми ритуальными эквивалентами.

Как несомненную вариацию на Дантову тему жажды и невозможности немедленного восхождения можно воспринять эпизод, в котором на Дорнахском холме открывается долгий путь испытаний. Нэлли — этот «посвячительный вестник каких-то забытых мистерий», плавающая, «точно рыбка, в утонченной графике схоластической мысли» (ЗЧ. I, 36), — прямо соотнесена с Дантовой и соловьевской идеями Вечной Женственности, качества которых в ней смешаны. Шаг за шагом она эти качества теряет: не узнавая Света (ЗЧ, I, 148), отрекаясь от памяти (ЗЧ. I, 159), утрачивая женственность («девушки, женщины — в ней не осталось почти» — ЗЧ, I, 159), покоряясь сомнению («Да...если...найдем...» — ЗЧ I, 159) и в конце концов покидая героя на его испытательном пути («Бесприютности мира меня охватили; и — Нэлли растаяла» — ЗЧ II, 194). Сама концепция пути как «огненного испытания» (ЗЧ. I, 132) и многоступенчатого спуска в смерть — при всей ее полигенности — тоже ориентирована на Данте. Так, обращает на себя внимание, что ледяной Лондон (ЗЧ. II, 33), эта первая ступень запредельного мира, представлен через доминирующий повтор числа 9. Уже само «посвящение в Лондон» началось девятикратным стуком в дверь (ЗЧ. II, 19):

...бумага о том, что мы — в Лондоне, поступала, троясь, в три отдела трех Ведомств; и — девятижды умножившись, вызывала обмен уже мнений среди девяти Подотделов, что — в Лондоне — (повторено 9 раз. — Л. С.) — мы!.. (ЗЧ. II, 35).

Следующая ступень — спуск в море, «в каюту Гакона Седьмого, как в гроб» (ЗЧ II, 57, 86), — обыгрывает число 7, но вместе с тем — и движение к северу (как к зоне вечных льдов), и пересечение очередной границы как переход в «потусторонний мир» (ЗЧ. II, 60), где человек превращается в «тень загробного мира» (ЗЧ. II, 59, 97). Многозначна и полигенна символика города Бергена, который в ряду «происшествий <...> путешествия» — «знаков в ряде знаков» (ЗЧ. I, 155, ср.: 157) — занимает центральное место. Используя элементарную возможность «семантизации» названия этого норвежского города и его роль «перевалочного пункта» в годы войны, Андрей Белый превращает его в образ возможности восхождения, а вместе с тем и в тот нефиксированный пункт ленты Мёбиуса, где дает о себе знать специфическая кривизна пространства и благодаря этому осуществляется безболезненный переходе одной стороны поверхности на другую (а точнее, осуществляется превращение двусторонней поверхности в одностороннюю)⁸⁶. Берген предстает многократной потенцией восхождения как веха пути между Дорнахом и Христианией, как трехлетней давности прошлое, которое — будучи достигнутым «с противоположной теперь стороны» (ЗЧ. II, 74) — может обернуться будущим: очевидно, что Андрей Белый, прибегая к метафоризации пространства и времени, превращает Берген в ту самую ось симметрии, которая оказывается эквивалентной точке, где Данте под водительством Вергилия, дойдя до нижайших глубин ада, переживает «опрокидывание», начинающее восхождение в Чистилище. Мотив опрокинутого «движения в обратном порядке», столь существенный в мистериях и духовных науках⁸⁷ и столь пластично оформленный Данте в 34-й песне «Ада», — настоятелен, весом и в «Записках чудака» (ЗЧ. I, 132; II, 83, 97, 110–111, 179, 184, 194, 196). Однако у Андрея Белого он не маркирует выхода в Чистилище: Берген оборачивается башней Таро, откуда низвергается не вынесший испытания, и с этого момента все начинает смутно двоиться-множиться. Сознание героя, подобно иголке, застрявшей в пластинке, снова и снова переживает нисхождение в ад, воспроизводя и Дантовы, и пред-Дантовы формы и не находя возводящих путей, на возможность которых намекают обломки наиболее универсальных знаков. Красноречивейшие из них — уподобление «Упанишад», «Высокой Гиты», «Веданты» и Шопенгауэра, трактующих о воле, системе зеркал, которая позволяет «восчувствовать знание *той стороны*», а также трехкратное

рассуждение о Розе. Исходным рассуждением следует, видимо, признать то, где воспроизводится старое розенкрейцеровское учение о связи Мистической Розы с пентаграммой:

...нам объясняют сложение розовых лепестков и закон, отраженный в сложении: —

— лепестки этих роз завивают спираль *пентаграммы*; спираль роста листьев так сложена, что через пять лепестков лепесток занимает на оси спирали первоначальное свое положение, отображая спираль, развиваемую такую-то планетою; по образу и подобию этой планеты располагается ритм человеческих отношений *пяти*; *пять* есть цельность; самосознание мое в *пяти* душах, соединенных со мною, иное; я есмь не один: я — *в пяти*; *пять есть цельность*... —

— Человеческие отношения: одни развиваются по закону сложения роз, а другие — по ритму цветения лилий (закон гексаграммы)...

Ты — говоришь себе: «Это снится». —

— Нет, это не сон: посвящаешься в тайну пяти, в тайну Розы.

(ЗЧ. I, 174)⁸⁸.

Невольно проливая свет на тайну «515» в «Божественной комедии», это рассуждение заблаговременно намекает на возможный исход странствия:

...не знаешь: —

— когда, *где* продолжится тайна обряда, во *что* развернется; быть может, достигнет тебя неготовым она; обернется — химерою; —

— и не розу увидишь ты в месте обряда, а — жабу: — не будет тобой точно сдан твой экзамен мистерии...

(ЗЧ. I, 175).

Итак, неготовость — вот что подменяет возможность мистического опыта и посвящения простой визуализацией и филологией. В первом случае рождается орнаментальное творчество (сецессиона): «из розочек появляются рожисмеющихся фавнов» (ЗЧ. II, 105); во втором — словесная игра (футуризма): «редис, радикал, руда, рдяный, rot, rouge, goda, роза, рожай, урожай, ржа, рожь, рожана...» (ЗЧ. II, 191). Все это — лишь комбинации форм, другими словами: «классы гимназии, или понятия» (ЗЧ. II, 183), не знающие органического единства, основанного на единстве я с единым «сознанием духовного мира» (ЗЧ. II, 182). Вот почему писателю Леониду Лебянову дано пережить Рай лишь как изгнание из Рая (ЗЧ. II, 182). Надежда, что возвращение на родину обернется обретением там духовного Дорнаха (ЗЧ. II, 196), поддерживает его, и лишь реальная встреча с Россией, где «изолгано все» (ЗЧ. II, 222), убеждает, что «нет ни Нэлли, ни Доктора; Дорнаха — нет...» (ЗЧ. II, 229). Семилетие странствий было всего

лишь сном: «Может быть, я заснул: среди зеленых диванов московского кабинетика, и — мне пригрезилась: Нэлли, уведшая в светлые дали меня...» (ЗЧ. II, 225), «семилетие спал, здесь, на зеленом диване, в квадрате, очерченном мне Арбатом, Пречистенкой, где рассеялись давно чудачки» (ЗЧ. II, 227–228), «любил мою Нэлли неуловимую, нежной любовью; она, ее дух, диктовал мне “записки”, я в них погружался из воев хлеставшей зимы» (ЗЧ. II, 230).

Здесь Дантова структура просматривается как норма, существующая в сознании читателя; мир романа реализовался относительно нее антимиром: путь героя предстал бесконечно повторяющейся *viapurgativa*; намеки на *via illuminativa* и *via unitiva* обернулись спуском в ледяную московскую тьму. И все это — по двукратному определению одного из многочисленных в романе сыщиков, грека с пародийно-анаграмматическим именем Дедадопуло, — «Комедия!» (ЗЧ. II, 206, 222). Подобно тому как Данте языком форм посвященного ритуала рассказал о волевом пути обретения личности в преддверье Ренессанса, Андрей Белый, используя формы, фиксированные Дантовым кодом, рассказал о процессе и условиях ее утраты в усредняющем мире XX в.

Трудно сказать, кто из читателей Андрея Белого проник в смысл этого двойного кодирования. В России «со-адептов» уже почти не осталось, а новое поколение к языку эзотерики было глухо. Поразительно, что даже О. Мандельштам, столь многим обязанный Андрею Белому и как поэт, и как теоретик слова⁸⁹, — увидел в «Записках чудачки» всего лишь шпиономанию, украшенную попыткой рассказать о том, «что думает <...> селезенка»⁹⁰. Поколение Мандельштама уже бравировало своим невежеством по части мистицизма, потому, видимо, и Мандельштам позволил себе с эпатирующей неточностью заявить, что «книжка Белого — в полном согласии с немецкими учебниками теософии», что «теософия — вязаная фуфайка вырождающейся религии», Дорнах — «чистенький нейтральный кусочек земли и в то же время в сытом своем международном благополучии самый нечистый угол Европы»⁹¹. Впрочем, в этой «эвфимистической» подмене антропософии «немецкими учебниками по теософии» сказались, может быть, и не удальство бранителя «дамской ерунды»⁹², а вполне искреннее незнание? Ведь и десять лет спустя, изучив «Божественную комедию» в оригинале, Мандельштам продемонстрировал в своем замечательном «Разговоре о Данте» поразительное умение читать текст как таковой и поразительное незнание его обрядовых истоков. Поскольку разговор о Мандельштаме не входит в рамки данной работы, ограничимся двумя-тремя примерами. Так, в VI разделе эссе Мандельштам утверждает, что «за богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы

проглядели экспериментальные пляски Дантовой “Комедии” »⁹³, и, обнаруживая в Данте страстного экспериментатора, ссылается, в частности, на «совершенно замечательный по своей постановке эксперимент со свечой и тремя зеркалами...» (Род, 239). Эксперимент действительно замечательный, тем более что он с древнейших времен (задолго до Треченто, к которому Мандельштам относит начало «мефисто-вальса экспериментированья» — Род, 237) входит, так сказать, в программу первых ступеней посвящения в то, что суеверно называли «черной магией», и, таким образом, был известен даже не-офитам. Мандельштам угадал, что «ряд песен “Paradiso” даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена», который был назван им «экзаменом бакалавров» (Род, 238). Если бы он разглядел, что и это есть условия пути посвящаемого, он, вероятно, увидел бы и то, что так пронизательно описанная им неуверенность в себе героя «Божественной комедии», не знающего, «как ступить, что сказать», обреченного лишь идти, но не действовать (Род, 221), свидетельствует не о том, что он — «внутренний разночинец» четырнадцатого века (Род, 221), а о том, что он ведет себя в полном соответствии с кодексом посвящаемого. И его «младенчество», из-за которого он непрестанно «тычется в подол Вергилия»⁹⁴, тоже определено его положением не-офита. Зная о законах отношения посвящаемого к Мастеру и о месте Мастера, Мандельштам был бы точнее в обрисовке ситуации встречи *пятивеличайших поэтов, принимающих в свой собор шестого* (ср.: *Ад*, IV, 85–105). Мандельштам необычайно чуток, угадывая, что: «ты чувствителен к намекам — <...> любимая похвала Данта» (Род, 217), но сам он, не посвященный, этих намеков уловить не мог. Этот аспект «Божественной комедии» был для него, пронизательнейшего, непроницаем. И, конечно, не только для него. Может быть, прав был Брюсов, когда в своем мазохистском приветствии к «грядущим гуннам» воскликнул:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам...⁹⁵

