ПАПСКИЙ ВОСТОЧНЫЙ ИНСТИТУТ
УНИВЕРСИТЕТ САЛЕРНО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

# ИСТОРИЧЕСКОЕ И НАДВРЕМЕННОЕ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
## К 150-ЛЕТИЮ ВЯЧ. ИВАНОВА

ДЕСЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

под ред. Марии Плюхановой и Андрея Шишкина

Салерно 2017

PONTIFICIO ISTITUTO ORIENTALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
CENTRO STUDI V. IVANOV, ROMA

# DIALETTICA TRA CONTINGENZA STORICA E VALORE UNIVERSALE IN VJAČESLAV IVANOV

X CONVEGNO INTERNAZIONALE

a cura di Maria Pliukhanova e Andrei Shishkin

Salerno 2017

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI

MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

COMITATO SCIENTIFICO

LAZAR FLEISHMAN, KSENIJA KUMPAN
JOHN MALMSTAD, ROLAND MARTI

ISBN

Edizioni Printì

Questo volume è stato pubblicato con il contributo
della Congregazione per le Chiese Orientali e dell'Università di Salerno

Copyright © 2017 by Europa Orientalis
Finito di stampare presso Printì S.r.l., Avellino (2017)

INDICE

C. Vasil, *La Russia al Pontificio Istituto Orientale* ..... 11

S. Caprio, *La missione di Vjaceslav Ivanov* ..... 15

*От составителей* ..... 21

Валерий Петров
*Разнотекущие потоки в* Сне Мелампа *Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ* ..... 23

Анджей Дудек
*Соотношение религии и культуры в мысли Вячеслава Иванова* ..... 55

Stefano Caprio
Povest' o Svetomire Tsareviče*: mito e pensiero teologico* ..... 79

Elena Glukhova
*Vladimir Soloviev and Gnostic Symbolism in the* Tale of Tsarevich Svetomir..... 89

Мария Плюханова
*Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей* ..... 103

Georges Nivat
*"Contaminés par l'Antiquité" : deux exemples contradictoires, Viatcheslav Ivanov et Iosif Brodsky* ..... 131

Alessandro M. Bruni
*Memoria e oblio nel* Diario Romano del 1944 *di Vjačeslav Ivanov: per un'analisi della poesia "Via Appia"* ..... 143

Аврил Пайман
*Время и вечность в* Римском дневнике *Вячеслава Иванова* ..... 153

Вадим Полонский
*Сакральный и актуальный регистры в публицистическом дискурсе Вяч. Иванова о Первой мировой войне (к символистской кодировке “славянского вопроса”)* ..... 161

Сергей Овсянников
*Минея и палимпсест: “церковное” и “персональное” время в стихах Вяч. Иванова* ..... 167

Стефано Гардзонио
*Вячеслав Иванов и поэзия Г.Р. Державина: некоторые замечания* ..... 177

Борис Гаспаров
*Футуризм и фонология* ..... 185

Константин Зенкин
*Музыкально-теургические пророчества Вячеслава Иванова* ..... 203

Дина Магомедова
*Конвергенция культур как проблема поэтики: Вяч. Иванов. Стихотворный цикл “Rosarium”* ..... 213

Геннадий Обатнин
*История текста как метод его анализа: о стихотворении* Земля ..... 221

Кристина Ланда
*К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вячеслава Иванова (1904-1919): поэтика “прозрачности и отражения”* ..... 235

Олег Марченко
*Обмененный взгляд: к истории творческих отношений Вячеслава Иванова и Владимира Эрна* ..... 267

Marco Sabbatini
*Tradurre Vjačeslav Ivanov nella contemporaneità. Questioni linguistiche e considerazioni ermeneutiche* ..... 277

Lena Szilard
*The Multi-dimensional Hermeneutics of Viacheslav Ivanov – The Method of a Contemporary Analysis of Literary Texts* ..... 297

Denis Mickiewicz
*Latent Transparency of V. Ivanov's Writings* ..... 305

Публикации

Вяч. Иванов, *Микродрама "Цветы смерти"*. Публ. А. Шишкина ..... 323

Вяч. Иванов, *Стихотворение "Глиеру"*. Публ. А. Шишкина ..... 339

Вяч. Иванов, *Лекции о Данте 1921 г.* Публ. К. Ланда..... 343

А. Устинов, А. Шишкин
*Pictura Poeta Silens: Мстислав Добужинский на "Башне" Вяч. Иванова (художественные контексты)* ..... 355

*Viacheslav Ivanov's Final Work:* Freedom and the Tragic Life *as an Authorized Translation.*
Edited and with introduction by Robert Bird ..... 391

Список иллюстраций ....……..……..... 407

Список сокращений ....……..……..... 409

Авторы сборника ....…….....……..... 411

Content ....…….....……..... 413

С. П. Иванов (1893-1983). Портрет Вяч. Иванова. 1937. Бумага, карандаш. РАИ.

*Dedicato alla memoria*
*di Vincenzo Poggi S.J.*

# LA RUSSIA AL PONTIFICIO ISTITUTO ORIENTALE

Il centenario della fondazione del Pontificio Istituto Orientale (PIO), che occorre nell'ottobre 2017, ci permette di entrare in una valutazione complessiva delle sue finalità e dei risultati raggiunti in un secolo di attività, legate allo sforzo della riscoperta delle tradizioni dell'Oriente Cristiano nel rapporto all'universalità della Chiesa Cattolica.

Altre due circostanze ci spingono ulteriormente in questo sguardo retrospettivo: l'avvenuta celebrazione dei 150 anni dalla nascita del poeta e scrittore russo Vjačeslav Ivanov (1866-1949), esponente della grande cultura russa che passò a Roma gli ultimi anni della sua vita, dedicati in particolare all'insegnamento presso il PIO, e la recente scomparsa del padre gesuita Vincenzo Poggi (1928-2016), docente di Storia del Vicino Oriente al PIO per oltre cinquant'anni e storico dello stesso Istituto. Proprio p. Poggi fu autore nel 2002 di un articolo su *Ivanov a Roma*, che descrive con dovizia di testimonianze l'opera romana del grande intellettuale russo.

Conviene ricordare che la storia della presenza di studenti e studiosi russi a Roma ha radici assai lontane, che risalgono ai tempi del grande incontro tra il mondo slavo-orientale e il cattolicesimo latino. Stiamo parlando di una lunga e complessa fase storica, che si sviluppò con modalità del tutto particolari a partire dal crollo dell'Impero Bizantino nelle mani degli invasori ottomani (1453), evento che consegnò alla Russia il testimone di custode dell'Ortodossia cristiana nel mondo. Da allora la Prima e la "Terza Roma", come si volle definire la città di Mosca, cercarono di trovare la giusta dimensione del proprio rapporto, passando dalla contrapposizione al dialogo, e spesso alla reciproca influenza. Come esempio, si può ricordare il famoso vescovo e teologo russo Feofan Prokopovič, che agli inizi del Settecento si recò a studiare a Roma presso il Collegio Greco di s. Atanasio, storica sede del dialogo tra Roma e il mondo ortodosso. Divenuto cattolico, il monaco russo rifiutò la carriera ecclesiastica vaticana per tornare in patria e all'ortodossia, e da metropolita di Pskov rivestì l'incarico di principale consigliere dello zar Pietro il Grande, fondatore della nuova capitale San Pietroburgo, la nuova "città di San Pietro".

Un'intera pleiade di artisti, scrittori e poeti ottocenteschi trovarono ispirazione a Roma e in Italia: Nikolaj Gogol', ad esempio, compose a Roma la parte principale del più russo tra i romanzi, le *Anime Morte*, vivendo non

lontano dallo stesso Collegio Greco. Lo scrittore fu testimone della visita dell'imperatore Nicola I al papa Pio IX nel dicembre 1845, fatta allo scopo di unire Roma e Mosca nella difesa dei principi monarchici. Uno dei fondatori del movimento simbolista russo (cui apparteneva lo stesso Ivanov), Dmitrij Merežkovskij, scrisse nel 1891 il poema *Roma futura*, in cui esprimeva tutta la tensione tipica dell'anima russa alla visione "escatologica" e mitologica di Roma come luogo del compimento dell'intera storia della salvezza, nelle sue varie ipostasi profetiche e storiche.

La "questione russa" fu quindi l'aspetto più cruciale e decisivo dell'intera 'questione orientale', su cui la Chiesa Cattolica si interrogò in modo particolare tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, e che portò proprio alla fondazione del PIO dopo varie ipotesi e tentativi, tra cui quello di istituire a Costantinopoli un centro dedicato al dialogo tra Oriente e Occidente. Tutte le forze vennero concentrate nell'attivare questa nuova struttura, che doveva esprimere nello studio e nel dialogo questa nuova stagione dell'Oriente cattolico, inaugurata pochi mesi prima (marzo 1917) dalla creazione della Congregazione per la Chiesa Orientale, distaccata dalla più generale Congregazione del Concilio, che allora governava gli affari di tutte le Chiese particolari. Solo in seguito la denominazione fu volta al plurale, per indicare le diverse realtà ecclesiali dell'Oriente Cristiano in relazione con Roma; la loro definizione storico-giuridica è un processo lungo e complesso, in parte ancora in via di perfezionamento, con la precisazione dei limiti e delle competenze delle Chiese Orientali *sui juris*. Oggi se ne contano più di 20, e tutte fanno riferimento al Codice dei Canoni delle Chiese Orientali approvato nel 1990, proprio grazie all'opera dei canonisti e professori del PIO, l'unica università al mondo ad avere una Facoltà di Diritto Canonico Orientale.

Al PIO e alle sue ricerche hanno quindi partecipato docenti e ricercatori provenienti da tutto il mondo, specialmente dalle terre proprie dei cristiani dei vari riti orientali, sacerdoti e religiosi di tante diocesi e congregazioni, pur essendo dal 1920 un istituto affidato alla Compagnia di Gesù, sotto la supervisione della Congregazione per le Chiese Orientali. Vjačeslav Ivanov si inserì dunque in un ambiente particolarmente fecondo e stimolante, lavorando a Roma dal 1936 fino alla morte, insegnando al PIO e all'adiacente Collegio *Russicum* (fondato nel 1931) la lingua e la letteratura russa, lo slavo ecclesiastico necessario alla liturgia orientale e in generale la cultura della filosofia religiosa russa, di cui egli stesso era uno dei grandi esponenti, erede del filosofo e teologo più "visionario" della cultura russa, Vladimir Solov'ev, morto nell'anno 1900. L'attività accademica di Ivanov a Roma è descritta in modo dettagliato nel già ricordato articolo di p. Poggi, *Ivanov a Roma*, pubblicato sulla rivista "Europa Orientalis" (vol. 21, 2002, pp. 95-140), da cui vale la pena di riportare alcune parole conclusive: "Certo il Papa e la Curia

Romana sono debitori a Ivanov di notevole lavoro letterario, fatto da lui nei suoi ultimi anni di vita per completare l'edizione commentata in russo del Nuovo Testamento. Anche i Gesuiti gli devono riconoscenza per il contributo notevole al Pontificio Istituto Orientale e al Russicum, ambedue affidati alle loro cure, nonché in ordine ad affinare e perfezionare il rapporto della Compagnia di Gesù con la Chiesa russa e il popolo russo, soprattutto da quando per volere del Papa un gruppo di loro assume il rito della Chiesa Ortodossa Russa [si intende qui il gruppo dei sacerdoti missionari del Russicum]. In compenso, il Papa e i Gesuiti hanno riconosciuto i meriti di Ivanov e lo hanno aiutato indirettamente a prodigare ancora le sue doti di raffinato scrittore continuando il "Romanzo della Freccia", come Ivanov chiamava *Povest' o Svetomire* e lo hanno sollecitato a fornire lui stesso la chiave ermeneutica che ne favorisse la comprensione autobiografica e simbolica" (p. 138). Il convegno tenuto al PIO nel maggio 2016, a cui si riferiscono le relazioni di questa pubblicazione, è stato in buona parte dedicato alla nuova edizione della stessa *Povest'*, testo altamente rappresentativo di tutta la storia del dialogo cattolico-russo che abbiamo ricordato.

Possiamo soltanto augurarci che il PIO prosegua e approfondisca ulteriormente le prospettive della ricerca nel campo degli studi dell'Oriente Cristiano, in tutte le sue specificazioni slave, arabo-cristiane, siriache e altre, quanto mai attuali e necessarie al pieno respiro dei "due polmoni" della Chiesa universale, secondo l'espressione cara proprio allo scrittore russo Vjačeslav Ivanov.

Arciv. Cyril Vasil

# LA MISSIONE DI VJAČESLAV IVANOV

L'opera del grande poeta, filosofo e saggista russo Vjačeslav Ivanov è stata ripercorsa a Roma, in un Convegno tenutosi al Pontificio istituto Orientale e all'Università di Roma "La Sapienza" dal 4 al 6 maggio 2016, a centocinquant'anni dalla nascita dello scrittore, sul tema "Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov". Il titolo del Convegno, a cui hanno partecipato oltre trenta relatori provenienti da tutto il mondo, indica non soltanto una tematica filosofico-letteraria inerente al pensiero e alle pubblicazioni dell'autore celebrato, ma anche e soprattutto un'ispirazione e una sorta di 'profezia' che Ivanov ha cercato di rappresentare per la cultura europea e mondiale, e per le sorti del cristianesimo nella prospettiva storica della sua missione.

I contenuti affrontati nelle varie relazioni del convegno romano, ultimo di una lunga serie di conferenze ivanoviane nella stessa Roma e in tante altre sedi, confermano la speciale motivazione ecumenica ed escatologica dell'opera del poeta simbolista, protagonista del 'Secolo d'Argento' della cultura russa. Il rapporto tra il mito e il pensiero teologico, la costruzione della Chiesa invisibile, il registro sacro e il registro storico, il tempo e l'eternità, la religione e la cultura, il ruolo dell'antichità e il dialogo diacronico tra le culture, sono soltanto alcuni echi delle suggestioni ispirate dagli scritti di Ivanov, che si possono ritrovare nei tanti percorsi descritti dai suoi commentatori.

Vjačeslav Ivanov scelse una dimensione assolutamente originale nel contesto della drammatica vicenda della cultura russa dell'inizio del Novecento. Fu infatti uno dei grandi discepoli della precedente generazione di pensatori e scrittori, quella del 'Secolo d'Oro' che dalla prima metà dell'Ottocento era giunta alla maturità dei più grandi scrittori russi, da Gogol' e Dostoevskij fino a Tolstoj e Čechov, e soprattutto ai filosofi come Vladimir Solov'ev, il maestro del simbolismo sofianico che consigliò al giovane Ivanov di pubblicare la prima raccolta di poesie, *Astri nocchieri*, all'alba del nuovo secolo. Nella famosa "torre" della ulitsa Tavričeskaja di San Pietroburgo, egli divenne a sua volta pedagogo e ispiratore della nuova era dell'espressione poetica e artistica della Russia nello straordinario decennio che precedette la rivoluzione, di cui ricorre ormai il centenario tra le illusioni del febbraio 1917 e il tragico epilogo dell'ottobre bolscevico, che mise fine a una stagione d'irrefrenabile creatività e di sperimentazione delle possibilità dell'anima.

Nello spartiacque rivoluzionario si creò una duplice versione della Russia, quella più artificiosa e menzognera del regime comunista in patria, e quella più autentica e ineffabile dell'emigrazione in Europa e nel mondo. Nella prima, gli spazi di espressione si restrinsero fino quasi al completo soffocamento, mentre nella seconda la Russia si disperse in mille rivoli e contaminazioni, capaci di generare nuove categorie di pensiero e nuove emozioni in tanti paesi e aree geografico-spirituali, ma anche frantumandosi nella pluralità indefinita dei movimenti da essa suscitati. Ivanov scelse di non appartenere a nessuna delle due versioni; non potendo abbandonarsi alla follia rivoluzionaria come altri poeti e scrittori della sua generazione (ricordiamo tra gli altri Belyj e Blok, Esenin e Kluev), non volle neppure associarsi al tentativo di 'esportare' la Russia a Parigi, Londra o New York, come fece il gruppo dei filosofi e storici che dette vita all'Istituto San Sergio di Parigi e ad altre simili istituzioni, come Bulgakov e Frank, Berdjaev, Losskij e tanti altri con cui egli rimase sempre in contatto, ma come profeta solitario di una nuova terra escatologica, che egli scelse di abitare in Italia e a Roma. Dopo qualche anno di temporaneo esilio a Baku, in Azerbaigian, nel 1924 ottenne di trasferirsi in Italia, dove lavorò un decennio come professore di filologia in un prestigioso, anche se periferico, istituto cattolico, il Collegio Borromeo di Pavia, dove rimase fino ai raggiunti limiti di età per l'insegnamento nel 1934. Nell'Italia fascista che nel frattempo si era consolidata, Ivanov rimase ancor più solitario e ammirato intellettuale, esule dalla Russia comunista, eppure non tanto gradito al regime mussoliniano, a cui non si concesse in alcuna opera di propaganda, e che infatti non gli permise di assumere una cattedra all'università di Firenze nonostante la 'chiara fama' di cui godeva. Giunse infine a Roma da pellegrino della storia e della fede, dopo aver clamorosamente accolto la confessione di fede cattolica nel 1926 "secondo la formula di Solov'ev", che prevedeva non il transito, ma la sintesi di ortodossia e cattolicesimo. Si spostò sui colli di Roma, vivendo prima presso il Quirinale, poi il Campidoglio e infine all'Aventino, colle del ritiro e dell'astensione da ogni combattimento.

L'Italia degli anni Trenta, oltre a glorificare i trionfi del Duce del fascismo nella politica e nell'economia italiana prima delle tragedie belliche e del rovinoso matrimonio con i nazisti, fu anche teatro delle iniziative del Vaticano di Papa Pio XI, che cercava di tradurre il Vangelo nella politica e nella diplomazia dell'epoca, fatta di grandi contrapposizioni ideologiche e audaci strategie spionistiche. Papa Ratti era stato nunzio in Polonia, ed era particolarmente interessato alle vicende dei paesi dell'Europa orientale; allo stesso tempo il suo segretario di stato e futuro successore come Pio XII (dal 1939), il cardinale Eugenio Pacelli, era stato diversi anni nunzio a Berlino, nel cuore delle vicende che avevano stravolto l'intera Europa. Fin dai primi anni dopo la rivoluzione bolscevica, la Santa Sede cercava in tutti i modi le vie per contrastare la completa ateizzazione del paese, su cui si rivolgevano da secoli le

speranze per una futura unità di tutti i cristiani. Poco prima della rivoluzione d'Ottobre, a Roma era stato aperto il Pontificio Istituto Orientale, affidato pochi anni dopo ai gesuiti, i migliori 'agenti speciali' della Chiesa; uno di loro, il francese Michel d'Herbigny, era diventato Rettore dell'Istituto e organizzatore della speciale commissione *Pro Russia*, una squadra alle dirette dipendenze dei papi proprio allo scopo di realizzare il piano cattolico di una efficace presenza in Russia.

Padre d'Herbigny era stato segretamente ordinato vescovo nel 1926 proprio da Pacelli nella nunziatura di Berlino (lo stesso anno della conversione di Ivanov al cattolicesimo), e cercava a sua volta di trovare dei candidati in Russia per assumere ruoli di responsabilità nella creazione di una rete clandestina di cattolici, in grado di sfuggire alle persecuzioni del regime. Il piano prevedeva conversioni, ordinazioni sacerdotali e consacrazioni episcopali, istituzione di amministrazioni apostoliche, parrocchie e comunità diffuse sul territorio. A questo scopo si preparavano a Roma dei missionari specializzati, in grado di parlare la lingua russa e le altre lingue dei cattolici di quelle terre (polacco, lituano, tedesco, romeno, ungherese ecc.), istruiti nella cultura e nella spiritualità dell'Ortodossia in generale e della Russia in particolare, tutte materie che venivano intensamente praticate proprio all'Orientale. A tutto questo, d'Herbigny e i suoi superiori aggiunsero un'ulteriore intuizione: nel 1931 fondarono accanto all'Istituto anche il Collegio *Russicum*, trasformando la chiesa per i russi a Roma in un centro particolarmente dedicato proprio alla formazione dei missionari "russipeti", come vennero chiamati secondo la loro particolare vocazione, *quotidie dare Domino in sacrificium seipsos pro populo Russo*, secondo la formula speciale della Pro Russia. L'intuizione consisteva nel concedere a tali missionari una facoltà normalmente esclusa dai canoni ecclesiastici, quella del cosiddetto bi-ritualismo, cioè la possibilità di celebrare sia nel rito latino della Chiesa Romana, sia in quello bizantino della Chiesa Greco-Cattolica, identico a quello della Chiesa Ortodossa Russa. Per ottenere un risultato soddisfacente in questa speciale pratica, oltre alla lingua russa si rendeva necessaria anche la conoscenza della lingua slavo-ecclesiastica, una lingua morta come il latino, ma ben conosciuta ai fedeli ortodossi. L'idea era quella di inviare in Russia dei missionari che potessero prendere il posto degli stessi sacerdoti ortodossi, che sembravano destinati ad essere completamente sterminati dalle purghe staliniane.

Il neo-convertito letterato russo Vjačeslav Ivanov, che a quel tempo era uno dei più grandi studiosi dell'antichità classica, delle tradizioni cristiane dell'Oriente e dell'Occidente e della stessa spiritualità russa, sembrava proprio il personaggio ideale per questo scenario immaginato dal neo-vescovo clandestino d'Herbigny. E in effetti Ivanov assunse l'incarico di insegnare la lingua necessaria alla polifunzionalità liturgica dei sacerdoti del Russicum,

ma giunse a Roma proprio nel momento in cui il piano di d'Herbigny venne di fatto dichiarato fallito, e lo stesso gesuita francese fu costretto a ritirarsi nel silenzio di un convento di Aix-en-Provence, dove morì dimenticato da tutti nel 1957. Tutti i suoi sacerdoti e vescovi clandestini erano stati arrestati, esiliati o impediti di esercitare, e la conquista cattolica della Russia rimase una chimera, insieme a tutti i piani della Pro Russia. Fu probabilmente solo una coincidenza che Ivanov si sia trasferito a Roma solo nel 1936, due anni dopo l'allontanamento del d'Herbigny, alla scadenza del suo contratto con il Collegio Borromeo di Pavia; e se non fu tale, non c'è modo ormai di saperlo. Di certo la successione degli eventi ebbe per il poeta un significato provvidenziale: egli si dedicò all'insegnamento dello slavo-ecclesiastico ai sacerdoti del Russicum senza alcuno scopo che non fosse l'amore per la liturgia e per la cultura russa, e senza prendere parte alcuna a progetti e complotti che non poteva in alcun modo accostare alla sua visione dell'unione dei cristiani, da realizzarsi senza forzature o conquiste, ma con la sola forza della fede e della cultura.

L'attività di Ivanov come docente al Russicum e al Pontificio Istituto Orientale è ben descritta dal padre Vincenzo Poggi, di beata memoria (il gesuita, storico professore dell'orientale, è scomparso il 26 maggio 2016, giorno della festa del Corpus Domini, all'età di 88 anni, la maggior parte dei quali vissuti a Roma), nell'articolo *Ivanov a Roma* pubblicato da "Europa Orientalis" nel 2003. In esso si ricorda la particolare attenzione del maestro russo nel distinguere lo "slavo ecclesiastico" dal più generico "slavo antico", avviando gli studenti alla conoscenza approfondita della liturgia e insieme delle varie scansioni della letteratura e della spiritualità ortodossa russa: dalla conoscenza della mitologia nelle sue radici pagane e classiche alla magnificenza della grande letteratura moderna, in particolare dei romanzi di Dostoevskij, a cui dedicò numerose lezioni e conferenze. Nell'articolo di p. Poggi vengono ricordati i migliori allievi e colleghi di Ivanov, come il p. Sergej Obolenskij, un nobile russo discendente di Tolstoj, che proseguì l'opera del maestro insegnando la letteratura russa all'Orientale fino agli anni Ottanta, e che raccolse gli appunti delle lezioni di Ivanov, che egli teneva in una fluente lingua latina. Tra i suoi più devoti seguaci si ricorda il gesuita Gustav Wetter, che fu tra i primi a dedicarsi agli studi sul marxismo, allo scopo di meglio conoscere e confutare il grande avversario sovietico. Ivanov si complimentò con lui "baciandolo sulle due guance", come riferisce Poggi, dopo la sua presentazione di una ricerca sulla madre terra nel folclore russo, meritandosi un radioso futuro nello studio della filosofia russa proprio secondo lo spirito del grande poeta e filosofo. Colleghi di Ivanov furono altri due importanti gesuiti: il padre Bernhard Schultze, grande divulgatore delle opere e del pensiero dei migliori filosofi russi dell'Ottocento e anche più recenti, della generazione

dello stesso Vjačeslav Ivanov, e il padre Stanislao Tyszkiewicz, che all'amico russo chiedeva dei suoi rapporti con il filosofo Vladimir Solov'ev, il grande profeta dell'unità dei cristiani d'Oriente e d'Occidente.

Nell'articolo di Poggi viene riportato anche il grande contributo che Ivanov seppe dare nella traduzione dei testi biblici in lingua russa, e perfino dei testi e della terminologia specifica della tradizione spirituale della Compagnia di Gesù, in collaborazione con il padre Joseph Schweigl. Quest'ultimo, gesuita anch'egli, fu l'autore dei famosi "schemi celebrativi" della liturgia bizantino-slava che vennero usati da generazioni di missionari 'russipeti', talmente precisi ed esaurienti da far pensare ai preti del Russicum di essere in qualche modo 'più russi dei russi'. In realtà si trattava di una forma quasi teatralizzata e formalista della liturgia, come ben chiarisce Poggi nell'articolo, ma grazie alla presenza di Ivanov anche questo aspetto veniva mitigato da un approccio ben più fecondo e di ampio respiro; i due collaborarono a lungo, come testimonia la corrispondenza riportata da Poggi, fino a pochi giorni prima della morte dello stesso Ivanov. Infine viene ricordato da Poggi l'ultimo grande sforzo di Vjačeslav Ivanov, quella *Povest' o Svetomire Tsareviče* (*Leggenda dello zarevič Svetomir*) soprannominato il "romanzo della freccia", in cui il pensatore russo voleva esprimere in maniera simbolica tutte le sue intuizioni sulla capacità dell'anima russa di esprimere un ideale universale del cristianesimo, in grado di fondere le tradizioni dell'Oriente e dell'Occidente e ripercorre i principali momenti dell'intera storia della Chiesa. A questo testo Ivanov si dedicò in tutto il periodo del suo "esilio" post-rivoluzionario, ottenendo anche sostegno e incoraggiamento proprio dai gesuiti e dai vertici vaticani.

L'eredità di Vjačeslav Ivanov è contenuta nei suoi scritti e nelle sue memorie, raccolte e rese disponibili a tutti grazie all'opera dei suoi stessi figli Lidija e Dmitrij, e oggi dall'indefesso e scrupoloso lavoro di Andrej Šiškin e dei suoi collaboratori del "Centro Studi Vjačeslav Ivanov" di Roma. Lo spirito del suo particolare "ecumenismo simbolico", capace di offrire prospettive di unità che attraversano tempi e spazi di tante culture, linguaggi e confessioni, rimane un tesoro a disposizione non solo dei suoi lettori e ammiratori, o dei ricercatori e specialisti nel campo della filologia e della storia del pensiero. È un capitale accumulato nelle stanze dei collegi e degli istituti da lui frequentati, dove anche oggi si susseguono studenti e docenti, laici ed ecclesiastici alla ricerca di nuove vie della missione evangelica e del dialogo tra le istituzioni, di cui tanto c'è bisogno ai nostri giorni; un capitale che attende ancora di essere pienamente utilizzato, e in grado di portare ancora molti frutti.

Stefano Caprio

*От составителей*

Традиция международных симпозиумов, посвященных Вячеславу Иванову, была основана и многие годы поддерживалась сыном поэта Д. В. Ивановым. Первой стала конференция 1981 года, проходившая в Иельском университете, вдохновленная Димитрием Вячеславовичем и организованная проф. Робертом Джексоном; следующие устраивались при университетах в Риме (1983 – под руководством проф. Микеле Колуччи), в Павии (1986 – проф. Фаусто Мальковатти), в Гейдельберге (1989 – проф. В. Потхофф), в Женеве (1992 – проф. Жорж Нива), Будапеште (1995 – проф. Лена Силард), в Вене (1998 – проф. С.С. Аверинцев). К концу 90-х годов Д.В. Ивановым был сформирован Исследовательский центр Вячеслава Иванова в Риме, которым, с участием Римского университета "Сапиенца" (со стороны университета устроителем был проф. Марио Капальдо), был организован VIII симпозиум (2001), последний, проходивший при жизни Дмитрия Вячеславовича (умер в 2003 году).

С 90-х годов и в России начались конференции, посвященные Вяч. Иванову, число из возрастало в начале нового тысячелетия. Как IX Ивановский симпозиум рассматривается большая международная конференция 2006 года в Москве, посвященная к 140-летию со дня рождения Вяч. Иванова, устроенная Домом Русского Зарубежья совместно с Римским Ивановским центром. Труды всех девяти симпозиумов, за исключением второго, были изданы специальными томами, описание которых можно найти в предисловии к изданию, включившему материалы IX симпозиума. Этот том, куда вошли и другие статьи и публикации, получил заглавие "Вячеслав Иванов: Материалы и исследования". Вып. I. СПб., 2010.

В 2016 году, Ивановские конференции, теперь уже посвященные 150 годовщине со дня рождения поэта были особенно многочисленны. Ежегодный Ивановский семинар, который обычно устраивается Римским исследовательским центром в Петербурге, в феврале, в день рождения поэта, при поддержке Института русской литературы или Музея Державина – в этот раз был расширен. В апреле прошла конференция в Москве, организованная Московской Консерваторией и Институтом Мировой литературы. В мае были устроены юбилейные Ивановские чтения в Петербурге в Русской Христианской Гуманитарной Академии.

Основные задачи Ивановского исследовательского центра в Риме, как их сформулировал основатель его, - сохранение и распространение

идейного и творческого наследия Вячеслава Иванова и – в его духе – укрепление европейской составляющей русской культуры и русской составляющей в европейской – требуют поддержания симпозийного духа и постоянной обращенности к Риму. Во исполнения этих задач в Риме был созван X юбилейный Ивановский симпозиум. Он был организован римским Ивановским исследовательским центром при поддержке и Папского восточного института и университета “Сапиенца”. Большинство заседаний проходило в стенах Папского Восточного института, где Вячеслав Иванов в свое время преподавал церковнославянский язык, читал курсы по Достоевскому, слушал и обсуждал доклады своих семинаристов – о Федоре Студите, византийской иконописи на Руси, Кирилле Туровском, Вл. С. Соловьеве, о. Иоанне Кронштадском, и многом другом.

Симпозиум пришелся на период подготовки Папского восточного института к празднованию 100-летия со дня основания, совпадающего с датой столетия русской революции, поскольку именно после февральских событий в России и в связи с ними он и был основан.

Одной из главных тем, которая объединяла собравшихся на конференцию из разных стран исследователей, было диалектика универсального и исторического, манифестации универсального в актуальном, в драматических событиях истории XX века. Особенное внимание участников привлекли стихи времен I мировой войны, *Римский дневник 1944 года* и др. Другим проблемно-тематическим полюсом области ивановской мысли, поэтики и стиля была вневременная архаика, архаизированная утопия, утопический архаизм; работа писателя с множественными временными планами, переплетения их. Ряд выступлений был посвящен особенностям герменевтики Вяч. Иванова, в частности, его вкладу в истолкование Достоевского, диалогу с искусством прошлого и настоящего.

Составители сборника считают своим приятным долгом поблагодарить всех, кто содействовал устройству симпозиума и помог появлению в печати настоящего издания: архиепископа Кирилла Василя, Эдварда Фаруджу О.И., Памелу Дэвидсон, Александра Левицкого, Антонио Маккиа, сотрудников ПИО, библиотеки ИРЛИ РАН – Г. В. Бахаревой и Е.А. Саламатовой.

Ссылки на четырехтомное собрание сочинений Вяч. Иванова (Брюссель, 1971-1987) даются в тексте статей с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской.

М. Плюханова, А. Шишкин

EUROPA ORIENTALIS 35 (2016)

# “РАЗНОТЕКУЩИЕ ПОТОКИ” В *СНЕ МЕЛАМПА* ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ*

*Валерий Петров*

Трудность адекватного понимания поэмы Вяч. Иванова *Сна Мелампа*[1] во многом обусловлена её интертекстуальным характером. В своем исследовании мы исходим из предположения, что поэма принадлежит к тому классу герметичных, т.е. закрытых и не поддающихся непосредственному прочтению текстов, для которых существует лишь один способ их понять – обнаружить контексты (т.е. другие сочинения), знание которых предоставит ключ к дешифровке. Таким образом, первоочередной герменевтической процедурой становится нахождение подобных *релевантных контекстов*. Помимо того, что подобные контексты могут помочь выбрать наиболее адекватную интерпретацию, в некоторых случаях именно они начинают говорить то, о чем умалчивает сам текст.[2] Применительно к *Сну Мелампа* для понимания поэмы недостаточно рассмотрения основной дионисийско / аполлонической линии. Следует учитывать орфическую эсхатологию (какой она начала открываться в итальянских публикациях конца 19 века),[3] собственно иванов-

---

* Авторы переводов указаны после соответствующих цитат. Если указание отсутствует, перевод выполнен нами. Сочинения Вяч. Иванова приводятся по изданию: Собрание сочинений / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Т. 1-4. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987.

[1] *Иванов Вяч.* Сон Мелампа <Максимилиану Волошину> // Золотое руно. 1907. № 10. С. 31-35. См. *Дэвидсон П.* Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898-1949 / Под ред. К.Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., Каламос, 2012. С. 38 [1907.5].

[2] См. *Петров В.В.* Ареопагитский корпус как интертекстуальный проект // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 2. С. 56-75; *Petroff V. Corpus Areopagiticum* as a Project of Intertextuality // DIRE DIEU. Les principes méthodologiques de l’écriture sur Dieu en patristique. Actes du colloque de Tours, 17-18 avril 2015. Textes édités par B. Pouderon et A. Usacheva. Paris, Beauchesne, 2017. P. 253-275.

ские поэтико-философские теогонию и космогонию, теорию трансмиграции душ, как она была представлена у греков и индусов, монадологию Лейбница, сочинения Шиллера и Гете, теорию обратной причинности.

Важно понять, что поэма не ограничивается греческим и христианским мифом. В подоснове *Сна Мелампа* лежит неортодоксальное представление о том, что некие сущности (Зевс, Дионис, бестелесные монады) не рождаются и не умирают, но меняют формы и тела, воплощаясь, поднимаясь и опускаясь в иерархии бытия и пр. Здесь соединяются представления о прохождении душ через вереницу различных тел и эонов, заимствованные у греков, индусов, Лейбница. Нужно знать ивановскую концепцию памяти / припоминания; историю сюжета, связанного с полуденным сном Фавна / Пана (Майков, Малларме, Ницше); специфику трактовки соотношения вечности и мгновения у Гете, Ницше, О. Уайльда; роль метафизического зеркаления, хтонической образности (змеи, бездны) и пр. в поэтике Иванова. Кроме того, сюжет поэмы нелинейным образом перекликается с жизненными перипетиями и поисками того периода – представлениями самого Иванова о своей муже-женской природе, идеологией тройственных союзов, инициировавшихся Зиновьевой-Аннибал (Городецкий, Сабашникова),[4] в которые затем оказались включенной Вера Шварсалон[5] (по воле Вячеслава Лидия оставалась

---

lets. London, New York, Routledge, 2007. P. 52-57.

[4] Образ соединяющихся змей из *Сна Мелампа* Иванов проецировал на свои отношения с Зиновьевой-Аннибал и Сабашниковой. В отношении Лидии, см.: “Я, конечно, не делаю сравнений [своих чувств к Городецкому] с пережитою нами страстью: ценна ли была бы она и божественна, если б это не было слиянием демонических сил, лежащих в наших двух душах? Нет, наша страсть не была просто любовью мужчины и женщины, а любовью двух гениев, *двух змей, могущих менять маски и лики*” (II, 761); Змея [Диотиме] II, 363 (1907): “Четою скользких медяниц / Сплелись мы в купине зарниц, / Склубились в кольцах корч”. В том же 1907 г. Иванов предложил ту же модель М.В. Сабашниковой: “Бог прекрасный — / Я пред тобой, и не похож на змея. / Но светлого единый миг супруга / Ты видела” (Золотые завесы VIII, II, 388; = *Сабашникова М.В.* Зеленая Змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. М., Хуманус, 2015. С. 214).

[5] Образ поглощения сердца, а затем вложения его в обновленного Диониса-Вакха в связи с мистическим браком из “Сна Мелампа” Иванов проецировал на отношения с покойной женой и падчерицей: “Лидию видел с огромными лебедиными крыльями. В руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она – без боли, а я – с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера. Лидия вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы ели, и она ожила; но, обезумев, с кинжалом в руках, нападала в ярости на нас обоих. Потом вдруг смягчилась и обняла нас обоих, и прижи-

незримо присутствующим идеалом и третьим членом союза как для Маргариты, так и Веры).

Требуется знание некоторые технических приемов, использованных в поэме: например, прием инкорпорирования греческой лексики в текст. “Всё во всем”: эта философская мысль лежит в основе картины мира поэмы, и сообразно с ней композиционно и сюжетно выстроена она сама.

Сюжет поэмы составляет вещий сон Мелампа, в котором благоволящие ему змеи открывают тайны устройства вселенной. Здесь я не имею возможности реконструировать общее доктринальное содержание произведения в той части, которая касается дионисийского мифа,[6] желая сосредоточиться на исследовании источников, контекста и смысла строк о разнотекущих потоках, которые представляют собой два обособленных включения в текст поэмы. Ниже мы намерены продемонстрировать сколь много литературных, философских, культурных контекстов аккумулирует образ потоков. Его непосредственным литературным источником образа четырех потоков служит стихотворение Ф. Шиллера *Горная дорога* (“Berglied”), однако на эту основу Иванов наслоил множество других пластов, которые требуют выявления и разъяснения.

## Морские потоки у Ф.Ф. Зелинского

Для начала я намерен критически рассмотреть (и отвергнуть) выдвинутое Г.В. Обатниным предположение, что непосредственным источником образа разнотекущих потоков в поэме Вяч. Иванова *Сон Мелампа* послужила культурософская статья Ф.Ф. Зелинского *Античный мир в поэзии А.Н. Майкова*.[7] В самом деле, Зелинский открывает статью о Май-

---

маясь к Лидии, говорила про меня: ‘он мой?’” Тогда Лидия взяла ее к себе, и я увидел ее, поглощенную в стеклянно прозрачной груди ее матери” (Дневники Вяч. Иванова, 15.6.1908 // II, 771-772). Поэт и его покойная жена предстают в этой ситуации Зевсом и Прозерпиной, а Вера сначала жертвой-Дионисом Загреем, затем сердцем-Вакхом. Ср. *Сабашникова М.В.* Там же, 217-218: “Я чувствовала недоброжелательное отношение к себе со стороны старшей дочери Лидии – Веры – и ее воспитательницы. Вера, восемнадцатилетняя красивая блондинка, была, казалось, теперь третьим членом союза”.

[6] Лучшим анализом подобного рода является, на мой взгляд, работа: *Каяниди Л.Г.* Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Смоленск, Смоленский государственный университет, 2012. 185 с.

[7] См. *Зелинский Ф.Ф.* Античный мир в поэзии А.Н. Майкова // Русский вестник. 1899. № 262. С. 138-157. Г.В. Обатнин высказал это предположение в устной форме во

кове словами о том, что в океане имеются два вида течений. В практической жизни мореплаватель сталкивается с бурными, поверхностными и ежечасно меняющими направление потоками. Кажется, что “в этом верхнем течении и заключается все движение, вся жизнь моря”. Но есть ещё глубинный, невидимый, постоянный ток Гольфстрима, столетиями несущий тепло к северным берегам Европы. Именно он определяет “истинную жизнь океана и его рек”, а на берегах Шотландии и Норвегии – несвойственную этим суровым широтам развитую культуру. Переходя к всемирной истории, Зелинский также различает два уровня. На поверхности бушуют события сиюминутной политики. Второе, глубинное течение – это культурное воздействие “античного юга”. Оно заметно лишь “исследователям”, но именно оно “исполняет свою великую, мировую задачу”, ибо современную культуру произвело не только христианство, но и античность.

Зелинский дает яркий образ морских течений, но совпадение с потоками *Сна Мелампа* здесь чисто внешнее. Напротив, картина, предложенная Зелинским, по смыслу противоположна тому, о чем говорит Иванов. О *разнонаправленности* верхних течений ничего не сказано, они охарактеризованы лишь как ежеминутно меняющиеся и непостоянные. Основное противопоставление Зелинского – между поверхностными множественными и случайными течениями и неизменным по своему воздействию глубинным потоком. Акцент сделан на различии внешнего и внутреннего, проявленнного вовне и скрытого, сущностного.

Схожее противопоставление между поверхностным хаосом, кажущейся случайностью событий мира, поступков человека и детерминированностью внутренней сути вещей или души проводили, например, Шиллер и Гете, которым Зелинский здесь вполне может следовать. Действительно, в *Смерти Валленштейна* Шиллера говорится, что проявляющиеся вовне дела и мысли людей только кажутся подобными слепо движущимся волнам моря. Будучи ключами, бьющими из глубокой шахты внутреннего мира человека, его микрокосма, они столь же лишены свободы, как *плод дерева*, и не зависят от случая. Если понять нутро человека, познаешь его волю и действия.[8] Позднее ту же мысль повторит Гете в *Фаусте*: “Когда садовник садит деревцо, / Плод наперед известен садоводу”.[9] Схожее рассуждение и метафора имеется у Вяч.

---

время обсуждения докладов.

[8] *Шиллер Ф.* Смерть Валленштейна 2, 3 / Пер. Каролины Павловой // Собрание сочинений в 7 т. М., Гос. изд. худ. лит., 1955. Т. 2. С. 487.

[9] *Гете Й.* Фауст. Пролог на небесах I, 310-311.

Иванова[10] (а значит, это возможно и для Зелинского).

Несмотря на то, что мы не смогли подтвердить влияния образа морских потоков Ф. Зелинского на Вяч. Иванова, остается несомненным взаимовлияние этих выдающихся античников в других случаях. Ф. Зелинский в течение многих лет оставался невидимым собеседником и другом Вяч. Иванова, с которым тот вел заочный диалог. А что касается *Сна Мелампа*, то в статье, опубликованной в 1918 г., Зелинский предлагает свое толкование некоторых мест поэмы.[11]

## Шиллеровские мотивы у Иванова

Значение Шиллера для поэтики Иванова уже было объектом обстоятельного исследования.[12] Иванов увлекался Шиллером с детства (мать в 10 лет читала ему *Разбойников*), он неоднократно цитирует Шиллера, пере-

---

[10] *Иванов Вяч*. Достоевский и роман-трагедия. IV, 413-414 [= IV, 496]: “[Достоевский] как бы подводит нас к самому *ткацкому станку* жизни и показывает, как в каждой ее клеточке пересекаются скрещенные нити *свободы и необходимости* <…> Каждый волит и поступает так, как того хочет его <…> свободная воля <…> Кажется, будто *внешнее поверхностное воление* <…> всецело обусловлено законом [внешней] жизни. Но <…> при раз сделанном метафизическом выборе, поступить иначе, в каждом отдельном случае, <…> нельзя <…>, а первоначальный выбор неизменен <…>, так как он не в разумении и не в памяти, а в самом существе человеческого я <…> *Мы узнаем растение по плодам его*”. Ср. Мф 7:17-20.

[11] *Зелинский Ф.Ф.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. С.А. Венгерова. [1]1918, М., Республика, 2004. С. 463-470. Сохранился конспект этой статьи, выполненный А.Н. Чеботаревской (РО ИРЛИ, ф. 189, № 13). А.В. Лавров приводит выдержки из этого конспекта в своей вступительной статье, предваряющей публикацию писем Вяч. Иванова к Чеботаревской. При этом он ошибочно атрибутирует текст исходно принадлежащий Ф.Ф. Зелинскому самой Чеботаревской, см. Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публикация А.В. Лаврова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПб., Дмитрий Буланин, 2002. С. 247: “Свое понимание творчества Вячеслава Иванова и преклонение перед ним Чеботаревская пыталась передать в форме аналитической статьи-лекции. Статья, однако, написана не была, сохранились лишь самые предварительные и хаотические черновые наброски (6 рукописных листов), представляющие собой некий ворох из отдельных наблюдений, размышлений и фиксаций тем, требующих развернутой интерпретации. Из этих набросков, относящихся к началу 1910-х гг., приведем лишь несколько – те, в которых более или менее внятно проступает авторская мысль”.

[12] См.: *Lappo-Danilevskij K.* Der Schiller-Artikel Vjaceslav Ivanovs und Seine Lyrik // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена 1998 / Под ред. С.С. Аверинцева, Р. Циглер. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002. С. 23-48.

лагает на собственный лад,[13] посвящает немецкому поэту специальное эссе, много места уделяет ему в своей работе о Гете. Иванову импонирует "одухотворенная античность", представленная в лирике Шиллера, его философское и мистическое восприятие мира. Иванов считает, что в Шиллере "таился мистик", который в минуты своих лучших переживаний становился "экстатиком".[14]

Мотивы Шиллера не раз переплетаются у Иванова с собственными темами. Например, эпиграф из шиллеровского *Желания* (1801)[15] предваряет стихотворение Иванова *Вечные дары* (1902), в котором люди, лишенные веяния небесного духа и путеводной звезды, уподоблены странникам, бредущим по лугам забвения, тогда как в природе человека – следовать Целям, влечься за ними, как за солнцами, расцветать навстречу им из тьмы:

Пасомы Целями родимыми,
К ним с трепетом влечемся мы –
И, как под солнцами незримыми,
Навстречу им цветем из тьмы.

Далее в стихотворении Иванова говорится, что Бог разграничил миры-эоны непроходимыми реками забвения, так что в каждом новом эоне душа не помнит своего прошлого. Но сердце, как вечные дары, подспудно хранит "вещие приметы" – неясные пророчества, сулящие встречу с родимым.[16] Схожую мысль Иванов развивает в стихотворении *Вечная память*. Именно память противостоит смерти/ забвению. И поскольку память – это платоновское припоминание, она не обращена назад, в прошлое, но сродни ясновидению. Скиталец, переходящий *из эона в эон*, "за ним – заря, пред ним – заря", сохраняет только кольцо и посох, символы духовного епископства.[17]

---

[13] К примеру, *Дни недели* Иванова (1898; I, 577-579) следуют *Элевсинскому празднику* Шиллера (Собр. соч. Т. 1. С. 295-300).

[14] *Иванов Вяч.* О Шиллере (1905), IV, 175.

[15] *Шиллер Ф.* Желание (1801), Собр. соч. Т. 1. С. 322-323 / Пер. В. Жуковского. Иванов цитирует это стихотворение Шиллера в статье *О поэзии Иннокентия Анненского* (1909), II, 582: "'Верь тому, что сердце скажет: / Нет *залогов* от небес'. Так утешает и наставляет нас Шиллер - или Жуковский".

[16] *Иванов Вяч.* Вечные дары (1902), I, 568.

[17] *Иванов Вяч.* Вечная память (1902), I, 568. Ср. *Брюсов В.* У себя (1901): "Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был / <…> Ты ждешь меня у двери, посох! / Иду! иду! со мной – никто!"

Сравнение Целей с солнцами, а человека с растениями, к ним влекущимися, отсылает к неоплатонической теургии. Уже Платон в *Тимее* уподобил человека небесному растению.[18] Прокл обогатил это представление учением о том, что создатель вложил в каждое сущее символ-синфему – примету, условный знак, помогающий и богам, и сущему вспомнить о взаимном родстве, а сущему – вернуться к богам.[19] Образ ивановских цветов, влекущихся в своем цветении за целями, имеет сходство с тем, как понимает вселенскую теургию и молитву неоплатоник Прокл.[20]

Иванов: О Шиллере. — Рассмотрим примечательный отрывок из статьи Вяч. Иванова *О Шиллере*:[21]

> С глубоким постижением, свойственным “сочувствию вселенскому”, заглядывал Шиллер в тайну природы. Растительное царство знаменует “в явном таинстве – сочетанье души земной со светом неземным” (Вл. Соловьев).[22] Древесные души, равно родные земле и небу, чуют по слову Фета, “двойную жизнь” обоих, “и ей обвеяны вдвойне”.[23] То же виделось и Шиллеру:
>
> Лист выходит в область неба,
> Корень ищет тьмы ночной;
> Лист живет лучами Феба,
> Корень – Стиксовой струей.
> Ими таинственно слита
> Область тьмы с страною дня...[24]

---

[18] Платон в *Тимее* 90 a 3-7 говорит, что приставленный к нам демон “побуждает нас стремиться от земли к родственному на небе, поскольку мы являемся не земным, но небесным растением (φυτὸν οὐράνιον)”.

[19] *Proclus*. In Tim. 1, 210, 1-26 (Diehl).

[20] *Proclus*. De sacrificio et magia // Catalogue des manuscrits alchimiques grecs. Vol. 6 / Ed. Bidez. Brussels, Lamertin, 1928. P. 148, 12-18: “Все молится сообразно своему чину и гимнословит – мыслительно, рассудочно, природно или чувственным образом – вождей <…> Поэтому и гелиотроп, как удобоподвижный в отношении Солнца, движим им, и если бы кто-нибудь смог, то услышал бы, как в своем вращении он сотрясает воздух, вознося посредством этого звука как бы некий сложенный для Царя гимн, каким способно гимнословить растение”. См. *Петров В.В.* Учение об анагогической молитве у Ямвлиха и Прокла и его рецепция в христианском платонизме // Платоновский сборник 2. М., РГГУ, СПб.: РХГА, 2013. С. 242-263.

[21] *Иванов Вяч.* О Шиллере, 173-174.

[22] *Соловьев В.* Земля-владычица! К тебе чело склонил я… (1886).

[23] *Фет А.* Заря прощается с землею... (1858).

[24] *Шиллер Ф.* Жалоба Цереры (1796) / Пер. В. Жуковского // *Шиллер Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 224-227.

Уже здесь мы видим характерную для *Сна Мелампа* связь верха и низа, понятых через призму античной культуры: аполлоническое (Феб) и хтоническое (Стиксова струя) соединяются древесными душами. Любопытно в контекст каких трех стихотворений помещает Иванов "природное тайноведение" Шиллера: стихотворение Вл. Соловьева *Земля-владычица! К тебе чело склонил я…*; стихотворение А. Фета *Заря прощается с землею...*; стихотворение Ф. Шиллера *Жалоба Цереры*. Рассмотрим их подробнее.

а) В *Земле-владычице* Вл. Соловьева речь идет о том, что припавший ухом к земле человек ощущает через травяной покров "трепет жизни мировой" и жар ее сердца. В полдневных лучах солнца от сияющих небес нисходит благодать и нега, блеск которых отражают течение реки и шелест леса. В этом явленном таинстве поэт видит сочетание земной души с небесным светом, отчего проникается огнем любви. *Перед нами мотив Мировой Души и мотив отражения земли и неба друг в друге.*

б) В *Жалобе Цереры* Шиллера речь идет о том, что после окончания зимы, когда вернулась весна, "безоблачен глядится / в воды зеркальны Зевес". Деметра (Церера) тщетно ждет возвращения из подземного царства Аида своей дочери Персефоны. Желая обрести узы, могущие снова связать мать и дочь, мертвых с живыми, ночь и день, Деметра осенью разбрасывает семена растений, которые погружаются в недра земли. Весной, пригретые солнцем, "умершие для взора" семена начинают тянуться к свету из подземного затвора. Растения соединяют светлое небо и могильную тьму, а в живом дыханье молодых цветов Деметра слышит из глубины родной голос дочери.

В *Копье Афины*[25] Иванов связывает шиллеровский мотив прорастания семян Деметры с мотивом из собственного стихотворения *Subtile virus caelitum* (*Тонкий яд небес*),[26] в котором тот же растительный мотив появления в старом мире нового ростка есть метафора рождения разумной души: следующая законам Планет и звездных Чисел новорожденная душа, отклеившись "от дрожи тел слепых", должна влиться в "прибой поколений", дабы подмывать "обрывы Тайн" и разгадывать заложенный издревле, но дотоле не припомненный смысл небесных велений.[27]

В приведенных Ивановым строках *Жалобы Цереры* ("Лист выходит

---

[25] *Иванов Вяч.* Копье Афины (1904), I, 732.

[26] См. *Lappo-Danilevskij K.* Der Schiller-Artikel Vjaceslav Ivanovs und Seine Lyrik. P. 34.

[27] Как и *Сон Мелампа*, *Subtile virus caelitum* принадлежит циклу *Carmen saeculare*.

в область неба…”) справедливо усматривают исток образности финала ивановских *Дриад*,[28] который, в свою очередь перекликается с четвертой частью мелопеи *Человек*, с присутствующими там мотивами раздвоения-соединения, жизни-смерти, брачного союза. Бушующие силы живых сравниваются с *океанским гулом*, а *могилы* сулят запоздалый возврат из мертвых; живые и мертвые суть половинки единого символа, смыкающиеся в целостном Адаме, который един в *грядущем и былом*[29] (ср. соединение Зевса, Персефоны и Диониса в финале *Сна Мелампа*). В центральном разделе четвертой части *Человека* (который так и назван ἀκμή) присутствуют мотивы, в том числе конституирующие поэтику и *Сна Мелампа*: две зеркалящихся бездны, звездная и водная, смотрят друг в друга. Звезды – это зоркие силы; их лучи, будто копья, проникают в слепой омут сонного бессознательного *я*, “будят любящие силы / и манят из забытья”; “в сон забвенья досягают копия, нудят к мукам откровенья первопамять бытия”.[30] Точно также в *Сне Мелампа* проникают в земные глуби молнии неба, а, стало быть, речь идет о брачном союзе.

в) В *Заря прощается с землею...* А. Фета описано завершение дня – тот час, когда “заря прощается с землею”. Хотя верхушки деревьев еще какое-то время купаются в угасающих закатных лучах, древесные стволы закрываются туманом и мглой; “их тень растет, растет, как сон”, а сами они “как будто, чуя жизнь двойную / И ей овеяны вдвойне, – / И землю чувствуют родную, / И в небо просятся оне”. Это протяжение и наступление длинных теней для Иванова имеет коннотации обратной причинности, передаваемой образом *будущего, отбрасывающего тени в прошлое*.

*Будущее отбрасывает тени в прошлое*. — Иванову нравилась мысль о том, что, сходя на землю, будущее отбрасывает свои осязаемые тени в прошлое. При этом изначально Иванов ошибочно полагал её автором Моммзена.[31] Предвосхищение этой идеи имеется уже у Шиллера в *Смерти Валленштейна* (1800), где герой говорит, что так же, как световой образ солнца отображается в атмосфере прежде, чем оно само при-

---

[28] *Иванов Вяч.* Дриады (1904), I, 746-747. См. *Lappo-Danilevskij K.* Der Schiller-Artikel Vjaceslav Ivanovs und Seine Lyrik. P. 30-32.

[29] *Иванов Вяч.* Человек IV (1918-19), III, 234-236.

[30] Там же, III, 235-236.

[31] Об истории этого представления см.: *Ронен О.* Тени // Звезда, 2003, № 7, http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/7/ronen.html. В этой статье Ронен цитирует и “Примечание” Иванова к *Сну Мелампа*. Далее мы воспроизводим примеры из его статьи.

ходит, так великим событиям уже предшествуют их призраки, и в сегодняшнем дне уже бродит завтра.[32] Тем не менее, впервые о будущем, отбрасывающем тени в прошлое, сказал П.Б. Шелли в *Защите поэзии* (1821):

> Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; *the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present*; the words which express what they understand not; the trumpets that sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.[33]
>
> [Поэты – иерофанты непостижимого вдохновения; *зеркала гигантских теней, отбрасываемых будущим в настоящее*; слова, выражающие то, чего нельзя понять; они трубы, зовущие на битву, но не ведающие того, что внушают; они – влияние, не подвластное ничему, но не знающее преград. Поэты – непризнанные законодатели мира].

Вяч. Иванов, возможно, услышал эту максиму от Моммзена, а потому ему её и атрибутировал. С явной отсылкой к эпиграфу, предваряющему его же *Carmen saeculare* Иванов пишет в 1909 г.:

> Агриппа Неттесгеймский учил, что 1900 год будет <…> началом нового вселенского периода, <...> сроки которых делят всемирную историю на последовательные царствования семи космических демонов <…>. На меже новой астральной эры были уловлены чуткими душами как бы некие новые содрогания и вибрации в окружающей нас интер-психической атмосфере и восприняты как предвестия какой-то иной неведомой и грозной эпохи <…> Мировые события не замедлили надвинуться за тенями их: ибо, как говорит Моммзен, они бросают вперед свои тени, идя на землю.[34]

С подачи Иванова фраза о будущем, бросающем тень на прошлое, атрибутированная Моммзену, зажила своей жизнью и неоднократно повторялась.[35] Сам же Иванов, установив много позже истинный источник цитаты, приводит ее в своем переводе полностью (не закавычивая), а чуть ниже называет ее автора:

> Поэты суть жрецы-возвестители непредвиденного вдохновения; зеркала гигантских теней, которые будущность бросает в настоящее; слова, непонятные самому

---

[32] *Шиллер Ф.* Смерть Валленштейна, дейст. 5, явл. 3 / Пер. К. Павловой // Там же. Т. 2. С. 621.

[33] *Shelley P.B.* A Defence of Poetry (1821).

[34] *Иванов Вяч.* Из области современных настроений // Весы. 1905. № 6. С. 35-39. Иванов повторит это в статье “О русской идее” (1909), СС III, 321-338.

[35] См. *Лосев А.Ф.,* Из книги “теории стиля”. Модернизм и современные ему течения / Публ. А.А. Тахо-Годи // Контекст-90. М.: Наука, 1990, С. 44.

> говорящему; живые трубы, зовущие в бой и не слышащие собственного призыва; неведомые миру законодатели мира <…> Если слова поэта – знаменательные сообщения (как это провозглашает Шелли), важность предмета повелевает исследовать, что́ именно он сообщает…[36]

Эта автопоправка, введенная так, чтобы не привлекать внимания, осталась читателями и исследователями незамеченной.

*Образ четырех рек в* Горной дороге *Шиллера как источник образа четырех потоков в* Сне Мелампа. — Есть еще одна, не отмечавшаяся ранее, параллель между Шиллером и Ивановым, важная для понимания генезиса образа разнотекущих потоков из *Сна Мелампа*. В статье *О Шиллере* Иванов толкует стихотворение *Горная дорога* (*Berglied*), в котором Шиллер живописует типичную для его лирики картину. Высоко в горах пролегает дорога, переходящая в мост над бездной, в глубине которой ревет бурный поток. По ту сторону бездны дорога ныряет во врата, за которыми “не был, не будет свидетель земной”. Там находится долина, куда хочется уйти навсегда. Четыре реки разбегаются из невидимого истока от порождающей их Матери на четыре стороны света и исчезают из виду. А еще выше, на ослепительном ледяном троне восседает вечная царица; её красота под стать блеску её алмазной короны, но, сколько ни светит ей солнце, оно не может её согреть. Это описание – поэтическая зарисовка окрестностей швейцарского ледника Сен-Готард, от которого (с известной долей условности) берут начало четыре реки – Ройс, Рона, Тичино, Рейн, расходящиеся на четыре стороны света. Эта деталь неизбежно отсылала читателя к библейской строке: “из Эдема исходит река для орошения рая и потом разделяется на четыре конца” (Быт 2:10). Описание четырех рек, разбегающихся на четыре стороны света, нас особенно интересует:

> Vier Ströme brausen hinab in das Feld,
> Ihr Quell, der ist ewig verborgen,
> Sie fließen nach allen vier Straßen der Welt,
> Nach Abend, Nord, Mittag und Morgen,
> Und wie die Mutter sie rauschend geboren,
> Fort fliehn sie und bleiben sich ewig verloren.

В. Жуковский, в переводе которого это стихотворение знал Иванов, перевёл это следующим образом:

> Четыре *потока* оттуда шумят –
> Не зрели их выхода очи.

---

[36] *Иванов Вяч.* Мысли о поэзии (1938) III, 657.

Стремятся они *на восток*, *на закат*,
Стремятся *к полудню*, *к полночи*;
*Рождаются* вместе; родясь, расстаются;
Бегут без возврата и *ввек не сольются*.

Сравним эти строки с описанием потоков из *Сна Мелампа* (v. 77-79):

Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
Движутся в море глубоком моря, *те – к зарям*, *те – к закатам*;
Поверху волны стремятся *на полдень*, ниже – *на полночь*.

В отличие от того, что описывает применительно к морским течениям Ф.Ф. Зелинский, подчеркивающий переменчивость и случайность направленности множества поверхностных потоков в противоположность одному постоянному глубинному течению, у Шиллера, Жуковского и Иванова речь идет о принципиально ином образе: о *четырех* потоках, расходящихся крестом и тем самым, в соответствии с многовековой традицией христианского символизма, стягивающих мир воедино.[37] Посмотрим, в каком порядке перечислены направления потоков у Шиллера, Жуковского и Иванова и как они поименованы:

| *Шиллер* | *Жуковский* | *Иванов* |
|---|---|---|
| вечер | восток | заря |
| север | закат | закат |
| полдень | полдень | полдень |
| утро | полночь | полночь |

Мы видим, что Иванов полностью следует Жуковскому в порядке перечисления направлений потоков, и лишь единожды отклоняется при именовании сторон света (ради единообразия он называет восток “зарею”, чтобы создать антоним к “закату”). Напротив, Шиллер стоит особняком, именования и порядок перечисления направлений потоков у него иные.

## Символика ткацкого искусства

*Мировая Душа и Афина*. — В статье *О Шиллере* Иванов открыто интерпретирует рассматриваемое нами стихотворение Шиллера *Горная дорога* как мистическое и “апокалиптическое видение Мировой Души”.[38] В

---

[37] О символике креста, четырех сторон света и различных четвериц в христианской традиции см. раздел “Квадратный мир” в моей статье “Звездный храм” Иоанна Скотта – космос, выстроенный философом // Анатомия философии: как работает текст / Под ред. Ю.В. Синеокой. М., Изд. дом ЯСК, 2016. С. 282-287 [267-306].

[38] *Иванов Вяч.* О Шиллере (1905), IV, 174.

частности, с этим связан тот факт, что приведенное выше ивановское описание четырех потоков в *Сне Мелампа* открывается строкой, говорящей о ткацком станке, на котором сплетается “ткань явлений”, обыкновенно ассоциируемая у Иванова с творческой активностью Мировой Души. Ткань мира “двулична”, поскольку каждое явление возникает в результате встречи и брака противоположно направленных (не только в пространстве, но и во времени) рядов Целей (представляющих мужское начало, верх, свет, разум) и рядов Причин (репрезентирующих женское начало, низ, мрак, иррациональное).[39]

Именно из-за наслаивания этого дополнительного сюжета, подразумевающего наличие высшей и низшей областей мира, исходная простота и логичность шиллеровского “креста” нарушается, а в строке 79 *Сна Мелампа* появляются указания: “поверху” и “ниже”. (Но, подчеркнем это еще раз, противопоставление верха и низа применительно к самим потокам, в духе Зелинского, у Иванова отсутствует.)

Таким образом, разнотекущие потоки из *Горной дороги* Шиллера, служившие метафорами четырех рек Эдема и охватывающего мир Креста, становятся у Иванова протяжениями космического полотна, сплетаемого Мировой Душой. Будет нелишним заметить, что здесь Иванов ожидаемо вторит неоплатонику Проклу. Согласно Проклу, вся вселенная сплетается богиней Афиной (ὑφαίνεται τὸ πᾶν), которая, подобно ткачихе, работает за ткацким станком. В комментарии на диалог Платона *Тимей* Прокл пространно рассуждает о символических смыслах знаменитого покрывала/пеплоса богини Афины, которое выносилось во время празднования Панафинейских торжеств. На пеплосе была изображена битва богов и титанов, в которой олицетворявшие единство боги под руководством Афины некогда победили титанов и силы раздробленности (эта оппозиция представлена и в *Сне Мелампа*). В своем комментарии Прокл указывает, что образы пеплоса Афины можно усмотреть на всех иерархических уровнях вселенной, причем знакомое всем рукотворное тканое покрывало, используемое на праздниках, является последним и низшим. Его превышает целая серия нематериальных покровов Афины, среди которых – тело материального космоса, сотканное

---

[39] Позже Иванов переосмыслит исход подобного столкновения противоположностей. Он снова будет говорить о *ткани* бытия, каждый узел которой – будь то рождение или смерть – является результатом схождения полярных сил и противоборствующих энергий, словно сплетенный из жалящих друг друга змей. Однако на этот раз сплетшиеся змеи не вступают в брак, не порождают новую жизнь, но убивают друг друга: “оттого все земное кончается смертью”, и оттого так трагична жизнь, см. *Иванов Вяч.* Шекспир и Сервантес (1916) IV, 103.

мыслительным светом Афины, и идеальные прототипы ткацкого искусства и покрова-космоса, содержащиеся в уме богини Афины и занавешивающие её сущность. Покровы всех уровней так или иначе соответствуют творческой, демиургической активности Афины, частью которой является противоположность и борьба, как необходимые части мироустройства.[40]

*Фауст* Гете. — Анализ корпуса сочинений Иванова показывает, что мотивы ткачества большей частью встречаются у него в контексте обращений к Гете (начиная с 1912-го года),[41] а не инспирированы занятиями античностью, что было бы естественно, учитывая тот факт, что в греческой культуре ткачество было основным занятием женщин и, как таковое, широко представлено в искусстве, литературе и философии.[42] Даже когда Иванов рассуждает о привычке Гете доводить всё до завершения, он формулирует это в характерных образах: когда "внешние нити" линий жизни Гете прерывались, "внутренняя ткань" его поступков оставалась непрерывной, он не опускал руки, так что "за каждым пересечением внутреннего волокна следует его возврат, новое появление наружу".[43]

Тем не менее, хотя источником образа ткачества для Иванова были сочинения Гете, Иванов, как и положено античнику, вписал соответствующие образы в контекст античной культуры и философии неоплатонизма: он не единожды ассоциирует ткаческую активность с плетением Мировой Душой видимых феноменов, тела космоса, людских судеб,

---

[40] *Proclus*. In Timaeum, I, 134,22-135,13.

[41] Влияние же самого Гете обнаруживается уже в самых ранних сочинениях Иванова, начиная с 1887 г.: это и подражания Гете, включая неоконченное сочинение *Русский Фауст* (1887), а также поэму *Гете* (1889), это и дневниковые итальянские впечатления Иванова (1892), которые содержат реминисценции из Гете: см. *Wachtel M.* Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 1994. P. 21-110.

[42] См. *Håland E.J.* Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece // Cosmos. 2004. № 20. P. 155–82; *Петров В.В.* Душа, облачающаяся в тела, душа, ткущая тела // ΣΧΟΛΗ. 2017. № 11 (1). С. 166-176.

[43] *Иванов Вяч.* Гете на рубеже двух столетий (1912), IV, 132: "Гёте <…> никогда ничего не забывал, ничего не покидал неоконченным. Озирая его длинную, долгую жизнь, видишь, что вся она состоит из перерывов; *внешние* нити прерываются, как его первая страсбургская любовь, – *внутренняя ткань* непрерывна, и за каждым пересечением внутреннего волокна следует его возврат, новое появление наружу; он вечно продолжает, как всю жизнь продолжал, пока не завершил и за год до смерти не запечатал в особенный пакет своего *Фауста*".

которые, складываясь в узор, оказываются согласованы друг с другом в гармоническое единство. Так, Иванов пишет, что Мировая Душа ткет “одну живую ткань вселенского тела”.[44] Самого Гете, как и Шиллера, Иванов называет “великим ясновидцем Мировой Души”, воплотившим свои космические чувствования в следующие строки трагедии *Фауст*, которые Иванов перелагает в прозе (не упуская мотива “соткания всего со всем”, “Wie alles sich zum Ganzen webt”):

> Как все встречается и сопрягается во взаимодействии и взаимопроникновении, и сплетаясь, и совмещаясь, образует живую *ткань* единого целого! Как одно живет и творит в другом! Небесные силы восходят и нисходят, обмениваясь золотыми бадьями. На живоносных, благоухающих крыльях летят они с неба и проникают сквозь землю. И до глубочайших недр содрогается вселенная их гармоническим звучанием.[45]

Ткачом по Иванову может быть не только Мировая Душа. К ткачеству приравнивается художественное творчество. Художник посредством своего искусства ткёт из соподчиненных символов “драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную чем многоцветный *пеплос* естества”.[46] Великий человек становится ткачом мировых судеб.[47]

Во второй половине 1910-х годов мотивы тканья судьбы появляются в собственной поэзии Иванова. В стихотворении *На Оке перед войной* (1914) падение звезды означает появление новой жизни – новой нити на ткани бытия[48]. В *Диком колосе* (1917) говорится о нечаянном чувстве, незаконным образом, как золотая нить, вплетающемся в холстину повседневной судьбы. Челнок как прежде выводит рутинный узор событий. При этом ткань жизни сплетается из соединения рока и свободного выбора (договор “судеб и воли”), а жизненный удел происходит от согласия следствий (целей?) и причин. Неожиданно на полотне пробивается золотая нить, озаряющая душу, соединяющая “дальнее”, т.е. маловероятное. Этой нити не должно быть, она “безродна и случайна”,

---

[44] *Он же.* Религиозное дело Владимира Соловьева (1910) III, 304.

[45] *Он же.* Чурлянис и проблема синтеза искусств (1914) III, 155. Cf. *Goethe I.W.* Faust I, 447-453.

[46] *Он же.* Заветы символизма (1910), II, 601.

[47] *Он же.* Скрябин и дух революции (1918) III, 191: “великий деятель не только человек, отпечатлевающийся в его эмпирическом жизнеописании, но и “демонический” (по словоупотреблению Гете), – роковой, быть может, – *ткач* мировых судеб”.

[48] *Он же.* На Оке перед войной (1914), III, 526. См. *Он же*. Поэт III, 490; Тишина I, 693-694; Время I, 699.

подобна дикому колосу, но она – живая весть и нечаянный дар. Так “в основу ткани” вплетается “солнечная тайна”, прерывающая рутинное “снованье челнока”.[49]

*Покровы божества*. — В *Фаусте* Гете есть рассуждение о ткацком станке времени, привлекшее внимание Иванова. Речь идет об отрывке, в котором доктор с помощью заклинания вызывает духа, тот является и начинает говорить о себе.[50] В образах, посредством которых дух описывает свою активность, взаимопроникают мотивы водной стихии и ткачества:

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her.
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben:
schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.[51]

В приливах/ потоках жизни, в буре дел
Я волнуюсь/ струюсь верх и вниз,
Тку/ движусь туда и сюда.
Рождение и могила,
Вечное море,
Изменчивое движение/ ткачество,
Пламенная жизнь:
я тружусь на шелестящем *ткацком станке* времени
и *сплетаю* живые покровы божества.

Когда Гете писал эти строки, перед его мысленным взором была струящаяся поверхность водопада, в которой при желании можно увидеть и струи-нити, и ткущееся полотно. Примечательно, что в одной и той же статье Вяч. Иванов ссылается на это место из *Фауста* и цитирует стихотворение Гёте *Песнь духов над водами* (1781), где речь идет о душе, которая, как вода, сходит с неба, затем восходит, а потом снова должна падать к земле в вечной смене восхождений и нисхождений:

---

[49] *Он же.* Дикий колос (1917), III, 546.

[50] Высказывалось предположение, что дух, вызываемый Фаустом, имеет сходство с седьмым духом (духом природы) из *Авроры* Я. Бёме. См. *Казакова И.Б.* Космология Якоба Бёме и художественный мир “Фауста” // Гётевские чтения 2003 / Под. ред. С.В. Тураева. М., Наука, 2003. С. 62-79.

[51] *Goethe J.W*. Faust, I, 501-509.

Душа человека
Воде подобна:
С неба нисходит,
К небу восходит
И снова долу
Должна кануть...
Вечная смена![52]

После этих строк Гёте описывает ток воды, водопадом струящийся с горной кручи, низвергающийся в бездну, а затем растекающийся в сонной долине в озерную гладь, в зеркале которой отражаются звезды. Таким образом, когда в *Фаусте* струящийся вверх и вниз дух говорит о рождении и могиле, это связано с круговоротом жизни, ибо движение душ подобно потоку. Не случайно, аналогичную комбинацию образов вечности, времени, рождения и могилы, потоков душ и ткацкого стана мы встречаем в *Сне Мелампа*, где души и мгновения сравниваются с тканью, которая ткется из соединений причин-змей и целей-змиев, чьи вереницы сравниваются с морскими потоками (“Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений / Движутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к “закатам”).

Отсылая к рассматриваемому месту *Фауста*, Иванов предлагает представить “божественную природу Гете, бесконечно живую и движущуюся, этот *ткацкий станок*, ткущий <…> живую одежду Бога”.[53] Возникает вопрос: зачем дух у Гете ткет покровы, занавешивающие божественное от людей? Он сплетает ткань феноменальной жизни – человеческие судьбы, которые становятся живыми завесами, предохраняющими взоры смертных от созерцания мира сущностей, духов, божественных тайн.[54] Без этих покровов тайная тайных была бы отверста и

---

[52] *Иванов Вяч.* Гете на рубеже двух столетий IV, 120 и 126.

[53] *Он же.* Гете на рубеже двух столетий (1912), IV, 140-141. Ср. Там же. С. 165: “‘Божества живое облаченье’ для земного духа, ткущего его, – отнюдь не метафора <…> Вспоминается прекрасное видение ‘небесных сил, восходящих и нисходящих и передающих друг другу золотые ведра’ <…> Довести до внутреннего слуха <…> то, что, как говорит гетевский Ариэль, ‘не слышится’ в тайном тканье природы…”.

[54] *Он же.* Достоевский и роман-трагедия IV, 422 (= IV, 507): “В те минуты ожидания смерти на эшафоте внутренняя личность [Достоевского] упредила смерть и почувствовала себя живою и сосредоточенною в одном акте воли уже за ее вратами. Личность была насильственно оторвана от феноменального и ощутила впервые существенность бытия под *покровом видимости вещей, из коей сотканы* ограды воплощенного духа”. Об охранительной функции символов в Ареопагитиках и у неоплатоников см. *Петров В.В.* Символ и священнодействие в позднем неоплатонизме и в *Ареопагитском корпусе* //

доступна тем, для кого не предназначена”.[55] У Прокла покров Афины, который есть сам космос, занавешивал сущность богини. Иванов добавляет к этому образ богини Изиды, чей лик был закрыт покрывалом.[56] При этом Иванов учитывал романтические переработки мифа об Изиде, при котором, достигший богини посвященный, приподнявший закрывающий ее лик покров, узнавал в божественном лике самого себя.[57]

## Чурлёнис и Балтрушайтис

Выше мы обсудили ряд авторов и текстов, проясняющих значение ряда образов и символов, представленных в поэме Иванова *Сон Мелампа*. Мы установили, что источником образа четырех разнотекущих потоков является стихотворение Ф. Шиллера *Горная дорога* (воспринятым Вяч. Ивановым в переводе В. Жуковского). Тем не менее, остается непроясненным, чем именно в контексте поэмы являются эти потоки, что они символизируют. Поэтому мы продолжим рассмотрение контекстов, в которых Иванов использовал образ разнотекущих потоков, обратившись к опубликованной в 1914 г. статье Иванова, где строки о разнонаправленных морских потоках иллюстрируют рассуждения о поэтике Чурлёниса.[58]

Примечательно, что в статье о Чурлёнисе присутствуют и другие темы из *Сна Мелампа*: например, Иванов обсуждает образы космических *Змеев*, представленных на различных полотнах художника. Здесь же мы снова находим мотив полуденного сна: согласно Иванову визионерское творчество Чурлёниса ухватывает “сонные грезы *Мировой Души*” (которая подспудно присутствует и в *Сне Мелампа*), “смутные мечтания ее полуденной дремы, где мир снова – хаос”, “где разделенное прост-

---

ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Исследования по истории платонизма / Под общ. ред. В. В. Петрова. М., Кругъ, 2013. С. 264-308.

[55] Ср. *Иванов Вяч.* Заветы символизма (1910), II, 591.

[56] *Иванов Вяч.* Древний ужас (1909) III, 104.

[57] Ср. *Новалис.* Ученики в Саисе (1802), а также: *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме (1908) II, 553: “Все феноменальное – марево Майи; под покрывалом завешенной Изиды, быть может, даже не статуя, а пустота, “le grand Néant” французских декадентов. “Будем же рассматривать дивные узоры *покрывала*; ведь мы не уловили самых пленительных линий, самых волшебных сочетаний. Знай, посвящаемый, что это покрывало *ткем* мы сами. Итак, прислушивайся к новым сладким обманам гиерофанта Сирен. Имя поэзии – Химера””.

[58] *Иванов Вяч.* Чурлянис и проблема синтеза искусств (1914), III, 147-170.

ранством и *причинностью* воссоединено по тайному закону внутреннего сродства и соответствия”. Для нашего рассуждения о *Сне Мелампа* также важны высказываемые Ивановым применительно к Чурлёнису мысли о страннике, “проходящем через иные миры”, теряющем “свое малое *я* в космической жизни”.

Иванов воспринимает Чурлёниса как выразителя литовской народной души, и здесь его впечатления от картин Чурлёниса своевольно соединяются с восприятием поэзии Ю. Балтрушайтиса, через которую Иванов начинает трактовать литовскую душу вообще и живопись Чурлёниса в частности. Например, когда Иванов замечает, что для литовцев характерна “индийская созерцательность” и “недоверие ко всякой ‘яви’”, то приводит в пример мнение Балтрушайтиса,[59] согласно которому от всякой яви можно проснуться к новой.

То, что поэтики Балтрушайтиса и Чурлёниса у Иванова наложились друг на друга, не случайно. Как раз летом 1914 г. Иванов с семьей жил в Петровском-на-Оке, по соседству с Балтрушайтисом.[60] И, вероятно, тогда же Иванов начинает работать над статьей о Балтрушайтисе, позднее опубликованной в энциклопедии Венгерова.[61] Говоря о миросозерцании Балтрушайтиса, Иванов замечает, что переход от яви к яви сравним для того с переходом от забвения к припоминанию (С. 374), а поэт – “носитель вселенского сочувствования; он – проходящий через миры воплощения странник… Лишь отвергнув себя, начинает он петь о мировом бытии и о себе самом, как атоме мирового бытия”.[62] Так в его рассуждения в очередной раз входит мотив Мировой Души, но на этот раз в сочетании с идеей космического перевоплощения (которое, по

---

[59] Поэт-символист Ю. Балтрушайтис был одним из основателей московского издательства “Скорпион”. Балтрушайтис увлекался Индией, переводил Р. Тагора, писал о Н. Рерихе, см. *Тагор Р.* Гитанджали (жертвопесни) / Пер. под ред. Ю. Балтрушайтиса. М., 1915, а также: *Балтрушайтис Ю.* Внутренние приметы творчества Рериха // Рерих. Петроград, Свободное искусство, 1915, 16-17. А. Белый тоже написал о Балтрушайтисе статью, озаглавленную *Ex Deo Nascimur* [1915-1920], см.: A Belo rankraštis apie J. Baltrušaičio lyriką / Parengė V. Kubilius ir D. Straukaitė // Literatūra ir kalba, XIII. Lietuvių poetikos tyrinėjimai. Vilnius, 1974. P. 424-452. Но Белый перетолковывает поэтику Балтрушайтиса в антропософском духе.

[60] См. *Дешарт О.* Введение, I, 141.

[61] *Иванов Вяч.* Юргис Балтрушайтис как лирический поэт // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. С.А. Венгерова. [1]1918, М.: Республика, 2004. С. 374-380.

[62] Там же. С. 377. Ср. *Сон Мелампа*, v. 120-121: “каждый / атом *раздельной души* от послушного зеркала просит…”

мнению Иванова, вполне совместимо с христианством):[63]

> Уж не марево ли все, что видит странник? Нет, не марево, но преходящие лики вселенской жизни, бесчисленные и *вре́менные одеяния* мириад[ов] мириад идущих вместе *душ*, в мировом сонме которых поэт свидетельствует за всех <…> В конечном смысле, однако, весь этот сонм – одна *раздробившаяся Мировая Душа*; и ее одеяния, ее местные и временные определения суть ее сны… Возникнет явление и поникнет, и *в иное место перейдет дух, его жививший*; а одежда спала и истлела, как отцветают цветы, оставив семя для будущего цветения, будущего воплощения.[64]

Замечая, что миросозерцание Балтрушайтиса ближе к индийскому: "тут древнее родовое наследие этого поэта… который сам энтузиастически верит в единую душу – праматерь литовско-славянской семьи",[65] Иванов практически буквально воспроизводит пассажи из статьи о Чурлёнисе. И тут же подкрепляет сказанное соображениями, почерпнутыми у греческих неоплатоников. По Иванову, в поэтике Балтрушайтиса на первое место выдвинуто "единое, раскрывающееся во множественности частных явлений, ἓν διᾶ πολλῶν Платона". Для Балтрушайтиса характерен "пафос восхождения от единичного к "универсалиям" и через них ко всеединству, – *бегство от отдельного ко всеобщему*".[66] Последние слова – это парафраз знаменитой фразы неоплатоника Плотина о "бегстве одинокого к единственному", которая завершает его *Эннеады*.[67]

Но вернемся к ивановской статье 1914 г. о Чурлёнисе, которая, применительно к нашим рассуждениям о *Сне Мелампа*, еще не открыла нам всех своих ключей. Когда Иванов пишет, что Чурлёнис в своем творчестве пробуждался / переходил от яви к яви, запечатлевая являвшиеся ему видения в виде символических картин, требующих истолкования,

---

[63] Ср. Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор / Пред. и комм. С.С. Аверинцева. Подг. текста А.Б. Шишкина // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов – новые материалы / Сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно 2001. С. 140: "1933 г. Говорили по поводу Р. Штейнера о совместимости перевоплощения с христианством**.** Вячеслав сказал: Евангелье нигде не отрицает перевоплощения**.** Никодим (Иоанн 3: 4), спрашивая о возможности 'войти в другой раз в утробу матери своей и родиться', спрашивает о возможности перевоплощения. Иисус отвечает: не в том дело, есть ли перевоплощение или нет; если кто не родится от Воды и Духа".

[64] *Иванов Вяч.* Юргис Балтрушайтис…, 378.

[65] Там же. С. 378-379.

[66] Там же. С. 379.

[67] *Plotinus*. Enneades VI, 9, 11, 51: φυγὴ μόνου πρὸς μόνον.

он иллюстрирует это двумя стихотворными отрывками из своих произведений, в каждом из которых речь идет о потоках. Рассмотрим первый из них. Иванов спрашивает:

Кто древле нам родной язык примет,
Томительно-немотный, истолкует?

Эти строки взяты из того места мелопеи *Человек* (1915), где говорится, что “Вас, памяти вселенской письмена, / не может скрыть земля, ни смыть волна… / И вспять рекой, вскипающей со дна, / К своим верховьям хлынут времена…”.[68] Здесь мы видим хорошо известное ивановское представление о *времени, текущем вспять*, понимаемом как вселенский анамнесис – процесс припоминания Мировой Душой своего прошлого. Согласно фундаментальному прозрению неоплатоника Плотина, время нашего мира – это жизненное движение Мировой Души.[69] Иванов парадоксальным образом переворачивает эту мысль, молчаливо предполагая, что если Мировая Душа припоминает, это равнозначно обращению космического времени вспять. Именно о вселенском, не индивидуальном анамнесисе идет речь в *Деревьях*:

… Встают средь милых сердцу встреч,
Обличья душ, лишь Памятью живущих
(Им не дано воспоминать, но течь
В ее русле́ им значит жить), текущих
К истоку дней; душ, избранных беречь
Старинный сон, – вне мира в мире сущих …
. . . . . .
И вот река течет бессмертья лугом,
К началу вверх, откуда ключ забил,
Растениям вослед, немым подругам…
. . . . . .
То Памяти река.[70]

Обращенное Памятью вспять течение реки времени совпадает с направлением развития растений – из будущего в прошлое.[71]

---

[68] *Иванов Вяч.* Человек. Ч. 3, I-II // III, 224.

[69] *Plotinus.* Enneades III, 7, 11, 43-45: “время есть жизнь [мировой] души, находящейся в движении перемещения от одного состояния жизни к другому”; Там же. С. 59-62: “не должно полагать время вне души <…>, оно не дополнение к ней, не её следствие, <…> но то, что в ней усматривается, в ней и с ней существует”.

[70] *Иванов Вяч.* Деревья (1917-1918), III, 533.

[71] Ср. Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор. С. 137: “24 июня 1931 г. Говорили о Вячеславологии: Стих в ‘К Памяти’ о растениях: они живут из будущего в прошлое**.** Стих в ‘Младенчестве’. Переход от сада и растений к старику Сторо-

## Из вечности в вечность

В качестве второго стихотворного отрывка-иллюстрации в статье о Чурлёнисе Иванов использует строки 31-38 из *Сна Мелампа*. Для удобства рассмотрения мы обсудим чуть более пространный отрывок. Речь в нем идет о том, что Меламп похоронил мертвую змею и воспитал молодую, а благодарные змеи описывают это так: "*Вечность* ты схоронил, о Меламп, и *вечность* взлелеял" (v. 20). Меламп, владеющий только профанным языком, не понимает, как можно что-то сделать с вечностью и спрашивает: "Змеи-подруги! как *вечность* я мог схоронить и взлелеять? / Может ли *вечность* родиться? И сгинуть *вечность* не может" (v. 29-30).

"Вещий!" – он слышит, он чует: "внемли: не едина вся *вечность*;
Движутся в море глубоком моря, те – к зарям, те – к закатам
Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь:
Разно текущих потоков немало в темной пучине,
35 И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Тайно *из вечности в вечность* душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховные, – глухо
Влажной могилой за ней замыкается нижняя бездна.
В духе *вечность* жива, и покинута духом – мертвеет.
40 Так ты *вечность* одну схоронил, и другую взлелеял.

В заключение змеи сообщают Мелампу о том, что и сам он переменился – из бездушного царства Причин он поднялся в разумное царство Целей: "Слепые толкали тыл твой причины; / Ныне же цели святые влекут предводимые руки".[72]

Ответ змей загадочен, как изречение оракула. Непонятно, что такое "вечность", в каком отношении она относится к "душе", "бездне", "могиле", и при чем тут разнотекущие потоки.

Вначале проясним, что такое "вечность". Ключ к разгадке дает сам Иванов, соотносящий рассматриваемые строки из *Сна Мелампа* с рассуждением о том, что истолковать символические сны в красках Чурлё-

---

жу естественен, так как *молодые* травы соответствуют именно *старику* в человеческом мире".

[72] Строки являются переиначенным афоризмом "verba movent, exempla trahunt" ("слова подталкивают, образцы влекут") из учебников латинского языка. В каноническом виде изречение впервые встречается у немецкого богослова, драматурга и поэта Якоба Мазена (1606-1681), см. его Ars nova argutiarum eruditae et honestae recreationis, 1, 6, 2, 2; 27, но по смыслу восходит к словам Фомы Аквинского: "in actibus hominum plus movent exempla quam verba", "людей к действиям побуждают скорее примеры, чем слова" (Super Evangelium S. Ioannis lectura, 13, 3; 113).

ниса может лишь тот, кто способен “терять свое малое *я* в космической жизни, *мерить время эонами*, а бытие – чередами идеальных пространств и сменами ‘миров иных’”.[73] Стало быть, для Иванова “вечности” здесь соответствует греческое слово αἰών (“эон”), которое в греческом языке имеет много значений, в том числе не только “вечность”, но также “век”,[74] “жизнь”, “поколение”, “судьба”. Именно на этой полисемии играет Иванов, подставляя в лексему “вечность” разные значения из лексемы αἰών. Исходя из этой догадки, предложим толкование приведенного выше отрывка. В строках: “*Вечность* ты схоронил, о Меламп, и *вечность* взлелеял”, а также: “Может ли *вечность* родиться? И сгинуть *вечность* не может”, “вечность” – это “жизнь”: Меламп хоронит одно живое существо, и воспитывает другое.

Во фразе “внемли: не едина вся *вечность*” лексему следует либо понимать буквально, как существование без начала и конца (и тогда речь идет о вечности, разбиваемой на ряд эонов), либо как “мир” (в котором есть высшая и низшая части). В строке “тайно *из вечности в вечность* душа воскресает живая” некая бессмертная субстанция (душа) переходит “из эона в эон”, “из жизни в жизнь”, “из мира в мир”. Напомним, нечто подобно мы уже встречали у Иванова прежде (см. выше, раздел 2), рассматривая его ранние поэмы, в которых говорилось о том, что Бог разграничил миры-эоны непроходимыми реками забвения, так что в каждом новом эоне душа не помнит своего прошлого, и о том, что есть странники, сохраняющие память и идентичность, проходящие из эона в эон.

Кроме того, здесь прекрасный контекст предоставляет нам Гете. Эккерман записал его суждение о смерти, которое кажется очень уместным применительно к нашим поискам:

> Гете весь ушел в размышления, затем прочитал строку из древнего поэта: “И при закате своем это все то же светило”. – Когда человеку семьдесят пять, – вдруг весело и жизнерадостно продолжил он, – он не может временами не думать о смерти. Меня эта мысль оставляет вполне спокойным, ибо я убежден, что дух

---

[73] Ср. *Лейбниц.* Монадология § 53: “в идеях Бога есть бесконечное множество возможных универсумов”; Там же. § 57: “вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным *точкам зрения* каждой монады”.

[74] Не случайно, в разделе I, I сборника *Cor ardens* (1911), который завершается *Сном Мелампа*, имеется и стихотворение *Aevum aetherium*. Здесь *aevum* – латинский эквивалент греческого αἰών.

> наш неистребим по природе; он продолжает творить *из вечности в вечность* (es ist ein fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit). Он сходствует с солнцем, которое заходит лишь для нашего земного взора, на самом же деле никогда не заходит, непрерывно продолжая светить.[75]

Выражение "из вечности в вечность" (von Ewigkeit zu Ewigkeit) в точности соответствует строке из *Сна Мелампа*. Поскольку Иванов демонстрирует знание Эккермановских *Разговоров с Гете* (см. ниже), можно предположить и знание им приведенного отрывка и даже следование ему. Ситуацию несколько осложняет тот факт, что формула "von Ewigkeit zu Ewigkeit" происходит из библейской книги Даниила: "Gelobet sei der Name Gottes von Ewigkeit zu Ewigkeit" (ср. Синодальный перевод: "да будет благословенно имя Господа от века и до века", Дан 2:20). Тем не менее, по смыслу для Иванова "релевантен" лишь текст Гете, а строка из книги пророка Даниила совпадает только на уровне лексики. Но и она полезна нам, поскольку ее греческий текст – ἀπὸ τοῦ αἰῶνος καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος – косвенным образом подтверждает, выдвинутое нами ранее предположение, что "вечности" в *Сне Мелампа* соответствует не вечное в строгом смысле (ἀΐδιον), но вечность "человеческая" (αἰών – "эон", "век", "жизнь").

## Лейбниц и монадология

Мы не можем здесь подробно рассмотреть оригинальную теорию Причин и Целей, присутствующую в *Сне Мелампа* не только на сюжетном уровне, но объясняемую Ивановым в специальном примечании к поэме, призванном отделить его собственную концепцию от схожих воззрений В. Вундта, А. Белого и др.[76] Укажем лишь на прямой источник оппозиции Причин и Целей у Иванова. В статье о Чурлёнисе, сразу после инкорпорированных в текст статьи строк о разнотекущих потоках

---

[75] *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете / Пер. с нем. Н. Ман. Вступит., статья Н. Вильмонта, коммент. и указатель А. Аникста. М., Худ. лит., 1981. С. 127 (запись от 2.5.1824). Гете цитирует строку "δυόμενος γὰρ ὅμως ἥλιός ἐστιν ἔτι" из эпиграммы Стратона (Anthologia Graeca XII, 178, 4 / Hrsg. von H. Beckby. Band IV. München: Ernst Heimeran Verlag, 1958. S. 106), ранее приписывавшуюся Нонну Паннополитанскому, см. *Uwaroff S. von.* Nonnos von Panopolis der Dichter; ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Poesie. Petersburg, 1817.

[76] Этой теме был посвящен мой доклад: Телеология vs. причинность у Вячеслава Иванова и Андрея Белого // Четвертая международная научная конференция Музыка – философия – культура 'Родное и вселенское: К 150-летию Вячеслава Иванова', 6-8.4.2016, Библиотека истории русской философии и культуры "Дом А.Ф. Лосева".

и вечностях, Иванов дает подсказку, помогающую реконструировать метафизику, лежащую в основе этих строк. Он говорит, что если бы требовалось найти сжатое описание или комментарий к той “темной космогонии”, которую представляет творчество Чурлёниса, то лучшим выбором были бы §§ 66-70 из *Монадологии* Лейбница.[77] Иванов приводит их полностью и подытоживает фразой, отталкивающейся от § 61: “Πάντα σύμπνοια, “все согласуется и дышит одно в другом” – говорит нам с древними мудрецами любимым изречением Лейбница мир Чурляниса”.[78] Разумеется, *Монадология* Лейбница, на которую Иванов указывает применительно к Чурлёнису, в гораздо большей степени относится к его собственным мифо-поэтическим построениям того периода. Уже центральное для *Сна Мелампа* противопоставление Целей и Причин является прямым заимствованием из § 79 *Монадологии*:

> Les âmes agissent selon les loix des causes finales par appetitions, fins et moyens. Les corps agissent selon les loix des causes efficientes ou des mouvemens. Et les deux règnes, celuy des causes efficientes et celuy des causes finales, sont harmoniques entre eux.
> [Души действуют согласно законам *конечных причин*, посредством *влечений*, *целей* и средств. Тела действуют по законам *причин действующих* или движений. И оба царства – причин действующих и причин конечных – гармонируют между собой].[79]

Из четырех аристотелевских причин Лейбниц выбрал две и связал каждую либо с телесным, либо с бестелесным: причина действующая (causa efficiens) *движет* тела, причина целевая (causa finalis) *влечет* к себе души.[80] Согласно Лейбницу, царства обоих видов причин находятся в совершенной гармонии друг с другом[81] (Иванов строит на этом ми-

---

[77] *Иванов Вяч.* Чурлянис и проблема синтеза искусств (1914), III, 169-170.

[78] Если быть точным, античные авторы (от Галена до Прокла) говорили о σύμπνοια μία, “едином согласии”.

[79] Ср. *Фишер К.* Лейбниц, его жизнь, сочинения и учение / Пер. с нем. И.Н. Полилова // История новой философии Т. 3. СПб: Д. Е. Жуковский, 1905 (ссылки на страницы даются по репринту: *Фишер К.* История новой философии: Готфрид Вильгельм Лейбниц: Его жизнь, сочинения и учение. М, АСТ: Транзит-книга, 2005, С. 371: “Лейбниц ничего не повторял в своих сочинениях так часто и с такой настойчивостью, как то, что истинная философия должна соединить в своем объяснении мира принцип целей с принципом действующих причин”.

[80] *Иванов Вяч.* Сон Мелампа, v. 41-42: “Слепые толкали тыл твой причины; / Ныне же цели святые влекут предводимые руки”.

[81] *Лейбниц.* Монадология, § 87: “выше мы установили совершенную гармонию между двумя естественными царствами: царством причин действующих и царством

фологему браков Целей и Причин).[82] Однако почему ряды Причин и ряды Целей движутся навстречу друг другу противонаправленными потоками времен, получивших у Иванова звучные греческие именования, из Лейбница нам узнать не удастся (мы предполагаем обсудить это в другой работе).[83]

Укажем на другие лейбницевские мотивы в *Сне Мелампа*. Как уже сказано, строки о разнотекущих потоках в поэме повторены дважды. Во второй раз они вводятся так (v. 77-82):

Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
Движутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь;
Разно-текущих потоков немало к темной пучине;
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам.

Строки, обрамляющие рассуждение о потоках, в очередной раз отсылают к монадологии. Об оппозиции Целей / Причин уже говорилось. Но и образ ткацкого станка (помимо тех коннотаций с Мировой Душой, которые мы рассматривали выше) указывает на то же. 9 апреля 1931 г. О. Дешарт записала слова, в которых Иванов сам соотносит ткачество и лейбницевскую предустановленную гармонию: “Предустановленная гармония как закон ткацкого станка: сплетает разные нити в одну ткань”.[84] Достигаемое при этом “единение” (так же, как это было в покрове богини Афины у Прокла) подразумевает сплетение *противоположностей*, поэтому Иванов добавляет: “Предустановленная гармония только звучит примирительно мягко – это страшная, величайшая антиномия”.[85]

Рассмотрим и другие отсылки к Лейбницу. Строки 120-125 *Сна Мелампа*: “каждый *атом раздельной души*… самовластный – не мнит о

---

причин конечных”.

[82] *Иванов Вяч.* Сон Мелампа, v. 70-71: “Имя нам – Змеи-Причины: со Змиями Целей отвека / Нас обручила судьба”. Ср. *Aristoteles.* De anima 415 b 15-18: “Душа есть причина и в значении цели (οὗ ἕνεκεν ἡ ψυχὴ αἰτία)… Цель (τέλος) у живых существ по самой их природе есть душа”.

[83] Лейбниц говорит только, что у тела и души разные законы, которые согласуются в силу предустановленной гармонии, см. *Лейбниц*. Монадология, § 78.

[84] Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор. С. 137.

[85] Там же. Кроме того, уток проникающий в основу, это еще один символ соития, дополняющий образы копий разума, проникающих в бессознательное, и небесных молний-змиев, сходящихся с змеями-причинами (см. выше).

согласьи частей и о строе целого облика, – только б, в себе утверждаясь, усилить себялюбивую душу”, в контексте монадологии прочитываются так, что речь идет об обособленных монадах, которые противятся предустановленной гармонии.

Важнейшим оказался для Иванова § 56 *Монадологии*: “Монада является бессмертным *живым зеркалом* (un miroir vivant) универсума”,[86] соотносящийся с его собственным принципом взаимоотражения микрокосма и макрокосма. И хотя указанный принцип Лейбница является модификацией античного принципа “всё во всём”, хорошо известного Иванову, во время описания зеркального вглядывания друг в друга микро- и макрокосма в *Спорадах*, Иванов делает это на языке монадологии Лейбница:

> Что, если мы, глядящиеся в зеркало и видящие ответный взгляд, сами – *живое зеркало*, и наше зрящее око – только отсвет и отражение живого ока, вперенного в нас? Бросая от себя луч вовне, не приняли ли мы его раньше извне, отразив в своем микрокосме вселенскую тайну?... Единственный путь философствования для человека… искать истолкования всего из себя. Во имя этой связи он, созерцая безграничный мир, говорит ему: “ты – я”, с тем же правом, с каким Дух Макрокосма, озирая себя бесчисленными своими очами, говорит человеческой *монаде* “ты – я”. Зенит глядит в Надир. Надир в Зенит – два ока, наведенные одно на другое, два *живых зеркала*, отражающие каждое душу другого”.[87]

Как видно из примеров, формула “живое зеркало” вошла в язык Иванова.[88] Кроме того, когда в статье о Чурлёнисе Иванов говорит о “душах-энергиях” – это переложение аристотелевско-лейбницевской связки “душа-энтелехия”.[89] К Лейбницу относятся и слова Иванова из

---

[86] Ср. также *Лейбниц*. Монадология, §§ 63 и 77. Ср. *Фишер К.* Готфрид Вильгельм Лейбниц: Его жизнь, сочинения и учение. С. 436: “Существо тем совершеннее, чем отчетливее в нем представлено целое, чем большая часть целого через него познается”; и *Иванов Вяч.* Манера, лицо и стиль II, 622: “Чем целостнее и энергичнее личность, тем живее в ней вселенское чувство; отчуждает от целого только немощь; сила укрепляет связь, и нормальному человеку до всего прямое дело – не только до всего человеческого, но и до звезд”.

[87] *Иванов Вяч.* Спорады (1908) III, 125 и 129-131.

[88] См. также *Иванов Вяч.* Сфинкс I, 651: “И, как в зеркальной вечности Надир / Глядит в Зенит зеницею Зенита, — / В единых Двух себе дивится мир...”; Тантал (1905) II, 28: “Я *зеркалом* / сиял недвижным, и в меня гляделся мир/ (но зеркалом моим был мир воистину)”; Ницше и Дионис (1904) I, 719: “…отображает всю тайну вечности в *живом зеркале* внутреннего, сверхличного события исступленной души”.

[89] Ср. *Лейбниц*. Монадология, § 70: “у каждого живого тела есть господствующая энтелехия, которая в животном есть душа”. Ср. *Aristoteles.* De anima 412 b 5-6: “Душа есть первая энтелехия природного органического тела”; 414a27-28: “душа есть некото-

примечания к *Сну Мелампа*: “Закон достаточного основания имеет лишь формальное значение для нашего познавания; если бы мы могли проникнуть в сущность являющегося, формула достаточности оказалась бы иною”.[90] В завершение отметим, что в период 1904-1907 гг. “монадология и лейбницианство” некоторых построений Иванова отмечались и его современниками.[91]

Не случайно, *тогда же* в речь и мысль Иванова проникает термин “энергия”.[92] Как представляется, не отказываясь от лейбницевских “корней”, Иванов на уровне лексики заменяет экзотическое слово “энтелехия” лексемой “энергия”. Подтверждением этому служит Ивановский вольный пересказ отрывка из Эккермана, в котором “энтелехия” Гете дважды заменена на “энергию”. Иванов пишет:

> Стремление [к Богу] может быть вечным, оно переживает модальность воплощения, ибо человек бессмертен, как *энергия*, и ему открыты по смерти бесчисленные возможности ее осуществления, каждая из которых, в меру его усилий приблизиться к Богу, представляет собою ступень высшего бытия в иерархии духов. В этом смысле мир, по выражению Гете, “рассадник духов”, где каждый человек лишь малый росток. И о себе лично Гете сказал Эккерману, что ощущает в себе тайную *энергию* бытия, которая, он не сомневается в этом, найдет себе после его телесной смерти достойное применение.[93]

Данному отрывку в *Разговорах с Гете* у Эккермана соответствует

---

рая энтелехия и смысл того, что обладает способностью быть таким-то”. Согласно Аристотелю “энергия (ἐνέργεια) тяготеет к актуализации (ἐντελέχειαν)”.

[90] *Лейбниц*. Монадология, § 31-32: “Наши рассуждения основываются... на *принципе достаточного основания,* в силу которого мы усматриваем, что ни одно явление не может оказаться истинным или действительным… без достаточного основания…, хотя эти основания в большинстве случаев вовсе не могут быть нам известны”.

[91] Ср. Л.Е. Галич (1906): “Я затрудняюсь даже сказать, пантеист ли Иванов или плюралист, идет ли он за Спинозой или Лейбницем. Преклонение перед индивидуальною волей, перед “я”, перед *духовной монадой*, органически срослось у него с тягостным сознанием одиночества, на которое осуждена эта воля, пока она отрезана от вселенной и замкнута в границах индивидуальности”; Д. Философов (1907): “Вся его философия не что иное, как умствование эрудита над тем, как бы отделаться от умствований.., из абсолютной *монады* – превратиться в клеточку, в каплю великого океана стихии” (см. В.И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина; коммент. Е.В. Глуховой, К.Г. Исупова, С.Д. Титаренко, А.Б. Шишкина и др. СПб., РХГА, 2016. С. 94 и 124, соответственно).

[92] Например, в 1906 г. Иванов выдвигает наделавшую много шума концепцию “мистического энергетизма” (которая не имеет прямого отношения к нашей теме).

[93] *Иванов Вяч.* Гете на рубеже двух столетий (1912), IV, 139.

только одно место:

> Чего только не наговорили философы о бессмертии! А что проку? Я не сомневаюсь: наше существование будет продолжаться, ибо природе не обойтись без того, что понимают под *энтелехией* (die Natur kann die Entelechie nicht entbehren). Но бессмертны (unsterblich) мы не в равной мере, и для того, чтобы в грядущем проявить себя как великую *энтелехию*, надо ею быть (um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein).[94]

То, что Гете использует термин “энтелехия” в лейбницевском смысле показывает, что его мысли движутся в русле *Монадологии*, где энтелехия – синоним цели и приведения сущего к завершенности-совершенству. В то же время, там, где Гете говорит об энтелехии, Иванов говорит об “энергии”, что ведет у него к трансформации мысли.

Так, естественным образом Иванов представляет души-энтелехии как сгустки энергии. Например, с “комком энергии” он отождествляет *я* или самосознание;[95] пишет о том, что художник может наделить формами *души-сущности* и *души-энергии*, иначе недоступные взору.[96] Свидетельством тому же являются некоторые формулировки О. Дешарт, когда она пишет о дионисизме. Почти наверняка она говорит языком Иванова, который излагал античные теории метемпсихоза на языке, сочетающем представления индуизма и язык “энергий”.[97] Но у нее тела становятся “проводниками божественных энергий”, это уже язык православного богословия, отмеченного влиянием паламизма.

Подведем итог. Учитывая рассмотренные выше контексты и влияния,

---

[94] *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете. С. 333 (запись от 1.09.1829).

[95] Ср. *Иванов Вяч.* Выступление в прениях к докладу Н.А. Бердяева “Опыт философского оправдания христианства (В. Несмелов)”, 24.2.1909 // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах. Том 1: 1907-1909. М., Русский путь, 2009. С. 508: “Вместо слитого комка *энергии*, которым называл себя *я*, <...> мы осознали нечто многосоставное, многообразное”.

[96] *Иванов Вяч.* Чурлянис и проблема синтеза искусств (1914), III, 169: “Художник отдавался “темным внушениям настойчиво требовавших формы душ-сущностей, *душ-энергий*… Подобно стихийным гостям Манфреда, они требовали облечь их в соответственные виды явления”. Ср. *Байрон Дж.* Манфред (1817): “Предстаньте предо мною. / Один иль все, в своем обычном виде”… “Мы не имеем образов – мы души / Своих стихий. Но выбери любую / Из форм земных – и примем мы ее”, пер. И. Бунина.

[97] Ср. *Дешарт О.* Введение (1970), I, 67: “В античном палингенезисе тело было лишь временным носителем, передатчиком божественной *энергии*; *дух* его менял как змея свои шкуры”; Там же. С. 109: “Дионис рождается вновь, но тела, в которые облекается страдающий бог на время своих повторных земных появлений, являются лишь преходящими жилищами, своего рода проводниками божественной *энергии*”.

мы можем сделать вывод, что в определенный период Иванов рассматривал мир как некий единый разумный организм, как вселенскую жизнь и творение Мировой души. Разнообразные явления и тела этой вселенской жизни предстают у него как бесчисленные и вре́менные одеяния,[98] в которые облекаются сгустки энергии, бестелесные монады. Сонм подобных монад слагается в единую мировую Душу (не достигая равенства с ней). Вечные монады, обладающие нескончаемой единой жизнью, меняющие свои телесные формы, проходят через ряды тел и воплощений.[99] В этой перспективе явление (телесное существо) возникает, когда в него входит дух, и явление пропадает, когда дух, его ожививший, переходит в иное место. Сброшенное тело-одежда истлевает, оставляя семя для будущего воплощения.

Этот базовый принцип мог выражаться у Иванова на языках разных культур и традиций, например, в терминах античных философии и мифологии, и тогда Иванов писал о проходящем через любые формы и воплощения боге Дионисе.[100] В *Сне Мелампа* (с учетом принципа "всё во всём") Зевс, Персефона, Дионис Загрей, Дионис-Вакх сливаются, и через их лики просвечивает единый трансцендентный всему Зевс. Напротив, в работах, ориентированных на образность индуизма, тот же принцип мог излагаться в терминах популярной Веданты. Так, в статье о Чурлёнисе переход души из "эона в эон" толкуется Ивановым как пере-

---

[98] О схожих учениях см. *Петров В.В.* Индивид и его телесность в истории европейской философии // Тема "живого тела" в истории философии: Материалы научной конференции. Институт философии РАН, май 2015 г. / Отв. ред. И.И. Блауберг. М.; СПб., Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 11-42.

[99] Ср. *Фишер К.* Готфрид Вильгельм Лейбниц: Его жизнь, сочинения и учение. С. 402: "Рождение и смерть суть только смены форм в жизни индивидуума… Рождение индивидуума подобно превращению гусеницы в бабочку, а смерть – превращению бабочки в куколку".

[100] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 108: "Мифу не удается пластически и окончательно очертить Дионисов облик. Бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы <…> бык, <…> змея, <…> дерево, <…> младенец, <…> огонь, <…> бог <…> в узком колодце, <…> в бедре Зевсовом <...> бог на дельфинах, <…> бог сокровенный и исчезнувший, <…> этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность. Его многообразность и как бы текучесть не позволяет облечь его numen в постоянное и устойчивое формальное представление; миф прибегает к различению многих Дионисов, которые суть не только разные аспекты бога <…>, но и последовательные его богоявления или возрождения <…>. Религиозная мысль <…> отмечает его начало в генезисе вселенной, до появления первого Диониса, Загревса, сына Персефоны, и полагает принципиально возможным его новый приход".

ход “из яви в явь”, из одной теофании в другую, из одного сна в другой. “Эоны” и тела, через которые проходит душа, становятся чередой теофаний и сновидений. В сочинениях, следующих немецкой мистике, Иванов говорит о странниках, бредущих через миры с епископским посохом и перстнем.

Наконец, сформулируем то, как мы понимаем строки, повествующие о разнотекущих потоках. Это полисемантичный, многослойный образ. Имея исток в видении шиллеровском описании четырех рек, расходящихся подобием вселенского креста и стягивающих собою мир, эти потоки представляют собой реки душ. Упоминание ткани и ткачества отсылает к Мировой Душе, сплетающей тело космоса, и принципу предустановленной гармонии Лейбница. Одновременное сочетание отсылок к влаге и ткачеству напоминает о демиургической активности седьмого духа из *Фауста* Гете. Наконец, явное и мощное влияние *Монадологии* Лейбница вводит тему вечных бестелесных монад, проходящих сквозь телесные формы и миры.

Сам же мир, каким он предстает в строках, описывающих разнотекущие потоки, подобен океану, исполненному и сотканному из струений бессмертных душ-энергий. Этот мир неоднороден. Его верхние области полны света и разума, это царство Целей, тогда как его глубинные слои – это области мглы и бессознательного, царство Причин. Если монада-душа опустится в глубинные воды, на уровень бессознательного и доразумного, то, будучи бессмертной, не уничтожится, но станет “спящей” и “потухшей”.[101] Это духовная смерть, а потому сказано о “влажной могиле”. Если же душа-дельфин[102] вынырнет в “верховые моря”, ассо-

---

[101] Ср. Вячеслав Иванов и Андрей Белый в дневниках и письмах О. Н. Анненковой / Вступ. статья, подг. текста и прим. Е.В. Глуховой // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2 / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. СПб, РХГА, 2016. С. 467: “15 мая <1>906 г. Вячеслав сообщил мне, что его мировоззрение ни больше ни меньше как “мистический энергетизм”, что в сущности есть волюнтаризм, только в мистическом плане… Вячеслав говорил, что существует некое X в макрокосме и некое X в душе человека, в микрокосме. По большей части это X прячется в подсознательной глубине и задача его найти, оформить. По его словам как будто выходит, что даже если этим X-ом явится отрицанье, то все-таки это *волевая монада* и след<овательно> утверждение!... Понятно, что Вяч. не может допустить полное неприятие, т<ак> к<ак> он мистик, и такое неприятие для него ‘*потухшая монада*’”.

[102] Позднее Иванов напишет стихотворение “Дельфины” (1915), III, 503-504, которое станет стихотворным переложением морской сценки, запечатленной А.Н. Толстым в одном из газетных очерков о своей поездке на кавказский фронт. Соответствующие строки Толстого открывают стихотворение Иванова в качестве эпиграфа: “Из-под са-

циируемые с царством разума и духа, она “воскреснет в духе” в том смысле, что перейдет в ранг разумных духов.[103] Для свободно дрейфующих монад, слагающихся в разнообразные потоки или движущихся самостоятельно, – то поднимающихся в верхние страты, то опускающихся в нижние слои, – вечность бесконечного индивидуального существования[104] распадается на вереницу эонов, которые она проходит-проживает, подобно богу Дионису, для которого нет формы, которую он не мог бы принять, и нет формы, которой его можно было бы полностью охватить.

---

мого пароходного носа стали выпрыгивать проворные водяные жители – дельфины; крутым побегом они выскальзывали на воздух, опустив хвост, описывали дугу и вновь погружались без всплеска”, см. *Толстой А.Н.* Письма с пути (На Кавказе) // Русские ведомости. 1915. № 37, 44, 45, 47, 50, 52, 57, 61 (15 февраля – 15 марта). Таким образом, стихотворение “Дельфины” не могло быть написано 13 марта 1913 г., как утверждает комментарий (III, 825).

[103] *Лейбниц*. Монадология, § 82: “Семенные животные… обладают только обычными, или ощущающими, душами; но, как только… достигают степени человеческой природы, их ощущающие души возвышаются до степени разума и до преимуществ духов”; § 83. “души вообще суть живые зеркала, или отображения универсума творений, а духи, кроме того, суть отображения самого Божества..., так как всякий дух в своей области – как бы малое божество”.

[104] *Лейбниц*. Монадология, § 76: “Если животное естественным образом никогда не начинается, то оно и не погибает естественным же образом, и… не только не будет полного рождения, но не будет также и полного уничтожения, или смерти в строгом смысле слова”.

# СООТНОШЕНИЕ РЕЛИГИИ И КУЛЬТУРЫ В МЫСЛИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Анджей Дудек*

Вопрос соотношения религии и культуры затрагивал внимание разных философских школ и отдельных мыслителей. Закрепленные в текстах установки можно разделить, как предлагает современный философ культуры, на два типа убеждений. Один составляют мнения сторонников материализма, позитивизма и сциентизма, отличающиеся противопоставлением религии и культуры. Второй тип образуют концепции идеалистического толка, указывающие на дополняющий друг друга, неантагонистический тип соотношения, учитывающий возможность обратной связи религии и культуры.[1]

В XX веке вопрос соотношения религии и культуры даже среди мыслителей, убежденных в том, что обе сферы тесно связаны друг с другом, вызывал дискуссии относительно характера их соотношения и проявлений взаимовлияния. В современной философии культуры выделяются два варианта взглядов на упомянутую проблему:

> а) установка сторонников мнения о христианстве, воплотившемся в конкретные культуры (Арнольд Тойнби – *An Historian's Approach to Religion*, Кристофер Доусон – *Religion and Culture*);
> б) мнения философов, убежденных в том, что религия это сверхкультурное явление, трансцендирующее отдельные культуры. В связи с этим, нельзя отождествлять христианство с конкретными культурами (в составе сторонников этого взгляда указываются Эммануэль Мунье – *Qu'est-ce que le personnalisme?*, Жак Маритэн – *Religion et culture*, Жан Даньелю – *Vérités et equivoques de la civilisation chrétiene*, Филип Багби – *Culture and History*).[2]

Разные аспекты религии и культуры, а в том числе и вопрос форм и последствий их взаимосвязи сосредоточивают внимание Вячеслава Иванова на протяжении всего творчества поэта-мыслителя. Проблема куль-

---

[1] См.: *Kowalczyk Ks. S.* Filozofia kultury. Lublin, Redakcja Wyd. KUL, 1996. C. 171.

[2] Там же. С. 174-179.

туры затрагивается автором *Кормчих звезд* в дискурсах разного типа. Писатель стремится определить сущность культуры в целом, охарактеризовать разные ее аспекты, анализировать способы существования, а также провести типологию и интерпретацию исторических проявлений культуры.

Состав форм высказывания и способов аргументации как в случае культурологических, так и религиоведческих размышлений Иванова очень широк: в его творческом наследии упомянутые проблемы затрагиваются как в научных текстах (цикл лекций *Эллинская религия страдающего бога*,[3] диссертация *Дионис и прадионисийство*),[4] так и в философских эссе (сборники: *По звездам*, 1909; *Борозды и межи*, 1916; *Родное и вселенское*, 1918), часто приобретающих оттенок *profession de foi*, в переписке с видными представителями русской и европейской культуры (Александром Блоком, Андреем Белым, Дмитрием Мережковским, Михаилом Гершензоном, Аллесандро Пеллегрини, Шарлем Дю Босом, Эрнстом Р. Курциусом, Жаком Маритэном), в книге о Достоевском, изданной впервые на немецком языке (*Dostojewskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, Tübingen 1932), а также в поэтических произведениях (сборники: *Кормчие звезды*, 1903; *Cor Ardens*, 1911-1912; мелопея *Человек*, 1939; *Римский дневник 1944 года*), в *Повести о Светомире царевиче* (начатой в 1928 году и дописанной Ольгой Шор-Дешарт после смерти писателя), в которых, допускаемая степень личного, субъективного мнения, искренне высказанного взгляда становится желаемой, предусматриваемой поэтикой жанра установкой. Чтение упомянутых текстов убеждает, что для русского мыслителя религия в ее разных проявлениях является основополагающим условием правильно функционирующей культуры. Современный исследователь заметил, что, хотя Иванов не является богословом, но художественные воплощения его идей обладают потенциалом вдохновлять богословскую мысль.[5]

Образ культуры, имманентно присущий творчеству Вячеслава Иванова, в нескольких текстах конкретизируется в форме дискурсивных

---

[3] Лекции читались в 1903 году в Париже, в Русской высшей школе общественных наук. В 1904 году тексты были опубликованы в журнале “Новый путь”, а затем, после закрытия журнала, две статьи под заглавием *Религия Диониса* появились 1905 году в журнале “Вопросы жизни”. См.: *Дэвидсон П.* Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898-1949. СПб., Каламос, 2012. С. 27, 31, 32.

[4] См.: *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. Упомянутая диссертация на соискание степени доктора классической филологии защитилась Ивановым в 1921 году в Бакинском университете.

[5] *Bird R.* Vyacheslav Ivanov and Theology // Russian Literature. XLIV (1998). P. 371.

определений. Автор *Кормчих звезд* в полемике с Михаилом Гершензоном, в знаменитой *Переписке из двух углов* (1921) представляет идею культуры как тезауруса религиозно обоснованных ценностей, "живой сокровищницы даров" (*Переписка из двух углов*, III, 386*)*, для которой память является способом существования любой культуры и источником ее идентичности. Продолжительность культуры, по мнению Иванова, это результат почитания традиции и преемственности форм и ценностей, передаваемых прежними поколениями. В этом ракурсе, суть культуры объясняется формулами, заимствованными из религиоведческого дискурса: "культура – культ предков" (*Переписка из двух углов*, III, 412). Фундаментальным условием существования культуры, по мнению Иванова, является живая память.[6] Автор *Кормчих звезд* развивает в своих текстах мысль о двух основополагающих для культуры формах памяти: анамнезиса и мнемозины.

Анамнезис в Ивановской интерпретации – предвечная память души. Тексты, конкретизирующие эту идею прямо или косвенно, отсылают к положениям Платона, орфиков и Блаженного Августина (*Две стихии в современном символизме*, II, 553; *Психея,* I, 700; *Повесть о Светомире царевиче*, I, 405; *Человек,* III, 236; *Письмо к Александру Пеллегрини о "Docta pietas"*, III, 445). Анамнезис – онтологический тип памяти, в которой записан образ абсолютного бытия, являющийся залогом существования. Для человека – это вписанный в душу образ Бога, для культуры же – это признание сверхнатурального, трансцендентного ее источника. Поскольку христианство, как считает Иванов, является религией универсальной, способной заменять по принципу палингенезиса онтологическую память прежних форм античности, целью гуманистической культуры является "вселенский Анамнезис во Христе" (*Письмо к Александру Пеллегрини о "Docta pietas"*, III, 445). Осуществляя эту цель, культура уподобляется органически соединенному целому, напоминающему великую соборную личность.

Мифологическая Мнемозина – мать Муз, для Иванова становится понятием, определяющим вечную память культуры. Мнемозина в восприятии автора *Кормчих звезд* считается условием творческой установки культуры, связи живых и мертвых (*Память*, II, 273; *Сон Мелампа*, II, 298; *Певец в Лабиринте*, III, 497; *Древний ужас*, III, 96; *Переписка из двух углов*, III, 396). Это функциональный тип памяти. Культура, пони-

---

[6] Анализ форм и функций двух типов памяти в творчестве Вяч. Иванова см. в книге: *Dudek A*. Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. C. 77-144.

маемая как сокровищница ценностей, своими формами (в том числе разными видами искусства)[7] поддерживает связь поколений, напоминает им о трансцендентном источнике соборной идентичности и, таким образом, предотвращает распад цельного организма культуры, возможного вследствие уничтожающей силы времени: "Вечная Память – коренная сила и живая кровь всякого общественного в духе зиждительства" (*Древний ужас*, III, 93).

В многочисленных текстах русского поэта-мыслителя лейтмотивом возвращается идея о том, что идеальным, желаемым образцом культуры должен быть организм, как модель целого, в котором части естественным путем связаны друг с другом, служат как целому, так и взаимно друг другу, приобретая в целом новые, добавочные качества и ценности, свойственные лишь целому, так как оно отнюдь не представляет собой лишь суммы составных (*Легион и соборность*, III, 254; *Anima*, III, 289; *О русской идее*, III, 327-330; *Революция и народное самоопределение*, III, 364; *Письмо к Дю Босу*, III, 431; *Гете на рубеже двух столетий*, IV, 111, 119, 122, 144). Память о прошлом – это залог существования органически образованного целого и сохранения его идентичности. Идеальная – "великая культура" – как считает Иванов, отличается от цивилизации, в которой принцип органичности заменяется методом организации, вследствие чего замирает память принудительно организованных сборищ, которые, погружаясь в струю явлений, свойственных временным формам становления,[8] забыли о вечности и затратили присущее вечности желание существования:

> Беспочвенная цивилизация, именно посредством воспоминаний, этих стимулирующих паллиативов, способных придавать ей на некоторое время известный блеск, инстинктивно защищается от забвения, которое означает ее смерть. А беспамятство со своей стороны пытается сорганизоваться на основании полного отрицания всякой духовности, пытается создать свою цивилизацию, но на самом

---

[7] Юрий Лотман, характеризуя механизмы культурной памяти, обращает внимание, что память искусства как разновидности творческой памяти культуры "имеет панхронный, континуально-пространственный характер". См.: *Лотман Ю.* Память в культурологическом освещении // *Лотман Ю.* Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, "Александра", 1992. С. 201.

[8] Оппозиция бытия и становления – это одна из основных характеристик ивановской концепции времени. Подробнее об этом см.: *Троицкий В. П.* Об одной модели времени у Вяч. Иванова // Символ 2008. № 53–54. С. 815-825; *Dudek A.* Viacheslav Ivanov's Concept of Time / Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 Years of the Neo-Formalist Circle. Ed. by J. Andrew and R. Reid // Studies in Slavic Literatures and Poetics. Vol. 32. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998. P. 30-44.

деле лишь материалистически пародирует подлинную культуру, которая всегда есть организация духовной памяти (*Письмо к Дю Босу*, III, 431-432).[9]

Указанные Ивановым беспочвенность, искусственная, неодухотворенная организованность, забвение и мертвота как признаки цивилизации, предстающей в форме своеобразной пародии культуры, напоминают аналогичную оценку цивилизации в трактате Освальда Шпенглера *Закат Европы* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-1922): "Культура и цивилизация – это живое тело души и ее мумия. <...> Культура и цивилизация – это рожденный почвой организм и образовавшийся из первого при его застывании механизм".[10] Русский мыслитель, однако, обращает внимание, что организация, в определенных условиях (например в состоянии войны) оказывается положительной, функциональной ценностью. Если же начало организации абсолютизируется, оно становится источником зла: "ибо зверем будет максимально организованное общество" (*Легион и соборность*, III, 259).

В ивановских размышлениях выделяется также ряд категорий,[11] с помощью которых поэт-мыслитель конструирует свою концепцию культуры. В этом составе появляются такие понятия как "душа культуры" (энергетический зародыш, определяющий основной принцип функционирования культуры в целом и в отдельных ее отраслях - своеобразная регулятивная идея культуры (*Идея неприятия мира*, III, 81, 84"),[12] "мо-

---

9

[10] См.: *Шпенглер О*. Закат Европы. Перевод Н. Ф. Гарелина, вступит. статья А.П. Дубнова, авт. коммент. Ю. П. Бубенкова и А. П. Дубнова. Новосибирск, Сибирская издательская фирма ВО "Наука", 1993. С. 431-432.

[11] Шире обсуждение выделенных Ивановым категорий см.: *Dudek A*. Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa. С. 38-76.

[12] Термин "душа культуры", появившийся в тексте *Идея неприятия мира* (1906 год) это очередной пример совпадения аналитических категорий, применяемых Ивановым и Шпенглером. Как у Иванова, так и у автора трактата *Der Untergang des Abendlandes* идея "души культуры" наделяется аналогичной смысловой нагрузкой. Немецкий философ представляет характеристики трех душ: аполлинической, фаустической и магической, которые являются источниками восьми великих, достигших зрелости культур (египетская, индийская, вавилонская, китайская, арабо-византийская, греко-римская, западноевропейская, майи). См.: *Kołakowski A*. Spengler. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1981. С. 100-103; *Тавризян Г.М.* Шпенглер // Новая философская энциклопедия (URL: http://iphras.ru/elib/3455.html). Несмотря на сходства и концептуальные аналогии, отношение Иванова к Шпенглеру, как замечает Е.А. Тахо-Годи, было ироническим. См.: *Тахо-Годи Е.А.* Немецкий фон "Римских сонетов" Вяч. Иванова (О мотивах плавания – странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и исто-

мент культуры" / "сократический момент культуры" (время появления самосознания культуры, которая задается вопросами о природе человечности и роли религии в культуре (*Лев Толстой и культура*, IV, 600), "культурный тип" (разновидность вписанного в культуру образа человека (*Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего*, II, 86). Среди используемых писателем инструментов анализа важную роль играет также подразделение минувших культур на два типа: "органический" и "критический"[13] (*О русской идее*, III, 329). Органический тип проявился в двух разновидностях сложившихся культур: романтической (отрицавшей историю, назначенной *odium fati* и убеждением в том, что 'золотой век' уже наступил в отдаленном прошлом) и пророческой (одобрявшей ход истории, с преобладающей в сознании установкой, выражавшейся в стремлении утверждать судьбу (*amor fati*) и ожидать наступления "золотого века" в будущем). Признаком же критических культур является, главным образом, недостаток цельного образа мира, отражающийся во внутренней разобщенности частей и отраслей, когда-то цельной культуры (*О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности*, III, 369-378).[14] Поэт-мыслитель пользуется также противопоставлением 'больших' и 'исторических' культур. Если первое понятие обозначает для Иванова тип идеальной, одухотворенной культуры, являющейся эманацией памяти и проявлением религиозной идеи, составляющей ее зародыш (*Письмо к Дю Босу*, III, 431), то второй тип обозначает антропоцентричную, рационалистическую культуру человека, который своим высокомерием открыл доступ в пространство культуры люциферическим силам (*Пролегомены о демонах*, III, 250; *Легион и соборность*, III, 249). Забвение, ослабление памяти о религиозной идее приводит к разрушению

---

рии) // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции, 9-11 сентября 2002 года. Томск-Москва, Водолей Publishers, 2003. С. 109-111. О соотношении идей Шпеглера и Вяч. Иванова см. также: *Исупов К.Г.* О. Шпенглер и Вяч. Иванов (К постановке проблемы) // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. С. 123-133.

[13] См.: *Langner G.* Kunst-Wissenschaft-Utopie: Die Űberwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Franfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH, 1990. S. 74-147.

[14] Образ таких культур и диагноз причин их кризиса в текстах Иванова носит отпечаток влияния мысли Владимира Соловьева, указывавшего на принцип органичности, определяющий условия развития. См.: *Соловьев В.С.* Философские начала цельного знания // *Соловьев В.С.* Собр. соч. СПб., 1901. Т. 1. С. 229-305.

органических связей составных культуры и деформации ее морфологических признаков.

С другой стороны – разные аспекты религии и их влияние на культуру – это одна из существеннейших проблем культурологической рефлексии Иванова, стремящегося показать необходимость религиозной идеи и религиозного опыта для функционирования любого общества.

В предпринимаемых Ивановым попытках анализа состояния как исторической, так и современной культур, многократно подчеркивается их духовный характер, проявляющийся, в частности, в их тесной связи с религией.

Русский поэт-мыслитель большинство своих рассуждений обосновывает анализами обратной связи христианства и культуры, а также – древнегреческих прафеноменов культа Диониса и их влияния на жизнь тогдашнего общества и Дионисовой религии как предвестия христианства. С научной установкой и ссылками на труды антропологов, историков религии, археологов, знатоков Древней Греции, автор *Кормчих звезд* полемически развивал мысль Фридриха Ницше, выраженную в трактате *Рождение трагедии из духа музыки*.[15] Два важных труда: тексты цикла лекций *Эллинская религия страдающего бога* и диссертация *Дионис и прадионисийство*, обращаясь к исследованию первобытных, архаических культов, подчеркивают как универсальное измерение жертвенной смерти Бога, так и признают, что дионисийский культ был предвосхищением и предчувствием христианских идей.[16] В своей диссертации Вяч. Иванов высказывает мнение о “метафизическом утешении”, которое дионисийская религия давала своим верным, открывая им потусторонний мир и убеждая в том, что реальная общественная

---

[15] По словам Иванова, Ницше “возвратил миру Диониса”, но “почти не разглядел бога, претерпевающего страдание” (*Ницше и Дионис*, I, 716, 720). Кроме того, как считает Иванов, немецкий философ воспринимал дионисийство прежде всего как начало эстетическое, недооценивая начала религиозного, которое и является сущностью этого явления (*Ницше и Дионис*, I, 716, 720). В мысли Ницше, как подчеркивает Иванов, заметно несовпадение концепции дионисийства с образом сверхчеловека. Высказанные в книге *Так говорил Заратустра* обвинения христианства в том, что оно обосновало мораль рабов, противоречат энтузиазму открытия неизвестного Диониса в трактате *Рождение трагедии из духа музыки*: “Дионисова религия была в греческом мире религией демократической по преимуществу: именно на демократическую стихию христианства направляет Ницше всю силу своего нападения” (*Ницше и Дионис*, I, 723).

[16] См.: *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. Комм. и послесл. Г. Гусейнова // Символ. 2015, № 65. С. 9. Далее цитируется в тексте как ДиП.

действительность не является автаркической.[17] Русский поэт объясняет, что его мышление о религии вдохновлено работой Лактанция.[18] "Христианский Цицерон" в трактате *Divinae institutiones*, этимологически объясняя существо религии, указывал, что это понятие происходит от латынского *religare* – соединить, связать заново.[19] В эссе *Две стихии в современном символизме* Иванов выдвинет идею религии как чувствования "связи всего сущего и смысла всяческой жизни" (*Две стихии в современном символизме*, II, 538). Кроме того, в статье *Символика эстетических начал* (1905 г.) формулируется минимальное, но фундаментальное условие религии, в которой жертва страдающего Бога – "расплата одного, собою одним за вселенскую поруку" (I, 824) – становится залогом победы над смертью ("семя не прорастет, если не умрет..." (I, 824), вечного спасения и обоснования благочестия верующих. Таким образом, страдающий Бог, по мнению русского мыслителя, своей жертвой объединяет верующих связью "вселенской поруки" и эпифанией существа и смысла культа. В упомянутом тексте религия, понимаемая как связь исповедников, уверенных в том, что Страдающий Искупитель придал новый смысл жизни, получает универсальное измерение. В цикле лекций *Эллинская религия страдающего бога* (1903) Иванов обратит внимание, что в древних мифах многократно появляются мотивы страдающих божеств и демонов (ЭРСБ, с. 7), однако, древнегреческий культ страдающего Диониса победил и объединил в религиозном сознании греков другие культы, стал последним проявлением греческой культуры, приобрел неясное, но вселенское значение, оказываясь по своим формам предвосхищением универсальной религии Христа: "'Пассии' Диониса – вместе исходная и отличительная черта его культа, жизненный нерв его религии, – в той же степени, как "пассии" христианского Бога – душа христианства" (ЭРСБ, с. 12).

---

[17] *Иванов В.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014, № 64. С. 196. Далее цитируется в тексте как ЭРСБ.

[18] Шире ивановская концепция религии анализируется в работе: *Dudek A.* Koncepcja religii w twórczości Wiaczesława Iwanowa // Słowianie Wschodni. Duchowość. Kultura. Język, pod red. A. Bolek, D. Piwowarskiej, A. Raźny. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998. C. 53-58.

[19] "Мы соединены и связаны [religati sumus] этими узами благочестия с Богом, отчего и сама религия получила свое имя а не от слова перечитывая [relegendo], как объяснял Цицерон (...)". См.: *Лактанций*. Божественные установления. Книги I-VII, перевод с латинского, вст. статья, комментарий В. М. Тюленева. СПб., Издательство Олега Абышко, 2007. С. 296. Об этимологии слова "religio" см. также: *Першин Ю.Ю.* Археология религии: "religio" в дохристианской парадигме // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7, Философия. 2012, № 1 (16). С. 11-18.

Исследования прадионисийских культов проводятся Ивановым с учетом идей и положений, характерных для научного дискурса рубежа XIX-XX веков. Русский автор ссылается на многочисленные труды историков, антропологов, религиоведов, филологов-классиков, археологов,[20] пользуясь их открытиями и выдвигаемыми в их трудах идеями, но также подвергая их критике. На фоне обсуждаемых в упомянутое время концепций религии, ивановская установка, заметная как в его научных работах, так и в философских эссе, отличается положительным отношением к религиозным феноменам и убеждением в "супранатуральном содержании" религии.[21]

Русский поэт обращает внимание на этапы зарождения и формирования древнейших форм религии. По мнению Иванова, первобытным проявлением религиозного сознания был культ, правимый в рамках одного рода[22] и сначала не укладывавшийся в формы обряда (ДиП, с. 352, 364), но уже, по отношению к единице, воспринимающей мир, выполнявший роль источника познания и смыслообразующего инструмента. Культ стал орудием герменевтическую познания, освещающего "мрак мира": "Древнейшие религии, с их каннибализмом и исступлением, были плодотворным лоном религиозной идеи, осветившей мрак мира" (ЭРСБ, с. 92).

Дионисийские культы снабдили душу человека двумя универсальными инструментами религиозной герменевтики – идеями чуда и тайны (ЭРСБ, с. 78). С их помощью развивается религиозная идея, осмысляя формы ритуала и обряда, которые, вследствие повторяемости верований и деяний становятся способом противостоять уничтожающему влиянию времени, одновременно являясь источником идентичности правящих их культовых общин (ДиП, с. 362-363).

---

[20] См.: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Amsterdam, 2007. С. 3-4 (URL: http://www.vivanov.it/wpcontent/uploads/2010/11/westbroek_dionysus_und_die_dionysische_tragoedie_diss_2007.pdf ).

[21] См.: *Ф. Вестбрук*, Дионис и дионисийская трагедия. С. 27. Филип Вестбрук в своей диссертации указывает на три типа подходов к исследованию религии на рубеже XIX-XX веков: генеалогический, функциональный и реартикуляционный. В этой классификации, по мнению автора, Ивановские исследования представляют третий из выделенных типов (знаменующий восприятие религии "как полноценного выражения человеком своего переживания Священного", убеждение в супранатуральном содержании религии, стремление к защите "религиозного феномена"). Там же. С. 27.

[22] Иванов определяет род как "искусственное соединение фиктивных родичей, <...> религиозный союз в сакрально-юридических формах рода". См. ДиП, 75, 368.

Чудо для исповедника и правителя культа является знаком эпифании почитаемого Бога и способом его познания.[23] В работах по богословской теории чуда указывается также на его коммуникационный аспект: чудо – это форма диалога Бога и человека.[24] Для первобытного человека ощущение присутствия высшей силы является первым шагом на пути с самосознанию (ДиП, с. 264). Вяч. Иванов как в текстах, посвященных античным культам, так и в произведениях, рассматривающих христианское измерение антропологии, будет указывать на диалог человека с Богом и человека с другим человеком как единственно оправданное средство для подтверждения своего существования.[25]

---

[23] В интерпретации Сергея Булгакова чудо открывает также возможность познания божественного порядка мира: „Чудо есть явление божественной целесообразности в мире". См.: *Булгаков С., Прот.* О чудесах евангельских. Paris, YMCA Press, 1932. С. 21. Я пользуюсь электронным вариантом текста (URL: http://www.odinblago.ru/pisanie/bulgakov_o_chudesah_evang/2/).

[24] "Чудесный знак становится божественным 'Ты' по отношению к человеческому 'я' и предоставляет человеку непосредственный доступ к 'Ты' Бога". См.: *Rusecki Ks.M.* Traktat o cudzie. Lublin, Komitet Nauk Teologicznych PAN, Wydawnictwo KUL, 2006. C. 309. Автор цитированного мнения ссылается также на рассуждения Романо Гуардини о чуде как источнике познания Бога. См.: *Guardini R.* Wunder und Zeichen. Würzburg, 1959. S. 40.

[25] См.: "Быть может, поколения еще испытают то священное безумие, в котором человек учится сознавать себя как не-*я* и сознавать мир как *я*, живым обретает себя впервые в живой природе, божественным в единстве божественном, страдающим в Боге страдающем, блаженным благодатью Утешителя. Эти состояния отчуждения от своего прежнего *я* испытывались служителями бога с первого момента экстаза – с таинственного зова, их поднимавшего и стремившего туда, где чудилась божественная близость" (ЭРСБ, с. 75). Идея диалогического обоснования личности рассматривается Ивановым в таких текстах как: *Кризис индивидуализма*, I, 837; *Лицо*, II, 265; *Ты еси*, III, 264; *Спорады,* III, 108; *Человек*, III, 213. Этот вопрос шире обсуждался в нескольких работах: *West J.* "Ty esi" // Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov, a c. di F. Malcovati, Firenze, La Nuova Italia, 1988, vol. 1. P. 231-238; *Calebich Creaza G.* Aspetti della trascendenza nel pensiero ontologico di Vjačeslav Ivanov // Ibid. P. 51-61; *Ghidini M. C.* Литературная критика и герменевтика в работах Вячеслава Иванова о Достоевском // Vjačeslav Ivanov: Rusischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, ed. by. W. Potthoff, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 1993. S. 190-203; *Silard L.* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в. // Studia Slavica. 1993, № 1-2. C. 173-183; *Cymborska-Leboda. M.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2002. C. 43-58; *Исупов К.* Герменевтика Вячеслава Иванова // *Исупов К.* Символизм и герменевтика, ред. Mnich R. i Bobryk R. Opuscula Slavica Sedlcensia. T. I, Siedlce, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2012. C. 47-98.

Необходимая в религии идея тайны, в свою очередь, снабжает исповедника убеждением в том, что приобретенное в эпифаническом диалоге знание о Боге не выявляет полной правды, что суть святого и божественного, исполняя человека нуминотическим страхом, непознаваема.[26]

Очередным этапом развития и укрепления религии стало возникновение мифа, который выражает и воспроизводит первобытные события (ЭРСБ, с. 109), концептуально отражает культовые переживания и действия (ЭРСБ, с. 161; ДиП, с. 366), в повествовательной форме объясняет реалии, смысл и цель обряда (ДиП, с. 366), приобретет форму поучительного повествования, выполнявшего также функции носителя памяти общины, воспоминания о первых событиях, воспроизводимых в культовых действиях (ЭРСБ, с. 162). Указывая на значение мифа в формировании первобытных культов, Иванов подчеркивает принцип одобрения общиной (*consensus omnium*), правило своеобразной цензуры, благодаря которой образуется канон повествования и ритуальная форма обряда.[27] Объединяющая социум функция религии начинает проявляться в момент распространения культа, который, принимая формы обряда, правится разными группами, выходя за пределы одного племени или клана:

> Природа этой религии такова, что, как только она перестает быть темным и обособленным культом оргиастических кланов и определяется как религия в собственном смысле, т.е. как почитание божества, не ограниченного в своих проявлениях кругом своего племени, но живого и действенного повсюду, – она порождает соединения людей, связанных между собой общением обрядовых тайнодействий (*ὄργια καί τελεταί, μυστήρια*) (ДиП, с. 195).

---

[26] См.: *Otto R.* Das Helige. Űber das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Я пользуюсь польским изданием: *Otto R.* Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych, przeł. B. Kupis. Wrocław, Thesaurus Press, 1993. C. 32-33.

[27] Иванов замечает важную, санкционирующую роль культической общины, одобрение которой становится залогом как форм ритуала, возникавшего из культа, так и инспирированных культом и служащих ему форм первобытного искусства. Тезис о канонообразующей функции общественной цензуры станет в XX веке одним из положений семиотики фольклора. П. Богатырев и Р. Якобсон обращают внимание “предварительную цензуру коллектива”, санкционирующего фольклорное произведение. См.: *Богатырев П. Г., Якобсон Р. О.* Фольклор как особая форма творчества // *Богатырев П.* Вопросы народного творчества. М., Искусство, 1971. С. 369-383. Я пользуюсь электронным вариантом текста: http://www.ruthenia.ru/folklore/jackobson1.htm (дата доступа: 12.12. 2016). См. также: *Sulima R.* Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985. C. 11-21.

Таким образом, обряд и последующие ему формы ритуала и мифа, понимаемые в качестве общих способов почитания божества, становятся орудиями межплемянной, а затем межкультурной и международной коммуникации, новым языком общения людей и основанием для формирования признаваемой исповедниками иерархии ценностей. По мнению автора диссертации о Дионисе, все упомянутые общественно-культурные функции религии, а особенно способность единить людей, заметны в анализируемых писателем феноменах религии Диониса и прадионисийских культов (ДиП, с. 356). Новым этапом связи исповедников религии Диониса, как считает Иванов, станет провозглашение дионисийских мистерий государственной религией в Афинах, к чему особенно стремились орфические общины в VI в. до н. э. (ДиП, с. 192, 228, 229-230). В этом ракурсе, религия, вследствие принятых жителями Аттики решений, приобретает политическое значение: она уже не только имманентно, духовно объединяет исповедников: способность объединять общество с помощью общей религии и обоснованной ею системы ценностей замечает и использует также государственная власть (ДиП, с. 193, 204, 228), которая, с одной стороны, становится сторожем ритуала, вписывая праздник в систему календаря, с другой же, использует ритуал для подкрепления своей позиции. Исповедник государственной религии, таким образом, включается в область политического.[28] Обсуждая сформулированные Достоевским диагнозы духовного состояния России, Иванов, однако, обратит внимание на опасность политизации религии. Подчинение религии государственной системе угрожает ограничением совести и кощунственным обожествлением власти: "Русь 'мертвых душ', нетерпимого только, но и боготворимого самовластия, надругательства над святынею человеческого лика и человеческой совести, подчинения и небесных святынь державству сего мира" (*Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского*, IV, 454).[29]

---

[28] См.: *Гусейнов Г.* Примечания, // *Иванов В.* Дионис и прадионисийство // Символ № 65. С. 422.

[29] В эссе *Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского* Иванов не только интерпретирует высказанные Достоевским характеристики духовного облика русского общества, но также полемизирует со сформулированной Д. Мережковским критикой "исторического христианства" и концепцией религии "Третьего Завета". По мнению Иванова, ошибка автора *Царства Антихриста*, ожидавшего пришествия новой эпохи Святого Духа, в которой святыми станут земля и плоть, недооцененные в "историческом христианстве", заключается "в постепенной замене понятия ≪религиозная общественность" (т.-е. общественность, основанная на религиозной идее) иным понятием, – понятием общественности мирской, социологической, без Бога устрояемой, однако столь справедливой и совершенной в своих формах, что она не только не спо-

Последним этапом развития религии, прослеживаемым русским мыслителем на материале истории прадионисийства и дионисийских культов, является возникновение богословской мысли, осмыслявшей обряд и ритуал, излагавшей в словесной форме идею, имманентно присущую до сих пор религиозному опыту участников обрядов. По мнению Иванова, богословие дионисийской религии возникает тогда, когда исследуемые культы приобретают мистический характер, указывая на связь человека и божества, ощущение которой становится доступным во внутреннем опыте очищения. По отношению к первым проявлениям культа это новый этап в истории религии Диониса, знаменующий возникновение важных положений о человеке и его самосознании, а также способствующий новым формам воздействия религии на культуру. Богословским опытам выражения религиозной идеи дионисизм обязан орфикам. Орфическое богословие как надстроенная над обрядной практикой теория, в свою очередь, воздействовало на исповедников, становясь формой наставления. Это убеждение выдвигается, однако, с оговоркой: в парижских лекциях Иванов несколько раз подчеркивает, что греческая религия не знала догматики (ЭРСБ, с. 98, 198, 199). По аналогии с историей христианства, Иванов называет религию Диониса "новым заветом" эллинов:[30]

> Новым заветом в эллинстве можно ее назвать, потому что она впервые устанавливает между человеком и божеством единящую обоих связь, переживаемую во внутреннем религиозном опыте энтусиастических очищений. Неудивительно, что религия мистическая дает импульс раннему развитию „ѳеологии" и что последняя, в формах орфизма, оставаясь только надстройкой над обрядовой жизнью, тем не менее сохраняет живое общение с религией всенародной, имеет силу преобразовательного на нее воздействия и признаваемый широкими кругами авторитет учительства (ДиП, с. 393).

---

рит с божественною правдой, но даже кажется ее осуществлением на земле; почему и строение ее без Бога должно быть признано за имманентно-религиозное строительство, которое притом не может не быть впоследствии осознано самими строителями как таковое и, после этого, осознание станет уже всецело и явно религиозным действием, так что устроившееся общество само определит себя как свободную теократию" (*Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского*, IV, 461).

[30] Уже в лекциях об *Эллинской религии страдающего бога* Иванов подчеркивал подготовительную для приходящего христианства роль религии Диониса, в которой появились предчувствия, своеобразные предначертания правд и форм религиозного опыта, которые во всей полноте раскроет только религия Христа: "Религия Диониса была тою нивой, ждавшей оплодотворения христианством; она нуждалась в нем, как в крайнем своем выводе, как в последнем своем, еще недоговоренном слове" (ЭРСБ, с. 196).

Исследование дионисийских культов приводит поэта-мыслителя к убеждению, что религия это первичная форма постижения человеческой идентичности: именно благодаря религиозным ощущениям человек осознает свое отличие от природного мира. Таким образом, первым проявлением антропологического сознания была идея человека как существа религиозного (*animal religiosum*), предшествовавшая анализированной Аристотелем концепции гражданского сознания, свойственного политическому существу (*πολιτικόν ζῷον*). Поскольку изначальной формой религиозного опыта было, по мнению Иванова, ощущение отделения души и тела, наблюдаемое в состояниях экстаза, энтузиазма, исступления, эпилепсии, "первее всего человек – *animal ecstaticum*" (ЭРСБ, с. 191). Благодаря религиозной установке человек получал возможность расширить свое самосознание путем выхода за пределы своего 'я' и ощущения единства со Вселенной. Экстатический опыт поклонников Диониса был способом постижения универсальной правды о ничтожестве индивидуализма и перспективности единения сознания с тем, что составляет суть 'не-я': с Богом, со Вселенной, с другим человеком. Преломление искушения индивидуализма, по мнению русского мыслителя, становится универсальным указанием правильного, т.е. диалогического пути расширения, углубления и подтверждения своего существования. Таким является и антропологический аспект индейской религии, выраженный в одной из ее фундаментальных мудростей, изреченных во фразе "tat twam asi".[31] В воздействии на человеческое сознание религия подобна музыке: обе указывают внеэмпирическую перспективу человеческого 'я', способствуют познанию его божественной реальности (ЭРСБ, с. 197). Автор парижских лекций комментирует: "корень религии, как в культе предка, так в сорадовании и сострадании умирающей и воскресающей природе" (ЭРСБ, с. 197-198). В контексте христианской религии, убеждение Иванова в "призрачности индивидуализма" и необходимости отрицания эгоизма выразится, в частности, в ссылках на идею Блаженного Августина, выраженную в формуле "transcende te ipsum" (*Transcende Te Ipsum*, I, 782; *Anima*, III, 283; *Достоевский. Трагедия – Миф - Мистика*, IV, 502).[32]

---

[31] "Tat twam asi": "Ты еси это" ("это ты сам") – поучение, высказанное учителем, который в Упанишаде объясняет своему сыну принцип единства Атмана и Брамана, тожества настоящего 'я' и общего Бытия. См.: *Eliade M.* Histoire des croyances et des idées religieuses. T. 1. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis. Я пользуюсь польским изданием: *Eliade M.* Historia wierzeń i idei religijnych. T 1. Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich. Przeł. S. Tokarski. Warszawa, PAX, 1988. C. 171-172.

[32] О восприятии идей Блаженного Августина и концепции "трансцензуса" в творче-

В заключении парижских лекций Иванов подчеркивал, что мораль не считалась греками существом религии. Связь морали и религии появилась позже, но и тогда религиозный опыт был первичным фактором, оправдывающим идею добра – мораль явилась отзвуком религиозного опыта. По ходу дальнейшего развития культуры, как подчеркивает Иванов, мораль обособилась, отделилась от религии (ЭРСБ, с. 200). Существенным является замечание русского поэта о форме соотношения религии и жизни в древних религиях Греции и в раннем христианстве. Влияние религии на жизнь в это время исключало возможность прямого навязывания институтам культуры решений и форм, которые осуществляли бы положения религиозной идеи. Религиозный характер жизни был тогда последствием влияния духа религиозного опыта, а не буквы религиозного догмата. Религия была в это время для общественной жизни "не узким руслом ее, но ее широким небом", а для личности являлась "музыкальным хабитусом души" (ЭРСБ, с. 200). В указанных интерпретациях заметно восхищение писателя обстоятельствами, способствующими личной и общественной свободе правления обрядов, отсутствия формализованного уклада жизни. Эти мотивы, как кажется, были предвосхищением провозглашаемой Ивановым в 1905-1907 годах идеи мистического анархизма, которая свое наиболее полное отражение получила в эссе *Идея неприятия мира* (1906).[33]

В архаические эпохи, по мнению Иванова, не только образ жизни возникал из духа религии. Таков был и механизм возникновения первых художественных форм, которые являлись элементами дионисийского обряда, представляя способ выражения религиозного переживания участников Дионисова благочестия. Источником искусства является обряд, в котором, участники подражают страстям страдающего Диониса: "Подражания страстям образуют вид дифирамба; из дифирамба рождается трагедия"[34] (ДиП, с. 296). Трагедия, выражая религиозную идею

---

стве Вяч. Иванова см.: *Цимборска-Лебода М.* О понятии "трансцензуса" у Вячеслава Иванова. К проблеме "Вяч. Иванов и Блаженный Августин" // Sub rosa: in honorem Lenae Szilard. Budapest, 2005. С. 123-132; *Силард Л.* "Орфей растерзанный" и наследие орфизма // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования, ред. Л.А. Гоготишвили и А.Т. Казарян. Москва, "Русские словари", 1999, с. 213; *Dudek A.* Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2002, № 1. С. 353-365.

[33] См.: Rosenthal B. G. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review. 1977. Vol. 36, № 4. P. 613-617.

[34] В. Иванов обсуждает также гипотез Альбрехта Дитериха (*Dieterich A.* Die Entstehung der Tragödie // Archiv für Religionswissenschaft. 1908) о происхождении трагедии из

религии Диониса, была проявлением духа эллинской культуры: “Конец трагедии был концом эллинства и началом эллинизма” (ДиП, с. 395).

В текстах Вячеслава Иванова религия предстает как своеобразный стержень культуры, ее ось и аксиологический горизонт. Религия, по мнению поэта, открывает культуре перспективу неминуемых образцов, вечных правд и универсальных идей. Их учитывание в культурной деятельности, следование путеводным знакам в странствиях человеческого духа обеспечивает надежду на вечное существование. Указанные в заглавии первого тома поэзии *Кормчие звезды* до некоторой степени напоминают категорию паттернов культуры, ее образцов и моделей, проанализированных в книге Рут Бенедикт *Patterns of Culture* (1934).[35]

Как и в концепции американского антрополога, Вячеслав Иванов на 30 лет раньше развертывает идею культуры, воспринимаемой в качестве своеобразной великой личности, которую можно охарактеризовать с помощью свойственных ей форм мышления и действования. В отличие от эмпирической установки автора *Patterns of Culture*, ивановские “кормчие звезды”, ставшие заглавием первого тома стихотворений поэта, представляют собой набор вечных и универсальных ценностей, соблюдение которых необходимо как для сохранения органического характера идеальной культуры, так и для ощущения полноты существования человека – ее носителя.[36]

---

драмы мистерий, однако приходит к выводу, что мистерийная драма имеет также прадионисийские корни (ДиП, с. 334-337). См.: *Гусейнов Г.* Примечания... С. 418.

[35] Американская антрополог, обсуждая возможности целостной характеристики культур и поиски внутренних, интегрирующих факторов, на материале наблюдения культур индейских племен зуни и квакьютлов, в своей интерпретации обратилась к ницшеанским образцам дионисийского и аполлонического типов поведения. В книге *Patterns of Culture* интегрирующими общество факторами признаются паттерны культуры: “цельные образцы мышления и действия”, “эмоциональные и интеллектуальные пружины данного общества”. См.: *Benedict R.* Patterns of Culture. Я пользуюсь польским изданием: *Benedict R.* Wzory kultury, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa, Muza SA, 2002. C. 127, 128.

[36] Владимир Соловьев, во время последней встречи с Вячеславом Ивановым в 1900 году одобрил выбор заглавия первого тома лирики. В изложении Ольги Дешарт, Соловьев указал на Номоканон как смыслообразущий контекст фразы “кормчие звезды”: “Тогда спросил В.И.: ‘Владимир Сергеевич, я думаю назвать эту книгу лирики ‘Кормчие Звезды’. Как Вы относитесь к такому заглавию, одобряете его?’ – ‘*Номоканон*, – последовал немедленный ответ, – скажут, что автор филолог, но это ничего. Очень хорошо, очень хорошо’. Номоканон, византийское собрание непреложных соборных постановлений, было в славянском переводе названо ‘Кормчей Книгою’. Соловьев сразу понял: ‘Кормчие Звезды’, неподвижные светила; это – непреложные истины, вечные

Поскольку среди упоминаемых русским мыслителем путеводных вех культуры преобладают идеи, выраженные с помощью символов и метафор религиозного, а точнее – христианского характера, Ивановский набор таких кормчих, путеводных знаков, паттернов культуры является своеобразным исповеданием веры автора *Cor ardens*.

Одним из таких напутствующих образцов поведения является аллегория лествицы Иакова: "Вефиль и лествица Иакова, – в каждом месте любого горизонта" (*Переписка из двух углов*, III, 412). Каждый элемент культуры и каждый вид творчества должен стать звеном, соединяющим небо с землей и мерой, способствующей уподоблению земли – небу, т.е., мерой, способствующей построению идеальной культуры. Десять лет после первой публикации *Переписки из двух углов* Сергей Булгаков, в богословском трактате *Лествица Иакова. Об ангелах* скажет, что "земля в себе отражает небо и все сущее на земле идеальным образом существует в небе".[37] В текстах Иванова, возникших во время послеоктябрьской эмиграции обращает внимание христоцентричная установка мышления. Писатель подчеркивает, что цель любой культуры это максимальное уподобление Небесному Иерусалиму путем преображения земли и освобождения культуры от знаменующих несовершенство признаков власти времени. В письме Шарлю Дю Босу убеждение в необходимости христоцентричной перспективы в мышлении о культуре найдет свое выражение в идее культуры как "места воплощения и откровения Слова в истории" (III, 431). Образ лествицы Иакова в текстах автора *Кормчих звезд* становится одним символических намеков на то, что не один человек является творцом культуры, так как она в своих лучших, т. е. неподвластных времени проявлениях, всегда результат содействия Бога и человека. Замечаемые в истории попытки создавать антропоцентричную культуру, интерпретируются Ивановым как проявле-

---

идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь". См.: *О. Дешарт*. I, 41. Правдоподобным кажется еще один контекст конкретизации символических значений фразы "кормчие звезды", который мог стать вдохновением для Вяч. Иванова при поиске заглавия для первого тома лирики: в Софокловой трагедии *Эдип-Царь* – ослепленный Эдип, покидая Фивы, говорит: "Пророчество узнав, я из Коринфа / Бежал, по звездам направляя путь, / Чтоб не могло предсказанное богом / Постыдное свершиться надо мной". (Перевод Д. Мережковского, курсив мой - АД). "По звездам" – это также заглавие первого сборника эссе Вяч. Иванова: *По звездам. Статьи и афоризмы.* СПб. "Оры", 1909.

[37] *Булгаков С., Прот.* Лествица Иакова. Об ангелах. Paris, Imp. de Navarre, 1929. P. 198.

ние гюбрис (*hybris*) человека.[38] Вследствие человеческого высокомерия результаты творчества вырождаются в богопротивную и антигуманистическую цивилизацию. Для Иванова же культура это способ нисхождения Бога на землю.

Поскольку современная культура, как считает Иванов, страдает от кризиса, симптомом которого является распад цельного сознания и единого образа мира, искусство, всегда игравшее роль своеобразного барометра состояния культуры, на рубеже 19 и 20 веков стало аналитическим, аморфным, разлагавшим цельный образ явлений, сосредоточенным на обездушенных формах (*Кручи. О кризисе гуманизма*, III, 371). Иначе, чем в органические эпохи великой культуры, нет уже искусства, а есть отдельные виды творчества:

> под сферами же культуры привыкли мы разуметь то, что в общей бессвязности обезбоженного мира удалось связать, образуя, на месте одной утраченной великой связи – religio, – множество частных quasi-религий, духовнейшие из коих именуются искусствами и науками (*Чурлянис и проблема синтеза искусств*, III, 162).

Перед искусством предстоит задача стать формой религии. Искусство может выполнить это задание, синтезируя разные, разрозненные до сих пор формы творчества. Желаемое возвращение утраченного единства – уже является началом религии. Образцом, подражание которому хранит искусство перед искушением самости, становится смирение Богоматери. В эссе *Чурлянис и проблема синтеза искусств* (1914), Иванов скажет, что любой вид творчества, каждая Муза должна усвоить в качестве своего напутствия изречение Пресвятой Девы Марии: “Се раба Господня” (III, 167). Осуществленным образцом единения искусств, является литургия. Богослужение определяет иерархию ценностей, служению которым подчиняются все виды искусства, не теряя своих форм выражения и выработанных способов трактовки творческого материала. По словам русского мыслителя, в литургии все искусства, вращаются вокруг одной оси и одновременно “каждое вращается на

---

[38] В. Иванов, развивая критику антропоцентричной культуры несколько раз, как с помощью поэтических и мифологических мотивов, так и дискурсивно-философских высказываний обращает внимание на проявления богопротивного высокомерия, демонической гордыни и забвения об установленном Творцом миропорядке (*Кризис индивидуализма*, I, 837; *Тантал*, II, 28; *Прометей*, II, 112; *О действии и действе*, II, 160; *Пролегомены о демонах*, III, 249; *Ты еси*, III, 266; *Человек*, III, 204; *Достоевский и роман трагедия*, IV, 419. См. также: *Зубец О.П.* О гордости / Электронная библиотека Института Философии РАН: http://iphras.ru/elib/EM7_8.html).

своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту" (*Чурлянис и проблема синтеза искусств*, III, 167).[39]

Искусство в роли фактора, интегрирующего сознание должно использовать архаические формы выражения, в которых снимаются пределы между художником и обществом. Особую роль в этом плане, как убеждал Иванов в начале XX века, может сыграть мистериальная драма (*Новые маски*, II, 77; *Вагнер и Дионисово действо*, II, 84; *Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего*, II, 95, 100),[40] в которой поэт становится предводителем хора, поучающим представляемое им сообщество о принципах искусства памяти. Идеальная культура сможет выполнить роль места Воплощения, если постулируемое искусство станет формой религии, как это было уже в Средневековье, а художник станет воспитателем религиозного человека, возбудителем религиозной впечатлительности общества, теургом (*Взгляд Скрябина на искусство*, III, 177-178, 180, 187; *Старая или новая вера?* III, 313) – посредником между землей и небом.

---

[39] Близка Ивановской идее литургии как образца возможного синтеза искусств статья *Храмовое действо как синтез искусств* (1918 г.) о. Павла Флоренского – друга Вячеслава Иванова. Флоренский, как раньше Иванов, подчеркивает необходимость органической связи искусства и жизненного контекста его восприятия. В статье критикуются замыслы превратить Троице-Сергееву Лавру в музей. Флоренский, считает, что музей обозначает умерщвление культурных ценностей. Сохранение статуса Лавры как живого религиозного центра, по мнению Флоренского, является единственной гарантией живого, цельного контекста восприятия произведений искусства, образующих пространство святыни. Как Иванов, так и Флоренский, указывая на интегральность искусств, объединенных идеей службы религиозным ценностям, обращают внимание на вопрос культуры, немыслимой без живых ценностей. Противопоставление живых и мертвых ценностей культуры появилось уже в книге Ф. Ницше *Рождение трагедии из духа музыки* (1872). Немецкий философ, характеризуя александрийский тип культуры замечал, что мертвые ценности, которые становятся лишь экспонатами на полках, исследуются, но отнюдь не переживаются. См.: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // *Флоренский П.* Соч. в четырех томах. Т. 2. М., "Мысль", 1996. С. 370-382; *Синеокая Ю.* Три образа Ницше в русской культуре. М., Институт философии РАН, 2008. С. 133; *Шишкин А. Б.* Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П. А. Флоренский и культура его времени. P. A. Florenskij e la cultura della sua epoca, ed. M. Hagemeister, N. Kauchtschischvili. Marburg, Lahn, 1995. С. 111-112.

[40] О концепции мистерийной "трагедии жертвы" в творчестве В. Иванова см.: *Cymborska-Leboda M.* Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1992. С. 147-156. О значениях и смыслах термина "мистерия" в творчестве В. Иванова см.: *Lechowska M.* Teatr misteryjny w kulturze rosyjskiej. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2016. С. 160-161.

Помощником художника в ивановском проекте идеальной культуры становится святой. Святые это очередные, путеводные знаки культуры. В эссе *Лик и личины России К исследованию идеологии Достоевского* (IV, 476) Иванов подчеркивает, что святые обладают даром распознания голоса Бога в формах впечатлительности, доступных человеку данной эпохи. Святые оказываются первыми, кто открывает, в какой форме Логос воплотился в конкретную историческую культуру. В этом ракурсе, святые – это властители дум, наставники художников, опережающие в доступных им формах проповеди появление соответствующих форм искусства. По мнению Иванова, без святого Франциска Ассизского не было бы Данте, а без святого Серафима Саровского – не появился бы в своей культурной роли Достоевский. Как считает русский мыслитель, культура может быть великой и органической только тогда, когда она является агиократией, когда возможна в ней власть святых (*Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского*, IV, 481). Агиократия, в свою очередь, это подготовка к свободной, духовной[41] теократии.

Как и во вдохновлявшем Иванова тексте Владимира Соловьева *История и будущность теократии*, где называются объективные и субъективные условия установления свободной теократической системы (объективные: смирение по отношению к власти Господа, признание его авторитета, содействие с Богом ("совет с Богом"), субъективные: свобода выбора, разум, ищущий правду, эмоциональное одобрение пути самосовершенствования ("сердечное стремление"),[42] Иванов подчеркивает необходимость личной свободы человека и непринужденного самоопределения трех областей жизни: религии, политики и искусства, интегрированность которых является условием успеха проекта свободной теократии. Проект *Civitas Dei* обречен на неудачу, если человек посягнет определять одну из упомянутых сфер с помощью форм, свойственных для другой, например когда политик пожелает быть пророком и, в связи с этим, начнет ограничивать свободу художника.[43] Огосудар-

---

[41] В письме Сергею Гессену, который приглашал Иванова войти в состав редколлегии журнала "Логос", автор *Кормчих звезд*, отвечая, подчеркнул в частности: "Для меня культура – становление духовной Ѳеократии, для *Логоса* – гуманизм в лучшем случае, либо civitas Rationis". См.: *Иванов В.* Письмо С. Гессену от 6 апреля / 24 марта 1913 г. Вступ. статья, подг. текста и прим. А. И. Резниченко // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. II. Отв. ред.: Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. СПб., РХГА, 2016. С. 395.

[42] *Соловьев В*. История и будущность теократии // *Соловьев В.* Собрание сочинений. Т. 4. СПб., 1903. С. 302-303.

[43] *Иванов В.* Из области современных настроений. Апокалиптики и общественность. // Весы. 1905. № 6. С. 36-37.

ствление религии, сакрализация светской власти, замечаемые Ивановым в России – это также существенная преграда на пути к теократической организации общества. *Повесть о Светомире* (особенно *Послание Иоанна Пресвитера*), а также *Стих о Святой горе* раскрывают образы-аллегории желаемой модели теократического общества, в которой осуществляется Августинова идея Божьего Града – невидимой Церкви на земле в форме связи настоящих и будущих поколений, где постоянно подчеркивается необходимость единения и указывается на превосходство ценности целого над ценностями его отдельных частей, а также – на фундаментальное значение внутренней свободы:

> "О завете отцев, во внуцех живе, ревную, не о костех погребенных; свободу же не умалити поставлен есмь, но урядити.
> Свободь бо есть всяк, во Христа крестивыйся, и на Христов лик взирая,
> свободныма ногама, камо-же хощет, шествует, якоже и речено есть о Христу вернем: 'и внидет и изыдет, и пажить обрящет'".[44]
>
> "<...> И строючи ту церковь нагорную,
> Те ли угодники Божии, подвижники,
> Что сами творят, не видят, не ведают,
> Незримое зиждут благолепие" (*Стих о Святой горе*, I, 557).

Средь других вечных образцов культуры поэт-мыслитель указывает также на Церковь и икону. В статье *Лев Толстой и культура* подчеркивается, что культура это "творимая икона софийного мира извечных прообразов" (IV, 602). Икона как модель культуры напоминает о первоисточниках. Икона не имеет самостоятельного значения,[45] "она при-

---

[44] *Иванов В.* Повесть о Светомире царевиче. Сказание старца-инока. (Литературные памятники). М. 2015. С. 127. Андрей Топорков обращает внимание на *Исповедь* Блаженного Августина как один из существенных источников *Повести о Светомире царевиче.* См.: *Топорков А.* Источники "Повести о Светомире царевиче" Вяч. Иванова. Древняя и средневековая книжность и фольклор. М., "Индрик", 2012. С. 429, 432. Развернутая в *Стихе о Святой горе* картина невидимой Церкви и сообщества Божьих угодников кажется поэтическим перевоплощением Августинова концепта Civitas Dei. См.: *Титаренко С.* Фауст нашего века. Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2012. С. 603.

[45] Ирина Языкова замечает: "Только включенная в систему описанных нами образов-зеркал, отражающих Первообраз, икона перестает быть просто доской с написанными на ней сюжетами. Вне этой лествицы икона не существует, даже если она написана с соблюдением канонов. Вне этого контекста возникают все искажения в иконопочитании: одни уклоняются в магию, грубое идолопоклонство, другие впадают в искусствопочитание, изощренный эстетизм, третьи и вовсе отрицают пользу икон. Цель иконы – направить наше внимание к Первообразу – через единственный Образ Воплощенного Сына Божия, – к Богу Невидимому". См.: *Языкова И.* Богословие иконы. М., Общедоступный Православный Ун-т, 1995 (http://wco.ru/biblio/books/jazyk1/Main.htm).

обретает все свое значение от причастия ‘совсем иному’”.[46] В этом ракурсе, как икона, так и культура это лишь знаки реального (реальнейшего) бытия, локусом которого является вечность. Культура наподобие иконы должна выполнять функцию носителя памяти и символических кодов реальнейшего. Замечаемые в Европе с времен Просвещения попытки обустроить самодовлеющую культуру, видятся Ивановым проявлениями упадка: “Вся человеческая культура созидается при могущественном и всепроницающем соучастии и содействии Люцифера” (*Пролегомены о демонах*, III, 245).

Идея Церкви как модели культуры в анализированных текстах подчеркивает роль фактора коммуникации и интеграции верующих. Природа религиозного опыта рассматриваемая как в личном, так и церковном аспектах, по мнению Иванова, отличается диалогическим характером. Религиозный опыт – это форма единения верующих. Путь к сообществу исповедников требует преодолеть искушение эгоизмом и в *Другом* отыскать герменевтическое подтверждение абсолютной правды:

> Свершается Церковь, когда
> Друг другу в глаза мы глядим (*Человек*, III, 215).

Этический принцип обоснования церковной общины для автора *Кормчих звезд* является моделью механизма культурного синтеза разрозненных областей общественной жизни. Поэтому, резкую критику Иванова вызывают мнения сторонников секуляризации общества, утверждавших, что религия это лишь дело частной жизни человека: “Все обособившиеся группы и партии готовы повторять ‘Религия есть частное, домашнее дело каждого”. <...> Религия именно нечто в глубочайшем значении слова личное – и, в то же время, во всеобъемлющем смысле общее” (*Революция и народное самоопределение*, III, 360). В эссе *Размышления об установках современного духа* (III, 475) Иванов, анализируя симптомы духовного кризиса Европы, указывает на аксиологический релятивизм и ослабление религиозного чувства. Европа начала 30 годов – это пространство, в котором ироническое отношение к религии стало “верным признаком высшей культуры и хорошего воспитания”.

Рассматривая вопрос об взаимных связях религии и культуры, автор *Кормчих звезд* постоянно подчеркивал, что в идеальном варианте наде-

---

[46] См.: *П. Евдокимов*, Православие. Пер. с фр. (Серия “Современное богословие”). М., Издательство ББИ, 2012. Цитирую по электронному варианту (https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Evdokimov/pravoslavie-evdokimov/5_2_6 ).

ленная всеми признаками полноты реального бытия культура должна стать формой религии. В тексте *Старая и новая вера* Иванов скажет даже, что культура – это "система благоговений" (III, 316). С другой стороны, по мнению поэта, религия отнюдь не может сводиться лишь к измерениям культуры. Уже в начале XX века Иванов строго протестовал против мнения, трактующего религию как форму культуры. В письме Эмилию Метнеру и Андрею Белому от 3 февраля 1912 года о проекте издания журнала "Мусагет", Иванов сообщает о своем несогласии участвовать журнале, так как редакция в передовой статье намеревается провозгласить оспариваемый тезис. Реагируя, Иванов сообщает: "религия, не как внутренний свет только, но как таинство, – внекультурна. Соподчинять таинства явлениям культуры значит отрицать религию".[47]

Подводя итог сказанному, обратим внимание на следующие показатели ивановской рефлексии о связи религии и культуры:

1. Религия – это один из главных источников культурологической концепции Иванова, а религиозная идея считается мыслителем исходной точкой в определении ценностной системы культуры.

2. Религия, особенно христианская, имеет универсальный характер, является формой единения людей и языком межкультурной коммуникации.

3. Религия не является частью культуры, но она необходимый источник живых культур.

4. В культурологическом мышлении Иванова замечаются инспирации славянофильскими идеями соборности и соловьевской идеи вольной, духовной теократии, идей Достоевского о демонических последствиях абсолютизации разума.

5. Ивановские концепции одухотворенной, диалогической культуры созвучны голосам европейской критики секулярного гуманизма.

6. Некоторые культурологические и религиоведческие положения Иванова высказанные в работах, затрагивающих вопрос соотношения религии и культуры (категории "души культуры", общественной цензуры, образцов культуры, критика антропоцентричного гуманизма) оказались меткими интуициями, опережавшими идеи и категории, существенные для гуманитарного дискурса XX века.

---

[47] Письмо *В. Иванова Э. Метнеру и А. Белому* от 3 февраля 1912 // *В. Иванов и Э. Метнер*. Переписка из двух миров, вст. статья, коммент. и публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994, № 3. С. 328.

# *POVEST' O SVETOMIRE CAREVIČE*: MITO E PENSIERO TEOLOGICO

*Stefano Caprio*

Non è facile definire l'opera e la personalità di un autore poliedrico e multidimensionale come Vjačeslav Ivanov, vissuto a cavallo dei secoli e dei grandi cambiamenti del suo paese e del mondo intero, lui stesso tanto visceralmente legato alla sua terra, quanto geneticamente propenso a proiettarsi nelle dimensioni più vaste e universali, come indica non a caso il tema stesso della conferenza internazionale al Pontificio Istituto Orientale, *Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov*. Maestro della parola russa e amante come pochi dell'espressione poliglottica, fondatore del movimento simbolista e capace di prendere le distanze dagli stessi simbolisti in nome del più assoluto realismo, pensatore religioso sul limite tra la dogmatica scolastica e il sincretismo mitologico, russo europeo come pochi altri, fautore dell'unione delle confessioni cristiane di oriente e occidente, delle culture antiche e moderne, dei più diversi generi di arte e di espressione, Vjačeslav "il Magnifico", come lo chiamava Geršenzon nella *Corrispondenza da un angolo all'altro*, può sembrare ad alcuni un genio incompreso, ad altri un talento incompiuto, ad altri ancora un profeta inascoltato, che ancora oggi ha molti segreti da rivelare.

Molte furono le strade percorse e le svolte intraprese nel percorso intellettuale del poeta e pensatore russo. Discepolo di Vladimir Solov'ev, negli anni giovanili sembrava volesse assimilare l'intero scibile umanistico, studiando il passato con Theodor Mommsen, "il più grande maestro della scrittura storica", come recita la motivazione del premio Nobel a lui assegnato per la sua "Storia di Roma", che tanta importanza ebbe per lo stesso Ivanov. La sua indagine dell'antichità greca e romana è probabilmente l'eredità più preziosa, poiché Ivanov non si limitò al commento e all'illustrazione, ma penetrando come co-protagonista nei miti e nei simboli arcaici, seppe mostrare misure e spazi universali, trasversali e sempre nuovi. Ivanov non cercava di conservare e lucidare vetuste e onorate spoglie di tempi irrimediabilmente perduti, ma ne assumeva personalmente le forme e le forze, svelando nelle maschere del potere, della religione e della politica, della cultura e della

guerra, gli angeli e i demoni che dalla creazione del mondo e prima ancora abitano gli spazi dell'anima e interferiscono con i destini degli uomini, dei popoli e degli dei.

Nato nella fede cristiana ortodossa, egli visse nella continua ricerca della verità di ogni altra fede, fino a proclamare nella sua solenne adesione alla Chiesa romana, la verità suprema della fede universale e per questo cattolica, capace di salvare, purificare e perfezionare ogni anelito spirituale, di completare il processo di maturazione dell'organismo interiore dell'uomo e del mondo, di respirare a pieni polmoni, come ebbe a esprimersi nella più fortunata delle formule ecumeniche. Ivanov condivide con il suo tempo l'eclettismo religioso e culturale, che dalle radici gnostiche e massoniche aveva prodotto l'ateismo devoto di Feuerbach e l'escatologismo marxista, il cristomonismo esistenziale di Dostoevskij e il superomismo mistico nietzschiano fino al pacifismo populista tolstojano, forse la religione oggi più diffusa nelle sue varie intonazioni e riformulazioni.

La spasmodica ricerca storico-religiosa di fine Ottocento era stata provocata, in realtà, dalla radicale critica della religione, e del cristianesimo in particolare, che era scaturita dall'evoluzione della filosofia illuministica e dello stesso storicismo hegeliano. Tale critica era stata portata alle sue estreme conseguenze da Feuerbach nell'*Essenza del cristianesimo* del 1841, e infine dalla violenta requisitoria di Nietzsche nell'*Anticristo* degli ultimi anni del secolo. Furono queste le premesse dell'ateismo militante dei regimi successivi, e della grande lotta anticlericale delle ideologie dominanti in Europa e nel mondo. Il cristianesimo, visto come corruzione dell'autentico spirito umano, era presentato come il vero nemico da abbattere, il freno al progresso morale e intellettuale, la giustificazione dei regimi oppressivi del passato. La sfida più acuta trovò la sua formulazione nella riflessione iniziale di Friedrich Nietzsche sulla *Nascita della tragedia*, concepita nella fase 'wagneriana' degli anni '70 e poi ripresa più volte negli anni successivi, fino al grido della *Gaia scienza* che proclamava la "morte di Dio". Nella rilettura nietzschiana della cultura greca, proprio la vittoria del "moralismo" apollineo sulla creatività "dionisiaca" era diventata la categoria fondamentale per condannare il cristianesimo, reo di essersi appropriato della dittatura della legge religiosa sullo spirito umano. Lo stesso filosofo dichiarava di avere proprio questo scopo nella sua critica dell'antichità greca:

> Forse la profondità di codesta inclinazione antimorale può nel modo migliore misurarsi dal silenzio circospetto e ostile, con cui in tutto il libro viene considerato il cristianesimo; il cristianesimo, quale la più ampia elaborazione simbolica del tema morale che all'umanità sia finora toccato di ascoltare... Fin dal principio il cristianesimo fu essenzialmente e fondamentalmente fastidio e disgusto della vita per la vita, i quali ri-

> uscivano solo ad ammantarsi, a celarsi, a imbellettarsi con la fede 'in un'altra vita', in una vita migliore.[1]

Il superamento del cristianesimo, secondo Nietzsche, stava nella riscoperta delle autentiche potenzialità della natura dell'uomo, in quell'intuizione estetica che porterà infine alla teoria dell'*Übermensch*:

> Il mio istinto dunque, come istinto assertore della vita, con questo libro discutibile si volse allora contro la morale e rinvenne una dottrina sistematicamente contrapposta, un'opposta valutazione della vita, una dottrina puramente artistica e anticristiana. Come chiamarla? Da filologo e maestro delle parole, io, non senza qualche libertà – giacché chi mai conosce il vero nome dell'Anticristo? – la battezzai col nome di un dio greco e la denominai dionisiaca.[2]

Nella manifestazione dionisiaca della volontà umana, l'arte è la vera dimensione della sua ricerca di realizzazione e di autocoscienza, quando più che alle risposte etiche e religiose, l'uomo si affida al rischio della trascendenza di sé:

> Il dionisiaco… è il mostruoso orrore da cui l'uomo è assalito, quando d'improvviso perde la fiducia nelle forme conoscitive del fenomeno, per il fatto che il principio di causa sembra che in taluna delle sue manifestazioni soffra eccezione. Se accanto a questo orrore poniamo il rapimento gioioso, che per l'infrangersi stesso del principium individuationis sale dal fondo intimo dell'uomo, anzi della natura, noi ci formiamo un'idea dell'essenza del dionisiaco, che ci è resa anche più accessibile merce' il paragone con l'ebbrezza. Quei commovimenti dionisiaci, che crescendo sommergono in completo oblio il senso soggettivo, sorgono o per effetto delle bevande narcotiche, delle quali tutti gli uomini e i popoli primitivi parlano in termini ditirambici, oppure per la potenza della primavera, il cui approssimarsi compenetra di allegrezza l'intera natura... Non mancano uomini che, imbaldanziti dal senso della propria sanità, beffano o lamentano, per difetto di esperienza o per stupidità, siffatti fenomeni, considerandoli come 'malattie popolari': codesti poveri di spirito non sospettano neppure fino a qual punto appaia cadaverica e spettrale questa loro 'sanità', quando passa ribollendo vicino a loro la vitalità ardente dei tripudiatori dionisiaci.[3]

Abbiamo voluto ricordare le infuocate parole di Nietzsche, risalenti agli anni dell'infanzia di Ivanov, in quanto esse costituirono davvero per il poeta russo una sfida epocale, a cui dedicare la sua vita e le sue energie intellettuali. Come narra egli stesso nella sua *Lettera autobiografica* del 1917 a Vengerov, in età adolescenziale egli stesso aveva vissuto una crisi di fede, durante la quale

---

[1] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero grecità e pessimismo*, ed. it. a c. di P. Chiarini con la collaborazione di R. Venuti, Bari, Laterza, 2012 (7 ed.), p.11.

[2] Ivi, p.12.

[3] Ivi, p.25.

> la cosa interessante è che il mio amore a Cristo e le mie fantasie su di Lui non si erano spente, anzi si erano ulteriormente ravvivate sull'onda del mio stesso ateismo. Egli rimaneva il grande protagonista dei primi poemetti… La passione per Dostoevskij alimentava questa fascinazione mistica, che io cercavo di riconciliare con la negazione filosofica della religione (II, 14).

Dalla crisi giovanile Ivanov uscì con la missione della vita, consistente appunto nella 'riconciliazione' dello spirito e della ragione. Egli aveva compreso le ragioni profonde della critica nietzschiana, così profetica da segnare ancora oggi la coscienza comune riguardo al fenomeno religioso: la fede non deve soffocare la libertà, e l'uomo moderno non può più rassegnarsi a una riduzione moralistica del senso religioso. La passione per Cristo, ulteriormente stimolata dai dubbi e dalle critiche filosofiche, suggeriva a Ivanov una nuova dimostrazione del cristianesimo, non contro la tradizione o la teologia ufficiale, eppure in grado di raccordare le tensioni nichiliste al riconoscimento della presenza del divino, anzi alla sua stessa incarnazione.

Dagli studi e dalle ricerche sull'antichità classica, Ivanov si mise subito alla prova nella descrizione della *Religione ellenica del dio sofferente*, la formula con cui si proponeva di ritrovare il nesso tra il paganesimo ellenistico e il cristianesimo. La prospettiva ivanoviana è assolutamente originale, nel suo tentativo di volgere in positivo la furia nietzschiana: la "religione di Dioniso", inventata dal filosofo prussiano come archetipo dell'anti-cristianesimo, diventava per Ivanov la profezia del cristianesimo più autentico e cattolico, universale e umanistico. Nel 1903 Ivanov aveva anche tenuto un corso a Parigi, dedicato proprio al culto religioso di Dioniso, pubblicando poi i saggi sulla *Religione ellenica del dio sofferente* nel 1904 e sulla *Religione di Dioniso* nel 1905, fino a giungere alla dissertazione su *Dioniso e il predionisismo* del 1921 che venne pubblicata a Baku nel 1923. Il tema dionisiaco percorre quindi tutto il periodo del successo e della tragedia, dai circoli letterari e filosofici che hanno meritato l'appellativo di 'secolo d'argento' e hanno dato vita a un vortice di creatività poetica, filosofica e religiosa con pochi eguali nella storia dello spirito, fino ad arrivare all'apocalittica rivoluzione del 1917, il più grande tentativo dell'uomo di cancellare Dio e ogni forma di devozione a Lui.

Ivanov si portò questo straordinario bagaglio, e questa sanguinante ferita, nel suo volontario esilio romano, in cui non soltanto si allontanò dalla Russia rivoluzionaria, ma prese le distanze da tutto il mondo artistico e culturale russo, in patria o nell'emigrazione. Pur rimanendo in aperta comunicazione con tutti coloro che volevano ottenere da lui delle risposte agli angosciosi interrogativi di quegli anni terribili e formidabili, egli visse per un quarto di secolo in Italia, prima a Pavia e poi a Roma, in un'altra 'torre' dello spirito, in cui proprio lo spirito di Dioniso lo innalzava laddove ben pochi potevano

raggiungerlo. Ivanov, pur essendo una guida storica dello spiritualismo russo, non cercò di combattere l'ateismo sovietico con la contro-propaganda, non sostenne i tentativi dei suoi stessi amici a Parigi, Berlino o in America di mantenere alta la bandiera dell'anima russa nell'emigrazione, neppure partecipò ai progetti romano-cattolici di riconquista della Russia, come pure gli era stato proposto dal grande stratega d'Herbigny dopo la sua adesione al cattolicesimo.[4] La sua via per uscire dalle tenebre del nichilismo ateo era impossibile da condividere, passava dalla trasfigurazione mitologica, dalla applicazione di simboli perduti a una realtà tutta da rigenerare. È da questi sentimenti che nacque e crebbe a poco a poco il suo grande progetto: fondere la mitologia antica con l'anima russa, esprimere in forma arcaica l'esigenza della vita nuova, incrociare stili e generi letterari per ispirare un nuovo modello di cristianesimo universale. Questo progetto si realizzò nella forma epica della *Povest' o Svetomire Careviče*.

Il poema è infatti l'ultima opera di Vjačeslav Ivanov, a cui egli principalmente si dedicò nel periodo italiano della sua vita, a partire dal 1928 e soprattutto nei quindici anni (1936-1949) del suo definitivo soggiorno romano, fino alla morte sopraggiunta il 16 luglio 1949 nel suo appartamento all'Aventino. La sensazione che si trattasse di un'opera profetica si desume anche dalla richiesta presentata al Papa Pio XI di sostenere finanziariamente l'opera del filosofo, così da permettergli di portare a termine il suo ultimo grande progetto. Scrivendo al Papa il 20 gennaio 1938, l'allora rettore del Collegio Russicum p. De Régis spiegava che

> Egli [Ivanov] ha in proposito di pubblicare un'opera, che sotto forma di racconto e romanzo rivelerebbe la sua concezione della vita e della religione, e che formerebbe il suo testamento spirituale, risultante dalla sua autobiografia. Il lavoro che intende l'Ivanov dovrebbe avere grande ripercussione nella storia del pensiero russo, e si allaccerebbe all'opera di Vladimir Solovieff *La Russie et l'Église Universelle*.[5]

Pio XI acconsentì alla concessione di uno stipendio regolare, da erogare a Ivanov in qualità di docente al Russicum e al Pontificio Istituto Orientale, in modo da non doversi preoccupare delle necessità materiali e concludere il suo ambizioso progetto. La motivazione fornita da De Régis è illuminante: Solov'ev aveva cercato di rileggere la storia del cristianesimo e la storia della Russia, traendone un programma di "libera teocrazia" che univa la solidità del primato romano alla *sobornost'* russa, la comunione vissuta nella libertà. La sua adesione al cattolicesimo, che ispirò l'analoga decisione di Ivanov,

---

[4] Cf. Lettera di V. Ivanov alla figlia Lidia del 20 giugno 1927, "Simvol", 2008, pp. 53-54, 555.

[5] V. Poggi S. I. Ivanov a Roma (1934-1949), "Europa Orientalis", 21 (2002) 2, p. 135.

esprimeva il senso di questa sintesi, e il discepolo voleva tentare a sua volta, cinquant'anni più tardi, di immaginare una via di unione universale che permettesse di far sprigionare l'energia 'dionisiaca' dell'anima russa sulle fondamenta granitiche del cattolicesimo 'apollineo' di Roma.

Il tentativo di Solov'ev si era perso mestamente nella sordità delle due chiese d'oriente e d'occidente, anche se il papa Leone XIII aveva mostrato di apprezzare le intenzioni del pensatore russo, e forse ne aveva tratto ispirazione per formulare i principi della dottrina sociale della Chiesa Cattolica. L'anelito di Solov'ev all'unità dei cristiani si era così sublimato nell'ultima visione apocalittica della famosa *Leggenda dell'Anticristo*, con i rappresentanti superstiti delle chiese che resistono al fascino globalizzatore della falsa religione universale. Anche in omaggio al suo maestro, Vjačeslav Ivanov volle riprendere la forma della 'leggenda' nella sua *Povest'*, che rappresenta peraltro una forma letteraria alquanto insolita, come riconosce lo stesso autore: "un modello sia nella forma, che nei contenuti di un romanzo-leggenda assolutamente nuovo, stilizzato alla maniera medievale e delle vite dei santi… volevo trasmettere uno stile antichizzato di narrazione, nel quale si inserisce anche una certa quantità di canzoni mistiche in tono popolare".[6] Lo scopo è quello di ricreare la forza stessa del mito dionisiaco, ma con una veste che unisce l'epos russo alla storia sacra, un linguaggio trasversale che esprima "il limite tra il creato e l'increato", come si esprime S. Averincev, 'anima comunionale' (*sobornaja duša*) del mondo, ontologicamente inferiore al Creatore, ma superiore a tutte le altre potenze, sganciatesi dall'unitotalità degli individui, alla spasmodica ricerca della propria condizione come falsi amanti, a cominciare dagli angeli decaduti. Proprio Averincev, vero erede di Ivanov, aveva ben compreso lo spirito della leggenda ivanoviana: riscrivere i miti cosmogonici e soteriologici dell'ellenismo attraverso il filtro assolutamente originale dell'anima russa.

In realtà l'opera di Ivanov si inserisce in un filone di grande respiro letterario e filosofico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, a partire proprio da Nietzsche con il suo *Also sprach Zarathustra*, in cui cercava di esprimere concezioni di grande profondità filosofica e spirituale in forma fantastica e narrativa, attingendo alla mitologia religiosa greca e persiana. Il punto di riferimento più generale è senz'altro il ciclo wagneriano dell'*Anello dei Nibelunghi*, a cui si ispirano le storie leggendarie del *Signore degli Anelli* di Tolkien o le *Cronache di Narnia* di Lewis, ma anche la rilettura biblica del *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, autori legati a Ivanov non solo

---

[6] *Lettera a B. von Geiseler*, 10 giugno 1930, in V. Ivanov, *Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass*, Herausgegeben von M. Wachtel, Koln, 1995, S.230.

dalla vicinanza cronologica, ma anche dalla sensibilità pedagogico-narrativa. I personaggi ivanoviani, del resto, sono stilizzazioni trasparenti degli eroi epici della storia russa, delle sue antiche cronache e delle sue *byline*.[7] Così infatti inizia la *Povest'*, rimembrando le vicende dell'antica Rus' di Kiev:

> I, I, 1-7
> Principio della narrazione sullo zarevic Svetomir, figlio dello zar Vladar.
> Nel regno bianco, lo stato cristiano, reggeva il potere il re Volodar.
> Nella sua mano si affermava e si incrementava l'autorità, e la sua signoria si estendeva dal sorgere del sole al mezzogiorno, all'occidente e oltre la notte, e il suo nome riempiva l'universo; e il popolo lavorava per la sua potenza, e la terra sosteneva le fatiche del regno.
> Iniziò a governare lo zar Volodar nella rovina e nella grande devastazione, e mantenne integra la patria di fronte ai nemici, e presto la innalzò a maggiore gloria;
> non dal padre ebbe il trono in eredità, ma per amore fu eletto insediato dalla grazia divina, con la benedizione della chiesa e la volontà concorde (sobornoe) della terra intera;
> dai segni prodigiosi mostrati dal santo Egor, come guida scaturita dalla forza di Egor, rampollo generato dalla radice del Divino Cavaliere; e non deluse le attese della terra intera.
> Ma prima di tutto ciò, questa fu la vita di Volodimir.[8]

Non mancano neppure i ricordi dei conflitti tra gli antichi principati, e l'incertezza dell'affermazione iniziale del cristianesimo nelle terre russe:

> I, II, 1-2
> Nel mondo era viva la memoria di Egor l'Intrepido e le sue sei sorelle del bosco; esse, che sedevano nell'oscurità dell'ignoranza, vennero illuminate dal fratello per natura con la luce di Cristo. I figli e i nipoti di queste donne immacolate, purificate dall'acqua del Battesimo, si rivolsero ai piaceri satanici e agli incantesimi contro l'ammonimento materno dei padri e dei nonni e rinnegarono la fede, contro l'unico confessore di Cristo, già in giovane età sottoposto a sofferenze, posseduti da furia distruttrice contro i fratelli, nelle discordie intestine non pochi ne estirparono.

In questo quadro storico-leggendario si sviluppa il ciclo mito-teologico di Svetomir, che percorre una via catafatica e rivelativa attraverso le tappe di morte e risurrezione, di rivoluzione e ristabilimento dell'ordine naturale, sempre intorno alla personalità del principe e della sua anima femminile,

---

[7] A.L. Toporkov, *Istočniki Povesti o Svetomire careviče Vjač. Ivanova: drevnjaja i srednevekovaja knižnost' i fol'klor*, M., 2012; Id., *Povest' o Svetomire careviče Vjač. Ivanova: ot zamysla do voploščenija*, in V. Ivanov, *Povest' o Svetomire careviče* (Literaturnye pamjatniki), M., 2015.

[8] Da qui in avanti la traduzione italiana è dell'autore dell'articolo.

incarnata nella figura della donna madre/figlia/santa, e infine nella fusione del maschile e del femminile. Tutto il poema si intreccia intorno a una figura triplice, il padre Lazar che si trasfigura in Vladar e infine genera il figlio Svetomir, in un'allegoria trinitaria del Padre-Spirito e del Figlio, accompagnata dalla sovrapposizione delle due figure femminili (la *Sofia* solovieviana) di Gorislava e Otrada, e infine nella sintesi di Svetomir stesso, il re / fanciulla (Царь-Девица). Un esempio sublime della rielaborazione ivanoviana di questo mistero pasquale e battesimale è la morte di Gorislava nel parto di Otrada, alla "fonte di Egor", memoria del Battesimo della Rus' nel Dnepr:

> I, XIX
>
> Si recò Gorislava alla fonte di Egor a pregare presso la croce sopra il pozzo.
>
> E durante la preghiera sentì che stava giungendo la sua ora, e abbracciò con le sue mani la croce, rimanendo in ginocchio; e fu presa dai dolori del parto, ma non abbandonò la presa dalla croce, e come l'aveva afferrata, sempre più forte la reggeva, finché la breve sofferenza non si risolse liberandosi del peso uterino.
>
> E dopo aver partorito la figlia, si staccò dalla croce con fatica grande, e lavò la piccola con l'acqua di fonte, e con uno sforzo tremendo, non potendo parlare per la mortale stanchezza, portò la bimba neonata a Vasilissa e la depose nelle sue mani.
>
> Essa stessa giacque, spossata nel corpo fino all'esaurimento delle ultime forze, ma risorta nell'anima. E così, gioiosamente luminosa, disse infine, combattendo l'estenuazione del corpo, della sua bambina: "È nata la mia gioia".
>
> E così fu chiamata la figlia di Simeone e Gorislava nel santo battesimo Eufrosina, che significa: gioia, e si abituarono per sempre a chiamarla Gioia-Otrada.
>
> E quando battezzarono Otrada, sopraggiunse un angelo pacificatore al capezzale di Gorislava e aspirò la sua anima dalla bocca.
>
> Nacque Otrada vicino al Salvatore delle Mele, e intorno alla Dormizione seppellirono Gorislava, e la deposero, come aveva lei stessa richiesto, nel bosco chiuso di Egor.

La rinascita dell'eterno femminino, la Sofia che rigenera nell'uomo l'immagine di Dio, era la grande amica delle visioni mistiche di Vladimir Solov'ev, e diventa nella leggenda di Vjačeslav Ivanov una nuova profezia di vita e di risurrezione. Vincendo la "stanchezza mortale", dimensione quanto mai caratteristica dei tempi moderni, il poeta ci invita a proclamare la gioia dell'identità ritrovata, dell'unione dell'umano col divino, dell'infima natura individuale con l'universale comunione delle potenze celesti.

In questo modo, Ivanov non soltanto esprime una mirabile sintesi delle tante tensioni del simbolismo russo del 'secolo d'argento'. Egli può anche, a buon diritto, iscriversi al ristretto gruppo dei 'teologi russi', quella formidabile squadra di pensatori e sognatori che hanno tratto dalla specialissima contaminazione dei generi, tipica dell'anima russa, l'ispirazione per una rilettura dell'intero magistero cristiano. Solov'ev per primo, dopo aver cercato di inserirsi nel "giardino sigillato" della teologia accademica russa dell'Ac-

cademia di Mosca, si era rivolto alla Russia intera recandosi a San Pietroburgo, la città dell'ambiguo destino escatologico dell'impero, e aveva inventato quelle straordinarie *Lezioni sulla Divinoumanità* (1877-1881) che tanto avevano colpito il vecchio profeta Dostoevskij. In esse il giovane filosofo prendeva di petto la tradizione teologica dei primi concili e delle sue intoccabili definizioni, in particolare l'unione delle due nature di Cristo proclamata a Calcedonia, per formulare la sua visione dell'universalismo cristologico, portando a compimento la riflessione slavofila sulla *Alleinheit* di Schelling. Secondo Solov'ev, esistono due tipi di unità in ogni organismo, quella attiva della Teandria che è opera del Logos, l'Uno che attrae a sé, e quella passiva e femminile della Sofia, il riflesso della divinità nella relatività della materia. Questo organismo si compie nella storia in un processo di unificazione che crea la Chiesa, "L'umanità unificata con il suo principio divino attraverso Gesù Cristo" (*Lezione 11*). Sono i principi della sofiologia, quel tentativo di sintesi con cui i russi hanno cercato di esprimere per i tempi moderni le grandi verità del cristianesimo patristico.

I discepoli di Solov'ev cercarono in varie direzioni di proporre a propria volta nuove suggestioni della teologia sofianica. Pavel Florenskij scelse di concentrarsi sul primo dei grandi concili, quello di Nicea, vale a dire sul dogma trinitario prima che cristologico, nella teodicea ortodossa della *Colonna e fondamento della verità* (1913) per descrivere l'esperienza religiosa vivente, "unico modo legittimo per descrivere i dogmi", sottolineando le analogie tridimensionali dello spazio, del tempo e dell'uomo nell'epistemologia del Soggetto Trino auto provantesi a partire dalla *omousia* nicena. Sergej Bulgakov aveva a sua volta cercato di rileggere il dogma del secondo concilio di Nicea sulla cristologia delle immagini, rivalutando le ragioni teologiche degli iconoclasti. Il suo studio su *Icona e devozione all'icona*, pubblicato a Parigi nel 1930, ma concepito negli studi sull'icona degli anni precedenti, coglieva l'aporia delle stesse definizioni dogmatiche, che non danno sufficientemente ragione della originaria aniconicità del cristianesimo; la vera immagine di Dio è l'uomo e il mondo intero, in cui avviene l'epifania rivelativa della Sofia divina, quella speciale "armonizzazione dell'umano e del divino su cui a lungo rifletterà nel '900 anche il più grande teologo cattolico Hans Urs Von Balthasar, non a caso anch'egli debitore del pensiero di Solov'ev. In quest'ansia di riscoperta russa del cristianesimo possiamo accostare anche l'esistenzialismo di Berdjaev e Šestov, l'intuitivismo di Nikolaj Losskij e Semen Frank, o la filosofia dell'esperienza spirituale di Ivan Il'in. Era questa anche la folle intuizione della coppia fondatrice del simbolismo, la "nuova chiesa dello spirito" di Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, e in qualche modo il sogno rivoluzionario spirituale di Blok, Belyj e tanti altri compagni di viaggio di Vjačeslav Ivanov.

Nella *Leggenda dello carevič Svetomir*, egli cercò addirittura di riportare nell'alveo della grande tradizione dogmatica il suo primo e più mortale nemico, l'antico gnosticismo ellenistico: in una nuova versione del mito valentiniano, gli eoni ivanoviani si scompongono e ricompongono per ritrovare l'unità dell'essere divino, e nell'immagine di Gorislava abbracciata alla croce è immediato il riferimento alla Sofia decaduta che ritrova la sua integrità nell'unione con Cristo. Gli antichi gnostici, eredi creativi della mitologia greca, avevano fatto il primo audace tentativo di tradurre la rivelazione evangelica nei termini della cultura classica, e da esso nacque in pratica l'intera teologia patristica, nella variante alessandrina e nel suo contrappunto antiocheno. Se nel terzo secolo l'uomo più colto era il neoplatonico Origene, e nel Medioevo la sintesi avvenne grazie alla logica aristotelica di Tommaso e alla teoria mitopoietica di Dante, la nuova teologia dei tempi moderni ha trovato in grandi eruditi come Solov'ev e Ivanov una luce nuova, un "vespro intramontabile" della nuova creazione sempre in atto, un invito a non farsi imprigionare dalle formule, vivendo la fede come libera risposta dell'uomo alla vocazione divina.

# VLADIMIR SOLOVIEV AND GNOSTIC SYMBOLISM IN THE *TALE OF TSAREVICH SVETOMIR*[1]

*Elena Glukhova*

Contemporary studies have often noted that the gnostic paradigm of the Russian symbolist mythopoetics was strongly influenced by the philosophy of Vladimir Solovyov.[2] Mythopoetics of Russian symbolism included the pragmatics of Sophian universal myth (ibid. "Sophian gnosis"), which was formed under the strong influence of Soloviev's philosophical sophiology.[3] This presupposed the reception of the universal mythopoetic tradition by Russian modernism. That is why one can speak not only about the traits of Gnostic philosophy or Biblical tradition, but of a certain sophiological para-

---

[1] Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709).

[2] *Groberg K.A.* The Feminine Occult Sophia in the Russian Religious Renaissance: A Bibliographical Essay // Canadian-American Slavic Studies. 1992. Vol. 26. № 1-4. P. 197-240; *Carlson M.* Gnostic Elements in the Cosmogony of Vladimir Soloviev // Russian Religious Thought / Eds. J.D. Kornblatt, R.F. Gustafson. Madison, University of Wisconsin, 1996. P. 49-68; *Poljakov F.* Gnostische Reminiszenzen in der russischen Geisteswelt der Moderne. In J. Verheyden and H. Teule (eds.), Heresies and Heretics in Ancient and Eastern Christianity. Studies in Honour of Adelbert Davids. Leuven 2009, 355-367 [Journal of Eastern Christian Studies 60, 2008 (2009)].

[3] We will permit ourselves specify only a few works dedicated to that topic: *Рычков А.Л.* "Софийный гнозис" Серебряного века: источники и влияния // Va, pensiero, sull'ali dorate… (Взлети, мысль златокрылая…): Из истории мысли и культуры Востока и Запада: Сборник статей к 70-летию Евгения Борисовича Рашковского. М., 2010. С. 344-363; *Он же*. Александрийская мифологема у русских символистов // Пути Гермеса. Материалы симпозиума 14 февраля 2008 года, Москва. ВГБИЛ. М., 2009. С. 151-159, passim; *Козырев А.П.* Гностические искания Вл. Соловьева и культура Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева. М., 2005. С. 226-240; *Громов М.Н.* Софийные мотивы в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Под ред. А.А Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2002; *Cioran S.D.* Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia. Waterloo, 1977.

digm in such literary images and characters as Dante's *Beatrice*, Goethe's *Das Ewigch Weibligch*, and the *Blue Flower* by Novalis. Nor can one overlook the simple fact that the Gnostic tradition in the culture of Russian symbolism was reproduced in various ways, including the publication of sources, which have been translated into the Russian language – mainly works by the late classical writers against heresies and general works on the history of Gnosticism.[4]

Vyacheslav Ivanov's crafting the *Tale of Tsarevich Svetomir* (further as *Tale*), continued during his work at the *Collegium Russicum* and the *Pontifical Oriental Institute*. He had been working on his *Tale* until his death, but did not have the time to finish this text, planned as a fulfillment of his spiritual testament. Father Philippe de Regis, rector of the Collegium Russicum, emphasized in his letter to Pope Pius XI from 20 January 1938 that the Ivanov's novel connected with the book of Vladimir Soloviev *Russia and the Universal Church* and would have great impact on Russian thought.[5] In his response letter from February 19, 1938, Ivanov thanked the Pope for the financial support that allowed him to continue working "on a vast book, conceived as the spiritual testament of a poet and Christian thinker with the intention to appeal to the turbid and devastated soul of the Russian people, which *ingemiscit et parturit usque adhuc*, asking it to gain clear look of its true position, gain understanding of the fate of Christ's Church".[6]

It is possible that Ivanov dwelled on some themes and motifs of the novel even longer, beginning his work already in the last years of the 19th century. The *Tale* is a confession of the writer, which reflects his mystical experience in understanding the supernatural world through visions and dreams, this book also reflects his personal biographical experience. The text is quite unique in its genre and design, and can be regarded as historiosophical meditation on Russia's mission. As noted by Sergei Makovsky, Ivanov's contemporary: "the ancient Russian life here is only a vague, artistically-inspired background <...> The symbolism of the story appeals to all mankind and has also eschatological meaning...".[7]

---

[4] One of the first books on the history of Gnosticism was written by Julia Danzas, later converted to Catholicism: *Николаев Ю.* [Ю.Н. Данзас] В поисках за божеством: очерки по истории гностицизма. СПб., 1913; see also thesis of theological dissertation: *Поснов М.Э.* Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. Киев, 1917.

[5] *Юдин А*. Вячеслав Иванов и Филипп де Режис // Символ (Париж-Москва). 2008. № 53-54. С. 742.

[6] *Поджи В*. Иванов в Риме // Символ (Париж-Москва). 2008. № 53-54. С. 695.

[7] *Маковский С.К.* Вячеслав Иванов // Маковский С.К. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 301.

The *Tale* is a mythological narrative about a certain Slavic state; it is a story about the destiny of its princely dynasty. Much of the narrative is devoted to Seraphim-Svetomir's parents, Vladar and Otrada, but also to the relationship between his grandmother Gorislava and former hypostasis of Vladar, named Lazarus. As planned by Ivanov, the main narrative would have been devoted to the history of Seraphim-Svetomir; yet, the poet had written only 5 parts. Unfortunately, it is not possible to reconstruct the full plot of the *Tale*. The surviving and completely finished parts present a fictional story of some fantastic kingdom bearing the features of ancient Russian states. The story is rich not only with Slavic folklore themes and motifs, but also with Biblical imagery, it is filled with quotations from the Four Gospels, especially the Gospel of John and the Apocalypse. As Prof. Andrej Toporkov demonstrated in his fundamental study[8] on the poetics of the *Tale*, the intertextual links of Ivanov's text are extremely suggestive. His detailed scholarly commentary indicates such sources of Ivanov's novel: St. Augustine's *Confessions*, the *Epistle of the Prester John*, Francis of Assisi's *Flowers*, Dante's *Divine Comedy*, *Monarchy*, and the *New Life*. Represented are also Nietzsche, Novalis, as well as Pushkin, Dostoevsky, and Alexander Blok from the Russian literary tradition. Besides, as Andrej Toporkov reasonably pointed out, there were references to at least three major texts by the Russian philosopher Vladimir Soloviev: these are *Russia and the Universal Church*, *Three Conversations* and a poem *Three Meetings*, while Soloviev's poetry became for Ivanov an important source of hidden quotations.

It would seem that for the further understanding of *The Tale*'s complex symbolic imagery one should also turn to other numerous Soloviev's articles, including his dictionary entries dedicated to Gnostic sects of the first centuries of Christianity. Soloviev's articles can indeed be considered among the most important intertextual sources, revealing the entire set of the Gnostic ideas that fed Russian symbolism with the intellectual and literary resources of the culture of the Silver Age.[9]

Ivanov did not finish, as he had originally planned, one of the chief story lines of his book, inspired by Soloviev's ideas about the Universal Church.[10]

---

[8] *Топорков А.Л.* Источники "Повести о Светомире царевиче" Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012.

[9] *Соловьев В.С.* Валентин и валентинеане; Вардесан; Василид; Гностицизм; Карпократ; Офиты; Симон Волхв // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-на-Дону, 1997. С.3-8; 10-11;13-15; 89-94; 200-201; 347; 460-463.

[10] In this paper we cannot touch the important question of possible crucial influence of Soloviev's book on Ivanov's decision to convert to Catholicism, we only remind that during the corresponding ritual he used Soloviev's creed. This question was discussed in detail in

It is known that the Brussels edition of Ivanov's collected works contains a continuation of the *Tale* written by his close friend and secretary Olga Shor, who recorded the outline of the story from the words of Ivanov himself (I, 371-512). However, this sequel is not authentic and is not sanctioned by the author. That is why it was not included in the critical edition of the complete novel about Svetomir Tsarevich, published in the Academy series "The Monuments of Literature".[11]

Ivanov's novel contains no open exposition of Soloviev's ideas; there are no direct references to his writings, which are obvious: the "Tale" seems to have no political agenda; it is a work of artistry that lives by its own laws. The Soloviev layer of *Tale* is manifested through the number of implicit motifs and the core of Soloviev's theocratic ideas concerning the coming City of God, the New Kingdom and the universal Church, which will reunite the Eastern and Western branches of Christianity, can be read out in the outline of the unrealized plot.[12] As Andrej Toporkov pointed out,[13] one of the central ideas of the Tale is the problem of the balance between the secular and divine power, formulated in a paraphrase of the famous Gospel words of Christ: "Render to Caesar the things that are Caesar's; and to God the things that are God's (Mat 22:21)". In his conversation with Simeon Hors the prince Vladar says: "Pagan nations worshipped Caesar as God. But the faithful were told to render Caesar the things that are Caesar's, and to God the things that are God's".[14] Simon Magus replies to this: "This was told when Caesar was prince of this world, and the whole world lied in wickedness, being an image of King of darkness. Light-bearing Caesar is to come, and will come: and all that is Caesar's are God's, and all that is God's are Caesar's".[15] That is: the Ruler of Light is coming, who will bring different laws: that which belonged to Caesar, will belong to God, and that which belonged to God will belong to Caesar. This interpretation goes back to Soloviev's book *Russia and the Uni-*

---

articles by such researchers as Andrey Shishkin and Alexei Yudin (*Шишкин А.Б.* "Россия" и "Вселенская церковь" в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002. Томск- М., 2003. С. 159-178; Юдин А. Ibid).

[11] *Иванов В*. Повесть о Светомире Царевиче / Изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М.: Наука, 2015. (Литературные памятники).

[12] *Соловьев Вл.* Россия и Вселенская церковь / Пер. с французского Г.А. Рачинского. М., Тип. А.И. Мамонтова, 1911.

[13] *Топорков А.Л.* Источники "Повести о Светомире царевиче" Вяч. Иванова…

[14] *Иванов В*. Повесть о Светомире Царевиче… С. 77.

[15] Ibid.

*versal Church*: "Some Gospel texts were so many times interpreted that a passage could mean almost anything... The commandment "Render to Caesar the things that are Caesar's; and to God the things that are God's" had been restlessly repeated to consecrate the order of things according to which Caesar received everything, and God – nothing".[16]

The final part of the *Tale*, which describes the kingdom of Prester John,[17] is crucial in eliciting the butt of Ivanov's creative plans. The *Epistle of Prester John* is rendered with sophisticated grammatical forms of the Old Slavonic language, unfamiliar to the modern reader, and thus deliberately obscuring the narrative and intentionally hiding numerous evangelical allusions. This part of the Tale is imitating the well-known medieval story of an Indian Kingdom, a kind of a Theocratic utopia. At the same time, the *Epistle of Prester John* is a hermetic text, almost totally closed in onto itself, this requiring special interpretation and allowing absolute understanding only to the reader equal in his spiritual experience and intellectual background. The *Epistle* repeats the legendary story about ever alive John the Theologian, who is the true ruler of Prester John's Kingdom. It can be assumed that, at least in this part of the Tale the plot contains obvious and clear references to the *Three Conversations*, another Soloviev's book, which tells the story of the three representatives of Western and Eastern Christianity – John the Elder, Pope Peter, and a Protestant Professor Paul. John the Elder, who unmasked the Antichrist previously acting as a representative of the secular power, was killed by the lightning, but then came alive, and followed with the others the heavenly sign of the "Woman clothed with the sun, with the moon under her feet, and a crown of twelve stars upon her head" (ibid, 759; see also Rev. 12:1). Besides, according to Ivanov, the legend describing John who came alive had its parallels in the story of the resurrection of Lazarus that established the basis of the tale about Vladar, the ruler of the Slavic Kingdom.

Sergei Makovsky, a literary critic and Ivanov's contemporary, in his memories renders Ivanov's plans which he learned from Olga Shor. According to Makovsky, there had to be the story about Svetomir's spiritual transformation into the being of another world and the ruler of transformed Kingdom. Indeed, if we take that kind of suggested continuation of the *Tale*, in which the protagonist would be Svetomir Tsarevitch, his further fate would be closely linked to his transformation – both spiritual and corporal. The two crucial twists of the plot would correspond to the death of the hero, who at least twice dies and comes alive.

---

[16] *Соловьев Вл*. Россия и Вселенская церковь. С. 10-11.

[17] *Иванов В*. Повесть о Светомире Царевиче… С. 121-142.

In the first part of the continuation of the story it was planned that Svetomir would falsely die and be saved from the tomb by the elder and monk Parthenius, who then sent him to be educated and trained by the wisest Prester John in the distant India. In the next part he dies for real, having passed symbolically the magic arrow of St. George, the fabulous attribute of powerful hero, to the Queen of Heaven. However, the story does not end there, because Svetomir comes alive in a transfigured form of a righteous ruler, Tsar-Devitsa, who is a heroine of folklore and myth. She derived her wisdom from the other world and now rules on earth cleansed of all evil.

This plan was originally implied in the protagonist Svetomir's name, which combined two stems: *svet-* (light) and *-mir* (the world).[18] It is important to note that the opposition light / darkness take a special place not only as the linguistic paradigm in the Gospel vocabulary, but also in the preserved Gnostic texts.[19] It should also be noted, that the semantics of "Light" is extremely significant for Ivanov's poetic morphology; his last book of poems was entitled *The evening Light*. Besides, the "light" is a frequent lexeme in his poetry during the 1900s and 1910s; this feature was pointed out by Andrei Bely in his 1917 study of verse and meter, dedicated to Ivanov.[20]

In his report from 1909 *The Evangelical meaning of the word 'the Earth'* Ivanov examined in detail the Gospel passages in which Christ was called the holder of light and the world: "Christ is in the world as the Light in the darkness, and "the darkness did not comprehend Him". <...> The light is the Sun that is to shine on at midnight, the Bridegroom approaching at midnight. For the light symbolizes the Bridegroom". Indeed, Ivanov's philological erudition should encourage researchers of his creative heritage to look for further sources of themes, motives and plot lines of the "Tale". As a philologist, Ivanov offers his reader a new type of the plot based on archaic folklore and myth; the crucial role here is given to his emphasis on the polysemantic sources of the symbols.

Professor Toporkov devoted several chapters of his research to the reconstruction of the myth about the Ancestor-Serpent in the *Tale* through the ancient Russian folklore sources. It seems that it would be possible to add

---

[18] See a special chapter to the onomastics of the *Tale*: *Топорков А.Л.* Источники "Повести о Светомире царевиче" Вяч. Иванова.

[19] *Берестнев Г.И.* К проблеме языка ментальных пространств: образ света с когнитивной точки зрения // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: Сборник в честь Е.С. Кубряковой. М., 2009. С. 143-161.

[20] *Белый А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890-1910. Т. III. Кн. 8. М., [1918]. С. 114-149.

one more relevant source for the image of the Serpent, which goes back to the system of mythological representations in the Gnostic philosophy of the Ophites. The question of Ivanov's acquaintance with the most important sources on the history of Gnosticism is open, but it is certain that the main sources of information about the Ophites, their rites and teachings are the writings of the Church Fathers. According to Epiphany of Cyprus (in the treatise *Panarion*, the chapter "Against the Ophites, the Seventeenth and Thirty-Seven Heresies"), in the guise of the Serpent, the Ophites worshiped demons: "They honor the serpent as a worthless demon". We would like to draw attention to the interpretation by Soloviev of the symbol of the Serpent in its connection with the idea of the Gnostic Sophia: "Офиты (от *οφις* – змея) – гностическая секта, или группа сект, чтивших в змее образ, принятый верховною Премудростью, или небесным эоном Софией, чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Демиург хотел держать в детском неведении". At the same time Soloviev pointed out that the cult of the Serpent was quite widespread among the ancient pagans and was associated with phallism and wedding ceremonies. Solovev's poem "The Song of the Ophites" was one of the most popular among the Symbolists and is represented by mythological images of the marriage of a Serpent and a Dove; it seems to us, that meets the figurative parallels in Ivanov's "The Tale":

| Soloviev<br>*The Song of the Ophites* | Ivanov<br>*Gorislava's song*<br>(*The Tale*) | Ivanov<br>*The Tale* |
|---|---|---|
| Нашу голубку свяжите<br>Новыми кольцами древнего змея.<br><...><br>Чистой голубке привольно<br>В пламенных кольцах могучего змея. | Из-под лю́та каменя горючего<br>*Выползала змея свадьбу правити*,<br>Завивалася в кольца при месяце,<br>Зазывала на игры любовные. | "А мы окрайники Горынские, в сестер Егорьевых уродились: долго в нас мятежится и колдует сила ночная и змеиная, поколе внезапу не пронзится лучом Христовым; и *тогда голубицею обернется змея*". |

The semantics of the struggle between the forces of light and darkness in the *Tale* presents an aspect of spiritual transformation that personages are experienced. In particular, the semantics of the "darkness" includes a specific paradigm of symbolism "she-Serpent / he-Serpent". The legend about the origin of the ancestors of Vladar-Lazarus goes back to the two founders – *Egor / Gregory* and *Serpent Dragon*; this duality is incorporated into the nature of the main characters, which experience the constant dialectical struggle

between good and evil forces. A sharp negative connotation of the "Serpent" quality is associated with witchcraft, and is especially evident in Gorislava's tendency to sorcery and witchcraft. At the same time, one of Gorislava's characteristics is *light*, especially when she is manifested after her death in Lazarus' visions. Her daughter Otrada is also the bearer of Light, which suggests that the female characters of the "Tale" possess ambivalent features pertaining rather to the dual nature of the gnostic Sophia – as the embodiment of Prunikos or Achamoth and the Illustrious Virgo.

One of the female characters, the bearers of the sophianic principle in the *Tale* is Queen Zoe, who enters together with the magician named Simeon Hors. She is also called Helen. It can be shown that Ivanov uses the entries written by Vladimir Soloviev for the *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. In particular, Soloviev writes that "The general opinion of the ancient Christian writers (Iustin, Irenaeus, Hippolytus, Tertullian, etc..), that Simon Magus was the founder of Gnosticism, and all heresies in the Church".[21]

It is obvious that the pair *Simeon Hors* and *Zoe/Helen* in the *Tale* is corresponding to the Gnostic legend of Simon Magus accompanied by a woman Helen, a former harlot, whom he bought out and who followed him everywhere he went. Simon Magus witnessed that this was his Soul and the World Soul, and he himself was the Holy Spirit that came to the world to free her. This story is narrated in details in Soloviev's entry dedicated to *Simon Magus*. On the other hand, the double name of the Queen, *Zoe-Helen*, refers in *The Tale* to a version of Valentinian gnostic interpretation of the myth of the Primal Creation, which is based on the idea of the absolute fullness of God's Being God, Pleroma, consisting of a pair of Eons. One pair is *Reason* (Λογος) and *Life* (Ζωη), they, in turn produces another pair – *Man* and *Church.* Exactly this interpretation occurs in Soloviev's entry "*Valentin and the Valentinians*". Thus, the character Zoe Elena, who in the text of the "Tale" bears on herself the characteristics of a "harlot" (cf. her appearance and a manner of behavior), certainly endowed with a dual function, and in the highest sense symbolizes the aeon "Life" and the aeon "Man" in his subsequent emanation. Thus, the character Zoe Elena, who in the text of the *Tale* bears on herself lowest and highest characteristics certainly endowed with a dual function: on the one hand she is a harlot (cf. her appearance and a manner of behavior), and on the other, the highest sense symbolizing the aeon "Life" and the aeon "Man" in his subsequent emanation. The characteristics of the Gnostic legend of Simon Magus and Helen in *The Tale* could be illustrated by the obvious parallels between Soloviev's article *Simon*

---

[21] Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-на-Дону, 1997. С. 460.

*Magus* and the 8th part of the *Tale*, which was written by Olga Shore, who in her narration has interpreted Ivanov's intentions, having heard them in discussions with him shortly before his death. One can also sense here the influence of Soloviev's *Valentin and valentinians*, dedicated to the restatement of the general gnostic worldview as the world of Absolute completeness (the Pleroma), or the World of Eons, and their consistent emanation.

Olga Schor

Елена, которую я спас, вырвал из плена злых духов, восставших ангелов, она-то и есть сама верховная Мысль, женская часть Единого Сущего. Сей Единый Сущий есть начало, сила, себя творящая и находящая; он есть вечная разлука и встреча самого с собою; он себе самому отец, мать, сын и дочь.

<...> Сущий раскололся на Ум и Мысль. Вот сия то Мысль его предвечная все доброе в мире и создала. Но ангелы и архангелы, коих она сотворила, духа злого исполнились. Восстали они против своей Творительницы и ее полонили. И стала она их пленницею. Они оторвали ее от небесного спутника, и она, страдалица, в поисках его, бросаясь жертвенно и самозабвенно в проклятую материю, падала все ниже, да ниже.

Одно из ее появлений, воплощений земных тебе ведомо, Светомире; то была Елена Троянская, признавшая в Парисе-соблазнителе суженого Жениха, и ставшая виновницею всех ужасов войны, разрушении, смертей. А вот моя Елена в поисках небесного своего Жениха, сиречь меня, тоскою любовною язвима, но плененная материей, попалася в блудный дом развратного Тира. И в то самое время как земная плоть ее терпела мнимые услады, небесная плоть ее испытывала невыносимые истязания.<...>

Soloviev *Simon Magus*

Из Самарии С. прибыл в Тир, где на деньги, отвергнутые апостолами, выкупил из блудилища пребывавшую там 10 лет женщину Елену и объявил ее творческой мыслью (epinoia) верховного Божества, родившего через нее архангелов и ангелов, сотворивших наш мир. Самого себя он выдавал за этого верховного Бога, как являемого в прошедшем, настоящем и будущем (ὁ ἑστὼς στὰς στησόμενος), применяясь к христианским терминам, С. объявил, что он есть "отец", "сын" и "дух св." – три явления единого сверхнебесного Бога: как отец, он явился в Самарии в собственном лице С.; как сын – в Иудее, в лице Иисуса, которого оставил перед распяти ем; как дух св. он будет просвещать язычников во всей вселенной. О нераздельной с ним мысли Божией он рассказывал, что созданные ею космические духи, движимые властолюбием и неведением, не захотели признавать ее верховенства и, заключив ее в оковы чувственно телесного бытия, заставили последовательно переходить из одного женского тела в другое. Она явилась как гомеровская Елена виновницей троянской войны, а через 1000 лет очутилась проституткой в Тире, где С., следивший за всеми ее превращениями, подобрал ее, как добрый пастырь потерянную овцу. <...>

> Она была отражением Премудрости в темных водах, и, отвернувшись от ангелов, ею созданных и на нее восставших, она вернулась в Премудрость. Она и есть сама Премудрость – моя предвечная подруга, моя неземная Мысль" (1, 460).

The magician Simon Hors' entrance in the *Tale* is crucial for the understanding of the formation of the inner journey of Lazarus-Vladar, Svetomir's father. In the scene of Vladar visiting the witch tent of Hors, the latter tells him the meaning of the symbolic image of the Illustrious Virgo, explaining to him the meaning of the Gnostic myth of Sophia, the Light. According to the remark by Svetlana Titarenko,[22] the image of the Russian Ortodox icon of Sophia the Wisdom of God is recognizable in the description of the image of the Illustrious Virgo in the *Tale*:

> [7] Зрелась в небе свода *Дева светозарная* на престоле выспреннем; долу главу преклонила и венец к ногам уронила в созвездие Скорпия; окрест зодчии горние по окаему выведены, со Скорпием купно двенадесять, и над главою Девы Телец.
> [8] А на скате свода, в нижнем поясе, по сферокружию лазореву, седми власт<и-т>елей синклит, и над каждым звезда в диадиме его, и на подножиях престолов имена седми планит (*Tale, III*).

The Illustrious Virgo is endowed with "light" feature, along with other women's hypostases of the story.

> [7] Знаменует слово, тебе доверенное, света и силы от всех иерархий и архонтов небесных стечение в единый венец славы и державы земной.
> [8] Низведен свет Девы Пресветлой долу и по земле рассеялся, и тьма объяла его. Но душа царственная, нарицаемая по еллински *василики́ психи́*, аки львица алчущая, взыскует свет сей, мшелом, сиречь тленным естеством полоненный, воедино совокупить.
> [9] Собрать желает душа царственная свет рассеянный во единое средоточие и сосуд славы, да паки Дева в конце времен венец свой небесный целокупен приимет и землю прозрачну соделает, яко смарагд и сапфир и кристалл непорочный; перстное же и темное да в ничтожество возвратится, к царю тьмы (*Tale, III*).

The Illustrious Virgo is a *Tsar-Devitsa* herself, the person who should be introduced at the end of the story, as Simeon prophesied to the king Vladar: "А наследник твой еще и во гроб спрячется от стрелы Егорьевой, ему в удел назначенной, она и в гробу его настигнет и из гроба воздвигнет;

---

[22] *Титаренко С.Д.* "Фауст нашего века": Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2012.

аще и Кефир отринет, сама Дева-Света венец свой на себя наденет и в него вселится и во образе Белого Царя Царь-Девица восцарствует над всею землею".

Another important, but incomplete line of the *Tale* that can be traced in Ivanov's text is the image of Kether the Crown (Keter-Malchut), which crowns the Illustrious Virgin: "Кефер – земли венец, из премірных лучей созданный; и кто его на главу возложит, над землею воцарится, яко бог". This image refers us to the Jewish esoteric tradition of the interpretation of the Tree of Life, or the Sephiroth in the book of Zohar. The Tree of Life (World Tree), or Sefirot, is a composition of the 10 Sefirot, which are 10 emanations, 10 names or 10 channels of God's manifestation. The three higher Sefirot, which form the sphere of the mind, include Kether, Chokmah (Wisdom) and Bina (Understanding). The path from Malchut (the lower Sefirot) to Keter is the path of union with the Divine.

The question of Ivanov's acquaintance with Zohar's book remains open. At the same time, as V. Papernyi notes,[23] it is possible that Ivanov knew about one of the most complete translations of the Zohar book into French.[24] However, we dare to assume that Ivanov was not familiar with the Hebrew Kabbalistic doctrine, but with his rather late interpretation, adapted by the tradition of medieval Western European mysticism, in particular alchemy.[25]

According to author's intention, the young Svetomir, who is metaphorically the Bearer of Light, was to be transformed into a Bearer and Keeper of the Arrow, which belonged to St. Egory (George), and then into the folklore character *Tsar Devitsa*. It should be noted that the name "Tsar Devitsa" is ambivalent and has two-gender formula, combining male (*tsar*) and female (*devitsa*) parts united in one person. This name seems to render the idea of the androgynous nature of gnostic Sophia, who was usually portrayed as a Fiery Angel in the iconography of the Orthodox Church, and whose iconography had common features with the images of Christ and the Virgin Mary, but was never identical with them. At the same time, it is possible to point

---

[23] *Паперный В.* 1. Мотивы христианского и еврейского гнозиса (Каббалы) в тексте и контексте поэмы Вяч. Иванова "Человек" // Jews and Slavs. Jerusalem; Gdansk, 2008. Vol. 21: Jews, Poles and Russians. P. 230–257; 2. Две заметки об источниках поэмы Вяч. Иванова "Человек" // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М.-СПб., 2008.

[24] Sepher ha Zohar / Trad. Jean de Pauly. Paris, 1910.

[25] *Бурмистров К.Ю.* 1. Владимир Соловьев и Каббала: к постановке проблемы // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1998 г. М., 1998. С. 7-104. 2. "Ибо он как огонь плавильщика": каббала и алхимия. М., 2009;

out the frequent juxtaposition of the images of St. Egory (George) and Sophia in the folklore tradition.[26]

Vladimir Soloviev was behind the rise of Russian sophiology in the beginning of the XXth century. As is well known, Soloviev's life-long religious quest was not confined to the Christian dogma. He relied on the mystical experience of the Gnostic and Neo-Platonic philosophy of the first centuries of Christianity. The ancient tradition of both Eastern and Western Christian mysticism were continued in Soloviev's doctrine of Sophia. In his article *Auguste Comte's idea of Humanity* Soloviev stated that the ancient cult of the Eternal Feminine principle found its manifestation in the Russian iconography and church architecture, with the image of the "Wisdom of God that becomes close either to the image of Christ or to that of the Virgin Mary, thus preventing complete identity with them both...".[27] Soloviev pointed out, that the according to ancient Russian views, Sophia is the "true, pure and complete humanity, the supreme and comprehensive form and the living soul of nature and the universe, eternally united and ever getting united within the temporal order with the Divine and it connecting everything that is".[28]

"Sophian myth" of Russian symbolism is refracted in a special way in Vyacheslav Ivanov's work. In particular, this perspective defines the final unfinished fabula twist of the *Tale of Svetomir*, where Svetomir comes alive in the form of Tsar-Devitsa. As it was already shown in Toporkov's book, this folklore image correlated with that of Sophia in Vladimir Soloviev's critical article devoted to the poetry of Yakov Polonsky. Soloviev considered Polonsky's poem *Tsar Devitsa* to belong to the worldwide poetic tradition of representation of Sophia. Soloviev believed that Polonsky "<...> demonstrated with clarity the superhuman, transcendental, and at the same time completely valid, and even personal source of pure poetry".[29]

---

[26] See also about semantically meanings of androgynous in the context of Russian Silver age: *Аптекман М*. "И двое станут одним": еврейская Каббала, мифопоэтический андрогин и Адам Кадмон в поэтике Серебряного века // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма М., [2008] - критика: *Богомолов Н*. Pro doma sua // НЛО. 2010. № 103; *Matich O*. Androgyny and the Russian Religious Renaissance // Western Philosophical Systems in Russian Literature. A Collection of Critical Studies / Ed. Anthony Mlikotin. University of Southern California Press, 1979. P. 165-175. (University of Southern California Series in Slavic Humanities № 3).

[27] *Соловьев Вл*. Идея человечества у Августа Конта // Вл. Соловьев Сочинения: в 2-х т. Т. 2. С. 577.

[28] Ibid.

[29] *Соловьев В.С.* Поэзия Я.П. Полонского // *Он же*. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 319.

The transformation of the protagonist of the *Tale* had to be considered in line with Ivanov's main idea, which can be comprehended through the prism of his poem *The Man*. Without a doubt, the author planned the story of a man who overcomes his sinful human heredity ("serpent's seed") through the transformation of the flesh and spirit, and is reborn after annihilating of his former "Self". It can be stated that the idea of transfiguration of the flesh through the transformation of the Spirit was quite popular among Russian intelligentsia. Andrej Bely presents the brightest parallel to this phenomenon in developing the same idea in his numerous articles and in his novel *The Notes of an Eccentric* written after the Revolution of 1917 under the strong influence of anthroposophy.

In conclusion, it is thus evident that the *Tale* was strongly influenced by Soloviev's philosophy of the Theocratic utopia and All-Unity; one can also discern in the *Tale* Soloviev's metaphysical idea about the gnostic Sophia to be present not only in a form of the transformed plot about Simon Magus, but also in an androgynous being Tsar-Devitsa, a personage from the Slavic folklore and myth. Vyacheslav Ivanov was unable to fulfill his plan, but it seems remarkable that he was preoccupied with the idea of the Universal Church and the Universal Man until his last days.

# АРХАИКА ДОСТОЕВСКОГО У ВЯЧ. ИВАНОВА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

*Мария Плюханова*

В начале XX в рамках символизма были разработаны подходы к явлениям литературы, которые в дальнейшем оказались продуктивными для гуманитарных областей, хотя преемственность в силу разных обстоятельств, прежде всего исторических катаклизмов, не была и не могла быть слишком очевидной. Методы анализа творчества Достоевского, разработанные Ивановым, сейчас все более широким кругом исследователей видятся связанными с работами Бахтина в 20-е и 30е годы, статья же В.Н. Топорова об архаических формах у Достоевского, преемственную связь которой с работами В.И. Иванова совсем скрыта, была, напомним, создана для сборника в честь Бахтина 1966 года; на глубинном уровне она вскормлена Ивановской традицией символистского анализа и в дальнейшем эта связь с образом мысли мэтра русского символизма становилась в научном творчества В.Н. Топорова все более явной.

Необходимость обращения к архаике/античности для понимания основных процессов смыслообразования в поэзии (в высшем смысле, то есть без различения стихов и прозы) Вяч. Иванов ощущал еще в ранний даже юношеский период, в самом начале своих занятий историей Рима и классической филологией, свой университетский опыт изучения античности Иванов использовал как его ближайший вдохновитель Ницше, филолог-классик по исходной специальности, то есть всецело проникся античной культурой, но в отвлечении от приемов работы с текстами, предусмотренных классической филологией. Самое видение античности, архаики, мифа у Иванова складывалось с помощью многих направлений – мифологической школы, трудов А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, и под вдохновляющим влиянием книги Ницше *Рождения трагедии из духа музыки*. Все эти направления так или иначе соотносились с представлениями об архаике и античности, свойственными эпохе романтизма, имели в виду специальный ракурс, в котором и архаика, и историческое время виделись в соотношении с античностью, через идеи мифа, эллинского слова, поэзии греков. Из этих школ

Иванов вынес стремление к извечному, к праформам, к прамифу, истокам и корням; настоящее художественное творчество предполагало для него ориентацию на фундаментальные смыслы, обретающие жизнь благодаря обращению к наиболее сильным первозданным смыслопорождающим формам; исторически обусловленные и преходящие значения оставлялись в стороне как периферийные.

Романы Достоевского открывали перед Ивановым главнейшую для него возможность рассматривать вблизи едва завершившийся, еще актуальный, сверхинтенсивный процесс творчества, ради приобщения к которому он чувствовал необходимость совершать постоянные усилия интерпретации. Делая первые шаги в этом направлении, Иванов сразу обращается к архаике. В 1888 г., находясь в Берлине, двадцатидвухлетний студент, изучавший римскую историю, пишет заметки о *Братьях Карамазовых*. Они напоминают ему римские надгробные рельефы, на которых юноша пронзает шею жертвенного быка, и другие животные жадно пьют льющуюся кровь. Это образы религии Митры. Намечается первый абрис идеи основного мифа: мир *Братьев Карамазовых* – "мир, где сражаются Ормузд и Ариман, дух и плоть".[1] Эта формула вошла потом в центральную статью из цикла Иванова о Достоевском *Достоевский и роман трагедия*.[2]

Иванов ни тогда, ни позже не мог знать, что Достоевский в начале своего пути со сходной целью – в поисках прояснения сущности художественного творчества – обращался к архаическому, античному и извечному. Интерес юного Достоевского направлен не на историческое или социально обусловленное в человеке, а на универсальное, не на "дух времени", а на "ум вселенной", на противостояние мировых сил, на то, что "целые тысячелетия подготовили бореньем своим" (о харак-

---

[1] < Интеллектуальный дневник. 1888-1889 гг.> Подг. текста Н.В. Котрелева и И.Н. Фридмана // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 15.

[2] Эти имена двух мировых противоборствующих сил, восходящие к зароастризму, использовались в дальнейшем и Р. Штейнером в антропософском учении. Вяч. Иванов в письме 1949 г. выражал сожаление, что случайное совпадение его терминологии с антропософской могло дать ложное понятие об его идеях. – Эти наблюдения представлены в работах А.Б. Шишкина, посвященных истории Ивановских интерпретаций Достоевского: здесь цит. *Шишкин А.Б.* "Толстой и/или Достоевский": случай Вяч. Иванова // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб., 2003. С. 84, немецкое письмо в переводе цитируется на с. 90. Оригинал письма 1949 г. опубликован: *Ivanov. V.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Herausgegeben von M. Wachtel. Koln, 1995. S. 264-265.

терах, созданных Бальзаком в письме 1838 г.).[3] Гомер занимает исключительное положение в истории духа, какой ее представляет в письме брату Достоевский: “Гомер (баснословный человек, может быть, как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу <…> Ведь в *Илиаде* Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому”.[4]

Это соотнесение античного/архаического с христианством напоминает нам идеи Вяч. Иванова. Сходство обусловлено общей соотнесенностью с мыслью романтической эпохи, яснее всего сформулированной учением о мифе и поэзии у Шеллинга, к которому высказывания Достоевского относятся проще, чем идеи Иванова, осложненные и влиянием Ницше, и личным глубоким классическим образованием.[5] От Шеллинга или каких-то опосредующих теорий и течений происходит такое внимание к Гомеру, который в других контекстах Достоевского не интересовал, как вообще его мало интересовала античность. Гомер здесь понимается по Шеллингу, именно он фигурирует в труде Шиллинга о мифе и поэзии как поэт-творец греческого сознания, как создатель теогонии, который вывел богов из праистории, из состояния доисторической неразличимости. Гомер у Шеллинга не лицо, а нечто более обобщенное – это начало действия сознания, которое по природе и сути своей направлено на постижение Бога. Мифология, созданная в поэмах Гомера – с необходимостью возникающая историческая фаза “действительного становления Бога в сознании”, в этом смысле Гомер – параллелен

---

[3] *Достоевский Ф.М.* Письмо М.М. Достоевскому 9 августа 1838 г. // *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 28, кн.1. Л., 1985. С. 51.

[4] Письмо брату 1 января 1840 г. // Там же. С. 69.

[5] В работах на тему Достоевский и Шеллинг встречается утверждение, что в пансионе Чермака в Москве Достоевский имел возможность слушать курс словесности у профессора И.И. Давыдова, самого последовательного русского шеллингианца: *Белопольский Н.* Достоевский и Шеллинг // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988. С. 39. Но это недоразумение, И.И. Давыдов, профессор Московского университета, инспектировал пансион Черпака, но не преподавал в нем: *Федоров Г.А.* Пансион Л.И. Чермака в 1834-1837 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974. С. 242-243, 254. Об элементах шеллингианства и шире – романтической эстетики у Достоевского: *Stammler H.* Dostoevsky’s Aesthetics and Schelling’s Philosophy of Art // Comparative Literature. Eugène, Oregon, 1955. Vol. 7, № 4. P. 313-323; *Terras V.* Dostoevsky’s aesthetics in its relationship to romanticism // Russian Literature. 1976. N. 1. P. 15-26; *Гражис П.* На стыке двух эпох: Достоевский: романтизм – реализм // Studia Rossica Posnaniensia. № 22, 1991. С. 17-39.

Христу, как об этом пишет Достоевский. Миф и символические формы порождаются не в произвольном творческом порыве, они трансцендентно обусловлены, трансцедентальное открывается в поэзии, получая историю, “история богов творится лишь в самих поэтах”.[6]

В этом ключе, вероятно, надо понимать образ греческой божественной статуи, появляющийся у молодого Достоевского. Это еще одно обращение Достоевского к образу античности в рамках размышлений о поэзии, мало замеченное. В конце 1843-начале 1844 г. Достоевский переводит *Евгению Гранде* Бальзака. При переводе в тексте были сделаны небольшие изменения и добавления относительно оригинала. Кроме ряда изменений, свидетельствующих о том, что Достоевский уже обдумывает в это время *Бедных людей* (героиня беднее и несчастнее, чем в оригинале, появляются новые обращенные к ней ласкательные слова, например “жизненочек” – слово из словаря *Бедных людей*) в конце Достоевский делает необъяснимое на взгляд исследователя добавление:[7] фигура героини сравнивается с античной божественной статуей, причем, обратим внимание – по весьма странным параметрам:

> В судьбе человеческой, жизнь Евгении Гранде можетъ считаться образцом страдальческого самоотвержения, кротко противоставшего людям и поглощенного их бурною нечистою массой. – Она вышла .... как из руки вдохновенного художника древней Греции выходит божественная статуя; но, во-время переезда в чужую землю, мрамор упадает в море и на-веки скрывается от людских восторгов, похвал и удивления.[8]

Античная божественная статуя, ушедшая в землю, выходит из земли, надо понимать, посредством произведения Бальзака, но Достоевский не договаривает этого, видимо не будучи совершенно убежден в сопоставимости божественной античности с Бальзаком. Со статуей сравнивается героиня страдающая, самоотверженная и кроткая, погубленная людской нечистой массой – черты, которые нам не так просто соотнести с античными статуями, не соотносятся они и с характером и судьбой бальзаковской героини Евгении Гранде. Но понятно, что на творческом горизонте Достоевского начинается становление его собственных персонажей – образов кроткого жертвенного страдания. В Вареньке *Бедных*

---

[6] *Шеллинг Ф.В.Й.* Историко-критическое введение в философию мифологии // *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1989. С. 173-175, 328.

[7] Недоумение по поводу статуи выражено Мочульским. *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Paris, YMCA-PRESS, 1980 (переиздание книги 1947 г.). С. 23.

[8] Репертуар и Пантеон. Театральное обозрение, издаваемое В. Межевичем и И. Песоцким. Год шестой. СПб., 1844. № 7. Отд. I. С. 124-125.

*людей* возможно найти сходство с этой странной божественной греческой фигурой. Во всяком случае, календарно пребывание Вареньки в романном времени соответствует судьбе Персефоны-Коры-Девы: она объявляется 8 апреля с цветочками и птичками – "и рай и весна, и благоухания летают и птички чирикают",[9] ее уход в брачно-смертный путь происходит осенью и сопровождается плачем Макара в русском обрядовом стиле в последнем письме – 30 сентября: "Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть пополам разорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат <...>. Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, – и вы туда едете!"[10]

В Вареньке можно увидеть еще пока чуть намеченный очерк того образа женственной души мира, связанного с сырой землей, который потом многократно проявится в произведениях Достоевского и найдет в Вячеславе Иванове проницательного интерпретатора, поклонника, даже исповедника. Прививка русской фольклорности к антично-романтическому образу станет для Иванова основным приемом при выстраивании его антично-фольклорных, христианско-романтических синтезов, вылившихся в конце концов в поэму *Светомир*.

К Вареньке обращено наименование "жизнёночек" (Письмо 9 августа), вышедшее из домашнего языка Достоевских и укрепившееся в контексте перевода *Евгении Гранде*. Ученик Достоевского и Иванова, уловитель антично-романтических оттенков художественного языка – Мандельштам, создал сочетание "жизняночка и умиранка" и отнес его к бабочке, образу души.[11]

Еще одно упоминание юного Достоевского о статуе, которая как-будто тоже античная, но и шекспировская, то есть образ, созданный в "борении тысячелетий", но, вместе с тем, в последней реализации – у классицистов – потерявший божественную полноту, содержится в уже цитировавшемся письме брату, в отзыве о *Федре* Расина в контексте восторженных похвал трагедии классицизма: "Ты Бог знает что будешь, ежели не скажешь, что эта не высшая, чистая природа и поэзия. Ведь это шекспировский очерк, хотя статуя из гипса, а не из мрамора".[12]

---

[9] Из письма Вареньки 8 апреля // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 1. Л., 1972. Все три первых письма *Бедных людей* – от 8 апреля.

[10] Там же. С. 106-107.

[11] *Мандельштам О.Э.* О бабочка, о мусульманка // *Мандельштам О.Э.* Полн. Собр. соч. и писем в трех томах. Т. 1. М., 2009. С. 185.

[12] Письмо брату от 1 января 1840 г. // *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 28, кн.1. С. 70.

Таковы ранние романтического порядка рассуждения Достоевского об искусстве, поэзии в связи с архаикой – античностью – историей. Романтический образ мысли, возможно, ориентация на Шеллинга определяют близость их к позднейшим построениям Вяч. Иванова. Но мы позволим себе сказать и больше. Творчество Достоевского не ушло от этих ранних представлений, хотя в нем не выходили на поверхность образы, соотносившие между собой архаику, античность, историю, но оно сохраняло верность великим целям, которые Иванов потом определял как теургические. Когда в дальнейшем Вяч. Иванов прибегнул к этим соотношениям, взятым в том же исходно шеллингианском ключе, для анализа творчества Достоевского, его подход, целиком как-будто развившийся внутри его символистской эстетики, способствовал преодолению кризиса в восприятии Достоевского и открыл пути для новой поэтики его творчества.

Движение, сразу сильное, к будущему открытию священной архаики Достоевского Вяч. Иванов совершает в 1902-3 гг., когда работает над осознанием и формулированием своей доктрины дионисийства. Это период максимального подъема его мысли – Иванов только что прочел в Парижской Русской Высшей школе общественных наук курс о религии Диониса, который ляжет в основу его письменных трудов на эту тему, готовится переводить трактат Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*, собирается работать над трагедией *Тантал*. Размышляет о трагедии “как единственной могутной выразительнице в ясных образах мифов народных”, о возникновении трагедии из жертвы и тризны, о христианстве как “тризне жертвенной смерти Спасителя”.[13] Основным трудом, завершившим этот период, стала программная статья *Ницше и Дионис*.

Статья принимает и провозглашает дионисизм как возвращенный нам учением Ницше, но понятый немецким философом вне соотнесения с христианством и тем искаженный. Если по Ницше дионисийский миф был творением радостного гения греков, и открывал путь свободному человеку – сверхчеловеку, то Иванов возвращает богочеловеку имя

---

[13] Иванов пересказывал, трансформируя, Р. Вагнера. Записи в дневнике М.М. Замятниной цитируются в хронике: *Шишкин А.Б.* Основные даты жизни и творчества Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Повесть о Светомире царевиче. Изд. подг. А.Л. Топорков, О.Д. Фетисенко, А.Б. Шишкин. СПб., “Ладомир”, “Наука”, 2015 (Литературные Памятники). С. 707. Используем также хронику: *Зобнин Ю.В.* Материалы к Летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова. Часть 1 (1866-1907). EBook 2011 [http://www.v-ivanov.it/files/208/works/zobnin_materialy_k_letopisi_ivanova_2011.pdf].С. 49-55.

Христа и видит в дионисийстве религию спасительной жертвы, получившую затем высшее откровение в христианстве. Упрощая можно сказать, что Иванов корректирует ницшеанский дионисизм религиозным символизмом Шеллинга: дионисизм – ранняя античная фаза деятельности силы, которую Достоевский называл "всемирным умом", по Шеллингу – "полагающее Бога сознание"; формы дионисийской религии "непроизвольны" – то есть заданы, трансцедентальны, она проявляется через мифы и символы, заложенные в сознание народа и выражаемые поэтом. Этим шагом в сторону Шеллинга обусловлено удивительное совпадение между тем, как девятнадцатилетний Достоевский соотносит Гомера с Христом, а Иванов – дионисийскую античную трагедию и Христа.

Главные упреки Иванова к немецкому философу: "Ницше ипостазирует сверхчеловеческое *как* в некоторое *что*, придает своей фикции произвольно определенные черты и, впадая в тон и стиль мессианизма, возвещает пришествие Сверхчеловека" (I, 723-724). Согласно Иванову дионисизм не имеет застывшей цели, это не *что*, а *как* – это длящееся мистическое действо, экстазы с потерей себя ради высшего прозрения, исступления, приводящие к человекообожествлению, но не как к конечной цели, а как к мистическому состоянию приобщения к божественному. Христианство Иванов старается описать в тех же терминах: "пронзенный любовью оргиазм души, себя потерявшей, чтобы себя обрести вне себя..."; "экстаз младенчески-блаженного прозрения в истину Отца..." (I, 723). Видимо, для лучшего параллелизма с христианской мистикой Иванов, наряду с дионисийскими плясками, вводит особый, тихий, образ исступления – мэнада, потерявшаяся во внутреннем созерцании и ощущении бога (I, 719).

Другая важнейшая особенность ивановского учения о дионисизме – подчеркивание страдательного характера божества: "Знаменательно, что в героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание. Он знал восторги оргийности, но не знал плача и стенаний страстного служения..." (I, 720). Дионисизм – религия жертвы, тризны, при отождествлении жертвы с богом и жреца с богом. Ницше как богоборец, по Иванову, сам "являет трагические черты божества, которое в веровании эллинов само сызново переживало вселенское мученичество под героическими личинами смертных" ( I, 726).

Иванов пересматривает ницшеанский образ трагедии, уклоняясь от рассмотрения аполлинического начала, которое, по Ницше, было обязательной составляющей процесса ее рождения. Апполинизму, "оформляющему и скрепляющему", Иванов в этой статье оставляет служебную роль и даже не в истории трагедии, а среди "личных предрасположений"

Ницше: “Аполлинийские – оформливающие, скрепляющие и центростремительные – элементы личных предрасположений и влияний внешних были необходимы гению Ницше как грани, чтобы очертить беспредельность музыкальной, разрешающей и центробежной стихии Дионисовой” (I, 718). Уводя здесь за пределы своей теории вопрос классической формы, Иванов исключает из своих построений конкретную античную трагедию. Образ трагедии, который он создает в этой статье, отчасти сохраненный и в последующих, изменчив и неуловим, он не закреплен за определенными текстами или ситуациями, это праобряд, переходящий в повторяющийся катаклизм, дионисийское исступление, переходящее в историю и судьбу.[14]

В диссертации, посвященной идеям Иванова о Дионисе и трагедии, исследователь, рассмотревший их в контексте европейской, преимущественно немецкой, науки его времени, строго заключает: “Мы полагаем, что из-за религиозных установок Иванова их (его филологических работ – МП) достоинство заключается скорее в области психологии дионисийского переживания, чем в плане исторической реконструкции развития Дионисовой религии или возникновения трагедии”.[15]

---

[14] Ивановское учение о дионисийской трагедии становилось объектом многих исследований самых разных жанров и подходов, которые сходились более или менее в том, что понятие трагедии у Иванова более дионисично, чем у Ницше, что оно неуловимо и уклончиво. Критическое эссе: *Фридман И.Н.* Щит Персея и зеркало Диониса: Учение Вяч. Иванова о трагедии // Вяч. Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 250-285; или академическая диссертация: *Вестбрук Ф.* Dionysus und die dionisische Tragödie. Дионис и дионисийская трагедия. Вяч. Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам, 2007. Здесь обширная библиография вопроса.

[15] Цитируем по краткому резюме диссертации: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве // Античность и культура Серебряного века. М., 2010. С. 196-204. Здесь С. 204. В диссертации Вестбрука есть небольшой раздел о сходстве между религиозным дионисизмом у Иванова и идеями о Дионисе и дионисийстве у позднего Шеллинга. Исследователь отмечает, что Иванов как будто делает шаг от Ницше в сторону Шеллинга, с которым во многом сближается, проблема однако в том, что Иванов в других местах критикует философию романтизма, а на Шеллинга практически нигде не ссылается – Вестбрук. Экскурс о Шеллинге и Иванове. – *Вестбрук Ф.* Dionysus und die dionysische Tragödie. Дионис и дионисийская трагедия. С. 216-222. Подробнее о связи с шеллингианской концепцией мифа у Иванова: *Вестбрук Ф.Л.* Вячеслав Иванов и “новая мифология” // Башня Вячеслава Иванова и культура “серебряного века”. СПб., 2006. С. 22-34. Предварительного общего характера очерк о сходстве эстетики Иванова и отчасти В. Соловьева с идеями Шеллинга: *Böhmig M.* V. Ivanov e la concezione del mito nel pensiero estetico di F.W.J. Schelling // Ricerche slavistiche. Vol. XXXII-XXXV (1985-1988). P. 113-135.

Иванов определяет исступление как основное начало трагедии:

> Трагедия возникла из оргий бога, растерзываемого исступленными. Откуда исступление? Оно тесно связано с культом душ и с первобытными тризнами. Торжество тризны – жертвенное служение мертвым – сопровождалось разнузданием половых страстей. Смерть или жизнь перевешивала на зыблемых чашах обоюдно перенагруженных весов? Но Дионис <…> вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. Он был благовестием радостной смерти, таящей в себе обеты иной жизни там, внизу, и обновленных упоений жизни здесь, на земле. Бог страдающий, бог ликующий – эти два лика изначала были в нем нераздельно и неслиянно зримы (I, 720).

Среди всех этих страстн*ы*х и страстных образов в статье Иванова является Достоевский, главная черта которого, здесь выделенная, – исступленность, то есть, в контексте статьи – исступление как познание Бога через забвение себя и как приобщение к Нему в страдании.

Достоевский упомянут здесь как бы мимоходом, но в действительности размышление о нем является едва ли не основным двигателем ивановской мысли о дионисизме:

> Должно было, чтобы Дионис раньше, чем в слове, раньше, чем в “восторге и исступлении” великого мистагога будущего Заратустры – Достоевского, – открылся в музыке, немом искусстве глухого Бетховена, величайшего провозвестника оргийных таинств духа (I, 717).

“Восторг и исступление” – это не цитата, а слова вообще характерные для Достоевского, они присутствуют во всем его творчестве; как исступление, так и восторг характеризуют уже состояние героя *Записок из подполья*, особенно насыщен этими словами текст *Преступления и наказания*. Состояние исступления – частое для Раскольникова и Екатерины Ивановны, восторг к ним относится меньше. Исключительной интенсивности использование этих слов достигает в *Братьях Карамазовых*; в контекстах, включающих Дмитрия Карамазова, они сближаются наиболее тесно и по расположению, и по смыслу. Внимание Иванова в этот период его размышлений о дионисизме останавливается очевидно на фигуре Дмитрия – и самого Достоевского, в той мере, в какой Дмитрий был одной из его ипостасей. Дмитрий “дионисичен” и в “экстазах”, и как носитель романтической традиции – Шиллера, романтических рассуждений о Боге, человеке и вселенной. Он сверх того хорошо подходит под ивановское определение дионисизма как отождествляющего жертву с богом и жреца с богом. Он сам – жертва и принимает вину за смерть отца, которую и разделяет, принимает и стремится искуплять универсальную вину за универсальную жертву – страдающего ребенка и пр.

Характерное слово Дмитрия в романе – “трагедия”, и, если присмотреться, видно, что в употреблении Дмитрия оно довольно близко приближается к ивановскому образу дионисийской трагедии:

> Дмитрий Федорович почти с какою-то яростью поднялся с места, он вдруг стал как пьяный. Глаза его вдруг налились кровью.
> – И ты в самом деле хочешь на ней жениться? Коль захочет, так тотчас же, а не захочет, и так останусь; у нее на дворе буду дворником. Ты... ты, Алеша... – остановился он вдруг пред ним и, схватив его за плечи, стал вдруг с силою трясти его, – да знаешь ли ты, невинный ты мальчик, что всё это бред, немыслимый бред, ибо тут трагедия! ( Книги третья, гл. Исповедь горячего сердца. “Вверх пятами”).
> – Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм! – проговорил Митя в совершенном отчаянии (Книга восьмая, гл. Лягавый).
> О да, мы будем в цепях, и не будет воли, но тогда, в великом горе нашем, мы вновь воскреснем в радость, без которой человеку жить невозможно, а Богу быть, ибо Бог дает радость, это его привилегия, великая...! <…> И тогда мы, подземные человеки, запоем из недр земли трагический гимн Богу, у которого радость! Да здравствует Бог и его радость! Люблю его! (Книга одиннадцатая, гл. Гимн и секрет).

Митина речь о трагической радости близка ивановскому пониманию дионисийского трагизма. Не исключено, что некоторое отталкивание от концепции Ницше шло тогда отчасти за счет обращения к *Братьям Карамазовым*. Обратим внимание на некоторую близость интонации, тем и пространственных ориентиров вышеприведенного ивановского периода об исступлении “Трагедия возникла из оргий бога…..” с последней цитатой - тюремным гимном Дмитрия Карамазова. Сходство, видимо, отчасти обусловлено общностью романтических корней, но велика вероятность, что исступленный голос мистагога Достоевского звучал тогда в сознании Иванова.

Имелся и еще один фактор, благодаря которому внимание Иванова к Достоевскому в период размышления над ницшеанской концепцией трагедии должно было особенно усилиться. В 1901 году была написана и в следующем году опубликована работа Льва Шестова *Достоевский и Нитше (философия трагедии)*.[16] Шестов здесь совершенно не касается

---

[16] Здесь цитируем по изданию: *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Философия трагедии. IV изд. Собр. соч. Т. III. Paris, YMCA-PRESS, 1971; фотогр. переизд. с первого издания М.М. Стасюлевича, СПб., 1903. В 1902 г. работа печаталась в “Мире Искусства” в № 2-9; в январе 1903 г. вышла отдельным изданием / *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Paris 1983. Т. 1; С. 48-52 – здесь собраны материалы по истории публикации и по взаимоотношениям с Мережковским, работавшим параллельно над книгой *Толстой и Достоевский*.

книги *Рождение трагедии из духа музыки* с ее священной архаикой, античная трагедия его не интересует ни в каком плане. Он насмешливо отрицает, что к творчеству Достоевского вообще причастны музы и Аполлон:

> А поэтические фантазии? – скажут мне. Но, на мой взгляд, по поводу Достоевского о ней вспоминать не приходится. Это у древних певцов была фантазия. К ним, точно, по ночам прилетали музы и нашептывали им дивные сны, которые и записывались наутро любимцами Аполлона. Достоевскому же, подпольному человеку, каторжнику, российскому литератору, носившему закладывать в ссудные кассы женины юбки, вся эта мифология совсем не к лицу.[17]

Приняв у своего учителя Михайловского метод усвоения Достоевскому идей его важнейших героев, Шестов прослеживает эволюцию автора *Бедных людей* от гуманизма к подполью и преодолению добра. Понятие трагедии у Шестова философски сложно и разрабатывается в связи с общей темой гибели гуманизма. Под трагедией применительно к героям книги Шестов понимал экзистенциальную катастрофу, или “таинственную неизвестность”, которая привела Достоевского и затем Ницше к уходу от гуманности к жестокости.[18]

Иванов в статье *Ницше и Дионис*, в которой можно усмотреть скрытый полемический ответ Шестову, помещает Достоевского в самое сердце мифа и трагедии, превращает его в мистагога мирового творческого процесса. В статье Достоевский пока еще только упомянут, но она уже начинает разрабатывать инструментарий, который будет использован в дальнейшем для интерпретации романов-трагедий.

Иванов стал выступать устно и письменно на темы о Достоевском с 1911 года, когда его идеи о символическом искусстве, о сущности и миссии творчества уже были сформулированы. В Достоевском Иванов нашел полноту осуществленности высшего реализма, нашел “созданную вселенную”, “нашу созданную сложность”. Достоевский стал для Иванова воплощением образа художника-теурга-мистагога, который воссоздает предвечное и тем преображает, пересоздает “нас”.

Учение о теурге ясно дано в стихотворении *Творчество* из *Кормчих звезд*, современном статье *Ницше и Дионис*. Теург выводит богов и человека из первозданного хаоса, из предвечной немоты:

> Дай кровь Небытию, дай голос Немоте,
> В безликий Хаос ввергни краски,

---

[17] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. С. 108.

[18] Там же. С. 241.

И Жизнь воспламени в роскошной наготе,
В избытке упоенной пляски!

Сравним с идеей Шеллинга о “времени немоты, свернутой истории Богов”, которое предшествовало поэзии эллинов. Поэзия возможна, когда начинается различение богов, она и осуществляет это различение, “Гесиод и Гомер создали теогонию эллинам”.[19]

Процесс творчества - осознавания рассматривается Шеллингом как освобождающий: “*Освобождение,* которое досталось в удел сознанию благодаря тому, что представления о богах были различены, – оно-то и дало эллинам поэтов, и наоборот – лишь эпоха, давшая поэтов, принесла с собой вполне развернутую историю Богов”.[20]

Сравним в стихотворении Иванова: “Уз разрешитель, встань! – и встречной воли полн, / И мрамор жив Пигмалиона...”. Теург должен восходить к предвечному, чтобы осуществить миссию преображения вселенной:

Природа – знаменье и тень предвечных дел:
Твой замысел – ей символ равный.
<…>
Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной, …

Мы здесь специально пересказываем Иванова так, чтобы лучше напомнить слова молодого Достоевского о Гомере и Христе, давшим организацию духовной и земной жизни. У Иванова между прочими демиургами тоже фигурирует Гомер:

Будь новый Демиург! Как Дант или Омир,
Зажги над солнцем Эмпиреи!

Это напоминание позволит нам уклониться от подобающих в таких случаях ссылок на учение Владимира Соловьева и оставить для идеи теургии неопределенно широкую отсылку к романтизму, к религиозном символизму Шеллинга и других. Такая отсылка к Шеллингу, кстати, поможет оттенить связь теургического творчества с архаикой, что для Соловьева было не столь существенно. Для Иванова же поддержание этой связи – необходимость, заставлявшая его архаизировать любыми средствами при каждом возможном случае.

Федор Степун, носитель традиций немецкой философской мысли и друг поэта еще с эпохи Башни, писал в Германии в 1930-е годы об уни-

---

[19] *Шеллинг Ф.В.Й.* Историко-критическое введение в философию мифологии. С. 174.

[20] Там же. С. 173

кальности Иванова для русской культуры, заключавшейся в том, что всякая мысль его рождалась и жила у “античных алтарей”, отчего и христианская тема у него приобретала совершенно особый оттенок; античность становилась вторым Ветхим Заветом христианства.[21] Религиозный символизм Иванова, как его определяет Степун – “это утверждение и раскрытие предвечного бытия”,[22] художник – теург преображает мир “выкликанием и высветлением заложенной в нем идеи”. Естественно, что заложенные идеи, праформы, предвечное, – первым делом открывались в античности/архаике. В целом, не указывая конкретных параллелей, Степун отмечает особенную близость Иванова к немецкому романтизму, от которого впрочем соловьевско-ивановская идея теургического творчества отличается б*о*льшей устремленностью в будущее: художник-теург по Иванову и Соловьеву – “своим религиозным постижением творчески оформляет народную душу и руководит народной судьбой”.[23]

Достоевский в статьях Иванова – теург, но при этом и сам Иванов в некотором роде тоже теург, но второй степени: он стремиться выявить, “высветлить” глубинную суть романов Достоевского, высшего реалиста, абсолютного творца, и тем самым поучаствовать “в оформлении народной души” и даже “народной судьбы”. Как теургический интерпретатор, Иванов не дает однозначных, последовательных аналитических описаний, он вещает и призывает, приближает собеседника к определению понятия, к наименованию тайны – и отходит, перемещает взгляд и меняет оптику, высветляет другую грань или заставляет заглянуть в другую бездну. Он сочетает разнообразие и текучесть мысли, не застывавшей в однозначных терминах, с сильными обработанными высказываниями, которые впрочем тоже не были однозначными.

Вот такое суждение, постоянно цитируемое в наше время:

> Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных, выбирать то или другое, на распутье.[24]

---

[21] *Степун Ф*. Вячеслав Иванов. Статью 1935 года цитируем по изд.: Вяч. Иванов: Pro et contra. Т. 1. СПб., 2016. С. 549, 560.

[22] Там же. 551.

[23] Там же. 553-554, 550.

[24] *Иванов В*. Достоевский и роман-трагедия // Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. М., “Мусагет”, 1916. С. 8.

С.Г. Бочаров рассматривает здесь отсылку к первособытию – искушению Адама и Евы – как нужную для описания сущности творчества Достоевского: сверхвысокая степень свободы героя, служащая для испытания свободы человека. Исследователь утверждает, что этот же "вековой прототип" скрыто заложен и в бахтинской теории полифонии Достоевского.[25] И здесь и в другой работе, построенной вокруг этой же цитаты,[26] Бочаров соединяет Достоевского и его интерпретаторов, Вяч. Иванова и М.М. Бахтина, как мистагогов, опирающихся на миф о грехопадении и на религию человеческой свободы с культом нравственной самостоятельности и свободной совести.

Мы здесь лишь с обочины наблюдаем шествие интерпретаторов-теургов, занимаясь второстепенным, техническим вопросом о том, как "высвечивались" прообразы, праформы, образы античности – условно архаический материал, шедший в дело для теургических построений. Конкретность задачи заставляет нас помнить, что змий – означает искушение и соблазн, и относя к Достоевскому это определение, Иванов был к нему жесток почти как Лев Шестов, впрочем он и в себе прозревал черты змия, духовного искусителя и соблазнителя.[27]

Где, собственно, сосредоточена архаика в интерпретации Ивановым романов Достоевского? Архаика у Иванова – это формы соборно-обрядовые, объективные, непосредственнее, ближе соответствующие предвечному, чем замысел творца, то есть художника. К области архаики романы Достоевского приближает их определение как трагедий, отчасти сохраняющее понимание трагедии "как страстн*о*го служение Дионису, богу страдающему", но, вместе с тем, переходящее в определение жанра,

---

[25] *Бочаров С.Г.* Достоевский у Бахтина (Бахтин-филолог) // Достоевский и XX век. Под ред. Т.А. Касаткиной. Т. I. М., 2007. По Бочарову, здесь через отсылку к первособытию ведется речь об испытании человеческой свободы: С. 521. Та же цитата в этой же антологии в статье Касаткиной, но понимаемая в другом ключе. С. 150.

[26] *Бочаров С.Г.* Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 199-232.

[27] Образ Иванова-искусителя был актуален в его среде в период работы над статьей о Достоевским. Ср. *Подстерегатель* – стихотворный ответ Хлебникову, с риторической фигурой "Нет, я не…" которая внутри отрицания содержит утверждение, ср. самоопределение "лукавый": "Нет, робкий мой подстерегатель, / Лазутчик милый! я не бес, / Не искуситель – испытатель, / Оселок, циркуль, лот, отвес. / Измерить верно, взвесить право / Хочу сердца – и в вязкий взор / Я погружаю взор, лукаво / Стеля, как невод, разговор. <…> (II, 340). См. об этом послании: *Шишкин А.Б.* Велимир Хлебников на "башне" Вяч. Иванова // Новое Литературное обозрение. №17 (1996). С. 154-155.

по Аристотелю, с обязательным катарсисом.[28] По Иванову, жестокий талант Достоевского проводит нас через множество малых трагедий, мы должны исходить весь ад сострадания, прежде чем достигнем отрады и света в "трагическом очищении"; герои романов скрыто, сдержанно экстатичны, в них – исступленье. "Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое *я*, похожа вместе на обезумевшую Дионисову менаду <…> и на <…> Эринию".[29]

Иванов выявляет в архитектонике романа-трагедии действие твердой необходимости: все элементы и частности неустранимы, перипетии группируясь как бы в акты драмы, являются "железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие, цель всего рассказа <…> на этой планетной сфере снова сразились Ормузд и Ариман, и катастрофически свершился на ней свой апокалипсис и свой новый страшный суд".[30]

Потом, напомним, Иванов отступит от такого наименования противоборствующих сил – Ормузда и Аримана – поскольку оно могли спровоцировать ложные ассоциации с учением антропософии, но и в той же работе – в *Бороздах и межах* он иначе и многосложно показывает два основных начала, – и не противоборствующими, но соотносящимися более сложным образом: это или мужская и женская сущности народа, или это народ, отдающий себя Богу или вмещающий в себя Бога.

Хотя и приближаясь в некоторых формулировках к принципам структурного анализа,[31] В.И. Иванов не стремился представить структурированное описание основного мифа, непротиворечивых схем в этой области добился гораздо позже В.Н. Топоров, статья которого *О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического*

---

[28] *Иванов В*. Достоевский и роман-трагедия // Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. С. 22.

[29] Там же. С. 31.

[30] Там же. С. 20.

[31] Сходное впечатление возникает у Ф. Вестбрука: "Систематический анализ мифа у Иванова в чем-то близок к структуралистическому изучению мифов К. Леви-Строссом и др." – Хотя в основном содержание его состоит в обосновании отсталости ивановской теории мифа от современных ему концепций и близости ее к "новой мифологии" Шеллинга и Крейцера: *Вестбрук Ф.Л*. Вячеслав Иванов и "новая мифология" // Башня Вячеслава Иванова и культура "серебряного века". СПб., 2006. С. 33. Из этого только следует, что развитие теории мифа не является последовательным линейным процессом. Ср. также *Мурашов Ю*. Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа // Вяч. Иванов: Pro et Contra. Т. 2. С. 122-131.

*мышления* в начале содержит следующее определение космологического противоборства:

> Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому (‘видимому’) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (‘невидимое’) состояние. Решение задачи мыслится как *испытание-поединок* двух противоборствующих сил, как *нахождение* ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится двусмысленным, амбивалентным <…>. Решение задачи может происходить лишь в сакральном центре пространства <…> и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается.[32]

В трудах о Достоевском Вяч. Иванов не погружался в мифологические схемы так глубоко, чтобы потерять идею истории, которую в параллельных общетеоретических рассуждениях о символическом искусстве он в основном обходил.

Так, женственная сущность мира – женственная сторона бытия, мать-земля, Жена, она же также и известная символистская София – обнаруживается у Достоевского и даже явлена как одно из двух начал основного мифа – женственная сущность, сопротивопоставленная мужскому началу, но она не предвечна, а историзирована, вынесена во время – эта женская сущность мира со сломанной ногой, хромоножка Марья Тимофеевна, хромая, потому что приняла историческую вину, приблизилась ко времени. И второе проявление женской сущности в том же романе *Бесы*, совсем уже измученное пребыванием в истории, “женская Душа в ее грехе и уничижении”[33] – Marie, жена Шатова, рожающая ставрогинского ребенка. Основной остается, впрочем, Хромоножка, народная душа, ждущая богоносного царевича Ивана, мужское начало народа, но и в самом глубинном значении, эта уже совсем казалось бы возведенная Ивановым в архетип Душа сохраняет конкретные черты Марьи Ти-

---

[32] *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 193-253. Статья 1972 года содержит посвящение М.М. Бахтину. Здесь цит. с. 194.

[33] Иванов Вяч. Экскурс: Основной миф в романе “Бесы” // *Иванов Вяч.* Борозды и Межи. С. 72.

мофеевны, она подвержена страданию истории – “безумствует она в пленении и покинутости”.[34]

Временные координаты, на которые Иванов предпочитает опираться, чтобы приблизиться к Достоевскому – преимущественно апокалиптические, что позволяет рассматривать прошлое, настоящее и будущее и в единстве, и в разделенности.

Часто сущности, которые ‘высветляет’ у Достоевского Иванов – апокалиптические. Народ Достоевского, по Иванову, это не национально-этнографическое целое, и не абстракция – а ангел Апокалипсиса, пути которого не кончились, пока не кончилась история, в которой он наделен свободой, и поэтому о нем не может быть достоверного пророчества:

> Народ-богоносец – живой светильник Церкви и некий ангел; но пока не кончилась всемирная история, ангел волен в путях своих, и если колеблется в верности, над ним тяготеет апокалиптическая угроза: “сдвину светильник твой с места, извергну тебя из уст Моих”. Поэтому о России нечего достоверно нельзя знать.[35]

В. Чудовский, откликаясь на журнальную книжку “Русской мысли”, где впервые была опубликована статья Иванова о Достоевском, отмечал:

> Доклад Вячеслава Иванова “Достоевский и роман-трагедия” <...> так насыщен мыслью, что каждое предложение его как бы заглавие отдельной главы в какой-то ненаписанной книге... Хочется, поэтому, видеть в этом докладе, прежде всего, обещание написать такую книгу – большое исследование о Достоевском. Слишком ясно, что есть стороны в творчестве великого созидателя Грядущей Руси, стороны громадные и многоценные, которых никто из современников не в силах выявить, кроме В. Иванова.[36]

В 1911 г. Чудовскому под влиянием Иванова автор романов-трагедий видится созидателем Грядущей Руси, но сам Иванов был осторожнее и даже пессимистичнее в своем освещении миссии Достоевского, да и народной души тоже.

Мы остановились здесь на статье Вяч. Иванова *Достоевский и роман-трагедия* и на примыкающем к ней экскурсе *Основной миф в романе ‘Бесы’*, которые вошли в сборник “Борозды и межи” 1916 года. Не касаемся здесь дальнейших, не вошедших в *Борозды и межи* работ Иванова, все они потом были им переработаны и включены книгу *Достоев-*

---

[34] Там же. С. 66.

[35] Там же. С. 65.

[36] Чудовский В.О. О “Русской мысли” // Аполлон. 1911. вып. 8. С. 67. Цитируем по работе Шишкин А.Б. “Толстой и/или Достоевский”: случай Вяч. Иванова. С. 86

*ский. Трагедия. Миф. Мистика*, опубликованную в Западной Европе на нескольких языках.[37] Эти, дальнейшие, труды не имели столь сильного влияния, а нас они уводят от нашей темы – от архаики.[38] Первая статья – о романе-трагедии с экскурсом о ”Бесах” созревала в период высшего подъема творческой энергии Иванова и впитала синтезы классических штудий, немецкой философии, русского фольклоризма и многого другого, с чем работал его деятельный и в культурном богатстве сформированный ум. В следующих статьях уже нет той энергии и тех грандиозных измерений, в которых Достоевский мог бы соотноситься со священной архаикой.

Попытку вернуться в сферу синтезов, выстраивая архаику, теперь уже с более славянским уклоном, можно усмотреть в замысле поэмы *Повесть о Светомире царевиче*, который осуществлялся Ивановым в поздние годы и остался далеко не завершенным. Что-то перешло в этот замысел из первых статей о Достоевском. Поэму *Светомир* сам Иванов, по-видимому, рассматривал как теургический акт, создание через поэзию, провозглашение, выстраивание мужской сущности народа – того Царевича, которого тщетно ожидал несчастная Душа, женская сущность русского народа.

Важные документы, касающиеся поэмы *Светомир*, были опубликованы в основополагающей статье отца Винченцо Поджи. В 1938 году о деле Иванова – о поэме – был уведомлен папский престол. Речь шла о выделении Иванову денежного пособия. Проситель, ректор коллегиума “Руссикум”, писал о чрезвычайной духовной важности произведения неясной формы – повести или романа – над которым работал Иванов. Пособие было назначено, и в благодарственном письме Иванов писал папе римскому , что задачей его было “воззвать к замутненной и опустошенной душе русского народа, которая – и здесь Иванов по-латыни цитирует послание ап. Павла к Римлянам (8:22), в славянском тексте соот-

---

[37] Книга *Достоевский: Трагедия - миф - мистика* сейчас публикуется в России (СПб., РХГА, 2016). О ней во вступительной статье: *Шишкин А.Б.* Вяч. Иванов и новое открытие Достоевского: XX век. С. 7-18.

[38] В поздней книге миф, выявляемый Ивановым у Достоевского, обработан, систематизирован, он целостен, взаимодействует с глобальными построениями поэмы *Человек* и приобретает черты гностические. – Об этом: *Доброхотов А.Л.* Демонология Вяч. Иванова в книге “Достоевский” // Ф. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М., 2013. С. 181-193. Живая связь с античностью и с романтической архаикой, характеризовавшая ранние работы *Ницше и Дионис*, *Достоевский и роман-трагедия*, *Экскурс: Основной миф в романе “Бесы”*, здесь ослабевает.

ветственно: “своздыхаетъ и сболѣзнуетъ даже и донынѣ”.[39] В этой главе из Послания к Римлянам говорится о страдающей Твари, она – пленница истории, тления, покорная суете. Тварь будет освобождена от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Это соотнесение в письме страждущей в рабстве Твари с душой русского народа позволяет нам прояснить для себя священный подтекст, подразумевавшийся Ивановым, когда он описывал страждущую Душу – в экскурсе о *Бесах*. *Светомир* как теургический акт не состоялся в силу того, что некому было проповедовать и некого было создавать.

Хромоножка-Психея – Мать сыра земля, сведенные и преображенные мыслью Иванова о Достоевском и самого Достоевского, нашла новое место, получила новый поэтический голос в стихах Мандельштама – “К пустой земле...” и “Есть женщины, сырой земле родные…”. Этот маленький цикл создан в мае 1937 года в последние дни пребывания в Воронеже, за год до последнего ареста.

I.

К пустой земле невольно припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идёт – чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
Её влечёт стеснённая свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка
В её походке хочет задержаться –
О том, что эта вешняя погода
Для нас – праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

II.

Есть женщины, сырой земле родные.
И каждый шаг их – гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших – их призванье.
И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,
А послезавтра – только очертанье…
Что было поступь – станет недоступно…

---

[39] *Poggi V. (S.I.)* Ivanov a Roma (1934-1949) // Europa Orientalis. Vol. XXI (2002) 1. P. 95-140. Русский вариант статьи: *Поджи В*. Иванов в Риме // Символ. Париж; М., № 53-54 (2008). С. 643-702, здесь: С. 695-696.

Цветы бессмертны, небо целокупно,
И всё, что будет, — только обещанье.

Внимание, уделенное этим стихам в исследовательской литературе, относительно невелико, поскольку посвящение Наталье Штемпель, приятельнице Мандельштамов в Воронеже, слегка хромой, заслоняет метафизическую сторону этой ‘двойчатки’. Реальный комментарий к стихам поневоле должен опираться на мемуары Н. Штемпель, которые кажутся исчерпывающими.[40] В них она, по обычаю женщин-мемуаристок, представила стихотворения в свете личных чувств к ней Мандельштама, воспроизвела даже прямую речь – реплики Мандельштама, к ней обращенные, из которых ясно следовало, что стихи любовные, написаны о ней и о любви к ней и даже предполагали ревность со стороны Надежды Яковлевны. Из всех сохраненных здесь слов Мандельштама наибольший вес имеет сообщение, что Мандельштам определил эти стихи как лучшее, что он написал, просил отправить их после его смерти в Пушкинский Дом. Поскольку за Штемпель в то время была закреплена роль хранительницы стихов поэта, мы можем рассматривать сказанное как его действительное завещание. Проницательный комментатор, оставляя многое на усмотрение мемуаристки, находит однако три глубокие параллели: стихотворение “В Петрополе прозрачном мы умрем..” – к теме прозрачной весны, связанной с подземным царством; во втором стихотворении строки 2-3 – с евангельским образом двух Марий, присутствовавших на Голгофе, и, наконец, в начале второго стихотворения – реминисценция из главы “Хромоножка” из *Бесов*, из рассказа старицы о тождественности Марии-Богородицы и “сырой земли”.[41] Исследователь не находит возможности расширять тему связи стихотворения с образами Достоевского, поскольку чувствует себя обязанным отставит роль хромоножки за Штемпель.

Тема пути в загробный мир, связь со стихами “В Петрополе прозрачном мы умрем / Где властвует над нами Прозерпина..” – всё это требует рассмотрения ‘двойчатки’ в широком контексте стихов Мандельштама с античной символикой смертного пути, и ведущей и ведомой по нему Души, Психеи, Прозерпины, особенно присутствующих в сборнике *Tristia*. В последних воронежских стихах мая 1937 излюбленные Мандельштамом античные образы достигают религиозного значения.

---

[40] Комментарий А.Г. Меца // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. Т. I. М., 2009. С. 666-667.

[41] Там же. С. 667.

Со времен основополагающей работы К. Тарановского общепризнано, что Мандельштам принял античность через посредничество Вячеслава Иванова и в его освещении.[42] Сложный изысканный образ Хромоножки Марии Лебядкиной как сопричастной Матери сырой земле и как Психеи разработан Ивановым в статьях о Достоевского. Используя тексты Иванова как комментарий, мы проясним и символику хромоты, образ Марьи Тимофеевны как хромой Психеи, идею невозможности ласки и родство с сырой землей, гораздо более прямое у Иванова, чем у Достоевского. Для начала отметим, что выявленная А.Г. Мецом реминисценция из *Бесов* – слова старицы о Матери Сырой земле – в составе большой цитаты из *Бесов* – рассказ Хромоножки – приведены в статье Иванова *Достоевский и роман-трагедия* как составная часть мифа, им выявляемого.[43] Иванов о Марье Тимофеевне Лебядкиной:

> Та, кто поет песню о келейничестве любви, – не просто "медиум" Матери-Земли (эллинские систематики экстазов и исступлений сказали бы: "от Земли одержимая", <...>*),* но и символ её: она представляет в мифе Душу Земли русской. И не даром она – без достаточных прагматических оснований – законная жена протагониста трагедии, Николая Ставрогина. И не даром также она вместе и не жена ему, но остается девственною: "князь мира сего" господствует над Душою Мира, но не может реально овладеть ею, <…>.
>
> <…> И уже хромота знаменует её тайную богоборческую вину – вину какой-то изначальной нецельности, какого-то исконного противления Жениху, ее покинувшему, как Эрос покидает Психею, грешную некиим первородным грехом естества перед божественною Любовью…[44]
>
> <…> Жизнь этой женской души, отразившей в себе, как в зеркале, душу великой Матери Сырой Земли. Устами дурочки говорит у Достоевскаго о чем-то неизреченном и единственно чаемом, о своем солнечном Женихе и о грустной славе его двойника и пустого престола, зримаго солнца, – душа Земли.[45]

---

[42] *Тарановский К.Ф.* Очерки о поэзии Мандельштама: V. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 123-163. Статья впервые появилась в 1967 г. Последующая литература вопроса обширна. Укажем здесь на специальный том: Записки Мандельштамовского общества, Том 7: Мандельштам и античность. Сборник статей, М., 1995. Особенно – статья: *Ошеров С.* "Tristia" Мандельштама и античная культура. О контактах Иванова и М.: *Лекманов О.А., Глухова Е.В.* Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов // Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. С. 173-179.

[43] Достоевский и роман-трагедия // Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. С. 58-59

[44] Экскурс: Основной миф в романе "Бесы" // Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. С. 68.

[45] Достоевский и роман-трагедия" // Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. С. 59.

Таким комментарием не исчерпывается, разумеется, содержание стихов Мандельштама. Тематика пути Психеи в подземный мир здесь не актуальна для Иванова, с другой стороны – тема отсутствия мужского начала, Жениха, Царевича – “пустой престол”, которая так волновала Иванова, не затрагивала Мандельштама, сосредоточившегося целиком на той части мифа, которая касалась царство мертвых и путешествия Души.

Хромая героиня причастна у Мандельштама царству мертвых, как и в других случаях явления Психеи в его стихах (стихотворение 1920 г.):

> Когда Психея-жизнь спускается к теням
> В полупрозрачный лес вослед за Персефоной <…>

“Сырая земля”, к которой припадает героиня Мандельштама, и к которой действительно причастна Хромоножка, больше подходит для символики смерти, чем для романтической роли Души Мира. Как кажется, перетолковывая Психею-Хромоножку, Мандельштам обращался непосредственно к роману и вскрывал черты Хромоножки действительно важные, но оставшиеся в стороне от интересов Иванова, в том числе пребывание в преддверии смерти. Может быть, прямо от романа идет описание загробного женского туалета Души в упомянутом только что стихотворении “Когда Психея-жизнь…” “Кто держит зеркальце, кто баночку духов, / – Душа ведь женщина, ей нравятся безделки”.

Сравним в романе описание столика и наружности Марьи Тимофеевны:

> Кроме подсвечника, пред нею на столе находилось маленькое деревенское зеркальце, старая колода карт, истрепанная книжка какого-то песенника и немецкая белая булочка, от которой было уже раз или два откушено. Заметно было, что mademoiselle Лебядкина белится и румянится и губы чем-то мажет...
> <…> Вот так и сидит, и буквально по целым дням одна-одинешенька, и не двинется, гадает или в зеркальце смотрится.

Если вернуться к тексту самого Достоевского после Мандельштама и Вяч. Иванова, то в нем начинают обнаруживаться элементы мифа: зеркало – атрибут Души-Психеи в античной мифологии и в искусстве – выделенный не только Ивановым и Мандельштамом, но и самим Достоевским; разукрашенность мертвенного лица напоминает о смерти.

Мандельштам, ученически следуя за Ивановым в постижении античности, имел перед учителем преимущества (те же, впрочем, имел и Достоевский), которые позволяли ему иногда глубже проникать в тайны текстов, мифов и символов, – исступленный гений и жизнь в форме дионисийской трагедии.

В интеллектуальном плане, то, что было у Иванова ‘освещением’ и ‘выкликанием’ в Достоевском – стало филологическим трудом (с теургическим элементом) и получило всемирное звучание у М. М. Бахтина. Преемственная связь трудов Бахтина о Достоевском с идеями Вяч. Иванова широчайшим образом изучается,[46] так что мы остановимся на этом аспекте лишь кратко, опираясь на основные исследования – Н.И. Николаева и С.Г. Бочарова.

Страстное поклонение идеям Вяч. Иванова характеризует ранний период деятельности Бахтина и его молодых товарищей в Невеле – Пумпянского и Юдиной. Здесь их усилиями воплощается, как пишет Н.И. Николаев, предсказание Вяч. Иванова из его статьи *О веселом ремесле и умном веселии*, что “страна покроется орхестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество”.[47] Молодые мыслители невельского кружка выбирают трагедию – и ставят с привлечением 500 школьников *Эдипа в Колоне* Софокла. В Невеле в 1919 году в русле идей Иванова зарождаются первые работы о Достоевском как Пумпянского, так и Бахтина.

Работа Пумпянского *Достоевский и античность*, опубликованная в виде книги в 1922 году, соединяла невельские наброски и рассуждения. Выдающийся исследователь творчества Пумпянского Н.И. Николаев, посвятивший этой работе обширную статью, встроил ее в историю формирования концепции русского классицизма, давшей в поздних трудах Пумпянского значительные плоды.[48] Если же рассматривать статью только в свете непосредственно предшествующих ей построений Иванова, в ней можно почувствовать молодой задор и даже некоторый

---

[46] Над темой работали Ю. Кристева, Г.М. Фридлендер, Н. Д. Тамарченко, В.Л. Махлин и другие. Неполную библиографию можно найти в статье: *Богданова О*. Вячеслав Иванов и становление науки о Достоевском на рубеже 1910-1920-х годов (М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт, В.Л. Комарович) // Литературоведческий журнал. 2016 № 39. С. 153.

[47] *Николаев Н.И*. Достоевский и античность. (Примечания к работе Пумпянского) // *Пумпянский Л.В*. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. Отв. ред. А.П. Чудаков. Вступ. ст., подг. текста и примеч. Н.И. Николаева. М., 2000. Здесь цит. примечания, С. 747.

[48] Примечания Н.И. Николаева к работе Пумпянского *Достоевский и античность* представляют собой в действительности обширный труд, состоящий из вступительной статьи – большого исследования – и собственно комментариев. С. 743-767. Отношения Пумпянского и Бахтина к идеям Иванова рассматриваются и в примечаниях к другим статьям того же издания трудов Пумпянского, особенно к статье *О поэзии В. Иванова: мотив гарантий* и *Русская история 1905-1917 гг. в поэзии Блока*. С. 768-773.

хаос того типа, который легко рождается у учеников, имеющих дело с вдохновляющими, но не накладывающими ограничений фигурами мифопоэтики. Разворачивается борьба с учителем, осуществляемая в пределах идей Иванова, – прежде всего сопротивление формуле "роман-трагедия", что позволяет еще больше расширить возможности употребления понятия дионисизма и трагического, и так широкие у Иванова. Дионисийский восторг вскрывается в петровской эпохе: "Этот типичный дионисический восторг был началом русской трагической культуры и в поэзии Достоевского можно видеть его заключительные судьбы".[49] Положения об взаимозаменяемости жреца и жертвы, об амбивалентности противоборствующих начал космогонического мифа, очерченные Ивановым, получили здесь свое несколько слишком свободное развитие: "Достоевский раздвинувший спасительную занавесь, обнаруживший сакральную ненависть, лежащую в основе любви, доказал этим, насколько его поэзия помнит древнюю родину всякой поэзии". "Достоевский "вспоминает" действительную любовь и действительное убийство в идеях первоначального жертвоприношения и сексуального различия жреца и жертвы".[50]

Работа Бахтина над Достоевским началась тогда же в Невеле и завершилась на первом этапе книгой 1929 года *Проблемы творчества Достоевского* и шла отчасти под знаком трудов Иванова. Но в середине 20-х годов невельцы пережили разочарование в Иванове и отказались от него как создателя "жреческой культуры" и как неисторичного в его поэтической системе, как создавшего пантеон прошлых литературных эпох,[51] то есть, отказались как раз от архаики и от теургического метода. Процесс переработка идей Иванова в новом ключе отражен в лекции Бахтина об Вяч. Иванове середины 20-гг. Лекция сохранилась в записи слушательницы и идеи Бахтина в ней упрощены, однако, может быть, именно благодаря этому в лекции видно стремление автора уйти от ивановских глубинных исторических и романтико-архаических ретроспектив в сторону формальной поэтики. (Не даром вторая лекция была посвящена формальным особенностям поэзии Вяч. Иванова).

В символизме Вяч. Иванов усматривает два пути: идеалистический и реалистический. "Первый путь получил свое начало в античности, где

---

[49] *Пумпянский Л.В.* Достоевский и античность. С. 507.

[50] Там же. С. 509.

[51] Примечания Н.И. Николаева к статье Пумпянского *О поэзии В. Иванова: мотив гарантии*. С. 769. Здесь Н.И. Николаев воспроизводит мнения как Пумпянского, так и Бахтина.

стремились наложить свою индивидуальную печать на все явления жизни. Второй путь, реалистический, идет из средневековья, где отстраняли себя, давали зазвучать вещи самой. <…> [характеризуется ивановское понимание двух путей - восхождения и нисхождения – *М.П.*]. Третье начало – хаотическое, или дионисийское. Это разрыв личности, раздвоение, растроение, расчетверение и т. д. <…> В хаосе уничтожается личность не ради чего-нибудь: она распадается на лики. Поэтому хаос всегда многолик. Хаос, дионисийское начало, и есть основа искусства”.[52]

Здесь уже делаются шаги к будущим построениям Бахтина: сохраняется понятие дионисизма – как ключевое – но хронологически он становится почти вневременным, с легким намеком на возможность отнесения к средневековью. Из дионисийского хаоса выводится многоголосие, полифонизм, идея, которая получит полное развитие в книге 1929 года *Проблемы творчества Достоевского*, но в синхронном плане, вне какой-либо временной перспективы, которая однако не ушла совсем из творческой мысли Бахтина, но только временно была оттеснена задачами формальной поэтики, скрыта, может быть, по давлением идеологической конъектуры периода. Как показал С.Г. Бочаров, исследовавший весь творческий процесс Бахтина с учетом черновых подготовительных материалов к последующим работам, историческая точка зрения проявляется у Бахтина вскоре после выхода в свет *Проблем творчества Достоевского*. Процесс эволюции от этой книги к новой версии – *Проблемы поэтики Достоевского* в значительной степени может быть охарактеризован как возвращение к временн*ы*м измерениям, к глубинной перспективе романтического архаизма Вяч. Иванова. В процессе эволюции, как пишет Бочаров, Бахтин “намечает свой метод мифопоэтического чтения Достоевского, связанный через десятилетия с опытами Вяч. Иванова”.[53] Переход осуществляется через работу над диссертацией о Франсуа Рабле, в которой дионисизм получает место в средневековье, отождествленный с народно- обрядовой стихией карнавала. Дионисизм проявляет способность перемещаться по оси времени, качество его, уже использовавшееся Пумпянским, вскрывшим его в петровской эпохе, и

---

[52] *Бахтин М.М.* Вячеслав Иванов. Записи лекций по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2000. С. 318-328. В комментарии к лекциям С.Г. Бочаров отмечает проявляющееся в них особое отношение Бахтина к Иванову “особое место его творчества во внутреннем пространстве мыслей и чувств молодого Бахтина” (Там же. С. 613).

[53] Комментарии С.Г. Бочарова к подготовительным материалам Бахтина для новой главы в “Проблемах поэтики Достоевского” // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 2002. С. 473.

предусмотренное до некоторой степени самим Ивановым. Образ карнавала из хронотопа Рабле переносится постепенно в хронотоп Достоевского и становится составным элементом новой интерпретации его творчества. “В текстах 40- х годов формируется картина ‘карнавально-мистерийного’ пространства Достоевского, ‘просвечивающего’ за бытовым пространством”.[54] Как отмечает Бочаров, перенесение темы разнородности материала у Достоевского, полифонизма в плоскость исторической поэтики – возводится во второй книге Достоевского к истокам карнавального фольклора и поздней античности.[55]

Бахтин следует Иванову как теург культуры, он ‘высветляет’ и ‘выкликает’ в Достоевском карнавал как стихию свободы и творчества. Карнавалом он заменяет культ страдания, страдающего Христа, высветленный Ивановым; Диониса страдающего он заменяет Дионисом опьяненным праздником, радостью и свободой.

Карнавальность созданная Бахтиным – мифопоэтический синтез, лишь частично предусмотренный и приспособленный для филологического служебного дела – описания поэтики Рабле или Достоевского. Время и пространство мысли Бахтина, его творческий хронотоп, приобретают романтические масштабы – с корнями в условно архаических праздничных обрядах, с космогоническим мифом, который теперь есть миф о борьбе человеческого духа и тела за свободу и воскресенье в свободе посредством веселого буйства, смеха и дионисийского неистовства. Новый творец-теург Бахтин открывает в Рабле и Достоевском энергии, направленные на преображение народной Души, которая страждет в “грехе и уничижении”, “своздыхаетъ и сболѣзнуетъ даже и донынѣ”.

И в завершение обратимся к позднему мыслителю, который ‘выкликал’ в Достоевском космогонический миф, – к В.Н. Топорову. Статья его *Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления* была впервые опубликована в 1973 году в сборнике к 75-летию Бахтина. Здесь поражает – после Иванова и Бахтина – пустота культурного пространства, в котором новый творец Топоров должен находить основные парадигмы, чтобы в соотношении с ними – открывать нам мир Достоевского. Нет всего того, что показывал собеседнику, приближаясь, отходя, перемещая, призывая, Вячеслав Иванов – нет дионисизма, ни античной трагедии, никакой античности вообще, ни Платона, ни средневековья, ни Данте, ни Гете, ни Шекспира, ни даже Рабле, не говоря уж о Христе, и Апокалипсисе. Описывается семантизация прост-

---

[54] Там же. С. 472.

[55] Там же. С. 474

ранственных элементов на основе принципов структурной антропологии, область архаики – это преимущественно обрядность первобытных племен как материал структурной антропологии и сказка как материал морфологического анализа. Отсылки к культурной архаике не значительны, лишь упомянуты веды. Большую роль играет структурный метод реконструкции системы ценностей посредством выявления скрытых псевдоэтимологических связей, типа узость-ужас, или анализа семантизации имен собственных. Соответствие универсальных схем архаическим космологическим текстам предполагается как данность. Топоров заканчивает статью меланхолически: здесь нет возможности говорить о том, почему Достоевский применял архаические схемы, но это позволило Достоевскому бесконечно расширить романное пространство,[56] то есть, надо понимать, создать новый космогонический миф.

Топоров тяжело и с трудом начинает наново труд культурной теургии, создания 'нас' – через высветление сущностей – космологического мифа у Достоевского. Затем он будет продолжать и расширять этот труд на протяжении всей последующей жизни, – 'высветляя' для нас космологическими схемами огромные массы культурного материала. На этом пути он будет неоднократно пересекаться с Вячеславом Ивановым и часто двигаться с ним параллельно. Прямо обращена к Иванову работа *Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вячеслава Иванова)*. Хотя в основном он исследует-реконструирует миф своим обычным способом – через созвучия имен и названий, этимологии и тому подобное, но в некоторый момент ставит перед собой задачу по существу теургическую – выявить в мифе о Тантале некое скрытое, таинственное ядро, содержащее смысл космогонических масштабов и назначения – в чем ему помогает трагедия Иванова. Топоров определяет миф о Тантале как миф "о попытке изменить условия космологического бытия за счет "растягивания" бессмертной и юной жизни, бывшей до тех пор уделом богов, на сферу человеческого смертного и подверженного старению существования".[57]

Многие последующие работы Топорова могут рассматриваться как этапы неустанного и постоянного труда по восстановлению, новому заполнению пространства архаики, опустошенного культурными катастрофами XX века. Он трудился как одинокий титан, за все ответствен-

---

[56] *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления.

[57] *Он же*. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вячеслава Иванова) // Палеобалканистика и античность. М., 1989. С. 71.

ный. Этапные работы типологически соответствуют трудам Иванова, поскольку двух авторов соединяет общее видение священной архаики как сущности живой культуры. Книга *Эней человек судьбы*, открывающая нам в античности тему соотношения личной ответственности и судьбы как конституционных начала цивилизации, находит соответствие в поздней работе Иванова *Историософия Вергилия*.[58]

Самый крупный культурно-теургический труд Топорова *Святость и святые в русской духовной культуре*[59] сопоставим со *Светомиром* по материалу и замыслу, и потому, что задачи его – просвещение Души народа через реконструкцию предстоящих ему образов святости – не могли быть реализованы такими средствами и таким одиноким деланием.

В конце концов в последней книге Топоров после долгого пути приближается к Вячеславу Иванову во времени и в основных парадигмах описывая серебряный век в понятиях противоборства дионисизма и аполлинизма, с пессимистическим выводом о преобладании и дальнейшей победе хаотического, смутного, демонического Диониса.[60] Топоров достигает своего постоянного, хотя и не всегда осознанного собеседника и, может быть, даже в какой-то степени, скрыто, вменяет ему вину за неудачу и его, и своей теургической миссии.

---

[58] *Топоров В.Н*. Эней – человек судьбы. К средиземноморской персонологии. Ч. 1. М., 1993; *Иванов Вяч*. Историософия Вергилия // Символ. № 53-54 (2008). С. 135-167. Первоначально эта статья написана на немецком языке и опубликована в 1931 г.

[59] *Топоров В.Н*. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I: Первый век христианства на Руси. Т. 2: Три века христианства на Руси (XII-XIV вв.): Память о Преподобном Сергии: И. Шмелев – “Богомолье”. М., 1995-1998.

[60] *Он же*. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и крушение. М., ОГИ, 2004.

# "CONTAMINÉS PAR L'ANTIQUITÉ" : DEUX EXEMPLES CONTRADICTOIRES, VIATCHESLAV IVANOV ET IOSIF BRODSKY

*Georges Nivat*

Iosif Brodsky ne connaissait pas les langues classiques, ni le latin, ni le grec. Viatcheslav Ivanov non seulement les connaissait à la perfection, mais il les pratiquait, et rédigea sa thèse de doctorat, sous la direction de l'historien allemand Mommsen, en latin. Cependant Brodsky, dans un poème intitulé *A une poétesse*, proclame: "Je suis contaminé par le classicisme canonique" et l'Antiquité joue dans la poésie de Brodsky un rôle non moins important que dans celle d'Ivanov, mais évidemment d'un tout autre type.

Depuis la Renaissance toutes les cultures de l'Europe se sont, l'une après l'autre, tournées vers l'Antiquité, et particulièrement vers Rome. Dans la poésie française du XVIe siècle, cet attrait de l'Antiquité est devenu prédominant chez les poètes de la constellation de la Pléiade, les sept que Ronsard, tour à tour couronna de ce nom d'étoiles, comme "les sept poètes grecs excellents qui florissaient presque d'un même temps". C'étaient Baïf, Du Bellay, Pontus de Thiard, Jodelle, Ronsard et deux autres presque oubliés... Les uns imaginaient un vers français imité du vers grec, sans rime mais avec alternance de longues et de brèves, d'autres offraient à Jodelle, un des leurs, un bouc couronné de lierre, à l'antique, tandis que Baïf faisait graver Anacréon et Pindare sur la façade de sa maison parisienne… Leur maître à tous, Dorat, déclamait le *Prométhée enchaîné* 'de plein vol' et tous pensaient le latin dérivé du grec, et que le français se pourrait autant que le latin *enter* sur le grec et "l'École d'Athènes". Ils tentèrent de revivre les amours des mortels et des dieux, chantant, comme Jodelle:

> Quel heur, Anchise, à toi, quand Vénus sur les bords
> Du Simoente vint son cœur à ton cœur joindre !

Du Bellay, emmené à Rome par son oncle écrit en sa *Défense et illustration de la langue française* un manuel d'implantation en poésie française des genres et des rythmes de la poésie grecque: "Chante moi ces Odes, inconnues encor de la Muse françoise, d'un Luth bien accordé au son de la Lyre Grecque et Romaine". Mais à condition d'arriver au bon port "échappés du

milieu des Grecs et par les scadrons Romains pénétrant jusqu'au Seing de la tant désirée France". C'est aussi que Du Bellay, d'abord chante Rome et ses pierres, "puisque le plan de Rome est la carte du monde", mais ensuite est écœuré par la Curie romaine "et rien de Rome en Rome n'aperçoit". Et ce sont finalement les *Regrets* de cet angevin exilé en Antiquité romaine qui vont façonner la poésie française, le poète "se pourmenant seul sur la rive latine, la France regrettant et regrettant encor sa terre angevine…".

S'adresser aux pierres romaines devint un *locus poeticus*, Gœthe lui donna ses lettres de noblesse moderne avec son recueil des *Élégies romaines*.

> Saget, Steine, mir an, o! sprecht, ihr hohen Paläste.
> Straßen, redet ein Wort!
>
> Parlez-moi, ô pierres! Et vous ruelles, nobles palais,
> Répondez-moi! Génie propice, serais-tu assoupi?

Certes tout respire dans la Rome sacrée des *Élégies*, mais le poète n'entend rien, entièrement préoccupé qu'il est par une veuve romaine dont il a conquis la couche. Les palais parlent, lui n'écoute pas. Ce thème érotique en contrepoint de la Rome antique, lui aussi entre dans le canon des "pierres antiques", précédées par le triumvirat poétique de Catulle, Properce et Tibulle... Autrement dit les hautes pierres antiques enchantent et torturent de conserve. Tentons de voir ce qu'elle ont dit aux deux poètes russes qui, comme tant d'autres, sont venus les interroger, et même, pour ce qui est d'Ivanov, les habiter.

Leur connaissance de l'Antiquité n'a rien de comparable. Ivanov traduit Eschyle, tout Eschyle, mais, notons-le, sans le moindre appareil critique, c'est-à-dire qu'il veut donner un *texte vivant*, sans accompagnement pédant ou scientifique. N'écrit-il pas: "La traduction elle-même est conçue de sorte que, de par sa finalité même, la liaison des pensées et des images que présuppose l'original s'y découvre d'elle-même, que les allusions y soient manifestes, rendues transparentes, et que la reddition même des mots inclue en soi, et dans les limites du même volume strophique, de la même mesure rythmique, l'interprétation sémantique et essentielle du texte".

Ce que le poète-traducteur affirme ainsi, c'est la possibilité de transfert de l'essence même du drame d'Eschyle. Eschyle voulait ressusciter dans la mémoire des Athéniens la mémoire de la guerre de Troie. Eschyle, selon Ivanov, était un poète populaire parce qu'il était "entièrement parcouru par l'ancienne force incantatoire de la langue et la tradition rituelle". Autrement dit, Viatcheslav Ivanov croit possible de ressusciter comme une mémoire vive la mémoire populaire grecque. Et s'il choisit de traduire Eschyle et pas Sophocle, c'est parce qu'Eschyle est un "réaliste populaire", comme Shakespeare, "pas un auteur académique" comme Sophocle.

Brodsky, de son côté, a traduit le prologue et plusieurs chœurs de la tragédie *Médée* d’Euripide. C’est le metteur en scène Lioubimov qui lui avait demandé de rénover la traduction du poète Annenski. Brodsky a imaginé un rythme et une mesure tout à fait différents de ceux d’Annenski. Un long vers ternaire, avec des tournures répétitives venues de la byline russe (la chanson épique médiévale et populaire russe). Et il a hardiment rallongé les unités rythmiques du texte.

То не птицы бездомной крик заглушен листвой,
То несчастной колхидской царицы слышен истошный вой.
Non, pas de l’oiseau orphelin nous parvient le cri assourdi,
Non, de l’infortunée reine de Colchide, c’est le sanglot mourant.

Ce qui veut dire que Brodsky suit en quelque sorte les principes d’Ivanov le principe du *texte vivant*. Mais sans la fidélité au texte original qu’observe Ivanov, disons le carrément: Brodsky forge un nouveau texte!

Колхида лежит от нас за тремя морями –
Земля со своими горами, героями, дикарями,
Вепрями, упырями, диковинными зверями
И с Золотым Руном…
La Colchide pour nous est au delà de trois océans –
Terre de montagnes, de héros, avec ses sauvages,
Ses sangliers, ses vampires, ses fauves étranges,
Et puis encor la Toison d’or…

Vous ne trouverez cette évocation ni chez Euripide, ni chez Annenski ! Et que dire du chœur qui exprime le souhait de modifier ce que fut le passé.

Рекам бежать назад в время, как зверю в нору.
Ô fleuves, courez arrière dans le temps, comme le fauve
[en son antre.

Brodsky a rajouté ce “comme le fauve en son antre”, ajoutant au texte un coloris de vie primitive. Suivant en cela le conseil d’Ivanov de rester fidèle au texte ‘primitif’, et de créer une traduction définitive, canonique, qui ne sera plus sujette au renouvellement. Cette formule ivanovienne de ‘traduction canonique’, c’est-à-dire faite pour toujours, création d’un texte original dans et pour la langue réceptrice, ne pouvait que plaire à Brodsky. Car l’Antiquité pour lui c’est avant tout la sculpture, autrement dit le marbre, autrement dit la forme inaltérable, définitive.

Brodsky se conçoit lui-même comme le fils de trois empires, l’Union soviétique, l’Amérique et Rome:

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,

другой, не менее великой,
приемыш гордый, —
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

Moi, fils malaimé d'un pouvoir sauvage
A la gueule cassée,
D'un autre empire non moins puissant
Fils adoptif et fier,
Me voici heureux dans ce berceau
Des Muses, du Droit, des Grâces,
Où Nason et Virgile ont chanté,
Horace a harangué.

Sont nommés Nason (Ovide) et Virgile, mis sur le même pied, bien que le poète en exil s'identifie plutôt à Ovide qu'à Virgile, sachant que Pouchkine, en exil intérieur, s'identifiait lui aussi au poète romain exilé en Thrace. Mais à la différence de Pouchkine, Brodsky a trouvé une seconde patrie, dont il est fier: l'Amérique. Elle l'a accueilli, elle l'a adopté...

Quant à la troisième patrie de Brodsky, elle est entièrement construite, mentalement construite. Dans le recueil "Uranie" il déclare:

Дерево и его тень
И тень интересней мне.

L'arbre et son ombre.
L'ombre m'intéresse plus!

Ce sont les cyprès de Rome qui lui ont inculqué cette idée. L'Antiquité est une ombre, Brodsky vit dans cette ombre, dans une "phénoménologie de l'Antiquité", ou, si l'on veut, son fantôme : sa présence dans les plis et replis de la statuaire antique, dans l'ombre d'une vie depuis longtemps vitrifiée. L'Antiquité est une façon de surmonter la hauteur, la profondeur, l'espace. Mais pas de l'histoire. Car Brodsky ne s'intéresse qu'à l'ombre portée de l'histoire, projetée à la surface horizontale de la géographie.

Brodsky adulait le poète américain Auden, il lui a consacré un article et l'a souvent cité. Il l'aimait, entre autre, pour son talent de traduire "metaphysical verities into the pedestrian of common sense". Il le cite ainsi:

Time that is intolerant
Of the brave and innocent (Auden)

Médée ignorait les règles de la décence, de l'honneur et de l'humanité ordinaire; de même Auden ignore les lois de la métaphysique et il traduit le métaphysique en langage du sens commun. Et de même Brodsky, qui ignore

les langues antiques aime et adule une Antiquité qui est l'ombre de l'Antiquité, cachée dans les replis des tuniques en marbre de la statuaire classique.

C'est une marque première de la poétique de Brodsky, et elle est liée intimement à cet amour de l'Antiquité: aimer non l'histoire, mais l'ombre de l'histoire, non le son, mais l'acoustique. Par exemple dans le long poème qu'il consacre à Lemnos, intitulé *Post aetatem nostram*:

> Прекрасная акустика! Строитель недаром вшей кормил семнадцать лет на Лемносе. Акустика прекрасна.
>
> Merveilleuse acoustique! Le bâtisseur n'a pas en vain dix-sept ans de suite nourri les poux sur Lemnos. Acoustique merveilleuse!

C'est un exemple de transfert de l'Antiquité dans le langage phénoménologique du paraître. La perception de *Post aetatem nostram*, c'est précisément l'ombre, une ombre qui ne distingue pas le passé du présent, ni l'Antiquité du futur cybernétique de l'humanité. D'où la pièce *Marbre*, où l'action a lieu sous Tibère, mais dans le futur. Deux captifs sont détenus tout en haut d'une tour à un kilomètre d'altitude, plus haut que les nuages qui recouvrent Rome. Ils ont droit à six bustes en marbre de poètes antiques. Par une ligne téléphonique spéciale ils peuvent prier le préteur de service de leur envoyer un buste en échange d'un autre, Ovide en remplacement d'Horace, ou l'inverse. Ce n'est pas la poésie, c'est le simulacre de la poésie. De surcroît la vulgarité et l'indécence de plusieurs échanges entre les prisonniers correspondent bien à la poétique 'pédestre' d'Auden (comme aux hardiesses inconvenantes de la poésie d'Ovide). Autre exemple: dans un poème contemporain de *Post aetatem nostram* on voit un Grec quitter la Grèce, franchir un col qui fait frontière et ouvrir alors un sac plein de matous afin de mieux tromper les gardes-frontière. Alors il se retourne comme Orphée et s'écrie: "Ô Thalassa!"

Ainsi nous convient-il peut-être de nous retourner et contempler l'œuvre immense de Viatcheslav Ivanov depuis le col que passe l'amoureux d'Antiquité Iosif Brodsky. Il fut un temps où les chrétiens se querellèrent violemment au sujet d'une simple lettre de l'alphabet, c'était au IVème siècle et il s'agissait de définir le lien entre Dieu le Père et Dieu le Fils. Le Fils était-il *homoousios* c'est-à-dire 'de même nature', ou encore 'consubstantiel' au Père, ou bien était-il *homo-i-ousios*, c'est-à-dire 'de nature semblable', mais point identique ou inséparable. Il me semble que l'on peut s'essayer à appliquer la même querelle, le même distinguo au rapport des Modernes à l'Antiquité. Pour Viatcheslav Ivanov, l'Antiquité n'est pas une mythologie, un grenier à images et à mythes, c'est une vraie religion. Il s'adresse à l'Antiquité grecque non comme à une 'ombre' de religion, mais comme à une religion encore vivante. Non pas *semblable à*, mais *consubstantielle à* ce qui fait l''homo religiosus'.

Le meilleur exemple en est pour moi son long et magnifique poème dionysiaque par essence *La Ménade*. En particulier parce que le thème du roc, de la Ménade pétrifiée en pierre, en roc s'y marie au thème du tourbillon qui est l'élément même du dieu Dionysos.

Полосни
Зубом молнийным мой камень, Дионис!

Frappe fort!
De ta dent-éclair, frappe ma pierre, ô Dionysos!

Alors la Ménade, "roche pétrifiée aux seins affilés", se précipite dans le torrent du temps, des mythes, des émotions.

Бурно ринулась Мэнада,
Словно лань,
Словно лань, –
С сердцем, яростным, как солнце
Поутру,
Поутру, –
С сердцем, жертвенным, как солнце
Ввечеру,
Ввечеру…

Elle se précipite, la Ménade,
Telle une biche,
Telle une biche,
Le cœur enragé comme un soleil
Dès l'aube, Dès l'aube,
Le cœur sacrifié comme un soleil
Dans le soir,
Dans le soir…

Nous avons là un des poèmes les plus étincelants d'Ivanov, un de ceux qui sont emportés par l'ivresse dionysiaque la plus authentique. Une tentative authentique de se laisser emporter par la force mystérieuse, par l'énergie proprement *chamanistique* de la religion grecque. Il n'est ici point question de métaphore, ni de mythologème, ni de dialoguer avec 'l'ombre' de l'Antiquité, mais d'une transe *médiumnique*, telle que la décrit l'historien Jean-Paul Vernant dans ses ouvrages sur la religion de la Grèce antique.

Tout le cycle *Soleil-Cœur* (en russe *Солнце-Сердце* – on pourrait oser la traduction *Soleil-Eveil* pour garder l'assonance) est comme une longue transe de chamane. Le poète y recourt aux expressions "единосущий" et "соприродный" qui sont la traduction russe du mot grec "homoousios" dont nous avons déjà parlé à propos de la querelle postnicéenne sur la consubstantialité du Père et du Fils. On y trouve comme une énumération de toutes les divinités des religions antiques.

Кто б ни был, мощный, ты: царь сил – Гиперион,
Иль Митра, рдяный лев, иль ярый Иксион,
На жадном колесе распятый,

Qui sois-tu, ô Puissant, roi des énergies, Hypérion,
Ou Mithra, lion rouge de sang, ou Ixion enragé
Sur l'avide roue crucifié!
S'ensuivent Hélios, Apollon, Phénix.

Кто б ни был ты, жених на пламенных пирах, –
Есть некий бог во мне…

Qui sois-tu, fiancé aux festins de feu, –
En moi est un dieu, je le sens.

Ce dieu-feu à l'intérieur du 'moi' du poète lutte avec un autre 'moi' du poète, comme le soleil avec la cendre; autrement dit, une flamme le dévore – un interlocuteur mystérieux, intime, un dieu:

Единосущней, соприродней,
Чем ты, о зримый мир.

Plus consubstantiel, plus coessentiel
Que toi, ô monde du visible!

Dans *Le songe de Mélampe*, le monde où revient Mélampe à son retour des entrailles de la terre s'avère être "une puissance sans issue" et "une liberté dans la servitude". Voici Mélampe devenu 'prophétique', il a compris que sur terre: "une parole captive depuis toujours se tait". Comme on sait, la principale thèse du savant Viatcheslav Ivanov consista à établir le lien entre christianisme et religion dionysiaque du "dieu souffrant".

Une telle naissance du *Nouveau* à l'intérieur de l'*Ancien*, comme dans la fameuse *IVème Eglogue* de Virgile, est chose impossible dans le monde poétique de Brodsky. Là les ombres restent ombres à jamais. Dans son long *Poème théâtral*, qui est dédié à l'acteur Sergueï Yourski, Brodsky compare le monde antique à un théâtre, c'est-à-dire au monde des illusions et des coulisses.

Думаю, что иду
в Царство Теней. Иногда – скользя,
спотыкаясь. Но такова стезя.
Иначе определить нельзя
направление.

Je vais, pensé-je,
Au Royaume des Ombres. Parfois glisse,
Parfois trébuche. Mais ainsi le veut cette piste.
Qui pourrait définir autrement
Définir le chemin?

Alors apparaît un pèlerin, que la Ville refuse d'accueillir. On fait appel à l'Historien pour qu'il fasse la leçon à l'arrivant nouveau:

Ну, старик, покажешь вот этому, как велик
наш город, идет? Ик-ик.

Eh bien, vieillard, montreras-tu au nouveau venu notre Cité,
Sa grandeur, d'accord, Historien d' rien?

L'Historien est ivre, il marmonne à grand peine. Il n'y a pas d'Histoire, rien que de la Géographie…

…вон, у тех колонн.
В них спрятана, свернутая в рулон,
география.

…vois donc là bas
Derrière les colonnes, enroulée dans son rouleau,
La Géographie.

L'Histoire, c'est "un sujet pour les vases, une saynète où l'homme s'envase". Tout ce qu'on peut faire, c'est:

забраться на сцену и разнести / историю в щепки. Эй, стража! /Закрой ворота и опусти /занавес.

monter sur le tréteau et briser l'histoire / en mille morceaux! Eh, la garde!/ Ferme les vantaux et baisse le rideau!

Non seulement Viatcheslav Ivanov, le correspondant de Mikhaïl Guerchenzone dans la célèbre *Correspondance des deux coins,* défenseur ardent de la Mémoire n'aurait en aucun cas pu tomber d'accord avec son futur confrère en poésie, mais c'est toute la poésie russe qui s'y serait refusée. Aussi bien Pouchkine que Pasternak, par exemple avec ce poème du Docteur Jivago:

Я ловлю в далеком *отголоске*
Что случится на моем веку.
Je saisis dans le lointain écho
Ce que le siècle me donnera.

Ce qui fait le lien central pour Viatcheslav Ivanov, par exemple dans le poème *l'Attique et la Galilée*, est impossible chez Brodsky. Car si l'un ne voit que Uranie, muse de la Géographie, l'autre n'écoute que Mnémosyne, muse de l'Histoire.

Двух Дев небесных я видел страны:
Эфир твой, Аттика, твой затвор, Галилея!
Над моим триклинием – Платона платаны,
И в моем вертограде – Назарета лилия.

De deux Vierges célestes j'aperçus les berceaux:

Galilée – ta clôture! Attique – ta nef éthérée!
Sous les platanes de Platon – la couche de mon banquet.
Dans mon vignoble clos – le lys de Nazareth.

Chacun des deux poètes a écrit ses *Sonnets romains*, en toute connaissance de la lignée gœthéenne, bien sûr... Rome, pour Brodsky est le lieu où l'histoire est achevée, et l'homme vit *post aetatem nostram*. Rome est l'emplacement même de l'impersonnel, de l'accumulation des statues aveugles, des meubles dans leurs housses et des pendules immobiles. Une conception du monde et du temps proche du classicisme, de la fin du temps, de Horace et son fameux poème *Aere perennius*, et aussi du recueil de Mandelstam *La Pierre*.

Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.
J'entends Auguste et, au bout de la terre,
Rouler les ans comme pommes souveraines.

Les *Sonnets romains* de Viatcheslav Ivanov sont comme une sorte de *translatio,* de transfert du langage statuaire en langage poétique – autrement dit de retour à la vie de qui n'était plus que pierre. Chaque sonnet est une statue de Rome devenue poésie par ce miracle du transfert. On se rappellera que l'*Énéide* de Virgile est conçue comme un immense transfert de Troie en Italie, c'est-à-dire à Rome.

Мы Трою предков пламени дарим,
И ты пылал и восставал из пепла.
Nous te livrons aux flammes, Troie de nos pères,
Et tu brûlas, mais relevas des cendres.

De la cendre de l'histoire renaît l'histoire, de l'Antiquité surgit la chrétienté, de la Rome païenne la Rome chrétienne. La belle édition des *Sonnets romains* que nous a donné André Chichkine transmet à merveille cette sensation de fluidité de l'histoire, de sa mue: obélisques et fontaines de Rome transparaissent dans le fluide verbal du poète Ivanov.

Un branle interne meut donc tout l'édifice poétique de Viatcheslav Ivanov. L'élémentaire pour lui, chez lui toujours est mu par l'Histoire et sous la pression de l'Histoire.

Кому речь Эллинов темна,
Услышьте в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.
Si pour vous le discours grec est obscur,
Ecoutez dans les symboles bibliques

L'Annonce que la Muse a confiée
Aux cordes émues de Pythagore.

Son *Journal romain de l'an 1944* est le couronnement de la poésie de Viatcheslav Ivanov précisément parce qu'on y sent la force de cette poussée volcanique, de cette pression volcanique de l'Histoire sur le carrefour des chemins qu'est Rome. Et, une fois de plus, l'image du Titan crucifié sur sa Roue revient nous dire cette mutation mystérieuse.

Дух человека, дух движенья
Пройти ты должен через все
Преображенья, искаженья…
Esprit de l'Homme, esprit du Mouvement,
Il te faut traverser tout, tout subir,
Transfiguré et dénaturé…

Ce qui veut dire qu'au contraire du troc d'empire auquel Brodsky se soumet, intervient ici une métamorphose des empires, des cultures, et de l'homme. Celui qui dans la *Correspondance des deux coins* défendait la mémoire contre un Guerchenzone fasciné par la *tabula rasa* des révolutions, à présent est devenu l'accoucheur des Temps nouveaux. En ce paradoxe est la force secrète de sa poésie renouvelée.

Résumons ce qui nous semble évident: à l'Antiquité on recourt encore et toujours encore au XXème siècle, mais de façon très différenciée. Par exemple Simone Weil voyait en Homère un *chantre de la Force*. Un poète qui raconte sans fin comment la Force fait de l'homme sa chose, cadavre ou esclave. Comment tour à tour chaque homme, et même chaque guerrier devient d'abord suppliant, puis simple chose. Deux peuples seulement ont cru échapper à la Némésis qui règne sur toute l'Iliade, sur toute guerre, sur tout esclavage. "Les premiers en tant que nation choisie par le destin pour être la maîtresse du monde, les seconds par la faveur de leur Dieu et dans la mesure exacte où ils lui obéissaient". Les premiers sont les Romains, les seconds sont les Hébreux. Mais tout était illusion, armure de mensonge, et seuls les Grecs ont eu la lucidité de regarder en face la destruction de l'homme par la force. Simone Weil est implacable dans son recours à l'Antiquité, et voit dans *l'Iliade* le prélude à l'immersion de l'Europe dans la violence aveugle. Pour Heidegger l'Antiquité, le recours aux Grecs était la matrice même d'un renouvellement de l'homme, renouvellement dangereusement proche de l'idéologie nazie.

Chez Ivanov, l'Antiquité, objet de ses études savantes, joua un double rôle poétique, engendra deux Renaissances: la première fut la Renaissance de la Tour qui donnait sur le jardin de Tauride à Saint-Pétersbourg, mais nul ne soupçonnait vraiment à quel point cette Renaissance était éloignée de la

vie du peuple, conduirait à une éclosion culturelle et artistique magnifique, mais également à un aveuglement politique, une surdité sociale qui pousserait le pays entier, pas seulement son ‘intelligentsia’, à la catastrophe. La seconde étape, celle du second exil (Bakou, Pavie, Rome) ne serait qu’un reflet de la première, une Renaissance sans contexte autre que l’Italie mussolinienne et où le sage du Capitole serait étrangement seul. Où la Renaissance russe, ce rêve ivanovien, que partageaient plus ou moins les poètes de sa pléiade poétique, en particulier Biely et Blok, ne donnerait qu’une fleur isolée dans la grande guerre civile de l’Europe.

Brodsky est loin de toute idée de Renaissance. De toute idée aussi de culture mondiale. L’Antiquité est un sarcophage, la *Weltliteratur*, chère à Gœthe, est aussi un sarcophage. Uranie a vaincu Clio. Dans son poème *Lettre à Horace*, Brodsky décrit Rome comme un songe inscrit sur une *terracotta* plate et qui a plus le goût de la glaise que celui de la fleur. A ce goût de glaise, il devine qu’il est à Rome... Ivanov, au contraire, non seulement ne renie pas ses études classiques, qui ont fait de lui un homme du Quattrocento, mais continue à vivre dans la religion antique métamorphosée en religion chrétienne. Le mythe est pour lui vivant, et, quoique pratiquement seul, il est heureux.

# MEMORIA E OBLIO NEL *DIARIO ROMANO DEL 1944* DI VJAČESLAV IVANOV: PER UN'ANALISI DELLA POESIA *VIA APPIA*

*Alessandro Maria Bruni*

La poesia *Via Appia* fa parte del *Rimskij dnevnik 1944 goda* (*Diario romano dell'anno 1944*), l'ultimo ciclo di liriche di Vjačeslav I. Ivanov (1866-1949), pubblicato postumo a Oxford all'interno della raccolta *Svet večernyj* (*Luce della sera*)[1] e riprodotto successivamente nel terzo tomo delle opere complete (III, 638-639). Il componimento fu ispirato da un'escursione giornaliera in automobile con i membri della famiglia lungo l'antica strada consolare, durante la quale la comitiva sostò per un pasto improvvisato, imbandito su resti di marmi, ai piedi di un monumento funebre romano.[2] Esistono tre autografi a matita del lavoro, tutti custoditi presso il "Centro Studi Vjačeslav Ivanov" a Roma.[3] Solo uno di essi reca in calce la data (21-22 novembre 1944), apposta di pugno dall'autore.[4] Si tratta certamente della prima prova, vista la

---

[1] *Свет вечерний. Poems* by Vyacheslav Ivanov. With an introduction by Sir Maurice Bowra and commentary by O. Deschartes. Edited by Dmitri Ivanov, Oxford, 1962.

[2] L. V. Ivanova, *Vospominanija. Kniga ob otce*, M., 1992, pp. 282-283 ("[...] Как-то, уже осенью, Диме удалось получить автомобиль на много часов, и он организовал для Вячеслава прогулку по виа Аппиа. Для Вячеслава, который так долго никуда не выходил и был неизбалован, – иметь в своем распоряжении на полдня автомобиль, да еще кататься в нем по любимой Аппиевой дороге – было несказанной радостью. Мы медленно подъехали к одной из древних римских гробниц, стоящих вдоль античной дороги. В ней был похоронен какой-то сановник. С его статуи со временем отлетела голова. По краям памятника обломанные мраморные ступени. Мы остановились, разложили скатерть на ступенях, поместили на ней закуски, бутылку красного вина, и все сели вокруг за импровизированную трапезу: Вячеслав, Фламинго, Дима, Джованни и я. Стояла осень, было уже прохладно, но еще солнечно. День склонялся к закату. Вокруг нас тихо-тихо. Невидимая ограда отделяет нас от суеты…").

[3] Опись 1, картон 2: "Римский дневник" (http://www.v-ivanov.it/archiv/op1-k02.htm).

[4] L'indicazione fornita da O. A. Šor (O. Dešart), secondo cui la poesia sarebbe stata composta nella notte tra il 20 e il 21 novembre (III, 861): "[…] В. И. со всею семьею 20-го ноября 1944 г. в первый раз после многих лет, поехал на Аппиеву дорогу. Погода стояла ясная, теплая. Далеко за Римом, уже под вечер, на маленькой лужайке подле надгробной античной статуи весело распивали красное вино. В ту же ночь (на 21-ое ноября)

presenza di numerose cancellature e varianti testuali rispetto alla versione stampata (fol. 276v: “Не руки ль тихих предков убирают...”).[5] Un secondo manoscritto, privo di correzioni, preserva una redazione intermedia (fol. 280: “Незримых руки внукам убирают...”),[6] mentre un terzo esibisce, rispetto al precedente, la cassatura del v. 1, sostituito da quello che leggiamo nella stesura finale (fol. 281: “Не прадеды ли внукам убирают...”), della quale si conservano anche due dattiloscritti.[7] Il testo definitivo, di cui se ne offre una trasposizione letterale in italiano,[8] è il seguente (III, 638-639):

VIA APPIA

Не прадеды ли внукам убирают
Стол пиршественный скатертию браной?
У Аппиевой памятной дороги,
Бегущей на восклон, где замирают
Мелодией лазурной гор отроги
И тает кряж в равнинности туманной,
Муж Римлянин, безглавый, безымянный,
Завернут в складки сановитой тоги,
Всех нас, равно пришельцев и потомков
(Не общие ль у всей вселенной боги?),
Звал вечерять на мраморах обломков
Его гробницы меж гробов забвенных
И лил нам в кубки гроздий сок червонный,
В дыханьи пиний смольных, круглосенных
И кипарисов дважды благовонный,
Как на трапѐзе мистов иль блаженных.

*21 ноября*

---

В. И. написал эти стихи...”), non sembra dunque trovare conferma diretta nei documenti di archivio.

[5] Si notino, ad esempio, *священныхъ* al posto di *забвенныхъ* al. v. 12, *в благоухании пиний* invece di *в дыханьи пиний смольных* al v. 14, la mancanza del v. 16.

[6] Anche questa è priva del verso finale.

[7] Опись 1, картон 2, fol. 282 (con correzioni e titolo apposto a matita); fol. 280 (con la data del 22 novembre cancellata).

[8] Del componimento esiste una traduzione tedesca inedita di E.F. Sommer (cf.: Опись 1, картон 4: http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p27/op1-k04-p27-f01.jpg). Una versione di E. Lo Gatto è invece riprodotta in: P. Cazzola, *Roma classica e barocca nei* Sonetti *e nel* Diario del 1944 *di Vjačeslav Ivanov*, in *Strenna dei romanisti*. Natale di Roma 2000*,* Roma, Editrice Roma Amor 1980, pp. 103-116, alle pp. 106-107.

Non sono forse gli avi a imbandire ai nipoti
il tavolo conviviale con una tovaglia ornata?
Sull'Appia, via della memoria,
che corre su per il pendio, dove si incantano
per la melodia celeste i crinali dei monti
e i rilievi si dissolvono nella pianura nebbiosa,
un Romano, senza testa, senza nome,
avvolto nelle pieghe di un'imponente toga,
tutti noi, sia forestieri che discendenti,
(non sono forse comuni all'universo intero gli dei?)
invitava a cenare sui marmi dei resti
del suo sepolcro tra obliate tombe
e versava a noi nei calici il succo scarlatto dei grappoli,
in un alito di pini resinosi dalle tonde chiome
e di cipressi, doppiamente fragrante,
come a una mensa di iniziati o di beati.
*21 novembre*

Nelle righe che seguono sono formulate alcune osservazioni preliminari di carattere prevalentemente esegetico, miranti a fornire spunti per un'analisi di questi versi.[9] A parere di chi scrive, il componimento, lungi dal rappresentare la mera espressione di una spontaneità lirica, legata alle impressioni di una giornata serena, trascorsa con i propri cari[10] – che pur certamente fornì uno stimolo creativo – è semmai da interpretarsi come il frutto di una sapiente scrittura poetica di raffinato valore simbolico. In particolare, è possibile mostrare come esso sintetizzi appieno e in maniera esemplare l'enunciazione di una delle questioni fondamentali della riflessione filosofico-religiosa e umanistica ivanoviana. Il riferimento è all'opposizione tra *memoria* e *oblio*, tema affrontato dall'autore a più riprese non solo nel *Diario romano*,[11] ad esempio, in *Dva vorona* (*Due corvi*) del 24 febbraio, in *Lethaea* del 5-13 aprile e nei restanti testi di novembre (№ 1: "Усопших день, всех душ по-

---

[9] Si ringraziano G.V. Obatnin (Helsinki) e A.L. Toporkov (Mosca) per le preziose osservazioni in merito al presente lavoro.

[10] Cf.: P. Cazzola, *L'idea di Roma nei 'Rimskie sonety' di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol' e a Herzen)*, in *Cultura e memoria*. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov, vol. I: Testi in italiano, francese, inglese, a c. di F. Malcovati, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 81-95, p. 85.

[11] A tal riguardo si veda il contributo di A. Pyman, pubblicato nel presente volume. Cf. anche: N.V. Dzuceva, V.V. Kulygina, *Pamjat' kak preemstvennost' kul'turnoj tradicii v poètičeskom mire Vjač. Ivanova*, in *Roždenie kul'turologii v Rossii: sbornik naučnych trudov*, nauč. red. V.P. Okeanskij, M., Direkt-Media, 2014, pp. 129-143.

минки...”; № 3: Кипарисы, Диптих; № 9: “Аллеи сфинксов созидал...”) (III, 596-597; 602-603; 635-640), ma anche in alcune tra le sue più celebri opere teoriche, quali *Sporady* (*Sporadi*) del 1908, *Drevnij užas* (*Terror antiquus*) del 1909 e *Perepiska iz dvuch uglov* (*Corrispondenza da un angolo all’altro*), scritta con M.O. Geršenzon (1912).[12] Una lettura di *Via Appia* alla luce di questi saggi offre un sicuro fondamento per una sua interpretazione non letterale, bensì allegorica.

## Analisi

1. Il verso adottato da Ivanov è una pentapodia giambica con clausola femminile, ovvero un pentametro giambico ipercatalettico, metro classico della poesia russa.[13] L’andamento ritmico si distingue per una certa inerzia di tipo peonico, dovuta alla ricorrente sostituzione di giambi con pirrichi, che è sistematica in coincidenza del secondo e quarto piede dei vv. 1-7 e 9. Altrove essa ricorre anche in altre posizioni, come esemplificato dalle tabelle che seguono:

| vv. 1-7, 9 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | 4 | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

| vv. 8 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | **8** | 9 | **10** | 11 |

[12] Per i saggi cf. rispettivamente: III, pp. 91-110; 111-135; 383-417.

[13] Sull’introduzione e la storia di questo metro nella poesia russa: M.L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*, SPb., Pal’mira, 2017, pp. 131-135, 156-160, 186-188, 208-211, 255-258; K. Taranovskij, *Russkie dvusložnye razmeri. Stat’i o stiche*, pod. red. V. Taranovskoj-Džonson, Dž. Bejli i A.V. Prochorova, M., Jazyki slavjanskoj kul’turi, 2010, pp. 153-268; Dž. Bejli, *Izbrannye stat’i po russkomu literaturnomu stichu*, M., Jazyki slavjanskoj kul’turi, 2004, pp. 178-206. Si veda anche la recensione di Ivanov a un articolo di B.V. Tomaševskij del 1919: Vjač. Ivanov, *Tri neizdannye recenzii*, pub. K. Ju. Postoutenko, in “Novoe literaturnoe obozrenie”, 10 (1994), pp. 235-242 (su cui cf.: E.V. Chvorost’janova, *Stopa v russkoj sillabotonike: k probleme “Ivanov-stichoved i Ivanov-stichotvorec”*, in *Vjač. Ivanov. Issledovanija i materialy*, vyp. 1, Otv. red. K.Ju. Lappo-Danilevskij, A.B. Šiškin, SPb., Izd-vo Puškinskogo Doma, 2010, pp. 321-332).

| v. 10 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | 4 | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

I vv. 11, 15 e 16 presentano un pirrichio iniziale; nell'ultimo caso l'avanzamento dell'accento dalla prima alla seconda sillaba nel sostantivo *trapeza* è indicato già nell'autografo (fol. 281). Lo spostamento dell'ictus coincide con l'apertura di una nuova sezione che segue la cesura tematica del v. 10, non a caso inserito tra parentesi e suggellato da un punto interrogativo. I vv. 12-14 esibiscono un giambo al primo piede, anche se una scansione alternativa, modellata sui versi 11, 15, 16, non può essere del tutto esclusa.

| v. 11, 15, 16 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

| v. 12 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | **8** | 9 | **10** | 11 |

| v. 12 (scansione alternativa) | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | 6 | 7 | **8** | 9 | **10** | 11 |

| v. 13 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | **4** | 5 | **6** | 7 | **8** | 9 | **10** | 11 |

| v. 13 (scansione alternativa) | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

| v. 14 | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | **2** | 3 | **4** | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

| v. 14 (scansione alternativa) | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | II | | III | | IV | | V | | |
| ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ | ´ | ∪ | ∪ | ∪ | ´ | ∪ |
| 1 | 2 | 3 | **4** | 5 | **6** | 7 | 8 | 9 | **10** | 11 |

2. L'*incipit* di *Via Appia* è costituito da una domanda retorica (vv. 1-2), nella quale è sintetizzato il messaggio poetico espresso nel componimento. Ricorrendo a tale figura stilistica, Ivanov anticipa le proprie conclusioni. Senza preambolo alcuno, egli mette il lettore di fronte alla propria tesi che, nelle righe immediatamente successive, viene abilmente argomentata con una serie di amplificazioni. L'enunciato è inequivocabile: la memoria altro non è che un banchetto funebre, imbandito, però, non dai vivi in commemorazione dei morti, ma, con un inatteso capovolgimento dei ruoli, da questi per i loro discendenti. La mensa è allestita dagli invisibili[14] su una tovaglia ornata, elemento ripreso dalla ritualità funeraria russo-ortodossa dei *pominki* e ricorrente nella tradizione popolare dei lamenti funebri.[15] Questa immagine simboleggia il tessuto connettivo di fondo, il legame di continuità della cultura e di perpetuazione della tradizione.

3. I versi 3-6 introducono una prima amplificazione, nella quale è descritto il luogo dove si svolge la scena. Ci troviamo sull'Appia, descritta come via in movimento che corre su per il pendio. L'antica strada consolare, custode dei sepolcri, si slancia verso l'alto, tracciando un inatteso, quanto repentino, moto ascensionale.[16] Raggiunti i crinali dei monti, esso si interseca con una linea discendente che, dall'azzurro del cielo, riconduce in basso verso l'umido suolo,

---

[14] Cf. la redazione intermedia del v. 1 in fol. 280 ("Degli invisibili le mani imbandiscono…").

[15] Cf. M.D. Alekseevskij, *"I na pogoste byvajut gosti": poseščenie kladbišča v obrjadovoj praktike i pominal'nych pričitanijach krest'jan Russkogo Severa*, in *"Kalevala" v kontekste regional'noj i mirovoj kul'tury*. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 160-letiju polnogo izdanija "Kalevaly" Petrozavodsk, 2010, s. 288-298. L.V. Fadeeva, *"Gostevanie" i "pirovanie" v pochoronnych pričitanijach i pochoronno-pominal'nych obrjadach russkich (v sravnenii s finno-ugrami)*, in *Tradicionnoe russkoe zastol'e: sbornik statej*, M., 2008, 136-148, a p. 142.

[16] L'immagine qui offerta si discosta significativamente da quella data dell'Appia nei vv. 5-8 di "Аллеи сфинксов созидал..." (№ 9 nel mese di novembre del *Diario romano*: III, 640), dove abbiamo la rappresentazione di un movimento bidirezionale su superficie (il basolato dell'Appia conduceva verso Roma, da dove uscivano i Quiriti dietro ai loro carri funebri): "…Вели аллеею гробниц / Дороги Аппиевой плиты / Во град, откуда шли Квириты / Вслед похоронных колесниц...".

dove riposa l'*hereditas* degli avi. Il suono delle melodie superne che ammaliano le vette,[17] dissolvendole nella pianura nebbiosa, raffigura l'unione feconda di cielo e terra, ovvero la *bellezza della discesa* dello Spirito che risolve la condizione di angoscia dei fenomeni.[18]

4. Descritta la cornice scenica, i versi 7-10 presentano i partecipanti all'evento. Sullo sfondo dell'Appia compare un antico romano, un *vir togatus*, il quale chiama a banchetto non solo i discendenti diretti dei Quiriti, ma anche i forestieri, i nuovi venuti da terre lontane, estendendo il proprio invito a tutti senza esclusioni. Il discorso poetico si carica di un chiaro afflato universalistico, concetto immediatamente ribadito al v. 10. Questa nuova domanda retorica rappresenta una cesura interna: nel suggellare la seconda amplificazione, nella quale è introdotta l'idea di Roma, essa crea una sospensione che precede la successiva progressione tematica. Una volta delineati luogo, attori e natura dell'evento, che risulta manifestamente privo di un qualsivoglia tono particolaristico e di riferimenti personali, l'autore precisa i dettagli della scena (vv. 11-15), giungendo alla chiusa del componimento con una articolata esposizione della propria tesi.

5. Il defunto, pur se senza nome e senza volto, si staglia come figura imponente e viva: il suo sepolcro, sebbene sia consumato e danneggiato dal tempo, sfugge al cumulo di macerie, ergendosi distintamente al di sopra di tombe dimenticate, rappresentazione del non-essere.[19] Il retaggio della cultura universale e della memoria trasformano un campo di ossa in un'eredità fe-

---

[17] Cf. la rappresentazione dei canti celesti nel sonetto *Jazyk* (*La lingua*), simbolizzante l'intervento della sapienza divina che opera sulla memoria: A.M. Bruni, *Il sonetto* Jazyk *di V.I. Ivanov: note di commento al testo*, in "Russica Romana" 16 (2010), pp. 55-63, a p. 59.

[18] In una poesia di *Cor ardens* dal titolo *Taedium phaenomeni* (II, 305) il poeta sostiene che chi ha conosciuto l'angoscia dei fenomeni terreni, ha conosciuto anche la loro bellezza ("Кто познал тоску земных явлений / Тот познал явлений красоту…"). L'angoscia, la sofferenza dei fenomeni, è desiderio di completamento, di unione, è voglia di risolvere l'instabilità in legame. La materia attende di essere forgiata dal principio formativo discensionale. Cielo e terra sono due poli che vivono l'uno dell'altro: interagendo essi dischiudono la bellezza. A riguardo si veda: A.M. Bruni, *La* Corona di sonetti *di V. Ivanov*, in "Europa Orientalis" 21 (2002) 1 [= VIII Convegno internazionale *Vjačeslav Ivanov: poesia e sacra scrittura,* vol. I, a c. di A. Shishkin], pp. 387-413, alle pp. 391, 398.

[19] Cf: *Sporady*, cap. VI (III, pp. 128-129:) "…Оглядываясь назад в прошлое, мы встречаем в конце его мрак и напрасно усиливаемся различить в том мраке формы, подобные воспоминаниям. Тогда мы испытываем то бессилие истощенной мысли, которое называем забвением. Небытие непосредственно открывается нашему сознанию в форме забвения, – его отрицающей. Итак, – Над смертью вечно торжествует, / В ком память вечная живет...".

conda,[20] in un terreno che, istoriato di resti di marmi, segni e semi di un memorabile passato, è capace di nutrire le radici della vite, da cui risale il succo scarlatto dei grappoli.[21] L'aroma di questo vino è doppiamente fragrante poiché è arricchito dall'esalazione di pini resinosi e di cipressi, alberi che uniscono le altezze dell'azzurro all'umido sottosuolo.[22] L'Appia non è quindi una strada che conduce verso l'ignoto e l'oblio come invece lo sono i viali della Russia sovietica, privati dei propri tigli dalla scure della rivoluzione.[23] Essa, cinta di alberi, è invece il luogo d'incontro tra cielo e terra dove non semplicemente si svolge un rito celebrativo in commemorazione degli avi, ma addirittura si realizza una vera e propria frequentazione tra questi e i loro discendenti.

6. Lo stico finale (v. 16) chiude il cerchio del discorso, ricollegandosi all'enunciato dei vv. 1-2 e precisando la tesi ivi formulata. L'immagine del convito imbandito con una tovaglia ornata, ripresa dalla tradizione russa, lascia il posto a un quadro decisamente universalistico, con chiari riferimenti al mondo antico. Il lettore sembra messo dinanzi alla descrizione di un *refrigerium*, rito funerario protocristiano, derivato, a quanto pare, da precedenti consuetudini pagane, che si svolgeva in prossimità delle tombe e aveva insieme un carattere propiziatorio e lo scopo di augurare una vita felice agli scomparsi.[24] Il banchetto che, secondo l'inversione dei ruoli ivanoviana, è

---

[20] Cf: *Perepiska iz dvuch uglov*, cap. VII (III, 395: "…Но сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костьми. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях…").

[21] Cf. la rappresentazione della forza del ventre terrestre, che risale le radici fino a gonfiare i grappoli della vite nel sonetto *Jazyk* (Bruni, *Il sonetto* Jazyk, cit., pp. 55, 60). Si veda, al contrario, l'immagine del corvo bianco che divenne nero, poiché, tra onde del diluvio universale (oblio), non riuscì a nutrirsi dei granelli della terra in: *Dva vorona* (*I due corvi*) (III, 596).

[22] Ai cipressi è dedicato un dittico nel *Diario romano* (4-7 nov.): III, 636-637 (per una traduzione italiana cf.: V.I. Ivanov, *Liriche teatro saggi*, a c. di D. Gelli Mureddu; pref. di M. Colucci, Roma, Libreria dello Stato, 1993, p. 161). Sul cipresso come *custode delle porte* della città eterna nei *Sonetti romani*: III, 578; autotrad. italiana: V. Ivanov, *Poesia*, in "Il Convegno", 8-12 (1934), p. 369. Per l'immagine in relazione agli studi sulla religione antica: V.I. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo*, SPb., 1994, pp. 169-70. Id., *Rimskie sonety,* Sost. A.B. Šiškin, SPb. 2011, p. 96.

[23] Cf. i vv. 9-16 di "Аллеи сфинксов созидал..." (III, 640).

[24] A tal riguardo cf.: A.M. Schneider, *Refrigerium*, Freiburg, 1928; H. Delehaye, *Refrigirare, Refrigerium* [compte rendu de: F. Grossi Gondi. *Il rito funebre del "Refrigerium" al sepolcro apostolico dell'Appia*, dans Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie II, tomo XIV (1920), p. 261-277; F. Grossi Gondi. *Il "Refrigerium" celebrato in onore dei SS. apostoli Pietro e Paolo nel sec. IV "ad Catacumbas"*, extrait de "Rö-

allestito dai progenitori ai nipoti, si trasforma dunque in una mensa di iniziati o di beati che si cibano di *Mnemosyne*, ovvero della *Memoria eterna*, che altro non è che la cultura, intesa come frequentazione nello spirito tra i vivi e i morti. Il culto dei defunti, fondato sulla perpetuazione della tradizione,[25] costituisce, secondo la concezione del poeta, l'unico principio dinamico[26] o *energeia* universale[27] capace di liberare l'uomo dall'oscurità dell'oblio, del non-essere.[28]

Sulla base di quanto detto, è possibile formulare le seguenti considerazioni riassuntive. Da un punto di vista narrativo distinguiamo un incipit (vv. 1-2), tre amplificazioni (vv. 3-6; 7-9; 11-15) e una chiusa (v. 16). L'autore fa uso in due casi della figura stilistica della domanda retorica che gli permette di plasmare con efficacia la propria argomentazione. Nel primo caso (vv.1-2)

---

mische Quartalschrift", T. XXIX (1915), p. 221-249; Aug. Audollent. *Iterum "Refrigerare"*, extrait de Strena Buliciana, 1924, p. 283-286.], in "Journal des savants" 9/1 (1926), pp. 385-390; R. MacMullen, *The Second Church: Popular Christianity, A.D. 200-400,* Atlanta, Society of Biblical Literature, 2009, 24-25, 77-80.

[25] Cf.: *Drevnij užas* "[…] Мнемосина – Вечная Память: вот другое имя той преемственности общения в духе и силе между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленного и рассеянного века, чтим под именем духовной культуры, не зная сами религиозных корней этого почитания. Культура – культ отшедших, и Вечная Память – душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании" (III, 92).

[26] Cf. *Perepiska iz dvuch uglov*, cap. VII (III, 396): "Память – начало динамическое; забвение – усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности".

[27] Cf. *Drevnij užas* (III, 93): "Вечная Память – энергия соборная и в таинственном смысле священственная; тайно священствует, кто ей служит и жертвует, – как художник, жрец Мнемосины и Муз. Ибо священство обращено лицом к прошлому: ему определено хранить предание святынь".

[28] *Perepiska iz dvuch uglov*, cap. XI (III, 410-411): "Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память порабощает и мертвит; я утверждаю, что освобождает память, порабощает и умерщвляет забвение. Я говорю о пути вверх, а вы говорите мне, что крылья духа обременены и разучились летать…"; *Drevnij užas* (Ivi, p. 93): "Но те, кто в живом общении с отшедшими почерпают силу, которую передадут потомкам, и неугасимым поддерживают древний огонь на родовом очаге поколений, – те, кто живут для предков и потомков вместе, для оправдания ушедших чаемым свершением грядущих, — на прочном камне возводят стены богочеловеческого храма: эти суть истинные освободители, И если они не охраняют только, но и разрушают, – то разрушают гроба, откуда хотят встать ожившие; и если сокрушают старые скрижали, – рушат заклятья, что в плену смертном держали заколдованную жизнь – и не было ей воскресенья...".

egli la adopera per presentare al lettore la propria tesi, mentre nel secondo (v.10) per introdurre la seconda parte della poesia (vv. 11-16), che si distingue dalla precedente sia per la progressione tematica che per il cambio di andamento ritmico.

Come mostrato dall'analisi svolta, il componimento non è da interpretarsi in senso letterale, ossia come narrazione impressionistica e suggestiva di un episodio privato di vita familiare, bensì in chiave allegorica. Non siamo dinanzi a una poetica di tipo estemporaneo, descrivente le emozioni di una piacevole giornata che, pur certamente, devono aver ispirato lo scrittore, concedendogli un momento di serenità, come un raggio di luce, balenato dal passato.[29] Questi versi superano certamente ogni fattualità, oltrepassano la contingenza e mirano all'enunciazione di valori universali.

*Via Appia* riassume in maniera magistrale la concezione filosofico-religiosa, la visione esistenziale e umanistica, la percezione dialettica del mondo proprie dell'autore. Tra le varie poesie del *Diario romano* che includono riferimenti all'opposizione tra *memoria* e *oblio*, essa occupa un posto di rilievo, giacché questi versi, scritti di getto, ma con sapiente maestria, nel tardo novembre del 1944, si distinguono nello stesso tempo per la compiutezza e la ricchezza dell'articolazione del discorso poetico.[30] Non ci si può pertanto esimere dall'auspicio che le note, offerte nel presente contributo, forniscano lo spunto per intraprendere in futuro una ricerca di carattere sistematico che affronti su basi più ampie lo studio di questo tema che è di cruciale importanza per la comprensione del pensiero di Vjačeslav Ivanov.

---

[29] Cf. L.V. Ivanova, *Vospominanija*, cit., pp. 282-283 "Однако и эта Аппиева дорога, как светлый луч, блеснувший из прошлого, окрашена у Вячеслава грустью; это видно из следующих стихотворений — того, например, где "путь льется", где "день, медля, вечереет", где перед взором поэта алеет вспаханное поле, где "нас не будет боле", где "бродит наша тень, покинута, на воле" (III, 639). Та же печаль и в стихотворении "Аллеи сфинксов созидал...", где описаны исчезнувшие аллеи Египта, и Рима, и России...".

[30] L'immagine stessa che qui viene offerta dell'antica via consolare, monumento della romanità evocato in più di un'occasione in *Svet večernyj*, è inoltre decisamente più completa e variegata che altrove. Si vedano i riferimenti all'Appia nei *Sonetti romani* e il già citato componimento "Аллеи сфинксов созидал..." (III, 578; 640), per un'analisi dei quali si rimanda rispettivamente a: J.E. Kalb, *Lodestars on the Via Appia: Viacheslav Ivanov's 'Roman Sonnets' in Context*, "Die Welt der Slaven" 48 (2003), pp. 23-52 (rist.: Id., *Russia's Rome: Imperial Visions*, Messianic Dreams, 1890-1940, Madison, The University of Wisconsin Press, 2008, pp. 129-161); E.A. Tacho-Godi, *Tekst i podtekst stichotvorenija Vjač. Ivanova "Allei sfinksov sozidal..."*, in *Vjačeslav Ivanov. Issledovanija i materialy*, 1, cit., pp. 205-218.

# ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В *РИМСКОМ ДНЕВНИКЕ 1944 ГОДА* ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Аврил Пайман*

Да простит меня читатель! Эта статья – не вклад в науку, а размышления старой читательницы по поводу последней вспышки лирического вдохновения у старого поэта символиста, который всю жизнь думал о том, как изображать взаимопроникновение временного с надвременным, естества со сверхъестественным, реального с еще более реальным. Мне не было до того при этом, чтобы обсуждать предшественников по теме, а просто хотелось вместе с читателем задуматься над текстами стихов и понять, настолько искусно, но одновременно естественно, Иванову удалось отобразить это взаимопроникновение в своих стихах.

Дневник, можно бы подумать, – форма, теснейшим образом связанная со временем, и *Римский Дневник 1944 года* – тем более. Это исторический документ.

Иногда, однако, время времени рознь. Признаем линейное, хронологическое, историческое время: *Повесть временных лет*, как именуется первая русская летопись. Но есть и мифическое время, которое кружится по часовой стрелке, по сезонам года: “Всему свое время, и время всякой вещи под небом: Время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное...” (Екклесиаст 3. 1-3). Есть и умопомрачительное астрологическое время, которое (так думали древние) переплетается с нашими смертными судьбами; здесь вращаются знаки зодиака, светятся кормчие звёзды. Есть и календарное время Церкви, в котором мы по определённым датам отмечаем вечные события. И есть в конце концов наше личное, лирическое время, где “Идут за днями дни / И каждый час уносит частицу бытия”; но и здесь есть проблески Вечности: поминальные дни тех, кому поём “вечную память”.

В *Римском дневнике* Иванова можно проследить, как, чудесным образом, с изумительным мастерством, но будто играя, он совмещает все эти виды времени со вневременным.

Дневник, при этом, пишется не обязательно каждый день, но по вдохновению: иногда по три стихотворения в один день, иногда с пробелами. Притом, по стародавней формулировке английского поэта Уильяма

Блейка, сквозь мгновение постоянно проглядывает вечность; тогда, и чем актуальней момент – тем ярче мы ощущаем в нём вечное.

Возьмём, например, одно из центральных стихотворений *Римского Дневника* 28 июня, в котором описывается вход союзных войск в недавно оставленный немцами Рим.

Вечный город! Снова танки,
Хоть и дружеские ныне,
У дверей твоей святыни,
И на стогнах древних янки

Пьянствуют, и полнит рынки
Клёкт гортанный мусульмана,
И шотландские волынки
Под столпом дудят Траяна.

Волей неба сокровенной
Так, на клич мирской тревоги,
Все ведут в тебя дороги,
Средоточие вселенной!
(III, 616)

Совсем по-новому звучат старые слова о ‘Вечном’ городе, в который ведут все дороги. Технически, поэт здесь работает острой смесью высокого и низкого слога: “танки”, “хоть и дружеские ныне”; “янки”, “пьянствуют”; “шотландские волынки” “дудят” – и всё это происходит на торжественном фоне “у дверей твоей святыни”, “под столпом… Трояна”. Причина же этого столпотворения – отклик “сокровенной воли неба” “на клич мирской тревоги”.

Подобное переплетение времени и настроев, хотя, пожалуй, мало где так ярко выраженно, проходит через весь дневник поэта. Тесно и интимно переплетаются Божие с человеческим, вечная память с историческим моментом, свет с тьмой.

Время здесь хоть и отмечается точно по датам – скорее измерение, в котором человеку суждено биться, жить и умереть – пока и для него не наступит Вечность, Христос, поправший смерть смертью. Оно воспринимается, как у Державина – рекой или же дорогой, “Via sacra”, которую можно бы изобразить на карте или на иконе со сценами из жития:

…Мил убор
Твоих, о Рим, святилищ дряхлых!
Как-бы меж кипарисов чахлых
Он чрез века уводит взор

Тропой прямой, тропою тесной,
Пройденной родом христиан, –

И всё вдали тропы чудесной
Идут Петр, Яков, Иоанн.
8 января (III, 587)

Но плоской поверхностью здесь не обойдёшься. Пожалуй, вернее себе представить измерение Времени у Иванова не столько картой или картиной, сколько круглой, вещественной астролябией. Вокруг тихой келии поэта и уютной матери-Земли вращаются знаки зодиака.

Так:
1 февраля
Опушилися мимозы,
Вспухли почки миндалей,
Провожая Водолей...
(III, 591)

21 февраля.
Не мне, надвинув на седины
Волхва халдейского колпак,
Провозглашать земной судьбины
Тебя владыкой, Зодиак.

Но, знать, недаром плыли Рыбы
Четой во сретенье Овна,
Когда из тучной, рыхлой глыбы
Моя прорезалась весна...
(III, 595)

А здесь христианские праздники вплетаются в шествие астрологических знаков зодиака, как всегда у Иванова вполне мирно с ними уживаясь:

Языков правду, христиане,
Мы чтим: ... ( 27 сентября, III, 632)
Итак,
1 марта.
Ты, чей Марса славит звук,
Сеял бранные обиды;
Напрягая звёздный лук,
Роковые слал нам Иды;

Разъярял раздор войну,
И восстанье, и возмездье:
Лук и меч отдай Овну, –
Агнец стал в твоём созвездье.

По дорогам – вешний клир –
Миндалей в цвету литии
Молятся, да снидет мир
В Благовещенье Марии.
(III, 598)

И дальше в *Дневнике* Иванова Телец уступает май месяц Богородице, а в июне, Диоскуров заслоняют события – уход немцев, освобождение Рима. Лишь в июле месяце

2 июля
Чу, жаркий рык... Созвездье Льва
Уже владычествует в небе.
(III, 617-618)

Жара июльская наводит пожилого поэта на мрачное предчувствие зимнего холода, перебои в доставке электричества, на мысль о зимней темноте и смерти...

Пока не выйдет в новом блеске
Июльский Лев на жаркий лов.
15 июля (III, 619)

На зов каникул зябкий старец не стремится на природу или на море как издревле принято римлянами, а сидит себе в уголку своей "террасы оттенённой" (29 июля, III, 622) пока не наступает август и

2 августа
Предсмертным пылом пышет Лев.
<.....>
А времена в извечном чуде
Текут. За гриву Дева Льва
С небес влачит. На лунном блюде
Хладеет мертвая глава.
(III, 622-623)

Так как в августе месяце празднуется праздник, именуемый Греками 'Метаморфозой', у нас на глазах красная луна преображается в диск с головой гривастого Льва, а затем в блюдо с усекновенной главой Иоанна Крестителя. Наступает праздник за праздником: Медовый Спас; Спас Преображенский; Успение Богородицы, Усекновение главы Иоанна Предтечи.[1] Возникают личные памятные дни: "И скольких душ в огнях падучих / Мгновенный промелькнёт привет!" (III. стр. 623), смерть умирающего от солнечных стрел Андрея Белого, день памяти Владимира Соловьёва.

Но уже лето прошло и

---

[1] В основном, Иванов придерживается в дневнике нового стиля, хотя порой сообщает двойные даты. Преображение празднуется по старому стилю 6-го августа, а по новому 19-го. Усекновение головы Иоанна Предтечи по старому празднуется 29-го августа, по новому 11-го сентября.

... В полудни бос,
С кривым ножом, в ночи с Весами,
Стоит Сентябрь...
8 сентября. (III, 629)

И, за Весами, Скорпион:

Скорпий жалит с небосклона,
И была мне суждена
Боль от язвин Скорпиона;
Ими жизнь освящена.
22 октября. (III, 633)

Святая боль – живая память о смерти любимой жены Лидии:

Шепчет: "Светом повеяло,
Христос родился".
Отпустил, что содеяла,
И в Нем ты – вся.

Содраганье последнее –
И застыли уста.
Есть ли слово победнее
Этой вести Христа?
17/30 октября. (III, 635)

Священная память освещает ему путь:

Сколько тёмных лет промчалось!
Но стоит передо мной,
Что случилось, что венчалось
Света славой неземной.
22 октября (III, 633)

Мрак времени, пронизанный светом вечности. Здесь, на старости лет полностью овладев материей стиха, Иванову удаётся более сжато и просто выразить эту свою постоянную тему, присущую ему хоть бы не вполне осознанно с первой книги стихов, так и названной Владимиром Соловьёвым, а не самим автором, "Кормчие Звёзды". На самом деле, Астрология, которой поэт так весело играет в *Римском Дневнике* – отнюдь не декорация, не эстетизм. Человек у него создан по образу и подобию, а Рим – "средоточие вселенной" и не только Империи...

Разлука – это, по Иванову, последствие грехопадения; восстановление рая – восстановление цельности, исцеление. Всё это он теперь продумал, и осталось только воспеть своё прозренье вечной гармонии, о которой возвещают звезды:

Дальних, чуждых, вас мы славим
И по вам кормила правим;
……

Будит звёздное служенье
В нас ответное движение.
Миг – и в нашей келье тесной
Свод вращается небесный,
Запредельные пустыни
Веют ужасом святыни,
Ночь браздят светил орбиты...
30 июня (III, 617)

Однако и над великолепием звёзд властвует время и смерть. Год склоняется к концу, у поэта возникают мысли о смерти и о вечном возвращении; о том, как под снегом обновляется весенняя трава и осенний хмель. Стрелец, весёлый декабрьский знак, не упоминается. Жизнь во времени жизнелюбу Вячеславу опостылела, и на выставке старинных картин ему нравятся “не изнеженные” и “тучные” Голландцы, а простой и суровый Мемлинг, который

Мне больно ранил грудь ударом
Центурионова копья <…>
……
Здесь чувствую, как углем тлело,
В себе вмещая Божество,
Страдальческое естество,
И жен, с креста приявших Тело,
И на покинутом холме
Три крестных древа в полутьме.
22 декабря (III, 641-642)

Трезвый, тёмный пейзаж озаряется возвращением Вифлеемской звезды:

И снова ты пред взором видящим,
О, Вифлеемская Звезда,
Встаешь над станом ненавидящим
И мир пророчишь, как тогда.

А мы рукою окровавленной
Земле куём железный мир...
……..

Какая здесь усталость от суеты мирской!

И бесноватый успокоится
От судорог небытия,
Когда навек очам откроется
Одна действительность – твоя.
Без даты (III, 642)

Эта, “твоя” действительность – не только Новый Иерусалим, это – первоначальная действительность творения:

Как древний рай покрыла схима,
С ним стала нам и ты незрима,
Звезда, венчавшая Эдем,
Пока трём небовидцам чистым
Ты, в хороводе став лучистом,
Не указала Вифлеем.

Звезда Божественной природы,
Твоих небес родные своды
Увидим ли, подобно тем
Пришельцам в ночь Епифании,
Окрест Младенца и Марии
Узревшим девственный Эдем?
6 января (III, 586)

И на самом деле, несмотря на TEDIUM VITAE, Иванов видит себя славословцем, и в заключительном стихотворении *Дневника* он скажет "Роптал порой, но чаще славил" (31 декабря – III, 644). Именно реальность рая, как всегда в его стихах, пребывает за завесой "леса разлуки", за "юдолью слёз" и подчёркивается не только в прозе мыслителя (например, знаменитой формулировкой "от реалии к реалиора"), но в самой как будто простодушной песне.

Так, предпоследнее стихотворение – пронзительно простой пересказ встреч апостолов с воскресшим Христом на берегу родного Галилейского озера (Ев. от Иоанна, 21, 7-12), которое заканчивается "Он жив, как прежде с ними жил" (29 декабря, III, 644).

В известных прощальных строках 31 декабря, старец вновь взваливает на себя земное бремя, повинуясь призыву задумчиво выдержанной прозы. Время, он знает, идёт к нему, течёт ему навстречу. Смертный час неизбежен и близок, но древо жизни во времени уже в себе содержит древо животворящего Креста, и в "лесу разлук" всё таинственно связано. Закончим одним из первых стихотворений года от 2 января.

Великое бессмертья хочет,
А малое себе не прочит
Ни долгой памяти в роду,
Ни слов на Божием суду, –

Иное вымолит спасенье
От беспощадного конца:
Случайной ласки воскресенье,
Улыбки милого лица.
(III, 585).

# САКРАЛЬНЫЙ И АКТУАЛЬНЫЙ РЕГИСТРЫ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ВЯЧ. ИВАНОВА О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

*Вадим Полонский*

Первая мировая война с начальных дней сформировала тот историко-культурный контекст, который идеально соответствовал имманентной установке Вяч. Иванова на синтез "реального" и "реальнейшего", задал идеальные условия для выхода к мифосимволизации через спиритуальную возгонку политической эмпирии и фронтовых будней. Мировой военно-политический концерт, воспринимаемый как эсхатологический катаклизм, в русской культуре (как, с другой стороны, и в культуре германской) вообще чрезвычайно щедро репродуцировал подобного рода стратегии.

Патриотический подъем в отечественной публицистике первых военных месяцев 1914 года сопровождался среди прочего напряженной риторизацией так называемого *славянского вопроса*, – риторизацией, которой отдал щедрую дань и Иванов и которая срезонировала очень широко, вплоть до окончательной кристаллизации эстетико-идеологического конструкта 'славянского возрождения'. Ясно, что это происходило с опорой на плотную идеологическую подкладку пресловутого религиозно-философского ренессанса в России начала XX века, благодаря чему в новых исторических условиях были актуализированы и переосмыслены языком иной интеллектуальной культуры важнейшие постулаты славянофильства и почвенничества. Историософия славянства как концептуальная совокупность телеологии и смыслового потенциала, присущего истории славянских народов, в русской литературе вообще обретает черты оформленного целого *прежде всего на военном фоне*. Генетически поворотной точкой здесь стала Крымская кампания 1853-1856 гг. Именно эта война, послужившая катализатором для формирования славянофильской мысли, по словам Бена Хеллмана, "в свое время была воспринята как наглядное подтверждение тезиса о глубоком конфликте между Востоком и Западом", а поскольку он так и остался неразрешенным, "взгляды славянофилов были устремлены вперед".[1]

---

[1] *Hellman B.* Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе. Meetings and clashes. Articles on Russian Literature. Helsinki, 2009. С. 9.

Уже на раннем этапе возникновения ‘славянской идеи’ в России достаточно явно выразилась ее двусоставность, ‘нераздельная неслиянность’ в ней двух смысловых рядов: исторической эмпирии и историософской трансценденции, *реального* и *идеального*. Взаимообусловленность этих начал не должна затуманивать их несовпадения, а точнее – выразительного смыслового напряжения в точке их встречи, поскольку актуальная историческая и общественно-политическая реальность volens nolens зачастую осложняла потенциальные пути историософских построений.

Исторической почвой этого феномена послужил пресловутый ‘восточный вопрос’: борьба России с Оттоманской Портой и Австрией за освобождение подневольных славян, за выход к черноморским проливам и – в качестве символической цели многовекового исторического пути – за освобождение Царьграда как видимый знак возрождения идеи православной Византийской империи в панславянской общности во главе с Россией. На протяжении двух с лишним столетий решение ‘восточного вопроса’ было одним из основных векторов российской внешней политики. И более чем показательна – в том числе и в перспективе транскрипции славянской темы у Иванова – общая его закономерность: нереализованность возможного, неизменные срывы – по разным причинам – в достижениях конечных целей, несмотря на тактические успехи и победы.

События Первой мировой и сформированный ими культурный контекст во многом знаменуют завершение классического этапа истории ‘восточного вопроса’. Прямое столкновение с тремя центральными державами, в состав которых входили борющиеся за освобождение славянские меньшинства, а также перспектива окончательного овладения Константинополем и проливами стали закваской бурно забродившей в русской литературе и публицистике национальной мифологии, синтезирующей и логически разворачивающей в разные стороны многообразные составляющие историософии славянства.

Причем необходимо особо подчеркнуть именно этот *синтетический* характер историософии славянства в период Первой мировой, когда, во-первых, сходятся (по крайней мере, *на начальном этапе войны*) под общие идеологические знамена представители разных общественно-политических ориентаций – от правых националистов до левых либералов; а во-вторых, благодаря текущим политическим событиям и ожиданиям скорейшего и окончательного решения Россией славянского вопроса разлом между *реальным* и *идеальным* в осмыслении судеб славянства может представляться преодоленным: современникам порой кажется, что через эмпирические фронтовые сводки со страниц газет проговаривает себя сама трансценденция славянской идеи.

Именно такого контекста восприятия требует максима В. Эрна, вынесенная им в заглавие известной брошюры 1915 г., – “Время славянофильствует”.[2]

В русской модернистской культуре военных лет (и прежде всего среди активистов Московского религиозно-философского общества памяти В. Соловьева) на основе ее собственного религиозно-эстетического тезауруса и концептуальной мифологии формируются особые историософско-символистские коды, синтезирующие и в то же время во многом переосмысляющие различные элементы славянофильских и почвеннических доктрин. И ивановский младосимволистский их извод отличается как общетипологической репрезентативностью, так и выразительностью публицистико-историософской *идио*мифологии.

Центром понятийного аппарата Иванова по отношению к *миссии славянства* в Первой мировой войне станет сочетание “вселенское дело”, которое он ‘заимствует’[3] из той же книги Эрна и переконцептуализирует: в брошюре “Время славянофильствует” им обозначен единый фронт русских с *западными* союзниками по Антанте, возвращающимися в апокалиптическом контексте войны к своим христианским корням, против “неоязыческого варварства” германства. В статьях Иванова 1914-1917 гг. “Вселенское дело”, “Славянская мировщина”, “Польский мессианизм, как живая сила” и “Духовный лик славянства” религиозно-символистские стратегии осмысления исторического призвания родственных народов укладываются в своеобразную концепцию “славянологии”, адаптирующую привычные доминанты славянофильства под цельное христианско-платоническое историософское символистское мировидение. Концепция эта не сведена автором воедино, но может быть реконструирована при интегративном прочтении данных текстов на фоне теоретико-понятийной парадигмы всего ивановского творчества.

Итак, *вселенское дело*, к которому призваны Россия и славянство в Первой мировой войне, есть производное “действия Духа” в народе как “племенной личности” (гердеровско-гегельянские, т.е. *германские*, коннотации данного понятия Иванова не смущают). Это прежде всего *религиозное* Дело, которому надлежит быть свершенным на нескольких бытийственных уровнях.

---

[2] *Эрн В.* Время славянофильствует. Война, Германия, Европа и Россия. М., 1915.

[3] Учитывая теснейшие личные контакты в это время между Ивановым и Эрном, вопрос о ‘заимствовании’ в данном случае носит условный характер: понятийный аппарат автора брошюры сам во многом формировался под определяющим воздействием идей и риторики своего друга-соратника.

На уровне собственно историческом смысл этого Дела – “отстранительный, воспретительный, охранительный”, поскольку Россия и славянство призваны стать “тварным орудием нетварного Слова” и не дать победить “дьявольскому искушению духовного самоубийства”,[4] которое несет обезбоженный фаустианский германизм с его “племенным себялюбием” и “отчаянным провозглашением гибели всех безусловных ценностей”.[5] От решения этой задачи зависит окончательный исход судеб славянства в истории:

> Поработится ли вновь, и уже окончательно, ныне полусвободное племя, назвавшее себя племенем Слова, но издревле понесшее знак рабий <…> или же скажет, наконец, славянство свое доныне не сказанное слово? <…> Будут ли раскрепощены связанные живые силы, или же и свободные скованы? Водворится ли вожделенный строй в славянской мировой громаде, – как предвещал Тютчев, – когда в Царьграде помирятся Россия с Польшей? (*Вселенское дело*).[6]

Подобно Эрну с его ощущением вступления в “славянофильский эон” истории, Иванов чувствует “зев времени, отделяющий новую эпоху от старой”.[7] Но показательны размытость и туманность его указаний на плоды *вселенского дела* по отношению к славянству: “сказанность не сказанного слова”, “раскрепощение связанных живых сил” и проч. У Иванова это концептуально не случайно, поскольку, по его логике, историософское призвание славянства невместимо в пределы логически определимого и рационально ограниченного эмпирического мира, – мира европейской феноменальности:

> <…> славянство, как энергия культурная, для позитивной мысли анахронизм, для немецкого разумения юродство или вечное детство, <…> наше лучшее, – то, где сокровище наше, – не от мира сего, хотя мы и не перестанем бороться с этим миром, доколе на нем не отпечатлеется наше чаяние, – <…> идея славянская по преимуществу задание духа (*Польский мессианизм, как живая сила* – IV, 662).

Для Иванова, русского модерниста, устремленного к преображению мира, к преодолению феноменального в ноуменальном, – принципиально важно, что славянское дело не *данность*, а *задание*, не актуальный факт, а духовный потенциал, причем исключительно христианский, совокупляющий самоценность личностности и всевместимость соборности,

---

[4] *Иванов Вяч.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 187.

[5] Там же. С. 184.

[6] Там же. С. 187-188.

[7] Там же. С. 189.

призванный противостать соблазну национального самоутверждения в эмпирическом мире истории:

> Без Христа нет личности, как отдельной, так и народной; *славянство же хочет быть соборностью*, на любви основанным союзом и духовным общением, ‘собранным духом’ свободных народных личностей. Без Христа славянское чувство предназначенности на вселенский подвиг обращается в расовое притязание, внутренне бессильное и несостоятельное, и самое грядущее объединенное славянство – в принудительно организованный империалистический коллектив. Мы должны беречься ошибки германцев, вины давней и вырастающей из самих корней их духовного бытия, по истине вины трагической: убиения личности в культе безличного народного *я* (*Польский мессианизм, как живая сила* – IV, 660-661).

Иванов конкретен, очерчивая границы *ложного* и *соблазнительного* (националистического и империалистического) в стремлениях к славянскому объединению, но сознательно отказывается от определенности в своих положительных характеристиках, поскольку “сокровенная духовная связь” между разными славянскими народами “остается невыявленною и неопределимою” (IV, 666). И это опять же закономерно в рамках концепции символистского мэтра, который “духовный лик” славян осмысляет посредством основополагающей для себя пресловутой оппозиции *аполлонийского/дионисического*. Славяне, по Иванову, в отличие от романо-германцев, воздвигших “свое духовное и чувственное бытие преимущественно на идее Аполлоновой”, на принуждении и самоограничении, “с незапамятных времен были верными служителями Диониса”. Славяне слишком “дионисичны”, слишком склонны к расточению, протеистичности и попранию границ, чтобы их духовно оправданное единство могло бы в ивановской концепции обрести осязаемые исторические формы. Славянские потенции сокровенны и едва ли могут быть явлены вне сугубо эсхатологической перспективы:

> Во многом отказано славянству, но многое и вверено ему на хранение до лучших времен. Неумелые в строительстве общественности принудительной, лелеют в духе славяне, – эти исконные усобники, – тайну хорового согласия и того непринудительного общения между людьми, которое только на их языке имеет в мире свое именование: соборность. Им дано обретать свое личное *я* в целом, и в их сердце зеленеет первый росток грядущего всечеловеческого сознания, которое будет откровением единого *я*, созерцаемого как реальное лицо (*Духовный лик славянства* – IV, 670-671).

Какую-то осязаемую конкретность в ивановской “славянологии” можно уловить лишь в связи с упоминанием предчувствуемого Тютчевым примирения в Царьграде России с Польшей. Осторожные намеки, разбросанные по статьям автора, складываются в едва уловимый и ско-

рее скрытый, по-ивановски – ‘запечатленный’, абрис идеи экуменического преодоления конфессиональных разделений в случае, если Россия, “правыми путями” свершив свое “вселенское дело” и не подпав под имперско-националистические соблазны, явит таинство ‘воскресения’ славянского тела у константинопольских святынь. Но на этом пороге автор замолкает.

Такова финальная точка и во многом, пожалуй, смысловая вершина идеалистической историософии славянства в русской литературе эпохи Первой мировой войны. Ясно, что слишком легко с высоты иного времени обвинить Иванова в утопизме. И тем самым засвидетельствовать непонимание глубинного нерва его историософской публицистики, самой методологической матрицы мысли писателя. А она состоит в том, что исконное для классического славянофильства подспудное напряжение между *реальным* и *идеальным* претворяется у Иванова в сущностно необходимые ножницы между эмпирией и ее эйдической и даже эсхатологической проекцией, неизбежную подсудность фактического действия промыслительному мистериальному заданию, ответственность феномена перед ноуменом. И потому в своих положительных построениях ‘певец дионисизма’ Иванов не погрешает против и духовной, и интеллектуальной трезвости. Неизменно воспринимая вещи с учетом потенциальных уклонений в исторической реализации сценария, заданного мистериальной историософией, он всегда видит их возможную тень. И, к примеру, пишет:

> <…> если столь многое славянству поручено, то и великие опасности подстерегают беспечного царевича, таящего под одеждою простолюдина царственное сокровище. Опасности эти я вижу двояко, как опасности темного хаоса и как опасности ложного строя и того света, о коем сказано: “смотрите, свет, который в вас, не есть ли тьма” (*Духовный лик славянства* – IV, 671).

Прогностика русских писателей и мыслителей религиозно-философского модернистского круга, высказывавшихся об исторических путях славянства, вообще впечатляет своей силой именно в предчувствиях темных сторон возможного хода событий, – того самого, какого славянофильская мысль чаяла избежать.

# МИНЕЯ И ПАЛИМПСЕСТ:
# “ЦЕРКОВНОЕ” И “ПЕРСОНАЛЬНОЕ” ВРЕМЯ В СТИХАХ ВЯЧ. ИВАНОВА

*Сергей Овсянников*

“Вот жизни длинная *минея*, / Воспоминаний *палимпсест*”, так начинается Вступление к поэме *Младенчество* (I, 230).

Минея – есть богослужебный сборник, который содержит праздничные службы неподвижного календарного круга, то есть службы с 1 сентября по 31 августа. (Подвижный круг обеспечивается Триодью). Если приложить именно такое определение минеи к данным строчкам Вяч. Иванова, то напрашивается вывод, что здесь говорится о длинной череде дней мерно текущей жизни: от церковного новолетия, которое падало на первое сентября, по конец августа, и так год за годом.

Однако, хотя такой вывод и мог бы подтверждаться литургической практикой, но явно противоречит поэтическому тексту поэмы. Рассмотрим подробнее аргументы ‘за’ такое истолкование минеи и ‘против’.

Прежде всего нам нужно ответить на вопрос: о какой именно минее здесь идет речь?[1] Может быть это Четии-Минеи? Наиболее известным представителем такого вида миней являются Четии-Минеи Димитрия Ростовского. Но этот сборник жизнеописаний (“житий”), различных святых столь велик по объему, что на практике всегда требует употребления множественного числа – минеи, поскольку состоит по крайней мере из двенадцати томов. И едва ли Вяч. Иванов представлял свою жизнь как жизнь святого. Поэма *Младенчество* никак не напоминает агиографическое произведение, а потому этот вариант едва ли возможно принять.

---

[1] Ср. *Шатин Ю.В.* Минея и палимпсест // Ars interpretandi: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222-225; *Аверин Б.В.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 147-175; *Титаренко С.Д.* Поэма Вячеслава Иванова “Младенчество”: символический язык автобиографического мифа // Вяч. Иванов Pro et Contra. Личность и творчество Вяч. Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Сост. К. Г. Исупов, А. Б. Шишкин. СПб., 2016.

Помимо четьих миней существуют ещё служебные минеи, которые содержат набор богослужебных текстов неподвижного календарного круга. Праздничная минея – включает службы больших праздников. Минея помесячная – соответствующая каждому месяцу, куда включены не только большие, но и малые праздники. Каждый такой праздник имеет определенный *ранг* от малого (будничная служба и "шестеричная") до великого (службы с бдением и великих праздников, например, Рождества Христова). Минея общая – содержит типичные службы различным святым, для которых не написано отдельной службы. В таком случае используется своего рода трафарет – служба из общей минеи.

Само слово 'минея' означает 'месяц', поскольку службы в каждом томе охватывают один месяц, что не исключает варианта, когда большой по объёму том приходится разбивать ещё на отдельные части – на две или на три в современной практике. Минеи содержат изменяемые части служб – тропари, стихиры, каноны. Если в современной минее такие службы находятся почти на каждый день, то в древних минеях месяц вовсе не должен был быть непременно полным – количество служб месяца сильно варьировалось. То есть, значимость дня определялась значительностью службы этого дня, или служба могла отсутствовать вовсе. Такой 'пустой' день не имел значимости и проходил мимо праздничных воспоминаний.

Главная особенность текстов минеи такова, что за исключением чтений из Писания (паремий) все они были предназначены для пения – это стихотворные гимны, которые имели свой напев (глас), или же их пели на глас сопутствующей богослужебной книги – Октоиха, восьмигласника.

Таким образом, 'длинная минея' жизни – скорее всего месячная минея, содержащая службы наиболее памятным дням. Важно, что жизнь, отображенная в такой минее – есть не просто информативный рассказ о ней, пусть и написанный поэтическим языком, но сама жизнь здесь поётся, то есть это 'поэтическое жизнеописание' и есть гимн, согласно природе жанра службы по минее.

Сам Вяч. Иванов относился к гимнам особо, приравнивая их к таинству служения Богу (или богам):[2]

---

[2] О гимническом начале поэзии Иванова ср. в цикле работ Д.Н. Мицкевича: 1) Принцип восхождения в сонете Appolini Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2002. XXI. 1. С. 256, 258; 2) "Реалиоризм" Вяч. Иванова // Христианство и русская литература. Сб. 6. СПб., 2010. С. 259 прим. 10 (http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/05/mitskevich_realiorizm_vyach_ivanova_2010_text.pdf.

Не верь, поэт, что гимнам учит книга:
Их боги ткут из золота полудней.
Мы – нива; время – жрец; потомство – рига.
Потомкам – *цеп трудолюбивых будней*.
*(Sonetto di Risposta* – II, 336)

Здесь важна перекличка с другим поэтом – Николаем Гумилёвым, откуда и взят эпиграф к этому стихотворению. Ему – единоверцу ("В поэте мы найдем единоверца" – 12-я строка сонета) Вяч. Иванов на те же рифмы пишет *Risposta* – ответ – на сонет, который направил ему Гумилев.

Этот сонет –*Судный день*, посвящённый В. И. Иванову – тоже важен для нас для понимания концепта будней, вот строки из него:

Раскроется серебряная книга,
Пылающая магией полудней,
И станет храмом брошенная рига,
Где, нищий, я дремал во мраке будней…[3]

Будни для Гумилева – мрак, момент сна. Но душа пробуждается от сна для праздника, когда *рига* – место или сарай для обмолота снопов, где взлетает и опускается молотящий *цеп* – становится храмом. В храме же место богам и гимнам, а не "трудолюбивым будням", которые тянутся чередой и таким цепом молотят жизнь, выбивая зерно. Так раскрывает Вяч. Иванов строки Гумилева.

"Цеп трудолюбивых будней" – есть противоположность гимнам Минеи. (Что, собственно, подтверждается и этимологически: 'будни' от глагола 'будить', то есть рано подниматься на ежедневный труд, а праздник позволяет быть праздным, свободным от обыденного труда.) Очевидно, что такие будни мало занимают и самого поэта. Другое дело дни Минеи, все они – праздники, пусть и разного масштаба и ранга. Праздник – торжество воспоминаний, день, когда поются гимны.

Дни, удостоенные воспоминаний в поэме, подобны праздничным дням минеи, и при этом воспоминания, как и праздники, обладают определенным рангом.

Приведу сначала общие соображения о событиях, описанных в поэме. Главная тема, что пора младенчества – это дни, проведённые в раю, в саду Эдем. Кажется, что дополнительные строфы (XLVI-XLVIII), написанные через пять лет после основного текста поэмы, только и возникли, чтобы подчеркнуть прощание с младенчеством: "пора младенчества,

---

[3] *Гумилев Н.С.* Полн. Собр. соч.: в 10 тт. Т. 1. М. 1998. С. 221.

прости!” (XLVI-я строфа). События этой строфы легко датируются: мать (гадая по Псалтири) встречает то новолетие, когда умирает отец, то есть Вяч. Иванову в этот год исполняется пять лет.

Сходятся воедино конец жизни отца и особое начало жизни поэта – ему поручено отныне нести “как будто потаенный свет” (XLVI-я строфа). Видимо не случайно эти, подводящие итог поэме строфы написаны в день праздника Успения Божией Матери 28/15 августа 1918 года. Заметим, что Успение – последний из великих праздников неподвижного круга минеи, хороший день (праздничный!) для подведения итогов *Младенчества*, ведь Успение – конец жизни земной и начало жизни небесной. (На иконах Успения зачастую изображают двойной образ Богородицы: одна фигура лежит еще на смертном одре, а вторая, уже – новорожденный младенец в пеленках – на руках у Христа во славе.)

Примечательно, что бóльшая часть *Младенчества* посвящена не событиям жизни Вяч. Иванова, а его отцу и матери. Он и не пытается сказать, что описанные события – его личная память. Это их общая память, особенно же память матери, которую трудно отделить от воспоминаний самого Вяч. Иванова. Он подчеркивает, что едва ли это его повесть:

Быть может, мать не умолчала... (строфа XXIII).

Рассказывая о событиях младенчества, или же то были блуждания грез, как выход из реальности будней:

Мечты ли сонные смесились
С воспоминаньем первых дней? (строфа XX)

Перед Вяч. Иванов не стоит задача четко отделить одно от другого, ему важно сказать о призванности поэта. Итак, теперь попробуем определить ранги праздников-воспоминаний.

Первый ранг, великие праздники.

1. Первое гадание по Псалтири, безусловно “суеверный рассказ” матери. Праздник же в том, что родилась уже надежда, что младенец получит благословение “на некое святое дело... Творцу всей жизнью послужить”, и быть новым псалмопевцем (строфа II-III).

2. “Посетитель”, который дал напутствие “на подвиг темный” (строфа XXXVI-XXXVII). Служение поэта близко к служению пророка, но не совпадает с ним без остатка, ведь в поэте говорит стихия языка, а она может быть темной, языческой. Это и вызывает грусть:

В меня вперяя взгляд упорный
О чем пророчески грустил?
Что дальним дням благовестил?

Напутствовал на подвиг темный
Ты волю темную мою?

Об этом Вяч. Иванов еще скажет в последних, дополнительных строфах поэмы, но здесь более важно рождение поэта в мир (то есть, не физическое рождение):

Как плач родившегося в мир,
Был крик земной (строфа XXXVIII)

3. Явление отца-призрака матери – строфы XL-XLI.

4. “Позвавший” Христос – явление святого Николая умирающему отцу:

А мирликийский чудотворец, –
Весь в бисере, в шелках цветных, –
Над ним склонился, друг больных.

Икона, которую бисером вышивала мать, становится воплощением пришедшего святого (строфы XLI-XLIII).

О других праздниках воспоминаний, более низшего ранга, коротко скажу после разбора термина “палимпсест”.

‘Палимпсест’ – есть нечто многослойное. Изначально этот термин означал манускрипт, который содержал два или несколько слоев записи. Б.В. Аверин точно описал причины появления палимпсестов в древние времена.[4] Однако, в последнее время термин стал таким модным словом, что применяется ко многим случаям наложения смысла или знаков один на другой. Так, например, исследователи находят возможным говорить о явлениях палимпсеста в архитектуре (использование элементов разрушенных памятников при создании новых). Широко обсуждается палимпсест в литературоведении как принцип создания нового произведения на основе древних памятников. Существует даже алкогольный палимпсест – наложение поздних воспоминаний на слой, который подавлен и ушел в забвение.

Для Вяч. Иванов палимпсест – в первую очередь двухслойный или многослойный манускрипт. Такое понимание обусловлено, конечно, его интересами исследователя древних рукописей. То есть, палимпсест несет два или больше слоев информации – не только то, что некто видит в первую очередь, в верхнем слое текста, но и то, что скрывается под этим слоем. В таком случае задача исследователя прочитать все слои рукописи, поскольку каждый слой открывает нечто важное.

---

[4] *Аверин Б.В*. Дар Мнемозины. СПб., 2003. С. 149-150.

Посмотрим, что скрывает и открывает ‘палимпсест’ автора – Вяч. Иванова. Само слово встречается в указателе словоформ к брюссельскому собранию сочинений Вяч. Иванова трижды.[5] И всякий раз, вместе с прямым значением этого слова в тексте, появляется дополнительное значение, своего рода обертон – тон, приподнятый над звучанием основного смысла. ‘Палимпсест’ у Вяч. Иванов своего рода сигнальное слово (образ), указывающий, что рядом стоит нечто существенное, но сущность этого слоя может быть скрыта.

Первый случай употребления слова ‘палимпсест’ встречаем в очерке *Ницше и Дионис* (опубликован в 1904). У Вяч. Иванов сложилось сложное отношение к Ницше,[6] который, с одной стороны, помог ему в 1895 году выбрать в жизни любовь к Лидии Зиновьевой-Аннибал, тем самым, “обрести Бога”.[7] С другой стороны, Ницше как ученый и как теоретик дионисизма вызывал у Иванова недоверие, чем породил настойчивые попытки его преодолеть.

По словам Вяч. Иванова, “Ницше возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие” (*Ницше и Дионис*, 1904 – I, 716). Чтобы исполнить свой подвиг жизни Ницше получает – согласно поэту – два дара: у него роковая двойственность, противоположность духовного зрения и духовного слуха. Так славословит Вяч. Иванов первый дар зрения:

> Ницше должен был обладать острыми глазами, различающими бледные черты первоначальных письмен в испещренном поверху позднею рукой *палимпсесте* заветных преданий. (I, 717).

Проблема в том, что сам Вяч. Иванов не слишком доверяет им самим сказанному, не случайно далее он все же ставит под сомнение способность Ницше *видеть:*

> Знаменательно, что в героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание. (I, 720); Здесь – даже зоркость историка изменяет ему (I, 723).

---

[5] URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/word_index/toc_index.html.

[6] На тему “Ницше и Иванов” см. *Davidson P*. Viacheslav Ivanov: A Reference Guide (Reference Guide to Literature). G. K. Hall Company. New York. 1996, по указателю (URL: http://rvb.ru/ivanov/3_bibliography/davidson/subjectindex.htm), а также статью С. Каприо в наст. изд.

[7] Ср. автобиографическое свидетельство: “Ницшеанство помогло мне – жестоко и ответственно, но, по совести, правильно – решить … выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которую обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью <…> Друг через друга нашли мы – каждый себя и более, чем себя: я бы сказал, мы обрели Бога” (I, 19-20).

И поэтому, провозгласив способность немецкого философа читать палимпсест, Вяч. Иванов тут же переходит к слуху Ницше, ко второму дару, который оказывается более важным. То есть, Вяч. Иванов переходит на обертон:

> Его небольшие изящные уши – предмет его тщеславия – должны были быть *вещими ушами*, исполненными "шумом и звоном", как слух пушкинского Пророка, чуткими к сокровенной музыке мировой души (здесь и выше подчеркнуто мной, С.О.) (I, 717).

Действительно, пророческие уши предполагали особое устройство, что отражалось даже в иконографии, правда не пророков, но ангелов. Так, Лесков описывает икону ангела, которая получила роковую печать: "Лик у него, как сейчас вижу, светлобожественный, [...] ушки с тороцами, в знак повсеместного отовсюду слышания".[8] Так и у Ницше Вяч. Иванов разглядел уши с пророческими "торцами".

Видимо, именно недоверие к первому дару и провидческое внимание ко второму заставляет Вяч. Иванов совершить почти мгновенный переход с основного тона на обертон. В любом случае, важно, что палимпсест играет здесь скорее роль сигнального образа – указание на последующее дополнение, которое занимает даже более важное место, чем славословие первое, поскольку с дел человеческих и научных переводит тему на дела божественные, а именно, пророческие.

Следующий пример, который даёт нам Вяч. Иванов, отстоит от первого практически на тридцать лет. Однако и здесь слово 'палимпсест' имеет такой же обертон, как и в первом случае.

> Огни я вижу, мистов хоровод,
> Тебя, хоровожатый чудодейный;
> Над палимпсестом эллинских словес
> Тебя, толковник их славянский;
> *Другу гуманисту* (1 января 1933 – III, 50)[9]

Эти строчки из стихотворения *Другу гуманисту*, посвященного Фаддею Францевичу Зелинскому, крупнейшему исследователю античности и знаменитому переводчику с древнегреческого. Казалось бы – всё понятно, здесь предельно четкое и прямое употребление слова "палимпсест" – действительно, славянский язык накладывается на греческий оригинал, который был не только источником перевода трагедий Софо-

---

[8] *Лесков Н.С*. Запечатленный ангел // *Лесков Н.С*. Собр. соч.: в 11 тт. Т. 4. М. , 1957. С. 324.

[9] С сожалением отметим опечатки в греческих словах этого текста в брюссельском издании.

кла (правда, на русский, а не на славянский), но и прежде всего перевода Библии и богослужебных текстов на славянской. В этих переводах греческие конструкции зачастую просматриваются сквозь не слишком удачные славянские версии (например, те же славянские минеи нередко калькируют греческие). Типично и имя “толковник”, которое Вяч. Иванов даёт Зелинскому (здесь не исключена ассоциация со знаменитыми “семьюдесятью толковниками” – переводчиками, создателями Септуагинты).

Казалось бы, верхнего слоя палимпсеста достаточно, чтобы обрисовать фигуру Зелинского. Действительно, это может быть справедливым по отношению к Зелинскому, но никак не по отношению к самому Вяч. Иванову. И он тут же вводит еще один слой рукописи – ведь речь идет о “слоях событий”, как метафора, соединяющих судьбу двух поэтов, которых соединили сами боги:

Друг, *наши две судьбы* недаром
Связует видимая нить:
Мой дар с твоим широкосветлым даром
Изволилось богам соединить,
Дабы в юнейшем племени заветом
Жил Диониса новый свет....
Чрез Альпы, льды сарматские с *поэтом*
*Перекликается поэт*.

Здесь, в этом слое, появляются “уши с торцами” поэта-пророка, позволяющие слышать судьбу; ведь кто из русских поэтов сомневался бы в пророческом векторе своего служения? Во всяком случае, для Вяч. Иванова нет сомнений в профетической призванности поэта.[10]

Итак, палимпсест каким-то образом связан с судьбой поэта. Поэт должен *проглядыва*ть и *пронизывать* слои событий, чтобы взглянуть на свою судьбу.

Так, естественным образом, мы возвращаемся к палимпсесту *Младенчества*. Здесь понятие палимпсеста служит в первую очередь образу многослойности авторства. Сочинитель поэмы, автор своей жизни, отнюдь не является автором единственным и безоговорочным. Он только перелагатель, иными словами - толковник той поэмы жизни, что пишет Поэт-Бог.

Стройна ли песнь и самобытна
Или ничем не любопытна, –

---

[10] *Davidson P*. V. Ivanov’s Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice // Europa Orientalis. 2002. XXI. 1. P. 157-202.

В том спросит некогда ответ
С перелагателя Поэт. (I, 230)

При этом, элемент свободы в заданных отношениях между Поэтом и переводчиком-перелагателем далеко не закреплен очевидным образом. Во всяком случае, здесь нет рабской зависимости от Первоисточника. Мысль, что жизнь автора складывалась по крайней мере из двух волений, звучит в начале *Автобиографического письма*: “вот... автобиографическая запись о том, как жизнь меня слагала; о том же, что мне удалось сложить из жизни, пусть судят другие...” (I, 7). Не случайно это письмо во многом сложено из строчек *Младенчества*, что переводит “болтливую прозу” (выражение Вяч. Иванова) в ритм, где возможно умолчание, а возможно и большее – безмолвие. (Любопытно, что *Автобиографическое письмо* пишется в январе-феврале 1917 года, то есть, в промежутке между тем, как появились первые строфы поэмы в апреле-мае 1913 года, и последние заключительные три строфы – 15 августа 1918 года).

Вернемся к поэме. События ‘первого ранга’ я уже перечислил. Ко ‘второму рангу’ относятся воспоминания о жизни по соседству с Зоологическим садом (образ Эдема), неожиданный (и невероятный) образ моря, и тот особый момент, когда родители Вяч. Иванов слышат звон, а он ничего не слышит.

Здесь возможно двоякое толкование источника этого звона: он мог быть звуком колокола, но мог быть и звуком подземельным, то есть таким, какому нет места в раю. Именно поэтому звон слышат только родители, которые давно уже покинули рай, а маленький Вячеслав его не слышит – он еще в Эдеме, где таких звуков нет:

[...] Тщетно // Ловил я звучную волну.

В стихотворении *Тишина* следует намек, что этот звон перехватывает дыхание:

“Чу, – молвили оба, – звон”...
И мать, наклонясь, мне шепнула:
“Далече — звон... Не дыши!..”
*Тишина* (II, 273)

Однако, в любом случае, из тишины рождается безмолвие – язык Творца.

Но с той поры я чтить привык
Святой безмолвия язык. (I, 241)

И в *Тишине*:

Душа к тишине прильнула,
Душа потонула в тиши...

И слышать я начал безмолвье
(Мне было три весны) – (II, 273).

Язык Творца – источник языка поэта, что, собственно, и придаёт высокую значимость воспоминанию о начале безмолвия.

Все прочие воспоминания *Младенчества* безусловно важны для Вяч. Иванова, но от нас они потребовали бы тщательного анализа и сравнения поэмы с *Автобиографическим письмом*, а это выходит далеко за рамки этого очерка.

Упомяну лишь еще раз заключительные строфы, написанные в день праздника Успения в 1918 году. Здесь вспоминаются события, когда Вячеславу было пять и шесть лет. И опять, это не столько собственные воспоминания, сколько видение матери. Я уже сказал, что здесь происходит прощание с младенчеством, и действительно, впереди, после младенчества, ожидает мальчика высокая лестница. Есть иконописный образ “Лестница в небо”, где жизненный путь человека изображен в виде лестницы, по которой должен подняться человек. Но путь сложен, поскольку справа от лестницы стоят чертенята, которые крючьями стаскивают тех, кто взбирается наверх, а слева группа ангелов, которые рук не прикладывают, но молятся за тех, кто преодолевает ступени. Вяч. Иванов располагает эти силы по двум сторонам от амвона (солеи): ангелы и аггелы. Последнее, по-видимому, шутливая передача веры матери. Так было принято среди простого народа (вспомним ‘суеверие’ матери и православную кутью) различать ангела-хранителя и ангела-искусителя. На самом деле написание слов обоих ангелов было одинаковым и в греческом и в славянском языках – через двойное ГГ (диграф, что читалось как НГ), но позднее в народе появилось поверие, что так можно различать ангелов света и ангелов сатаны.

Так, возвращаемся мы к напутствию “на подвиг темный”, которое Вяч. Иванов получил от неизвестного старца – “Посетителя”, о котором я уже говорил в разделе *Минея*. Подвиг темный – есть задача различать:

И два таинственные мира
Я научаюсь различать,
Приемлю от двоих печать. (I, 254)

Таков подвиг поэта, дионисийский подвиг Вяч. Иванова.

# ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ПОЭЗИЯ Г.Р. ДЕРЖАВИНА: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

*Стефано Гардзонио*

В статье, посвященной бахтинской работе о Достоевском, Сергей Бочаров пишет:

> автор книги совершил свой коперниканский переворот в понимании Достоевского Вячеславом Ивановым. В структурном рисунке статьи Иванова он произвел *рокировку принципов*, а именно: то, что Иванов описывал как "принцип миросозерцания" Достоевского – "абсолютное утверждение <...> чужого бытия: *ты еси*", – Бахтин захотел понять как "принцип формы" его романа, не приняв в то же время ивановского определения принципа формы как романа-трагедии.
> Итак – "*ты еси*". Ключевое слово, про которое мало сказать, что это слово философское, – это слово прямо религиозное, слово молитвы Господней, завещанной нам самим Христом ("Отче наш, Иже еси..." – *Мф*. 6; 9). Почему-то комментаторы как Иванова, так и Бахтина, не вспоминают, как это слово звучало в русской поэзии – у Державина, в оде *Бог*, построенной как поэтически-богословское доказательство от человека, как бы обратное заключение от следствия к причине: "Я есмь – конечно есь и Ты". "Ты еси" державинское до Достоевского и Вячеслава Иванова:
>
> Ты есь! – Природы чин вещает,
> Гласит мое мне сердце то,
> Меня мой разум уверяет:
> Ты есь – и я уж не ничто!
>
> Бахтин своими словами так пересказывал "Ты еси" Вячеслава Иванова: "превратить другого человека из тени в истинную реальность" (VI, 15) – это формула не Иванова, а Бахтина, и в точности по Державину. Иванов молитвенную мысль о Боге истолковал как мысль Достоевского о человеке. Бахтин пошел дальше по пути *филологической секуляризации* этой мысли и принцип миросозерцания по Иванову истолковал как принцип формы.[1]

Мне показалось интересным привести эту длинную цитату, так как она выделяет особое значение наследия Державина в истории русской

---

[1] *Бочаров С*. Бахтин филолог: Книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006, № 2. С. 56-57.

литературы и, в частности, в литературном концептуальном мышлении Вячеслава Иванова и в философском переосмыслении литературного творчества в первой трети XX века (именно от Иванова к Бахтину).

Об интересе Вячеслава Иванова к Державину, о зависимости его художественного мира от поэзии Державина уже писалось и часто. Как бы хрестоматийным звучит высказывание Л.В. Пумпянского, по которому: "Иванов – Державин наших дней",[2] хотя до него уже об этом писалось и в частности, Андрей Белый, выступая против уподобления поэзии Иванова наследию Тредиаковского,[3] писал: "Я только знаю, что он не Тредиаковский им созданного русла поэзии; он – Державин этого русла, а где возник Державин, там есть уже и Пушкин – в потенции".[4]

Такое уподобление стало до известной степени само-разумеющимся, как подтверждает данный отрывок, посвященный поэтической лексике Иванова, из мемуарной книги Сергея Маковского:

> Но не только стиль иных стихотворений, весь словарь поэта пестрит 'народными' оборотами и славянизмами, подчас приближающими его язык не то к допетровской письменности, не то к "высокому стилю" Державина и даже Сумарокова. Какой необыкновенный парадокс – русский язык Вячеслава Иванова! По части сложных прилагательных он один, кажется, последовал за Гнедичем, переводчиком Гомера, и превзошел его. Зарница у него "солнцедоспешная", ручей

---

[2] *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Л.В Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 242

[3] См. *Котрелев Н.В.* В.И. Иванов // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 373. Имеются в виду рецензии Ник. Ашешова, назвавшего Иванова "Тредиаковским наших дней", или А. Налимова, указавшего на традицию "ученой поэзии" в "Кормчих звездах", или пародию А. Измайлова, в которой Иванов сравнивается с Тредиаковским, Державиным и Кюхельбекером. С Тредиаковским сопоставляли Вяч. Иванова также А. Богданович (1904), И. Джонсон (1905) и С. Венгеров (1909). Об этом см.: *Davidson P.* The legacy of difficulty in the Russian poetic tradition: Contemporary critical responses to Ivanov's "Cor Ardens" // Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. 1994. Vol. 35. No 1-2. P. 249-267; *Сегал-Рудник Н.М.* Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. II. СПб., 2016. С. 36, и, в частности, *Шишкин А.Б.* Вячеслав Иванов в зеркалах XX века // Вяч. Иванов: Pro et contra. СПб., 2016. Т. I. С. 12. В этом же издании приведен текст рецензии на сб. *Кормчие звезды* А. Измайлова *Непомерные претензии*, в которой предлагается сопоставление Иванова с Державиным и еще читается: "Иногда от стихов г. Иванова так и повеет еще более давнопрошедшими временами – Тредиаковским, Ломоносовым или Елизаветой Кульман" (С. 41).

[4] *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 472.

> “искротечный”, рай “сребровершхий” и “огнезрачный”, луч “днесветлый”, облако “путеводимое”, эфир “светорунный”. Здесь и там встречаешь – “вихревейный”, “пышностенный”, “огнехмельный”, “иглостолпный”. Ему нравится – не мечет, а “мещет”; не театр, а “феатр”, “град” вместо город, “праг” вместо порог; не грядущий, а “грядый”, не провожали, а “провождали”, не крыл, а “крил” и т. д. Сопряжение этих книжных ‘руссицизмов’ с мифологическим содержанием кажется Вячеславу Иванову вполне естественным, он убежден (как и заявляет в предисловии к *Нежной тайне*), что “античное предание насущно нужно России и славянству, ибо стихийно им родственно”.[5]

И Нина Берберова отметила:

> Вячеслав Иванов, писавший вместо “сладкий” – “сладимый” и вместо “ткань” – “стлань”, кажется сейчас более далеким, чем Державин.[6]

Что касается собственно мнения Пумпянского, то интересно отметить, как он развивает свое истолкование в работах *К истории русского классицизма* и *Поэзия Ф.И. Тютчева*. В первой мы читаем по поводу поэтического пейзажа:

> Вяч. Иванов <…> по бессюжетности своего дара, возвратил русскую поэзию к допушкинскому состоянию, к gebundene Schönheit.
> Что же до В. Иванова, то родственность его Державину снова подтверждается тем, что русско-греческая мифология начата им заново, что есть, собственно, возвращение к до-онегинской поэтике русской природы.[7]

Данное мнение развивается во второй статье, где мы читаем:

> большое могущественное направление, поддержанное всеми без исключения учениками Державина, жившее потом весь XIX век (Тютчев, Фет), а в XX веке неожиданное возрожденное Державиным наших дней (и в этом отношении и в ряде других), Вяч. Ивановым. Красота колористических стихов Державина изумительна.[8]

Итак Пумпянский “отмечает точки сближения Вяч. Иванова с Державиным: колористический стиль, новая русско-греческая мифология и бессюжетность поэтического дара”.[9]

---

[5] *Маковский С.* Вячеслав Иванов в России // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 120-121.

[6] *Берберова Н.* Памяти Вячеслава Иванова (1949) // Вяч. Иванов: Pro et contra. I. С. 646.

[7] *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма // *Он же*. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. С. 85, 87.

[8] *Он же*. Поэзия Ф.И. Тютчева // Там же. С. 242.

[9] *Николаев Н.И.* Примечания // Там же. С. 770.

О зависимости поэзии В.И. Иванова от державинской писал и И.З. Серман.

В своей работе 1967 г. великий специалист по русскому XVIII веку подчеркивал новое открытие поэзии Державина в начале XX века, но привел лишь имена Брюсова, Маяковского и Заболоцкого.[10] В другой статье он отмечал:

> В XX в. произошло второе открытие Державина-поэта. И 'открыли' его не ученые-специалисты, а русские поэты, которые в ходе собственного поэтического развития, проверяя и обновляя различные поэтические традиции, обратились и к XVIII в. и обнаружили там, особенно в поэзии Державина, еще далеко не исчерпанный запас поэтических богатств, примеров и уроков.[11]

Именно о Вяч. Иванове он напишет попозже.[12] В своей статье 1986 года, скорее всего не без ознакомления с работой Пумпянского по теме, хотя ее не цитируя, он приводит интересные переклички стихов Иванова со стихами Ломоносова и Державина. В частности, он подчеркивает созвучие в применении составных-цветовых эпитетов ("Derzhavin's compound epithets are mainly coloristic"),[13] в замене относительного местоимения *который* формой *что*, и т.д. В этой перспективе Иванов как бы провозглашает Тютчева и оттуда Державина, а не Пушкина, предком новой русской поэзии. Такого же типа подхода мы найдем и в многочисленных работах С. Аверинцева о поэзии Иванова, особенно там, где он подчеркивает соотношение "архаизма" и "новаторства" в поэзии Иванова и ее зависимость от стиха до-карамзинской эпохи. Он приводит имена Державина и Радищева. В частности, называя строки Иванова булыжниками, он имеет в виду определенный стиховой прием – столкновения односложников (спондеи), что и напоминает стих Державина.[14]

---

[10] *Серман И.З.* Державин. Л., 1967. С. 117-118.

[11] *Он же*. Литературная позиция Державина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII-начала XIX века. / XVIII век. Сб. 8. Л., 1969. С. 43.

[12] *Serman I.* Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century в кн. Vyacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher. New Haven, 1986. P. 190-208; *Он же*. Вячеслав Иванов – наставник советских поэтов // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. М., 2008. С. 358-379.

[13] Id., Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century. C. 202. Правда, такие формы как: *день влажнокудрый, солнца пламенноликие (пламенноустные)* или *ночь звездоокая,* – скорее всего напоминают опять Тредиаковского.

[14] *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 165 и сл.

Совсем недавно к теме соотношения поэзии Иванова с державинским наследием обратилась Н.М. Сегал-Рудник, которая представила глубокий анализ традиции державинских картин у Иванова, и, в частности, развила интересное сравнение текстов Державина (*Рождение красоты, Бог*), с ивановскими (*Мелопея "Человек", Пламенники*) и, наконец, предложила чтение стихотворения *Prooemion*, как ориентированное на *Осень во время осады Очакова* Державина.[15] Иерусалимский ученый отмечает:

> Надо сказать, что Иванов в целом является достойным продолжателем традиции Державина, кстати, столь широко использовавшего образ огня, что Б. М. Эйхенбаум назвал его "истым огнепоклонником". "Картины", которые, как писал сам Державин в *Рассуждении об оде*, "должны быть кратки, огненною кистью, или одною чертою величественно, ужасно или приятно начертаны", – жанр, широко используемый в поэзии Иванова. Эти "картины" чрезвычайно помогают организации ее метафизического хронотопа. Конечно, можно сказать, что Иванов, любивший Горация, мог непосредственно ориентироваться на его традицию "картин", но он знал и ценил русское горацианство и, в первую очередь, поэзию Державина. Говоря о традиции державинских картин у Иванова, надо заметить, что эстетический канон дионисийства, соединяющий в себе различные культурные традиции, заставляет всякий раз менять установку и смещать доминанту текста в направлении нагнетания трагедийного пафоса.[16]

В статье *Мотив воды в творчестве М.В. Ломоносова* Т. Зверева отмечает по поводу изображения фонтана у поэта- классициста:

> Всякая Империя претендует на высшую власть – власть над временем. В этом контексте смыслов фонтан становится символом бессмертия, олицетворением преображенного времени

и подчеркивает явный сдвиг в поэзии Державина:

> В конце XVIII века Г. Р. Державин напишет свой знаменитый *Водопад*, который проведет водораздел между двумя культурами: на смену классической эпохе фонтанов придет романтическая эпоха водопадов.[17]

То, что здесь стоит выделить, это отношение Вяч. Иванова к данной теме и к данному образу. Пишет Зверева:

---

[15] *Сегал-Рудник Н.М.* Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. Вып. II. СПб., 2016. С. 55 и сл.

[16] Там же. С. 55.

[17] "Филолог", вып. 3, 2003 по ресурсу http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_3_55.

В последующей литературной традиции фонтан часто выступает в качестве репрезентативного знака “имперской темы”. В *Римских сонетах* Вячеслава Иванова вода, “бьющая в лазурь”, становится символом выстроенного человеком Космоса истории:

Пел Пиндар, Лебедь: “Нет под солнцем блага
Воды милей”. Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издревле родников счастливых влага.

То плещет звонко в кладезь саркофага;
То бьет в лазурь столбом и вдаль, дробима,
Прохладу зыблет; то, неукротима,
Потоки рушит с мраморного прага.[18]

В самом деле, в данном примере, трактовка темы у Иванова как бы переносит его стихотворение к ломоносовской модели, к додержавинской.

Данный пример ставит явный вопрос: насколько поэзия Иванова ориентирована на додержавинскую традицию? Рассматривая богатую литературу по теме, мы увидели, как ивановская поэзия соотносится с державинской (язык, мифология, колористический стиль). Я добавил бы еще один аспект: широкий слой библейских отсылок у обоих поэтов.

Но тут нужно вернуться к первой приведенной нами цитате, к вопросу об “абсолютном утверждении <...> чужого бытия: “ты еси””, к державинскому “ты есь”. Конечно у Иванова действует эстетический канон дионисийства, соединяющий в себе различные культурные традиции, и весь комплекс эпиграфов – тому доказательство. Его поэзия принадлежит эпохе серебряного века, строится на культурном разнообразии этой эпохи, но… Но тут возникает особенное ‘но’… Допускает ли в собственной лирике поэт “абсолютное утверждение чужого бытия”? Я имею в виду, в частности, его первые книги. Как оно совместимо с его концепцией реализма средневекового толка? Можно ли отметить в ивановской лирике принципиальный переход от *мы* к *ты*? Дело в том, что в его поэзии безусловно отмечается особый процесс сакрализации, в котором, мне кажется, особенно это касается первых поэтических книг, мало места оставляется тому ироническому, внешнему по отношению к поэтическому пафосу взгляду, который мы определенно замечаем в бытовом автобиографизме Державина, как в его одах, так и в его анакреонтике. До известной степени, возвращаясь к процитированному отрывку Бочарова, можно сказать, что Иванов реализует свой

[18] Там же.

поэтический мир в рамках трагедийного пафоса, или лучше торжественной оды ("Мир Иванова – это мир оды, не мир трагедии", – пишет Аверинцев),[19] а не в разно-интонационном многоголосии. У него не отмечается той особой десакрализации, которая отмечается в поэзии Державина и от которой идет, это точно отметил Бочаров, многоголосие Достоевского. Иванов, на мой взгляд, отказывается от секуляризации поэзии, от ее настоящей материализации:

Не Ding-an-sich и не Явленье, вы,
О царство третье, легкие Аспекты,
Вы, лилии моей невинной секты,
Не догматы учительной Совы,

Но лишь зениц воззревших интеллекты,
Вы, духи глаз (сказал бы Дант), — увы,
Не теоремы темной головы,
Blague или блажь, аффекты иль дефекты

Мышления, и "примысл" или миф,
О спектры душ! — всё ж, сверстник мой старинный,
Вас не отверг познанья критик чинный
(I, 789-790).

[19] *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова. С. 170.

# ФУТУРИЗМ И ФОНОЛОГИЯ

*Борис Гаспаров*

Я видел
Выдел
Весен
В осень,
Зная
Знои
Синей
Сони.

Это и некоторые другие стихотворения Хлебникова выглядят, как будто они специально написаны, чтобы проиллюстрировать принцип смыслоразличения, легший в основу структурной фонологии. Каждое двустишие являет собой фонологическую ‘минимальную пару’ словесных знаков, различающихся только одним фонологически релевантным признаком. В двух первых парах различение основывается на оппозиции палатального / непалатального (или, в терминах универсальной номенклатуры дифференциальных признаков у Якобсона, ‘диезного’ / ‘недиезного’) согласного: [в] vs. [в']. Вторая половина стиха почти с такой же точностью иллюстрирует различительные признаки гласных: ‘небемольный’ vs. ‘бемольный’ ([а] - [о]) и ‘диффузный’ vs. ‘компактный’ ([и] - [о]).

В работах по фонологии каламбуры и паронимы нередко используются для выявляния фонологически релевантных признаков, поскольку в таких случаях их смыслоразличительная способность выступает на передний план. Склонность Якобсона к такого рода играм хорошо известна (знаменитое “I like Ike”); ее экстремальным проявлением служит контрастная пара предложений, составленных в виде цепочки паронимов:

It shows the strange zeal of the mad sailor with neither mobility nor passion.
It showed the strange deal of the bad tailor with neither nobility nor fashion.[1]

---

[1] *Jakobson R., Waugh L.* The Sound Shape of Language. Berlin. Mouton de Gryuter, 1987. С. 8.

Примеры параномастической игры у Хлебникова и Якобсона выглядят взаимно заменимыми – если не в отношении эстетического достоинства, то в качестве способа обработки языкового материала.

Поэзия, вернее поэтика Хлебникова была предметом самых ранних исследовательских интересов Якобсона.[2] Много позднее, в его диалогических (с Крыстыной Поморской) воспоминаниях, Якобсон говорит о том формирующем влиянии, которое имел на него "ряд словотворческих откровений величайшего русского поэта нашего века, Хлебникова (1885-1922), навсегда меня очаровавшего".[3]

Несмотря на очевидный параллелизм, с одной стороны, усилий поэта-футуриста пересоздать язык, и с другой, усилий современного ему поколения лингвистов пересоздать репрезентацию языка в научном описании, вопрос о конкретных концептуальных нитях, связывавших авангардную поэтику и структурную лингвистику, требует конкретизации. Структурная фонология, в особенности в том строго формальном воплощении, которое она получила в поздних работах Якобсона и его соавторов, — это строго техническая дисциплина, опирающаяся на четко сформулированные концептуальные постулаты. В этом своем обличье она кажется бесконечно далекой от интуитивных "откровений" Хлебникова 1910-х годов.

И однако, то, что фактура стиха у Хлебникова так хорошо согласуется с диагностическими процедурами структурной фонологии, симптоматично для подхода к языку, стоящего за обоими этими феноменами. И для Хлебникова, и для Якобсона возможность параномастической игры – это нечто большее, чем художественный или эвристический прием; в ней находит выражение сущностная природа языка как семиотического поля, в котором формы и значения включены в множественные взаимосвязи. Обнаружить универсальный ключ, который позволил бы увидеть скрытые силы, управляющие этими бесконечными переплетениями в их тотальной всеобщности, возвышающейся над всеми частными проявлениями, – такова конечная цель, к которой устремлены и поэтические 'творения' Хлебникова, и усилия Якобсона постигнуть универсальную сущность 'звуковой формы языка'.

Обратимся теперь к истокам этого диалога, имевшего кардинальные последствия для дальнейшего развития теоретической лингвистики, в

---

[2] Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову // *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague. Mouton, 1979. Vol. V. C. 299-354.

[3] *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Jerusalem. The Magness Press, 1982. C. 6.

особенности во второй половине XX века. Наша история берет начало в январе 1914 года. К этому времени 17-летний Якобсон уже установил связи с группой ‘кубо-футуристов’, или ‘будетлян’, как они предпочитали называть себя. Его вкладом в движение были стихи радикально ‘заумного’ толка, которые он подписывал псевдонимом “Роман Алягров” (с типичным для Хлебникова или Крученых сдвигом, имитирующим диалектное произношение):

> мзгл*ы*бжвуо йихъяндрь*ю* чглэщк хн фя съп скыполз*а*
> а Вт*а*б-длкни тьяпр*а* как*а*йзчди евреец чернильница.[4]

(Я интерпретирую эти стихи как изображение мучительных усилий дефекации у страдающего запором еврея (стереотипический образ). Обращает на себя внимание искусная постепенность, с которой более или менее артикулированное выражение появляется из ‘дионисийского’ хаоса мучительных звукоизвержений).

Будетляне готовились к визиту в Россию общепризнанного вождя футуризма Филиппо Томмазо Маринетти. Полемическая настроенность группы подогревалась сарказмом критиков, любивших показывать на них пальцем как на провинциально неотесаных последователей мэтра европейского авангарда. В письме к Крученых “Роман Алягров” выражал настроение кружка с особенной воинственностью:

> Маринетти межд. проч. жаждет встречи с вами будетлянами и дебата, хотя бы при посредстве переводчика. Разбейте его с его рухлядью и дешевкой, это так легко вам.[5]

Визит Маринетти высветил действительно глубокие различия между российской группой и их предполагаемым западным ментором. Идеи Маринетти о том, как вырваться из плена языковых конвенций, в основном относились к двум сферам языка: расширению словаря за счет фонетических жестов – звукоподражаний и междометий; и синтаксисических приемов (эллипсис, произвольный словопорядок, отмена пунктуации), имеющих целью ‘освобождение’ слов из рабства грамматических связей (parole in libertà). Знаменитым примером реализации этой программы стало описание битвы при Адрианополе в Балканскую войну (при которой, как и при нападении на Ливию, Маринетти не преминул присутствовать в качестве энтузиастического свидетеля), представлявшее собой словесный поток почти без разделительной пунктуа-

---

[4] *Янгфельдт Б.* Якобсон будетлянин. Сборник материалов. Stockholm. Almquist & Wiksell, 1992. С. 114.

[5] Там же. С. 74.

ции (но с обилием восклицательных знаков), то и дело перебиваемый выражениями типа “траак-траак ... пик-пак-пам-тумб ... флик флак зинг зинг шьяааак ... чачача чаяак” и т. п.

Итальянская версия преобразования языка игнорировала морфологические ресурсы расширения языка, заключенные в потенциале словопроизводства. Это была футуристическая устремленность в будущее без оглядки на прошлое, акт индивидуального ‘своеволия’ по отношению к языку, игнорирующий память о заложенных в самом языке потенциальных смыслах, вернее, стремящийся сбросить этот давящий груз прошлого. Когда речь шла о литературных традициях, будетляне и сами были готовы сбросить их “с парохода современности”; но безлично-коллективная стихия языка вызывала у них (в первую очередь у Хлебникова) совсем другое отношение.

Футуристическая поэтика экспрессивных ‘шумов’ и будетлянская поэтика ‘заумного’ языкотворчества исходила из принципиально различного воззрения на то, что представляет собой звуковая материя языка: множество акустических феноменов (квантов ‘шума’), каждый из которых сам по себе обладает некоторой экспрессивной ценностью, либо семиотическое поле, в котором смысловые ценности возникают из соположения элементов. Переводя этот спор первой половины десятых годов на язык пражской фонологии, можно сказать, что речь идет о размежевании ‘фонетического’ и ‘фонологического’ как двух уровней представления звуковой формы языка.

Игра этимологическими либо псевдо-этимологическими (паронимическими) сближениями совершенно не привлекала итальянских футуристов, но для будетлян она составляла ядро их авангардного языкотворчества. Синтаксические манипуляции с готовыми стационарными словами (и тем более увлечение звукоподражанием) представлялись им чем-то совершенно поверхностным и наивным. Истинная инновация должна не просто добавлять что-то на поверхности текста, но привести в движение языковую почву, из которой текст вырастает. Поэтому дорога к авангардному будущему пролегала через архаическое прошлое. Словообразовательный неологизм, будучи шагом вперед, вместе с тем обращался к возможностям, зачастую коренящимся в историческом прошлом языка; будучи актом индивидуального творчества, он апеллировал к коллективной памяти о языке.

Вооруженные такой позицией, будетляне встретили Маринетти с демонстративным пренебрежением, как носителя идей, бывших в их глазах безнадежно устаревшими и “провинциальными”. Лившиц так сформулировал это настроение в своих мемуарах:

> Ваше воительство носит поверхностный характер. [...] Вы не хотите видеть в грамматическом предложении лишь внешнюю форму логического суждения. Все стрелы, которыми вы метите в традиционный синтаксис, летят мимо цели.[6]

Спор с Маринетти закончился на кислой ноте: Маринетти объявил воззрения Лившица "метафизикой" (в его глазах, одиозное и сугубо "не-футуристическое" понятие) и удалился, оставив собеседнику "в бесконтрольное пользование первозданные бездны слова, не стоящие, по его мнению, и пяди триполитанской земли".[7]

Художественный мир русских футуристов был более панхроническим, чем устремленным в будущее, поливекторным, а не линейно проспективным. Будущее для будетлян означало не прямолинейный скачок вперед, а надвременной синтез, в котором линейное течение эмпирического времени будет преодолено, и все его пласты сольются в универсальном единстве.

Для модернистского сознания был типичен взгляд на время и пространство в их взаимосвязи. Усилиям нового поколения поэтов преодолеть однонаправленное течение времени (так сказать, одержать победу над солнцем) соответствовали усилия живописцев преодолеть однонаправленность пространственной перспективы. Хорошо известны теоретические соображения Флоренского на этот счет. Что касается художественной практики, то здесь устремления нового движения ярче всего выразил Михаил Матюшин, художник, с которым Якобсона связывали тесные дружеские отношения. В автобиографическом трактате *Опыт художника новой меры* Матюшин ополчался на "внешнее" (эмпирическое) зрение, способное в каждый данный момент быть устремленным только в одном направлении. Матюшин описывает напряженные мысленные упражнения, которым он подвергал себя, чтобы развить в себе зрительную способность "художника новой меры":

> На ходу ясно представить себе все, что осталось за собою (за спиной): небо, улицу, дома, включая все это сложное впечатление. Вижу идущего мне навстречу прохожего и стараюсь ясно его запомнить, особенно ритм его движений и шагов. [...] Мы проходим друг друга [...] и, когда он уже за мною, я не покидаю его и как бы вижу его, очень уверенно следя за ним, не оборачиваясь, в связи с улицей... При этом я стараюсь так же внимательно видеть впереди меня.[8]

---

[6] *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Ленинград. Советский писатель, 1989. С. 484.

[7] Там же. С. 488.

[8] *Матюшин М.* Опыт художника новой меры. // К истории русского авангарда. С послесловием Романа Якобсона. Stockholm. Hylaea Prints, 1976. С. 179.

Связь между преодолением пространственной и временной линейности получила эмблематическое выражение в заглавии мемуаров Лившица: *Полутораглазый стрелец*. Лившиц рассказывает, как посреди размышлений об отношении между русским и западным “искусством будущего” ему предстало видение: всадник-скиф, мчащийся из глубин азиатского континента, чей взгляд обращен назад, к Востоку, и лишь “половина” глаза “искоса” глядит по ходу движения, на Запад. Стрелец Лившица действует в точном согласии с предписаниями Матюшина. Но зрительный синтез пространства сочетается у него с синтезом между “Западом” как символом проспективного движения и “Востоком” как локусом архаических архетипов.

Применительно к языку эта позиция получила наиболее полное выражение в теоретических работах Хлебникова, равно как и в поэзии, в которой он стремился воплотить свои идеи. Апокалиптический всевременной синтез (он же – уничтожение эмпирического линейного времени), заставляющий вспомнить о Федорове, становится у Хлебникова конкретной творческой задачей, путь к осуществлению которой может быть предсказан с точностью научного закона.

Хлебников видел язык – прежде всего русский, но в конечном счете язык вообще – как непрерывное поле смыслов; каждая смысловая ‘точка’ или квант в этом поле связан отношением сродства с целым рядом других квантов, те в свою очередь еще с другими, и так далее до бесконечности. В принципе всегда возможно, двигаясь по этим линиям связи, трансформировать любой смысл в любой другой, не нарушая логической непрерывности в каждом посредствующем звене трансформации. Таким образом, язык заключает в себе бесконечные возможности смысловых превращений. Однако использование этого бесконечного потенциала в практической жизни ограничено объемом того, что говорящие способны удержать в памяти. Карта языковых смыслов, которую мы имеем в сознании, вся перерезана разрывами и лакунами. Они создают искусственные барьеры на пути смысловых метаморфоз, делая каждый смысл прерывным, ограниченным локальной сферой, границы которой определяются случайностью действующих конвенций употребления. Говорящий употребляет язык, не подозревая о громадном резервуаре смысловых возможностей, которые имеются в его распоряжении:

> [...] есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им. При этом, непрерывно изменяясь, он образует некоторое одно протяженное многообразие [...] Может быть, в предсмертный миг, когда все торопится, все в паническом страхе спасается бегством, спешит, прыгает через перегородки, [...]

> может быть, в этот предсмертный миг в голове всякого с страшной быстротой происходит такое заполнение разрывов и рвов, нарушение форм и установленных границ. А может, в сознании всякого с той же страшной быстротой ощущение порядка *A* переходит в ощущение порядка *B*, и только тогда, став *B*, ощущение теряет свою скорость и становится уловимым, как мы улавливаем спицы колеса лишь тогда, когда скорость его кручения становится менее некоторого предела.[9]

Процитированный фрагмент-набросок – самое раннее из теоретических рассуждений Хлебникова – был задуман 19-летним автором как собственная будущая эпитафия (он начинается словами "Пусть на могильной плите прочтут: ..."). Откровение тотальных смысловых превращений может явиться сознанию лишь в последний миг перед смертью; эпитафия как бы авансом фиксирует видение, имеющее явиться ее субъекту за миг перед смертью. Можно, однако, полагать, что потусторонняя "страшная быстрота" всегда с нами, только мы неспособны уловить полет нашего собственного сознания, именно из-за его сверхъестественной скорости, и сможем "увидеть" нашу мысль, лишь когда она приземляется в конце пути. Тут делу и способен помочь поэт, в силу его способности к более быстрым сопряжениям смыслов, чем в обыденном языковом сознании. Чем больше таких сопряжений сознанию поэта удастся извлечь из глубин языка, тем ближе человечество подойдет к смысловому абсолюту, который Хлебников определяет "... некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся" (ibid.).

Конкретный способ продвижения к этой цели состоит в том, чтобы 'заполнить' пустующие пространства между единицами стандартного словаря путем создания новых слов, с таким расчетом, что все в принципе возможные минимальные звуковые переходы от одной словесной единицы к другой будут реализованы:

> Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* – творцы жизни. [...] Правительство, которое хотело вы опереться только на то, что оно нравится, могло вы себя назвать *нравительством*. *Нравда* и *правда*. Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*: "Это ветра ласковый петер".[10]

Эту систему, в которой каждый элементарный звуковой сдвиг приводил бы к такому же элементарному – и при этом предсказуемому –

---

[9] "Пусть на могильной плите прочтут" // *Хлебников В.* Творения. Москва. Советский писатель, 1986. С. 577-578.

[10] Наша основа. // *Хлебников В.* Творения. С. 626.

сдвигу содержания, Хлебников сравнивал с периодической системой элементов Менделеева. Ее полная реализация предполагает заполнение лакун не только между словами одного языка, но в идеале, между всеми словами всех языков, рассматриваемыми как совокупное целое. Скольжение из одного смысла в другой, путем элементарного звукового сдвига, приобретает универсальный характер во вселенском масштабе всех языков человечества.

> Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы "азбучных истин", и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева [...] Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык – поезд с зеркалами слов Нью-Йорк-Москва.[11]

Однако создание новых словесных единиц путем соположения уже существующих и заполнения лакун между ними рассматривалось Хлебниковым лишь как первый этап продвижения к заумному языку. С увеличением массы таких соположений оказывается возможным поставить вопрос о сверхсмысле, заложенном в каждом единичном звуке и представляющем собой общий знаменатель всех содержащих этот звук слов:

> Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, которое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат "одно тело в оболочке другого"; *Ч* – значит "оболочка". И таким образом заумный язык перестает быть заумным.[12]

Это и есть та "страшная скорость" движения смыслов, которая не видна за фрагментарной оболочкой эмпирического языка. Заумный язык преодолевает уже не только лакуны между словами – он преодолевает само слово как субстанциально протяженную единицу, потенциал которой, именно в силу субстанциальности, имеет пределы.

В воззвании к "художникам мира", написанном в 1919 году, посреди всеобщего разрушения и разъединения, Хлебников обращается к "художникам и мыслителям" всех стран объединить усилия в "общей работе" (выражения, живо напоминающее об "общем деле" Федорова) для разрешения этой задачи вселенского масштаба:

> Теперь такая задача – чечевица, направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей, – найдена. Эта цель – создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письмен-

---

[11] Там же. С. 624.

[12] Там же. С. 628.

> ные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире.[13]

В небольшой статье, посвященной Хлебникову – одной из своих последних работ, — Якобсон подчеркнул синтезирующую основу всех творческих усилий Хлебникова, их направленность на постижение всеобщего знаменателя всех смыслов во всех языках:

> Хлебников прилагал неустанные усилия, чтобы путем сравнения слов одного языка или даже целого круга языков найти общее значение отдельных звуков речи. [...] Именно "послу земного шара" Хлебникову оказалось дано ясновидение связи и разрыва времен в человечьей речи с неустанными превращениями заумного поля в разумное, сказочного предвосхищения в действительность, чуда в будень и обихода в чудо.[14]

В этих словах парафрастически выражено стремление самого Якобсона построить единую и универсальную лингвистическую теорию. Кажется, что призыв Хлебникова к языковому общему делу – по крайней мере, тот его аспект, который предполагал участие "холодного разума" науки, – не остался совсем безответным.

В годы между двумя мировыми войнами Якобсон активно участвовал в разработке теоретических оснований и концептуального аппарата Пражского структурализма. Результатом этой коллективной работы явилось создание новой лингвистической дисциплины (в принципе намеченное, как известно, почти за полвека до этого Казанским кружком), получившей название фонологии.

Уже на этом раннем этапе становления фонологической теории можно заметить некоторое ее сходство с идеями Хлебникова 1910-х годов. Ориентация на системные фонологические оппозиции между звуковыми единицами – в отличие от их собственных субстанциальных свойств, которыми занята описательная фонетика, – делает диагностически особенно важными случаи, когда два слова в языке тесно сополагаются между собой на основании единственного дифференциального признака. Подчеркнутое внимание к "минимальным парам" слов игнорирует сравнительную редкость и нетипичность и самих таких пар, и случаев, когда они сталкиваются лицом к лицу в языковом употреблении. Для фонолога имеет первостепенную важность потенциальное наличие в языке выражений типа 'ел ель' или 'пил пыль', тогда как примеры типа 'ел суп' или 'пил вино', с точки зрения фонологического

---

[13] Художники мира! // *Хлебников В.* Творения. С. 621.

[14] Из мелких вещей Велимира Хлебникова: "Ветер – пение..." // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. Москва. Прогресс, 1987. С. 322-323.

описания оказываются совершенно не ценными. Отсутствие у таких выражений (несомненно составляющих громадное большинство наличного языкового материала, повседневно употребляемого говорящими) “минимальных” корреляций представляется фактом неполноты и фрагментарной нерегулярности, с которой система заявляет о себе в прагматике употребления языка. Если представить себе некий идеальный язык, в котором все такого рода лакуны и разрывы между словами были бы заполнены, говорящие на таком языке, чтобы отличать одно слово от другого, должны были бы прибегать к системным противопоставлениям фонем постоянно, а не только в редких случаях параномастических столкновений. Именно такую идеальную проекцию реально существующего языка имплицитно постулирует фонологическое описание, для которого наличие единственного примера минимальной оппозиции, зачастую весьма сомнительного с прагматической точки зрения, оказывается достаточным, чтобы представить данное противопоставление как факт фонологической системы этого языка. С этой точки зрения, язык, созданный, или вернее дополненный по рецептам хлебниковского словотворчества, мог бы стать истинной мечтой фонолога: вместо редких и зачастую случайных случаев тесного фонологического соположения слов, за которыми фонолог вынужден охотиться в ‘естественном’ языке, он весь состоял бы сплошь из “минимальных пар” на все виды фонологических оппозиций.

Было, однако, и существенное различие между Пражской фонологией (какой она была кодифицирована в “Основах фонологии” Трубецкого, 1939) и футуристической утопией сплошного языкового пространства “Нью-Йорк–Москва”. Ко второй половине 1930-х годов Якобсон начал испытывать возрастающую неудовлетворенность тем направлением, в котором развивался пражский фонологический проект. Расхождение Якобсона со стандартной фонологической теорией касалось двух основных пунктов; оба имели прямое отношение к идеям и мессианским амбициям будетлянского движения.

Во-первых, одной из центральных (возможно, абсолютно центральной) идей, направлявших интеллектуальные усилия Якобсона на протяжении всей его жизни, был поиск путей к преодолению линейного течения речи. 18-летний “Алягров”, раздраженный тем, что любой речевой акт – даже поэтическая строка с высокой степенью компрессии смысла, – вынужден развертываться слово за словом, наивно надеялся избежать этого (хотя бы на бумаге), располагая звуки по вертикали в виде речевых ‘аккордов’.[15]

---

[15] Письмо к А. Крученых, февраль 1914 // Якобсон будетлянин. С. 73-74.

О том, что борьба с эмпирическим принципом линейности речи оставалась в центре интересов Якобсона и в зрелые годы, свидетельствует знаменитое (не в последнюю очередь в силу его профетической темноты) определение им “поэтической функции” языка: “Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации”.[16] Другими словами, поэтический язык выстраивает парадигматические отношения (отношения селекции) между последовательно расположенными элементами, тем самым превращая линейное (комбинаторное) развертывание речи в матрицу парадигматических “эквивалентностей”. “Грамматика поэзии” представляла собой набор приемов, таких как повтор, параллелизм, параномастические сопряжения, эксплицирующих нелинейный ‘сдвиг’ как универсальное свойство поэтического языка.

Однако освобождение поэтического языка из плена линейной проспективности оставляло незатронутой нефигуративную ‘прозаическую’ речь, самое имя которой недвусмысленно указывало на движение “прямо вперед” (prorsus). К концу 1930-х годов Якобсон приходит к выводу, что фундаментальным препятствием на пути нелинейного представления языка является пражская теория фонемы. Именно в силу того, что основной единицей в этой теории признавалась фонема – структурная проекция звука, хотя и идеализированная, но сохраняющая свойства протяженного “тела”, – все здание языка, построенное на этом фундаменте, оборачивалось комбинациями разного уровня: от сочетания фонем – к морфеме, от морфем к слову, от слов к синтаксической фразе и так далее. В последние годы жизни, оглядываясь на эту (в итоге им побежденную) трудность, Якобсон в острых выражениях критиковал один из центральных тезисов *Курса общей лингвистики* Соссюра о “линейности” как фундаментальном свойстве знака. Интересным образом, эта критика связывается у него с отрицательным отношением к фонологии, ориентированной на фонему:

> Соссюровская идеология исключала совместимость двух хронологических аспектов: одновременности и последовательности. Результатом было изгнание динамики из анализа системы, и обратно, сведение звукового уклада речи (signifiant) к чистой линеарности, и этот редукционионизм упразднял возможность осознать фонему как пучок одновременных различительных черт.[17]

Хотя то, что Якобсон говорит здесь о недостатках ранней фонологической теории, относится, среди прочих, и к его собственным работам

---

[16] *Jakobson R.* Linguistics and Poetics. //*Sebeok T.*, ed. Style in Language. Cambridge, MA. The M.I.T. Press, 1960. С. 358.

[17] *Якобсон, Поморска*. Беседы. С. 46.

1920-30-х годов, он не упускает случай представить этот дефект как продукт ‘романского духа’, с его склонностью к поверхностным манипуляциям с языком на оси линейной комбинаторики. Инвектива в адрес “соссюровской идеологии” звучит как эхо превосходительного отношения будетлян к языковым инновациям Маринетти.

Еще один аспект Пражской фонологии, противоречивший стратегической направленности интеллектуальных поисков Якобсона, заключался в подчеркивании (вслед за Соссюром) уникальности структуры каждого языка, и в частности, его фонологической системы. На первый взгляд, такой подход с неизбежностью вытекает из трактовки языка как системы, лежащей в основании структурной лингвистики. Сама целостность системы делает ее уникальной: даже если физически отдельные звуки в разных языках могут походить один на другой, их смыслоразличительная способность никогда не совпадает, так как она определяется оппозициями со всеми другими единицами в системе каждого языка. Одним из излюбленных эвристических приемов Пражской школы была демонстрация физически сходных, но функционально различных звуковых единиц в разных языках, либо в различных исторических состояниях одного языка.

Кризис в отношении Якобсона к пражской лингвистике пришелся на 1938 год:

> В драматической обстановке 37-го и 38-го годов, предвещавшей близость роковых событий, мысль невольно отвлекалась от побочных академических тем и сосредоточивалась на вопросах наибольшей, как мне представлялось, научной значимости и срочности. [...] Побывав на пороге 38-го года в Вене у Трубецкого, сосредоточенно работавшего над своей книгой об основах фонологии (*Grundzüge der Phonologie*), я отчетливо осознал, что идея фонологической системы продолжает грешить злополучной фрагментарностью, пока положенный в ее основу принцип двучленных оппозиций не проведен до конца. Может быть, в моей жизни не было такого лихорадочного наплыва новых исканий и мыслей, как в начале 38-го года.[18]

Ситуация живо напоминала (в особенности в ретроспекции) о времени на пороге первой мировой войны. Описываемый Якобсоном ‘лихорадочный’ бег его мыслей живо напоминает то, как Хлебников описывал откровение, являющееся разуму в последнее мгновение перед смертью. Четверть века спустя, апокалиптическое откровение возвращается – только место абсолютного языка будущего заступает абсолютная лингвистика будущего.

---

[18] Там же. С. 25.

Призыв Хлебникова к художникам и мыслителям мира создать универсальный вселенский язык прозвучал посреди его хаотических скитаний по разрушенной мировой и гражданской войной стране. Два десятилетия спустя для Якобсона в свой черед наступила пора *Wanderjahre*. Читатель может изумиться слишком очевидному символизму кризисной даты '1938', обозначенной им в воспоминаниях. Но дело в том, что в момент оккупации Чехословакии Якобсон, совсем недавно перед этим получивший наконец профессуру в Брно, сумел уехать с лекциями в Голландию. Оттуда он перебрался в Данию, далее в Норвегию, каждый раз оказываясь на несколько месяцев впереди движения гитлеровской армии, – затем в Швецию, пока наконец не достиг Нью-Йорка в 1941 году. На этом пути создавалась книга *Детский язык, афазия и всеобщий закон языка*.[19]

Основной тезис книги, опиравшийся на наблюдения над ранними этапами становления языка у детей, состоял в утверждении, что при всем различии фонемного репертуара в разных языках, система дифференциальных признаков, на которой этот репертуар покоится, являет собой всеобщий и универсальный звуковой "закон".

Может показаться, что дети, усваивающие разные языки, далеко расходятся в характере звуков, которые они научаются производить. Однако за этим внешним различием, согласно Якобсону, стоит непреложная последовательность, с которой в языковом умении ребенка наращиваются элементарные дифференциальные признаки, – как бы ни различались звуки, в которых эти признаки манифестируются.

Универсальный звуковой закон языка провозглашался с подобающей торжественностью:

> Будь ребенок француз либо скандинав, англичанин либо славянин, индус или немец, эстонец, голландец или японец, – во всех исследованиях, заслуживающих называться таковыми, вновь и вновь подтверждается, что *относительная* последовательность осваиваемых ребенком звуков остается всегда и везде тождественной.[20]

Этот универсальный порядок, в котором дифференциальные признаки осваиваются ребенком повсеместно, в любой точке земного шара, имеет следующий вид:

> Раньше всего в языке ребенка появляется [a], функционирующий как первый гласный, и (обычно) взрывной губной как первый согласный. Различие между

---

[19] *Jakobson R.* Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. Uppsala. Almqvist & Wiksell, 1941.

[20] Там же. С. 32-33 (выделено Якобсоном).

> носовым и неносовым появляется как первая консонантная оппозиция (напр., *папа-мама*); за ней следует оппозиция губного и зубного (*папа-тата* и *мама-нана*). ... После двух вышеназванных консонантных оппозиций, в языке ребенка появляется первая вокальная оппозиция – а именно, между широким гласным и его более узким коррелятом, напр. *папа-пипи* [...].[21]

(Замечательной чертой этих универсальных законов можно считать то, что иллюстрирующие их примеры, предположительно имеющие равную актуальность для любого языка, все заимствованы из обихода русскоязычной детской).

Зеркальным отражением модели усвоения языка ребенком служит модель поступенной потери языка у страдающих различными степенями афазии (исследования афазии, в особенности в результате мозговых травм, получили большое распространение после мировой войны). Последний процесс подчиняется тем же универсальным закономерностям, но в обратном порядке: те уровни фонологической системы, которые ребенок усваивает последними, при афазии пропадают первыми; чем тяжелее травма, тем глубже погружается пациент в глубины начальных языковых умений, как бы совершая обратное путешествие во времени в самые ранние состояния языка, пока его способность различать слова не редуцируется до самых базовых дифференциальных признаков. Эта двувекторная модель, способная и к проспективному, и к ретроспективному движению, сама служит выразительной иллюстрацией хлебниковского прорыва в будущее, неотделимого от погружения в доисторические глубины прошлого.

Новый подход отказывался признавать за фонемой статус абсолютно первичной, минимальной единицы языка. Эта роль перемещается на уровень еще более элементарный, но вместе с тем более глубокий: к дифференциальному признаку, то есть единичному аспекту фонемы, выявляемому в ее противопоставлении другой фонеме. До этого дифференциальные признаки не занимали собственного места в структуре языка; они рассматривались в качестве атрибутов фонемы. Теперь дифференциальные признаки сами стали рассматриваться как языковые единицы, и более того, самые основные единицы, на которых в конечном счете покоится вся структура языка.

В отличие от фонемы, дифференциальный признак внеположен линейности. Любой сегмент языковой ткани, начиная с фонемы, протяжен во времени; но дифференциальные признаки выступают в симультанной комбинации. Мечта Алягрова о создании поэзии, которая могла

---

[21] Там же. С. 34-35.

бы использовать звуковые “аккорды”, получила воплощение в лингвистической теории, превзошедшее все утопические фантазии. Оказалось, что за эффектом языкового аккорда не нужно было ходить далеко: он повсеместно присутствует в языке, необходимо было лишь его обнаружить, что и сделала новая теория.

Исследовательскую стратегию Якобсона можно определить как синтез через редукцию. Мысль, способная достигнуть самого глубинного, и в силу это самого элементарного в языке, тем самым достигает трансцендентального основания, из которого исходит все разнообразие поверхностных манифестаций. Внезапно, как бы поворотом магического ключа, то, что представлялось разными эмпирическими феноменами и концептуальными параметрами, обнаруживает единство в своей подчиненности всеобщему порядку. Коммуникативные усилия человечества во всем многообразии их форм, разделенные социальными барьерами и условиями времени и пространства, сходятся вместе в качестве частных вкладов в этот вселенский порядок.

В работах, последовавших за *Детской речью*,[22] постулировалась универсальная система дифференциальных признаков, состоящая из двенадцати контрастных пар, организованных в бинарные оппозиции. (Позднее делались попытки ревизовать этот репертуар, тем более, что не все признаки выглядели одинаково убедительными,[23] однако они не получили широкого распространения. Харизматическая притягательность числа 12, с его мнообразными мифологическими и магическими аллюзиями, оказалось слишком сильной). Бинарные корреляции дифференциальных признаков были призваны стать этим магическим ключом именно потому, что они несут в себе самое элементарное из возможных отношений: наличие / отсутствие единичного акустического параметра. Бинарная оппозиция представляет собой минимальный шаг, необходимый и достаточный для различения двух значений. В ней схвачен самый первый момент в жизни языка, в который звучание и значение сходятся вместе в знаке, – по словам Якобсона, “наивысшая и всецело структурированная всеобщность связи между *signans* и *signatum*”.[24]

---

[22] *Jakobson R., Fant G., Halle M.* Preliminaries to Speech Analysis: The Distinctive Features and Their Correlates. Cambridge, MA. The M.I.T. Press, 1953; *Jakobson R., Halle M.* Fundamentals of Language. The Hague. Mouton, 1956.

[23] Например, Чомски и Халле называют 14 признаков (они, правда, определяются на иных основаниях, чем у Якобсона). *Chomsky N., Halle M.* The Sound Pattern of English. New York. Harper and Row, 1968. Глава 4 & 5.

[24] *Jakobson R., Waugh L.* The Sound Shape of Language. C. 60.

Двенадцать пар признаков заключают в себе все возможные минимальные сдвиги от одного знака к другому. Все, что реально присутствует в каком бы то ни было языке, есть лишь частичная реализация комбинаторных возможностей, изначально заложенных в системе. Перед нами своего рода фонологическая таблица Менделеева, свойства которой – способность не только покрыть собой все сущее, но дедуктивно предсказать все потенциально возможное, – весьма близки к состоянию заумного сверх-языка, предсказанному в свое время Хлебниковым. Подобно утопии мирового языка у Хлебникова, теория Якобсона предполагает сверх-язык, более богатый, чем все конкретные языки, взятые вместе. Несоответствие этого теоретического концепта с эмпирической языковой действительностью в принципе невозможно:

> Пессимистические голоса тех, кто отчаялся в возможности точного познания языкового мира в его прошлом, настоящем и будущем состояниях, раздавались и будут еще раздаваться против поиска универсалий: “Mais qui pourrait se vanter d’avoir fait un examen exhaustif de toutes les langues existantes ou attestées? Et que dire des langues disparues sans laisser de traces et celles qui apparaîtront demain sur la terre?” (Martinet).[25]

(Характерным образом, эти пессимистические голоса, отрицающие возможность увидеть прошлое, настоящее и будущее в их единстве, раздаются из романского угла). На это возражение книга отвечает, что действительно, невозможно гарантировать, что где-нибудь “в джунглях Бразилии” не обнаружится язык, строй которого не укладывается в набор универсальных признаков; это, однако, будет означать лишь то, что для биологической классификации видов означало открытие “австралийской ехидны и утконоса Тасмании”, то есть подтверждение классификации в целом. Любопытна риторика этой научной аргументации, заставляющая вспомнить прием “ложного утверждения” у Маяковского:

> Говорят, где-то – кажется, в Бразилии –
> Есть один счастливый человек.
> (*Владимир Маяковский. Трагедия*, 1913)

> Может, пяток небывалых рифм
> Только и остался, что в Венецуэле.
> (*Разговор с финиспектором о поэзии*, 1926)

Это совпадение, скорее всего бессознательное, в очередной раз выказывает ‘семейное сходство’ научной мысли Якобсона с самосознанием будетлян.

---

[25] Там же. С. 61.

Будетляне верили, что начало ‘общего дела’ создания всеобщего языка должно быть положено в России. По словам Хлебникова:

> И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык – подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров?[26]

Бенедикт Лившиц еще шире развернул понимание русской исключительности, делающей русский народ избранным для вселенской миссии; русских поэтов и художников авангарда, согласно Лившицу, отличает от их западных коллег способность проникать в глубинные свойства материала их искусства:

> Да, мы чувствуем материал даже в том его состоянии, где его еще нарекают мировым веществом, и потому мы – единственные – можем строить и строим наше искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего “сегодня”, сквозь временные воплощения нашего “я” мы идем к истокам всякого искусства – к космосу.[27]

“Зарницам Новой Грядущей Красоты Самоценного (Самовитого) Слова” (*Пощечина общественному вкусу*, 1912) не суждено было воплотиться в действительность. Хлебников умер вскоре после своего воззвания к художникам мира. Восемь лет спустя последовала гибель младшего мессии движения (к этому времени существенно переродившегося). Самоубийство Маяковского было воспринято многими – в их числе Якобсоном,[28] – как символ конца эпохи, начинавшейся “зорями” и “зарницами” мессианских обещаний и пророчеств. В 1930-х годах многие деятели той эпохи либо ушли из жизни, либо пребывали в нищете и забвении; некоторые (в частности, Лившиц) погибли в годы террора.

И однако, ‘общее дело’ русского авангарда не было потеряно. Вселенская языковая утопия, имевшая целью победить время и пространство средствами языка, преодолев разрозненность смыслов, рассеянных по разным народам и эпохам, не была оставлена, она лишь предстала в новом облике. Трансцендентное “заумное” преобразование самого языка заменилось преобразованием его научной модели, в которой его трансцендентная сущность стала явью. Новая лингвистика дала языку теоре-

---

[26] Курган Святогора. // *Хлебников В.* Творения. С. 580.

[27] *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 506.

[28] О поколении, растратившем своих поэтов // *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague. Mouton, 1979. Vol. V. C. 355-381.

тическое воплощение, позволившее сбросить ‘проклятие’ фрагментарной разрозненности и поверхностной линейности. Способность “проецировать принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации”, этот магический ключ поэтического языка, предстала теперь как фундаментальное свойство всякой знаковой коммуникации.

Нет нужды говорить здесь о различных источниках лингвистической мысли Якобсона, которым он сам всегда отдавал щедрую дань в своих трудах. При всем том, кажется оправданным признать футуристический порыв ‘доминантой’ его интеллектуального мира (если воспользоваться его собственным теоретическим понятием). Структурная лингвистика 1920-30-х годов и в Европе, и в Америке сосредотачивалась в первую очередь на дескриптивных аспектах нового подхода к языку. В центре ее внимания оказывалось бесконечное разнообразие структурных конфигураций, обнаруживаемых в разных языках. Отличие Якобсона от большинства участников структуралистского движения между двумя войнами заключалась в его укорененности в утопических идеях авангарда начала двадцатого века. Именно это различие лежало в основе той трансформации, которой структуральная теория подверглась в его работах, начиная с 1940-х годов. Центр тяжести теоретической мысли переместился на поиск всеобщей сущности человеческой коммуникации, поверх барьеров не только различных языков, но различных знаковых систем.

Идея универсальной глубинной структуры, внутренне присущей не только всем языкам, но самой языковой способности человека, долгое время продолжала доминировать в лингвистике, кристаллизовавшись в виде генеративной модели языка. Конечно, поколения генеративистов, пришедшие на смену Якобсону, не знали, да едва ли и захотели бы что-либо знать о том комплексе утопических устремлений и трансцендентных прорывов, который послужил первоначальным импульсом теоретической лингвистической мысли середины и третьей четверти XX столетия.

# МУЗЫКАЛЬНО-ТЕУРГИЧЕСКИЕ ПРОРОЧЕСТВА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Константин Зенкин*

Начало XX века для русской культуры – полоса самых неожиданных экспериментов, прогнозов и даже пророчеств. Что касается марксистско-ленинских пророчеств в общественно-политической и экономической сферах, то, несмотря на их известное воплощение в реальность, наиболее тонким и проницательным мыслителям с самого начала была очевидна их несбыточность и губительность, что впоследствии и было подтверждено самой жизнью. Пророчества художественно-эстетические привели к блестящему взлету русского авангарда 1910-1920-х годов. Пожалуй, для европейской культуры Нового времени подобная форма пророчеств наиболее действенна, поскольку подчинить материю духу и идее вполне во власти гениального художника. Мы, правда, не касались пророчеств религиозных – казалось бы, их время давно прошло, и мы вряд ли сейчас сможем найти пророков в том смысле, который вкладывали в это слово Ветхий и Новый заветы.

Но вот в начале 20 века в России обрела значительную силу идея теургии, приверженцами которой в той или иной степени стали многие религиозные мыслители, прежде всего, Владимир Соловьев, а затем его последователи – композиторы Скрябин, Вышнеградский, Обухов, поэты-философы Вяч. Иванов, Андрей Белый, философ Н. Бердяев. Указанная идея имела противоречивые истоки, что обусловило проблематичность их синтеза и, соответственно, относительно малую жизнеспособность этой красивой идеи.

Важнейшие из этих истоков: 1. эпохальная смена культурных и художественно-эстетических формаций, в частности, кризис европейского индивидуализма, утверждение новых, неклассических идеалов; 2. взлет русской религиозной, прежде всего – неоправославной (по определению В.В. Бычкова) философии; 3. опыт европейской романтической культуры, пройденный до конца Вагнером с его идеей мистерии (практически осуществленной!); 4. расцвет символизма в русском искусстве.

Однако, помимо противоречий в сфере истоков, существовало также очевидное и для России начала XX века практически непреодолимое

противоречие: между художественной и религиозной (в ее официально-церковном, православном варианте) практиками. Ведь теургия, при ее последовательном воплощении, есть сфера не только искусства, но и реальности, и реальности прежде всего религиозной (тут же возникает вопрос – церковной ли?). Скрябин ответил на этот вопрос категорически отрицательно, взяв в качестве ориентира теософию Е. Блаватской. Священник Павел Флоренский усмотрел "синтез искусств" (идея и термин вагнеровской концепции "искусства будущего") – в храмовом действе, иными словами, в литургии (в работе "Храмовое действо как синтез искусств"). И действительно, зачем нужно говорить о какой-то теургии будущего, если любая христианская церковь всегда осуществляла художественно-религиозный синтез как практическое действие – службу (теургия – божественное действие)?

В то же время совершенно ясно, что большинство русских мыслителей нагружали чаемую теургию такой актуальностью, которая "не снилась" даже церковным таинствам и обрядам. Само понятие теургии было применимо скорее к языческим культам, целью которых было воздействие на мир, природу и соответствующих божеств, чем к христианской церковной *службе*. Соответственно и в XX веке данное понятие вобрало в себя доведенную до предела творческую активность человека. Идея теургии (если не считать сумасшедше-утопического проекта "Мистерии" Скрябина) наиболее полно и последовательно была обозначена Бердяевым: "Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия – сверхкультурна. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую"; "Теургия есть действие человека совместно с Богом, – богодейство, богочеловеческое творчество".[1]

На фоне такого определения церковная служба – совсем иное, это именно служба Богу всеми возможными средствами, в том числе искусством. О творчестве человека совместно с Богом, о богочеловеческой деятельности в массовом масштабе в рамках церковной службы говорить не приходилось. Богочеловеческое, соответственно церковным догматам, присуще одному только Иисусу Христу.

Вяч. Иванов ставил теургию в контекст существующих форм и даже жанров искусства, в особенности музыки. Поэтому теургическую эстетику Иванова можно без особого преувеличения назвать музыкальной

---

[1] *Бердяев Н.* Смысл творчества // *Бердяев Н.* Собрание сочинений. Том 2, Paris, Ymca-Press, 1985. С. 283.

(в этом ее специфика в сравнении, например, с идеями Вл. Соловьева или Бердяева). В чем причина такого внимания Иванова именно к музыке как ‘стержню’ теургии?

Для Вячеслава Иванова как представителя символизма музыка являлась первоосновой всего художественного, глубинным истоком любого искусства и в известном смысле всего мироздания. Такая точка зрения сама по себе, конечно, не оригинальна. Она восходит еще к идеям ранних романтиков, затем Шопенгауэра и в особенности Вагнера. К Иванову эта идея пришла непосредственно от Ницше (“Рождение трагедии из духа музыки”), который, развивая романтические представления о музыке, связывал ее природу преимущественно с дионисийским началом, а затем продолжила свое существование в философии А.Ф. Лосева.

Именно здесь и кроется специфика ивановского, музыкально-действенного понимания теургии. Главным в этом священно-творческом акте для Иванова было ощущение дионисийского экстаза, его преодоление и просветление аполлонийским чувством формы. Ясно, что такое музыкально-дионисийское, внелично-хоровое и танцевальное творчество бесконечно далеко от христианской службы.

В тех случаях, когда Иванов пишет о музыке и о композиторах, он рассматривает их именно в плане приближения к своему идеалу теургии.

Парадоксально, но его безоговорочным героем является сознательный и последовательный антихристианин Скрябин, пытавшийся на практике создать всечеловеческую мистерию. О Скрябине Иванов в 1917 г. написал отдельную книгу, которая должна была выйти в петроградском издательстве “Алконост” в 1919 г. (однако ее выход в свет не состоялся из-за закрытия издательства). Предтечей Скрябина Иванов считает Вагнера. В небольшой статье 1905 г. “Вагнер и Дионисово действо” и в более развернутой работе 1906 г. “Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего” Иванов рассматривает искусство Вагнера как исключительно важную ступень, но все же как явление вчерашнего дня в свете задач нового, теургического этапа в развитии искусства. В свою очередь, предтечей Вагнера Иванов называет Бетховена, повторяя тем самым мысль самого Вагнера, правда при этом несколько смещая акценты: Девятая симфония Бетховена с хоровым финалом для Вагнера была предвестницей синтетического произведения искусства будущего, а для Иванова – в первую очередь прообразом соборного мистериального действа. С этой мысли и начинается статья “Вагнер и Дионисово действо”: “Вагнер – второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества. Зачинателю не дано быть завершителем, и пред-

теча должен умаляться”.[2] Интересно отметить, что имя завершителя здесь еще не названо, и вообще в работах 1905-1906 гг. о Скрябине нет ни одного упоминания. Это и понятно: музыка Скрябина к этому времени еще не давала никакого материала для разговоров о мистерии; близкое же знакомство Иванова со Скрябиным состоялось только в 1910-е годы. Тогда Иванов и был посвящен в грандиозные, но так и не осуществившиеся теургические замыслы Скрябина, которые фактически являлись воплощением идей Иванова о музыкальной основе будущей теургии. Все это говорит об удивительно чутком видении (и предвидении) Ивановым логики историко-культурного развития.

Но пророчества Иванова не ограничились одним Скрябиным. Дело в том, что его критика спектакля вагнеровского типа предвосхищает целый ряд новых форм синтетического условного музыкального театра в XX в. Как известно, сам Вагнер на место хора древнегреческой трагедии ставил в своем театре симфонический оркестр. “Итак, хор был для него уже не ‘идеальный зритель’, а поистине дифирамбическая предпосылка и дионисийская основа драмы <…> Хор Вагнеровской драмы - хор сокровенный”.[3] И далее Иванов вопрошает: “Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору ‘рождения Трагедии из духа Музыки’, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом”.[4] “Мы убедимся, как велик недочет в Вагнеровском осуществлении им же самим установленной формулы ‘синтетического’ искусства музыкальной драмы: в живой ‘круговой пляске искусств’ еще нет места самой Пляске, как нет места и речи трагика”.[5]

Статья “Предчувствие и предвестие” начинается с противопоставления романтизма и пророчествования. “Романтической мечтательности, романтическому томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения”.[6] “Романтизм – тоска по несбыточному, пророчество – по несбывшемуся. Романтизм – заря вечерняя, пророчество – утренняя”.[7] С последней мыслью Иванова удивительно перекликаются слова Дебюсси о том, что Вагнер был роскошным закатом солнца,

---

[2] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., Республика, 1994. С. 35.

[3] Там же. С. 35.

[4] Там же. С. 35.

[5] Там же. С. 36.

[6] Там же. С. 38.

[7] Там же. С. 38.

который приняли за утреннюю зарю. Ведь и для Иванова Вагнер только пытался сделать прорыв в область мистического реализма.

Музыкальных проблем касается Иванов и в контексте своего специфического противопоставления “идеализм – реализм”, и в частности “идеалистический символизм – реалистический символизм”. Например, в работе “Две стихии в современном символизме”, говоря о критериях различения этих стихий, он среди прочих дает и критерий музыкальный: “Идеалистический символизм есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности – хор и хоровод”.[8] Под “музыкальным монологом” Иванов понимает не речитатив и не декламацию, а предельную, т.е. сольную форму самовыражения человеческого ‘я’. Это становится особенно ясным из следующего высказывания: “Всё хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола. <…> Хор и оркестр, или орган, заменяющий оркестр, суть формы согласия и единодушия о музыкальной идее - consensus omnium de re communi. Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбою за музыкальный монолог, и изобретение клавесина-фортепиано есть чисто идеалистическая подмена симфонического эффекта эффектом индивидуального монолога, замкнувшего в себе одном и собою одним воспроизводящего всё многоголосое изобилие мировой гармонии: на место звукового мира как реальной вселенской воли ставится аналогичный звуковой мир как представление, или творчество, воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монолог (примером которого могут служить в XIX в. Шопен и Шуман) <…> заполонил в настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мере его освобождения от традиционных форм гармонии и тематической законченности, идеалистический субъективизм музыкального творчества доходит до своих предельных граней. Напротив, старинные композиторы и в музыкальном монологе всячески умеряли впечатление чистого субъективизма как строгим соблюдением строительных канонов композиции, так и введением в монолог символически намеченных хоровых моментов, обильно разбросанных, напр., в сонатах Бетховена. Одним из могущественных средств произведения полифонического эффекта в самом монологе служила фуга”.[9]

Наиболее панорамная картина судеб музыки была представлена Ивановым в его книге о Скрябине. В качестве ‘вековечной и коренной’

---

[8] Там же. С. 156.

[9] Там же. С. 149-150.

проблемы музыки Иванов называет проблему “предела и беспредельности” (Аполлона и Диониса). Таким образом, можно заметить, что ‘проблематика’ музыки ближе всего к теургии в ивановском понимании. Говоря о традиционных формах классической, или, как выражался Иванов, ‘уставной’ музыки,[10] он находит их философское обоснование в гуманизме европейской, преимущественно германской, культуры, в самоутверждении человеческого ‘я’. Подобно тому как в философии Канта на “хаотически неопределенную мировую данность” накладываются нормы, почерпнутые в самом ‘я’, так и в классической музыке беспредельное (дух музыки) преодолевается схемами, в которых слышатся лишь “‘человеческая, слишком человеческая’ воля и решимость к следованию императивам долга и разума”, “победа культуры нам природой и предела над беспредельностью”.[11]

В эпоху ‘кризиса гуманизма’ и индивидуализма уставные классические формы стали восприниматься как ‘только деспотические’. Чтобы низвергнуть их, Скрябину пришлось стать лицом к лицу с самим беспредельным. Но тут же перед ним встала необходимость дать новое решение (уже не ‘деспотическое’, а естественное, отвечающее современному состоянию духа) проблемы предела. По интерпретации Иванова, у Скрябина гармония разоблачает беспредельное, а мелодия утверждает предел. Антитеза гармонии как беспредельных глубин океана и мелодии как поверхности океана восходит к Вагнеру (“Опера и драма”). В музыке Вагнера (как и вообще во всей классико-романтической музыке) мелодия, подчиняясь законам гармонии, имела иные структурообразующие элементы: классическая гармония базируется на аккордах (основополагающий интервал – терция), мелодия – преимущественно на плавном перетекании тона в тон (оптимальный интервал – секунда). Вагнер понимал гармонию как выразительницу бездонных психологических глубин (глубина оркестровой фактуры), мелодия всегда была символом *линии,* четко оформленной и оформляющей (подчиняющей себе) прочие элементы.

Как пишет Иванов, отличие Скрябина от старой музыки состоит в том, что “самое мелодию ищет он (Скрябин. – *К. З.)* почерпнуть из элементов гармонии: таким образом беспредельное у него как бы ограничивает себя собою самим”[12] (разрядка моя. – *К.З.)*. Иванов, таким обра-

---

[10] Как можно сделать вывод из контекста, здесь речь идет не столько о композиционных схемах, сколько о принципах гармонии, так как именно они, а не композиция (что отмечал и сам Иванов) подверглись радикальному переосмыслению у Скрябина.

[11] *Иванов В*. Скрябин, М., Ирис-Пресс, 1996. С. 49.

[12] Вяч. Иванов. Родное и вселенское. С. 59.

зом, формулирует (быть может, не без помощи музыкантов-профессионалов, хотя бы самого Скрябина) важнейший принцип новой музыки XX в. – единство структурных элементов вертикали (гармонии) и горизонтали (мелодии). Этот принцип актуален не только для Скрябина, но и для многих других композиторов, в особенности Шенберга, Веберна и их последователей, что, безусловно, стало свидетельством перемен в ощущении краеугольных мировоззренческих категорий. В музыке XX века мелодия чаще всего совсем не похожа на поверхность океана, а скорее – на некие ‘флуктуации’ беспредельных стихий, которые как бы сами себя ограничивают. Интересно, что именно Иванов пытается дать философское обоснование этого нового музыкального принципа через тип взаимоотношения предела и беспредельного.

До сих пор речь шла, во-первых, об осуществлении прогнозов Иванова относительно форм синтетического театрального действа и, во-вторых, о философском обосновании тех или иных феноменов музыкальной эволюции. Однако главное его пророчество касается того качественно нового состояния искусства в целом и прежде всего музыки, которое, как ощутимая тенденция, проявляющаяся в тех или иных, более или менее ослабленных формах, наблюдалось на протяжении всего XX столетия. Это – жертвенное ‘умирание’ искусства как автономной изолированной сферы и его ‘прорастание’ в теургическую деятельность. Однако сама идея теургии в практике новейшего искусства XX в., как правило, дробилась и распадалась (что само по себе весьма симптоматично), попробуем и мы проанализировать основные составляющие этой идеи: 1. реальное воздействие на “материю” мира, ее преображение в свете Божественной энергии; 2. отказ от индивидуального авторства и от разделения на исполнителей и зрителей; все – действующие лица, но ‘действующие’ в более тонком, мистериальном, а не индивидуально-активном смысле. “Мы думаем, что теургический принцип в художестве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей”;[13] 3. господство религиозных идей, образов и сюжетов; 4. тождество (в самом прямом смысле!) музыки и мироздания; массово-экстатическое дионисийство.

Все четыре пункта, и в особенности предпоследний, имеющий, казалось бы, наиболее романтичный и нереальный вид, отчетливо присутствуют в качестве сущностных в творчестве наиболее радикальных и

---

[13] Там же. С. 144.

последовательных представителей авангарда XX в. – американца Джона Кейджа и немца Карлхайнца Штокхаузена. Кейдж, используя наряду с музыкальными тонами любые звуки, окружающие нас, нередко строя свои ‘произведения’ как непредсказуемый процесс коллективной игры-импровизации, фактически совершенно раскрывает границы музыки, растворяя ее в окружающем мире. Он сам так и говорил, что всё для него – музыка. Одно из произведений Кейджа предполагает “любые действия за любое время”. Но если музыки – абсолютно всё, то тем самым она – и ничто. Так оно и есть: в знаменитом произведении Кейджа “4’33"” пианист в течение указанного времени сидит за фортепиано, не издавая ни одного звука. Первоначальный же вариант названия этой пьесы “Молчаливая молитва”, и возник он под впечатлением идей Майстера Экхардта о Божественном Ничто. В таком случае, что это как не трансформация м у з ы к и в некую ‘исихастскую’ мистерию?

Штокхаузен тоже раскрывает границы музыки, но делает это иначе. Мироздание для него – не только и не столько случайная последовательность любых эмпирических явлений (как для Кейджа), а прежде всего миф, т.е. вневременная глубинная сущность мира. Сам же композитор сознает себя ‘транзистором’, улавливающим космические вибрации. Штокхаузен создал самую грандиозную мистерию в истории человечества – цикл из семи опер под общим названием “Свет”. Это новый тип синтетического театра, в котором все внемузыкальное (движения, жесты, слова, шумы и т.д.) организуется как непосредственное продолжение музыки (а не прочие ‘ряды’, как в прежней опере) и по принципам музыкальной композиции. Тем самым музыка уже не растворяется в окружающем мире, а, наоборот, вбирает в себя всё, что прежде считалось лежащим вне музыки. Такой глобальный охват и структурирование мироздания музыкой прекрасно согласуются с тем, что писал Иванов о германском духе в работе о Скрябине.

Есть и совершенно другие варианты ‘слияния’ музыки с мирозданием. Назовем два противоположных примера: концепцию музыки как структурированного ‘шума бытия’ немецкого авангардиста Хельмута Лахенмана и, с другой стороны, апофеоз дионисийского экстаза в рок-музыке, которая, бывает, и обнаруживает теургические качества, например, в рок-опере Эндрю Ллойда Уэббера “Иисус Христос – суперзвезда”.

Наконец, еще один ‘осколок’ музыкально-теургической идеи в музыке XX века: религиозная (прежде всего христианская) тематика произведений самых разных жанров – вплоть до симфоний и ансамблей, а не только опер и ораторий – у Дебюсси, Айвза, Стравинского, Онеггера, Орфа, Хиндемита, Мессиана, Шнитке, Губайдулиной, Караманова, Пярта и многих других.

Конечно, все упомянутые явления новой музыки – еще не та всенародная теургия, о которой мечтали Соловьев, Иванов, а затем Скрябин, а лишь более или менее трансформированные отражения отдельных ее граней. В чем же дело? Нельзя не заметить, что Иванов многократно в различных своих трудах цитирует слова Владимира Соловьева о том, что в новой, 'свободной' теургии будущего художники и поэты сами будут владеть религиозной идеей и сознательно управлять ее земными воплощениями. И Соловьев, и вслед за ним Иванов произносили эти слова весьма оптимистично, однако в них-то и скрываются корни многих проблем культуры XX в. Например, какой именно религиозной идеей свободно овладеет художник? Как в ней будут соотноситься индивидуальная свобода и соборное единство? И возможна ли вообще соборность и соборное сознание (а не 'легион', используя противопоставление Иванова) в современной культуре? И многое другое. По убеждению Иванова, теургический идеал по сути своей связан с христианским пониманием Бога, человека и мира: "Как может Человек стать преемником творящей Всематери Природы, если он не сын и не наследник Творца самой природы?"[14] Иными словами, истинная теургия будущего возможна, если человеческое сознание свободно (без этого любое искусство будет формальным и безжизненным) примет основополагающие христианские идеи: идею надмирного личностного Бога – Творца природы и идею Богосыновства человека, т.е. его в некотором отношении внеприродность, сверхприродность, а также, как следствие Богосыновства, цельность личности, свободно раскрывающейся в творческой любви (или любовном творчестве). Легко заметить, что отсутствие хотя бы одного из этих моментов тут же раздробит саму идею теургии (отбросив ее к неоязычеству или буддизму), что нередко встречается в современной культуре и искусстве.

Сам Иванов писал, что ответ на вопрос, романтична или пророчественна душа современного символизма (и, добавим, идея соборной теургии), даст будущее. Конечно, в том предельном, максималистском виде, в каком она сформулировалась Вл. Соловьевым, Бердяевым и Скрябиным, идея теургии оказалась романтической мечтой, утопией и, пожалуй, последним, 'посмертным плодом' эпохи романтизма. Но только не бесплодной и вредоносной социально-политической утопией, а мощным творческим зарядом, брошенным далеко в будущее с высот старой европейской, христианско-гуманистической культуры. Ибо здесь, в этой Утопии, была дана высшая, предельная формулировка задач творчества

---

[14] *Иванов В*. Скрябин. С. 20.

и человеческой деятельности вообще. Легко заметить, что теургия при ее максимально последовательном воплощении невозможна в рамках только искусства, она должна охватить сферу религиозной и социальной реальности. И, как всякий предел, как идеальная цель, концепция теургии может определять собой путь развития, воплощаясь реально только во множестве ‘уменьшенных’ или трансформированных подобий. Ведь пророчество, по словам Иванова, – ‘тоска по несбывшемуся’, но не несбыточному и, можно добавить, сбывающемуся отчасти и в совершенно неожиданных трансформациях.

# КОНВЕРГЕНЦИЯ КУЛЬТУР КАК ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ: ВЯЧ. ИВАНОВ. СТИХОТВОРНЫЙ ЦИКЛ *ROSARIUM*

*Дина Магомедова*

Стихотворный цикл (или, точнее, стихотворная книга, включенная в "сверхкнигу" *Cor Ardens*) Вяч. Иванова *Rosarium* (1910-1911) представляет собой один из труднейших для анализа и интерпретации текстов. Вероятно, именно это обстоятельство оказалось причиной весьма слабой изученности названного цикла при всем растущем интересе к творчеству Вяч. Иванова в науке.[1] Напомню, что в этот цикл-сборник входят стихотворные тексты, варьирующие в самых разнообразных аспектах общий, архетипический для множества мировых культур *мотив розы*.

Одно лишь описание структуры *Rosarium*а может продемонстрировать всю архитектоническую изысканность сложного целого. После стихотворного пролога *Ad Rosam* следуют циклы, внутри которых выделяются подциклы: *Газэлы* (с подциклами *Газэлы о Розе*, *Turris Eburnea*,[2] *Новые газэлы о Розе*), *Эпические сказы и песни* (тоже с тремя разделами, один из которых – обширная эпическая поэма = стихотворная сказка *Солнцев перстень*), *В старо-французском строе*, *Сонеты*, *Антология Розы* (*Элегические двустишия*), *Разные лирические стихотворения*, *Феофил и Мария (Повесть в терцинах)* и заключительный *Эпилог*.

Обращает на себя внимание особая роль дантовской традиции. Речь идет о центральном положении цикла *Сонеты*, связанного с именем

---

[1] Наиболее развернутую характеристику цикла см. в статье: *Павловская М.* Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова "Rosarium" // Studia Slavica Hung. Budapest. 1996. T. 41. P. 199-208; см. также: *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cambridge Univ. Press, 1989. P. 207; *Rudich V.* Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Ed. R. Jackson and L. Nelson. New Haven, 1986. P. 275-280; *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 42; *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова. М., 2000. С. 80-94.

[2] Башня из слоновой кости (*лат.).*

автора *Божественной комедии*, в которой символ мистической Розы заключает путь героя. Важно и то, что в конце *Rosarium*а о дантовской традиции напоминает поэма в терцинах. В то же время особо отмечена и восточная культурная традиция: цикл *Газэлы* открывает *Rosarium* и задает важнейшие тематические мотивы и сюжеты всего сборника.

Та же изысканная сложность отличает жанровый репертуар сборника: газели, сонеты, духовные стихи, баллады, ле (Lai), рондо, рондели, триолеты, восьмистишия (Huitain), терцины, элегические дистихи, стихотворные сказки и др. При этом характерны именно отсылки к разнородным инонациональным по отношению к русской культуре традициям: персидская поэзия, французские стихотворные формы, западно- и восточнославянский фольклор, античность и др.

От читателя *Rosarium*а требуется универсальная образованность: сюжеты стихотворений основаны на самых разнородных культурных подтекстах: античная мифология, католическая, средневековая и в особенности дантовская мифология Розы, рассказы о Франциске Ассизском, сюжеты византийских и славянских легенд и житий, северноевропейские фольклорные сказания, восточная суфийская традиция, армянские предания. При этом, как правило, тексты стихотворений почти никогда не пересказывают используемых сюжетов целиком, рассчитывая именно на читателя, чья эрудиция равна авторской. Правда, в отдельных случаях источники стихотворных сюжетов столь мало известны, что Иванов прибегает к автокомментарию, цитируя в авторских примечаниях источники стихотворений.

Источники текстов заслуживают особого разговора. В каком-то смысле творческая история этого цикла уникальна: среди важнейших текстов-источников, послуживших первоначальным творческим импульсом, едва ли не на первом месте оказываются научные статьи и монографии по проблемам исторической поэтики. В первую очередь, как это явствует из авторских примечаний, речь идет о статье А.Н. Веселовского *Из поэтики розы*.[3] Согласно авторским примечаниям, к тексту этой статьи восходят сюжеты стихотворений первого раздела цикла *Газэлы* (*Газэлы о Розе*): упоминания о пленной деве в розовом саду, обнесенном “шелковою заставой” (*Роза меча*), об армянском празднике Преображения Вардавар (*Роза преображения*), о розе трех волхвов, эпиграф

---

[3] Издание, которым в 1910 г. мог пользоваться Иванов: *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Привет: Художественно-литературный сборник. СПб., 1898; современное издание: *Веселовский А.* Из поэтики розы // Веселовский А. Женщины и старинные теории любви. М., 1990. С. 84-96.

“Ты роза и я роза” в стихотворении *Роза союза*, – все это стихотворные иллюстрации к отдельным фрагментам данной статьи. Реминисценции из Веселовского содержатся и в третьем разделе цикла *Газэлы – Новые газэлы о Розе*: упоминание о трех розах на одном стебле в заключительном стихотворении *Una*.

Столь же очевидна связь со статьей Веселовского в цикле *Эпические сказы и песни* – реминисценции из этой статьи содержатся в стихотворении *Три гроба*. Описание праздника “Росалий” (русалий), о которых говорится в стихотворении *ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΙΟΥ*, в сонете *Розалии* и в поэме в терцинах *Феофил и Мария*, также есть в статье Веселовского, однако в авторских примечаниях названы и две статьи Е.В. Аничкова –*Микола-угодник и св. Николай*[4] и *St. Nicolas and Artemis*.[5]

Очевидно, цикл *В старо-французском строе* также восходит одновременно и к работам Е.В. Аничкова, и к статье А.Н. Веселовского. Вяч. Иванов не оставил на этот счет авторских разъяснений, однако Веселовский упоминает о старо-французском романе, в котором идет речь о цветнике роз – Champ-flori (Champ-fleuri) как синониме рая.[6] Старо-французские поэтические формы анализируются в широко известной книге Е.В. Аничкова *Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян*.[7] Более подробное изучение источников этого цикла – настоятельная проблема будущих комментаторов.

Ясно, что структура *Rosarium*а наглядно реализует символистский принцип ‘соответствий’ (“одно через разное” и “разное как единое”).[8] Объединяющий все стихотворения цикла мотив розы выявляет в разных культурных традициях общую глубинную основу. Речь идет о связанной с символом розы теме мистической любви-пути к Богу, к слиянию с универсальной сущностью бытия. На это соположение в стихотворениях цикла разнородных и внутренне единых культур указывалось и самим Вяч. Ивановым, и исследователями его творчества. Однако мне хотелось бы обратить внимание на другие способы объединения

---

[4] Записки Неофилологического Общества. 1892. № 2;

[5] Folklore. 1894.

[6] *Веселовский А.* Женщины и старинные теории любви. С. 95-96.

[7] *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян: Ч. 1-2. СПб., 1903-1905. Ср. также письмо Вяч. Иванова к И. Н. Голенищеву-Кутузову от 20 августа 1935 // Europa Orientalis. VIII. 1989. С. 516.

[8] См. об этом: *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 111-125.

разных культурных традиций, более сложные, нежели простое соседство в цикле. Речь идет о соотнесении тематического материала, жанрово-строфических форм и стилистики в тексте отдельных стихотворений *Rosarium*а.

В первом же цикле *Газэлы* используется твердая жанрово-строфическая форма, отсылающая к традициям восточной (арабско-персидской) поэзии, которая и по сей день редко используется в оригинальных русских стихах[9] и служит исключительно задачам стилизации. Вяч. Иванов строго придерживается формального канона газели: все стихотворения, входящие в этот цикл, строятся как вереница бейтов с единой рифмой и редифом:

Славит меч багряной славой *Роза*;
Расцветает в битве правой *Роза*.

В тридевятом, невидимом царстве
Пленена густой дубравой *Роза*.

За вратами из литого злата,
За шелкóвою заставой *Роза*.
(*Роза меча*)

При этом на протяжении всего первого раздела цикла – *Газэлы о Розе* в роли редифа выступает самое важное тематическое слово всего сборника – *роза*. В последующих разделах роль редифа может выполнять другое слово или словосочетание, но и оно так или иначе будет связано с мотивом *розы*. Так, раздел “Turris eburnea” (*Башня из слоновой кости*) назван по одному из именований Богоматери в католической *Литании Пресвятой Богородице*, входящей в сборник молитв *Rosarium* (*Розарий*). Но в таком случае редиф *Из слоновой кости башня* оказывается не только перифрастическим именованием Девы Марии, но одновременно и розы – общепризнанного христианского символа Богоматери.

Однако строгое соблюдение формального канона арабо-персидской газели отнюдь не распространяется на тематический канон этого жанра. Правда, сам мотив *розы* оказывается одинаково органичным и для восточной, и для христианской культуры: роза – едва ли не центральный образ всей персидской лирики, достаточно вспомнить *Гюлистан* (*Сад роз*, в сущности –*Розарий*) Саади или газели Гафиза. Интерес Вяч. Иванова к суфийской философии и поэзии хорошо известен и уже обсу-

---

[9] Ср. утверждение М.Л. Гаспарова: “Твердые формы восточной поэзии применяются обычно только в переводах” (*Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х- 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 193).

ждался в исследовательской литературе,[10] хотя настоящее изучение этой проблемы еще впереди. Но тематическое наполнение газелей *Роза Меча*, *Роза Преображения*, *Роза Союза*, *Роза трех волхвов*, *Роза Вечных врат*, трех газелей раздела "Turris Eburnea" и многих других стихотворений этого цикла – отнюдь не восточное, а европейское, христианское, как это явствует уже из их названий.

В газели *Роза Меча* угадывается целый ряд сюжетов, связанных с христианской культурой. Центральный, сопоставляемый с символом *розы* образ *меча* во многих мифологиях связан с героическими сюжетами. Но упоминание о мучениках и латах в финальной строке позволяет интерпретировать этот символ более конкретно, как атрибут рыцарей-крестоносцев. В то же время мотивы плена, согласно авторским примечаниям, восходят к старонемецким легендам. Иванов цитирует Веселовского: "Таково представление о Rosengarten'е в Вормсе и в Тироле: к последнему ведут четверо золотых ворот, и обведен он, вместо стены, шелковой нитью, но горе тому, кто проникнет к его розам, аромат которых разносится по лесу: смельчак поплатится рукой и ногой. Там царит демонический Лаурин, похитивший красавицу Симильду; витязи старонемецкой поэмы, носящей его имя, отваживаются на подвиг. Лаурин взят в плен, красавица освобождена" (II, 812).[11] Мотивы пленной красавицы, освобожденной героем, разумеется, оказываются одной из вариаций ключевого для символистов гностического сюжета о пленной Мировой душе.

В то же время стилистика этой газели – а значит и объемлющее авторское сознание – уходит корнями в русскую культуру и прежде всего – русский фольклор. Изложение сюжета старонемецкой поэмы начинается русской сказочной формулой "В тридевятом, невидимом царстве". "Шелковая нить" превращена в "шелкóвую заставу", славянизмы "за вратами", "из литого злата", мотивы "кровавого пира", "лютых дебрей", – все это расхожие формулы русских сказок и былин. Так идея глубинного единства человеческой культуры, конвергенции разных национальных культур становится фактором поэтики.

Соединение разнородных культурных традиций в пределах одного стихотворения становится в *Rosarium*е ведущим и принципиальным

---

[10] См.: *Богомолов Н.А.* Петербургские гафизиты // Серебряный век в России. М., 1993. С. 167-210; *Шишкин А.* "Певец у суфитов" (По рукописям Римского архива) // Studia Slavica Hung. T. 41. Budapest, 1996. P. 291-309; *Магомедова Д.М.* Вяч. Иванов и А.А. Фет // Ibid. P.167-174.

[11] Ср.: *Веселовский А.* Женщины и старинные теории любви. С. 94.

художественным приемом. Так, цикл *В старо-французском строе* открывается французской балладой *Cor Ardens Rosa*. Как и в цикле *Газэлы*, Иванов строго соблюдает строфический канон: рифмовка АБАБ + БВБВ, повтор-рефрен последней строки в каждой строфе, последняя полустрофа-посылка, делающая вывод:

Всех нежной Персии даров
Ты сладостней, цветов царица!
Ты – неги, песен и пиров
Наперсница. Ты – чаровница
Любви. Тобой цветет гробница.
Земля и твердь – одна твоя
Благоуханная божница,
А ты… ты - сердце бытия!

И так же, как и в газелях, тематический материал далек от собственной национальной почвы: в первой же строке упоминается “нежная Персия”, в третьей строфе говорится о “смуглой жнице”, отдыхающей в “чернеющих шатрах” под пальмами, – мир этой баллады отнюдь не европейский, не французский, а восточный. Стилистика же стихотворения, как и в цикле *Газэлы*, ориентирована на русскую поэтическую традицию, главным образом – пушкинскую поэтическую фразеологию (“ты – песен, неги и пиров / Наперсница”, “Вдруг ало вспыхнешь, как денница”, “Тебе поет моя цевница”). Очевидны и реминисценции из стихотворения Тютчева “Видение”:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.
(Ф. Тютчев, *Видение)*

Когда священный свой покров
Раскинет звездная черница,
В богоявлении миров
Твоя дымится багряница.
Гремит за морем колесница –
Ты, солнце ночи затая,
Вдруг ало вспыхнешь, как денница…
(Вяч. Иванов, *Cor Ardens Rosa)*

В задачу сообщения не входит подробное сопоставление текстов Иванова и Тютчева, хотя несомненно не только их родство, но и определенная трансформация тютчевской картины мира.

Столь же наглядно происходит конвергенция разных культурных традиций в цикле *Сонеты*. Строфическая форма, связанная с романской

и английской культурой, в стихотворении *Огненный змий* тематически соединяется со славянской мифологией:

Горят по раменьям купальские костры,
И папоротники по зарослям кудесят;
Но деды космами пред гостем занавесят
Волшебных россыпей трущобные шатры.

Наконец, последний перед *Эпилогом* раздел сборника – поэма в терцинах *Феофил и Мария*, соединяет византийскую легенду X века о девственно-супружеской чете с рассказом о языческом празднестве Розалий (Росалий, Русалий). Строфическая форма, как уже говорилось, отсылает к *Божественной Комедии* и, шире, к католической традиции.

В задачу статьи не входил целостный анализ структуры цикла-сборника *Rosarium* и тем более комментирование всех возможных смысловых пластов и выявление хотя бы основных культурных традиций, формирующих его внутренний мир. Целью сообщения была демонстрация способов соединения, конвергенции разных культур как в соположении циклов, так и в структуре отдельных стихотворений. В заключение можно предположить, что смысл посвящения, предпосланного сборнику – “Единой и нашей Вере”, – отнюдь не сводится к биографическому, хотя бы и мифологизированному, подтексту. Все комментаторы указывают, что адресат посвящения – Вера Константиновна Шварсалон, падчерица Вяч. Иванова, дочь его покойной жены, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, от первого брака.[12] В 1910 г. В.К. Шварсалон стала гражданской женой Вяч. Иванова. Однако определение ‘единой’ заставляет по меньшей мере предположить, что, помимо личного биографического плана, посвящение имеет и сверхличный смысл, и слово “Вера” должно быть воспринято не только в качестве женского имени, но и как обозначение глубинного смысла разных мировых религий.

---

[12] См.: *Дешарт О.* Парерга и паралипомена // II, 811.

# ИСТОРИЯ ТЕКСТА КАК МЕТОД ЕГО АНАЛИЗА: О СТИХОТВОРЕНИИ ВЯЧ. ИВАНОВА *ЗЕМЛЯ*

*Геннадий Обатнин*

Известно, что последним прижизненным поэтическим сборником Вяч. Иванова стала *Нежная тайна*. Правда, архивы разных городов и стран хранят в своих недрах несколько его издательских планов разной степени готовности, но поскольку они так и не осуществились, стихи, написанные после 1912 года и собранные после смерти поэта в книге *Свет вечерний*, зачастую становились объектами повторного к ним обращения и переделок. К ним относится стихотворение Иванова *Земля*, которое в своем последнем, опубликованном варианте имеет все признаки идейного высказывания.

*Земля*
Илье Голенищеву-Кутузову

Повсюду гость, и чуженин,
И с Музой века безземелен,
Скворешниц вольных гражданин,
Беспочвенно я запределен.

И по-иному луг мне зелен,
Журчит иначе студенец
Под сенницей лесных молелен,
Чем жнице ль, пастушку ль овец,

Микулам, сельским уроженцам,
Поднявшим ралами поля...
Но и скитальцам, отщепенцам
Ты мать родимая, Земля.

И в одиночестве, в пустыне,
В смарагдовой твоей раине,
Едва склонюсь к тебе, дремля, —
Ты шепчешь, сонный мох стеля,
О колыбеле, о святыне.

Цитатой из этого текста названа книга С.С. Аверинцева, что поясняется уже в первых ее строках: “Слова, вынесенные в заглавие нашей

статьи, взяты из поэтической самохарактеристики поэта, которая вышла из-под пера шестидесятилетнего Вяч. Иванова в августе 1926 г., в Риме, когда Россия окончательно осталась за спиной", далее приведено первое четверостишие и отмечено: "Ведь и само это стихотворение – переработка сонета, датированного еще 1915 годом".[1] Именно обращение Иванова к своему раннему тексту служит для Аверинцева свидетельством того, насколько сознание своей "беспочвенности" и "запредельности" было не сиюминутным (эмигрантским), а сущностным для писателя, чей путь виделся ученому лежащим "между мирами". Как уточняет О. Дешарт, стихотворение *Земля* было написано "в Риме, в августе 1928 г. Напечатано в "Современных Записках", Париж, 1937, LXIII. Поэт Илья Голенищев-Кутузов часто посещал В.И. в Риме во время летних вакаций 1928 г."[2] Отклик адресата текста в письме к Иванову от 11 июля 1937 г. задает первое, напрашивающееся прочтение стихотворения: "Сердечно был тронут стихами мне посвященными – в них тема изгнания и тема родины, Ваши и мои и обще-русские".[3] Обращает на себя внимание концентрация в ивановском тексте устаревших и диалектных слов – студенец, сенница, ралы, раиня, причем последние два использованы в творчестве Иванова в первый и последний раз. Слово *раиня* не было полностью забытым, достаточно напомнить, что так назывался стихотворный сборник Л. Столицы (1908), любительницы декоративных фольклорных стилизаций. Эпиграфом к нему стояла цитата из народной

---

[1] *Аверинцев С.С.* "Скворешниц вольных гражданин…". Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 5.

[2] Это подборка текстов: *Каменный дуб* ("Хмурый молчальник, опять бормочу втихомолку стихами..."); *Notturno* ("Ропот воли в сумраке полей..."); *Собаки* ("Ни вор во двор не лезет, ни гостя у ворот..."); *Родина* ("Родина, где ты?..."); *Земля* ("Повсюду гость, и чуженин..."); *Сверстнику* ("Старина! Еще мы дюжи мыкать..."); *Могила* ("Тот в праве говорить: "Я жил"..."); *Умер Блок* ("В глухой стене проломанная дверь..."); *Воспоминание о А.Н. Скрябине* ("Развертывалась дружбы нашей завязь...") // Современные записки. 1937. № 63. С. 164-169. Из них только стихотворение *Могила*, написанное в январе 1917 г., было ранее опубликовано в бакинском сб. "Норд", 1926. Этот вопрос волновал редактора журнала В. Руднева, который в письме к Иванову от 11 февраля 1937 г. просил указать, какие из вошедших в цикл стихотворений "являются inédits в точном смысле слова", поскольку "мы хотели бы печатать в "С[овременных] з[аписках] только Ваши *новые* стихотворения" (см.: "О прозе для 'Современных записок' обещаю серьезно подумать. А покамест все угощаю Вас стихами": В.И. Иванов / Публ., вступ. ст. и прим. А.Б. Шишкина // "Современные записки" (Париж, 1920-1940): Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М., 2012. Т. 3. С. 967).

[3] *Шишкин А.* Переписка В.И. Иванова и И.Н. Голенищева-Кутузова // Europa Orientalis. 1989. Vol. VIII. С. 523.

песни, где использована та же пара слов, что в тройной рифме у Иванова, только в другой падежной форме: “Ох ты матушка пустыня / Распрекрасная раиня…”. Впрочем, песня цитируется и в словаре русского языка В. Даля, который мог послужить источником для обоих писателей. В этой связи нельзя не вспомнить и о том, что уже в конце сентября того же 1928 г. Иванов приступил к написанию *Повести о Светомире Царевиче*, в стилевую задачу которой входит обновление забытых слов и выражений.[4]

В законченном черновом автографе, хранящемся в Римском архиве, стихотворение носит заглавие “Отдых в лесу” и уже имеет посвящение Голенищеву-Кутузову. На том же листе находится черновик стихотворения *Осень*, которое, если верить Дешарт, было написано в 1915 г. в Москве, а исходный текст первой строфы будущей *Земли* читается так:

Повсюду чуженин-пришлец,
Бесколыбелен, безземелен,
Скворешниц выспренних жилец
Беспочвенно я запределен.[5]

Название было зачеркнуто и заменено на *Землю* только на самом последнем этапе работы над текстом, в машинописи.[6] Еще один автограф с незначительной правкой записан на другом листе, на обороте которого находится беловой автограф все той же *Осени* (кстати, представляющей собой пейзажную зарисовку полей накануне зимы, III, 32):

С младенчества обеззeмелен,
Жилец подоблачных лачуг,
Беспочвенно я запределен,
И по-иному луг мне зелен,
И весел по-иному луч,
Чем предкам, степи уроженцам,
Чем дедам, холившим поля,
Но и потомкам-вырожденцам
Еще ты мать, [Сыра] о Мать-Земля![7]

---

[4] *Топорков А.Л.* “Повесть о Светомире Царевиче” Вячеслава Иванова: от замысла до его воплощения // *Иванов В*. Повесть о Светомире Царевиче / Изд. подготовили А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М., 2015. С. 194.

[5] РАИ Оп. 1. Карт. 1. Папка 12. Л. 185 (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f185_otdyh_v_lesu.jpg, дата посещения 8.3.2017).

[6] РАИ Оп. 1. Карт. 1. Папка 12. Л. 188а (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f188a_zemlya.jpg, дата посещения 8.3.2017).

[7] РАИ Оп. 1. Карт. 1. Папка 12. Л. 186 об. (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/ karton -1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f186v_s_mladencestva.jpg, дата посещения 8.3.2017).

В этом варианте, незаконченный чернильный черновик которого также сохранился в Римском архиве,[8] отметим самоименование поэта выродженцем крестьянского рода. В еще одном карандашном варианте того же текста выродженцы заменены на отщепенцев окончательного варианта, а в начале текста обозначено местоположение обиталища героя, город:

С младенчества обезземелен,
Градских скворешниц певчий гость,
Беспочвенно я запределен.[9]

В записанных на отдельном листе черновых набросках первой строфы вторая строка читалась “Я обитаю на подмостках” и даже “Я на подмостках городов”.[10] Таким образом, гражданин скворечниц был назван выродженцем, потом отщепенцем, и даже латентно актером – актером города. Кроме того, в архиве поэта в Пушкинском Доме сохранился первоначальный вариант того же стихотворения. У этого правленого беловика проставлена дата под текстом, свидетельствующая о том, что автор воспринимал его как законченный, а на обороте находится его же густо правленый черновик. Стихотворение добавляет синонимов к вышеупомянутым автохарактеристикам поэта:

*Горожанин*

Как сын эфира, запределен,
Природы бескорыстный друг,
Я – царь подоблачных лачуг
И жрец беспочвенных молелен.

И лес мне по-иному зелен,
И ясен по-иному луг,
Чем предкам, ведшим в поле плуг:
Затем, что я обезземелен.

Но как усердный чужанин,
[В горящий] Под праздник в храм зашед случайный,
Торжественный впивает чин, –

Так действуют необычайно

---

[8] РАИ Оп. 1 Карт. 1. Папка 12. Л. 187 (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f187_s_mladencestva.jpg, дата посещения 8.3.2017).

[9] РАИ Оп. 1 Карт. 1. Папка 12. Л. 188 (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f188_s_mladencestva.jpg, дата посещения 8.3.2017).

[10] РАИ Оп. 1 Карт. 1. Папка 12. Л. 187 об. (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-1/p12-1927-28/op1-k01-p12-f187v_s_mladencestva.jpg, дата посещения 8.3.2017).

На горожанина поля:
Ему ты слаще, Мать-Земля!
28 ноября[11]

Заметим, что присутствие в этом тексте “царя лачуг”, возможно, отчасти мотивирует сохранившееся во всех вариантах одно из ключевых слов “(о)безземелен”: имя английского короля Иоанна Безземельного находится на слуху хотя бы благодаря названию пьесы в стихах П.А. Катенина (1820). Этот вариант стихотворения уже известен специалистам по творчеству Иванова, поскольку он был опубликован в брюссельском Собрании сочинений (IV, 42) по беловому автографу из альбома Н.В. Дризена, на чьей среде, как сообщает А. Конечный, присутствовал Иванов.[12] Именно его имел в виду Аверинцев, говоря об ивановской *Земле* как о переделке его старого сонета. В альбоме Дризена стихотворение неопределенно датировано “Декабрь 1915 г.”, но вслед за ивановской следует запись Ф. Сологуба, которую приводим полностью:

> Может быть, не обманчива надежда на то, что тон высокой трагедии ложится и на наш театр; на дорогах его уже завиваются буйные вихри. Правда, в них много сору, – ветер поднял то, что нашел, – но хочется верить, что эти вихри предвещают великолепное зрелище с громыханием грозного грома и с могучими вспышками прекрасных молний. Мечтою деятельною преображается мир, и за пожаром всенародных битв мечтается праведная жизнь. Героем трагических событий является уже не полубог, не царь, не вождь, а весь народ, – только всенародным подвигом, напряжением всех сил нашей родины может быть преображена Россия.
>
> Но театр в наши дни все еще не живет в чистой сфере высокого искусства. Быть может, в ближайшие годы ему суждено быть театром эротизированных кроликов. Перетерпим эту печаль в надежде на лучшее будущее, к которому станем деятельно готовиться.
>
> 10 декабря 1915 Федор Сологуб.[13]

Правдоподобным будет предположить, что именно на этой среде и побывал Иванов, записав в салонный альбом свое свежее стихотворение.

---

[11] ИРЛИ Ф. 607. № 118. Л. 59 об.

[12] См.: *Конечный А.М.* Блок и театрально-литературные беседы (“среды”) Н.В. Дризена // Мир А. Блока. Блоковский сборник. Тарту, 1985. С. 82, 87. В комментариях к IV тому сообщается, что Иванов “присутствовал на ‘средах’ 30 марта 1911 г., в ноябре 1915 г., в декабре 1915 г.”, но эта информация верна только в отношении первой и последней из дат. Подпись поэта стоит среди дюжины других под записью известного актера: “Столкновение разных взглядов и мнений художественной мысли – это тот ангел, который возмущал Силоамскую Купель. Без него – мертва гладь искусства. 30 Марта 1911 г. Кн. А. Сумбатов” (РНБ Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 12 об.).

[13] РНБ Ф. 263. Ед. хр. 363. Л. 88.

Убеждает в этом и повод, по которому он вместе с В.К. Шварсалон оказался в Петрограде: состоявшееся накануне, 9 декабря, выступление на “лекции-концерте” памяти А.Н. Скрябина в Малом зале консерватории, где писатель в первый раз читал доклад “Взгляд Скрябина на искусство”.[14] Но кроме того, именно у Сологубов останавливалась чета Ивановых во время этой поездки, о чем свидетельствует письмо В.К. Шварсалон к Ан. Н. Чеботаревской, датируемое по штемпелю 21 декабря 1915 г.: “Хочу еще раз поблагодарить Вас и Федора Кузмича за ваше сердечное гостеприимство. Наше пребывание у вас <…> дало еще много ценного в виде наших ночных бесед у камина. <…> Вячеслав говорит, что спит гораздо хуже без диванчика и первые ночи очень о нем скучал”.[15]

Попробуем очертить контексты, актуальные для *Горожанина*. Накануне, 27 ноября 1915 г., Иванов написал стихотворение *Исповедь земле*,[16] и осторожно можно предположить, что сюжет этого текста, убийство человека и дерева и в особенности прошение о прощении за это от земли, косвенно связан с *Горожанином*:

Припади к Земле ты, грешный человече,
Обещай родимой больше не грешить (III, 84)

---

[14] См. краткое газетное объявление: “В Малом зале консерватории лекция Вячеслава Иванова, посвященная памяти А.Н. Скрябина, с музыкальными иллюстрациями проф. московской консерватории А.Б. Гольденвейзера (Речь. 1915. 9 декабря. № 339. С. 4, факсимиле афиши см. в: *Иванов В.* Повесть о Светомире Царевиче. С. 738). Прочесть лекцию 9 декабря в Петроградском Скрябинском обществе Иванова пригласил, как это было заведено с самого начала его работы, А.Н. Брянчанинов телеграммой от 5 ноября 1915 г. (НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 14. Ед. хр. 4. Л. 6). От него же почти через месяц после визита Иванова пришло письмо от 3 января 1916, посвященное итогам деятельности Общества (финансовым в том числе), где среди прочего от его лица выражалась благодарность за участие в лекции-концерте 9 декабря (Там же. Л. 8). Дабы очертить приблизительные сроки всей поездки, отметим, что 2 декабря на заседании московского “Общества сближения с Англией” обсуждался прочитанный писателем уже 22 ноября доклад “Россия, Англия и Азия”, а судя по фразе “начинаем поджидать Вас” в письме находившейся в Москве Е. Эрн к В. Шварсалон от 12 декабря 1915, регулярно сообщавшей ей новости о сыне, Ивановы тогда все еще были в Петрограде (НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 40. Ед. хр. 8. Л. 10). В следующем году Иванов еще дважды прочтет тот же доклад, в январе в Москве и в апреле в Киеве, см. подробнее: *Мыльникова И.А.* Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 93, 103).

[15] ИРЛИ Ф. 189. № 289. Л. 1 – 1 об.

[16] Дата приводится в нашей работе “Вяч. Иванов о ‘последних временах’” (в печати).

Референтная ситуация для этого умозрительного сюжета найдется позднее, когда стихотворение будет в дополненном и измененном виде посвящено М. Цветаевой, потерявшей в начале 1920 г. свою дочь Ирину и переживавшей свою вину (последняя мысль была высказана М. Боровиковой в прениях по ее докладу на Тыняновских чтениях 2016 г.). Отметим, что *Исповедь земле* Иванов вскоре после написания поместил в состав рождественской подборки из своих стихов в газете "Русское слово", что может косвенным образом свидетельствовать об "альбомном", легком характере *Горожанина*, который, заняв свое законное место, не нуждался в дальнейшей публикации. Рискнем даже предположить, что за обоими текстами (а, возможно, и за стихотворением *Осень*) могут стоять просто-напросто переживания от реальной или запланированной прогулки за город, ведь недаром одно из позднейших названий стихотворения было *Отдых в лесу*, который в стихотворении *Земля* описывается зримо ("Едва склонюсь к тебе, дремля"). Концепт "Матери-земли" в стихотворении *Горожанин*, не теряя своих античных, фольклорных и литературных коннотаций,[17] также служит фреймом для весьма конкретной эмоции. В качестве одного из свидетельств нелюбви поэта к такому времяпрепровождению сошлемся предсмертный дневник Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, который она вела в Загорье в 1907 г. Запись от 22 сентября: "Как смешно водить В-ва в темноте через луг в маленький дом обедать. Он всегда в отчаянье, но это почти единственный его "воздух и прогулки", а на следующий день: "А в Березине возвращалось стадо и В-в прижимался к забору, побаиваясь и любуясь – в сторонке".[18] Поэтому слова Иванова в статье "Две стихии в современном символизме" о "сократовском предпочтении городских прогулок загородным" (II, 542, намек на слова философа Федру из одноименного диалога Платона, 230 d) можно читать как автобиографические.

---

[17] О его культурных контекстах, разумеется, не раз писалось в ивановедении. Эпиграф к стихотворению *Персть*, "Воистину всякий пред всеми за всех и за всё виноват", как и цитата оттуда "Я Землю, Землю лобызал!" (I, 68 – 69), являются аллюзиями на слова Зосимы из "Братьев Карамазовых" (см.: *Lindgren N.* Символ Матери-Земли у Вячеслава Иванова и Достоевского // Canadian-American Slavic Studies. 1990. Vol. 24 №. 3. С. 315-316). На античный источник для выражения указал сам Иванов, поставив к своему стихотворению *Земля* (из *Кормчих звезд*, I, 550) купированную цитату из стихотворной молитвы Пелиад, которые пророчествовали у жителей Додоны, где было святилище Зевса; о ней рассказал Павсаний в *Описании Эллады*: "Дарует Гея плоды: зовите Матерью землю" (Paus. 10.12.10, см.: *Павсаний*. Описание Эллады / Пер. и вступ. ст. С.П. Кондратьева. М., 1994. Т. II. С. 426).

[18] РАИ Оп. 1. Карт. 5. Тетрадь 25. В настоящий момент полный текст дневника готовится нами к публикации.

Однако герой этого стихотворения не только горожанин-домосед, но и “царь подоблачных лачуг”, то есть скворечниц (ивановскую огласовку этого слова можно было бы назвать московской). В двух черновиках стихотворения *Земля*, записанных в ивановской тетради, он назван “Гость-чуженин, пришлец-поэт”.[19] Ассоциация поэта и птицы относится к числу настолько распространенных, что проследить все перипетии и коллизии этого сюжета в нашей заметке не представляется возможным. Укажем лишь в этой связи на актуальную для поэтического мира Иванова фигуру поэта-лебедя, восходящую ближайшим образом к двадцатой оде из второй книги Горация, переведенной или переложенной на русский язык Державиным, Блоком, Брюсовым и еще семью поэтами.[20] Она дала название ивановскому циклу *Лебединая память*, опубликованному в августе 1915 г., куда входило, например, стихотворение *Превращение*, в *Свете вечернем* получившее название *Поэт*:

Дух замерший из орла
Лебедем воздвигнул,
Дал мне белых два крыла,
Лирой выю выгнул (III, 491)

В свете предложенной Ивановым генеалогии поэта-птицы-горожанина от “предков, ведших в поле плуг”, или Микул (очевидно, былинных Селяниновичей), “поднявших ралами поля”, актуально звучат и слова из проповеди Христа: “Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их” (Мф. 6, 26).

---

[19] РАИ Оп. 1. Карт. 5. Папка. 16. Л. 35 об. (http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-5/p16/op1-k05-p16-f35v.jpg, дата посещения 8.3.2017).

[20] См.: Античная поэзия в русских переводах XVIII-XX вв.: Библиографический указатель / Сост. Е.В. Свиясов. СПб., 1998. С. 291. Разумеется, лебедь Горация был частью разветвленной античной поэтической традиции, вехи которой бегло намечены в словарной статье: “Swans also became a metaphor for poets/singers (Eur. Herc. 691; Eur. Bacch. 1365) such as Orpheus in the Underworld (Plat. Resp. 10,620a), Anacreon (Anth. Pal. 7,30), Pindar (Hor. Carm. 4,2,25) and Horace (ibid. 2,20; cf. Prop. 3,3,39). It symbolizes an older poet with his art perfected, in contrast to ravens (Callim. fr. 260,65 Pfeiffer; Mart. 1,53,7; Apul. De deo Socratis pr.), swallows (Lucr. 3,6 f.), cranes (Lucr. 4,181), owls (Verg. Ecl. 8,55) or geese (ibid. 9,36; Prop. 2,34,83 f.). Antipater of Tarsus judges its song to be inferior to that of cicadas (Anth. Pal. 9,92), but equal to that of larks (ibid. 9,307 and 380)” (*Hünemörder Ch.* Swan // New Pauly Online & Supplements: encyclopaedia of the ancient world / English translation edited by Christine F. Salazar (Antiquity) and Francis G. Gentry (Classical Tradition), http://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly, дата просмотра 11. 3.2017).

Как указывает Дешарт, *Превращение* написано 25 января 1915 г., а 21-м числом в первой публикации датировано еще одно стихотворение Иванова, развивающее родственную образность. Это полемическое стихотворение *Голубятня*, опубликованное почти ровно год спустя после написания во втором томе альманаха “Гюлистан”. Еще одна из “подоблачных лачуг” здесь названа “воздушным шалашом”, и находится она, судя по упоминанию стогн, в городе:

Людская молва и
житейская ложь,

Алмазистой стаи
моей не тревожь!

Все знаю, в воздушный
шалаш восходя

И взгляд равнодушный
по стогнам водя:

С родной голубятней
расстался бы я, –

Была бы понятней
вам песня моя.

Эфирному краю[21]
скажи я “прости”

И белую стаю
свою распусти,[22] –

Я был бы любезен
синклиту судей

И миру полезен
“богатством идей”.[23]

---

[21] Обратим внимание на перекличку с первой строкой *Горожанина*: “Как сын эфира, запределен”, а также отметим этот мотив в стих. *Поэзия*, где Ева названа “невинное чадо эфира, моя золотая сестра” (III, 487). Как указывает Дешарт, стихотворение было написано в Москве в феврале 1915 г. и вошло в *Лебединую память*.

[22] Разумеется, этот образ вызывает в памяти название сборника А. Ахматовой *Белая стая*. Несмотря на то, что книга вышла в 1917 г., ее стихотворение “Я не знаю, ты жив или умер…” было написано летом 1915 г., и оно уже содержит строки: “Все тебе: и молитва дневная, / И бессонницы млеющий жар, / И стихов моих белая стая, / И очей моих синий пожар”. Стихотворение было впервые опубликовано в коллективном сборнике *Пряник осиротевшим детям*, увидевшим свет в 1916 г., и, таким образом, пока мы можем говорить либо о совпадении, либо об общих источниках этого образа.

Мы привели стихотворение в том виде, в каком оно появилось в альманахе, поскольку в *Свет вечерний* оно вошло с другой графикой и заменой последнего четверостишия на более нейтральное по содержанию: “Я стал бы вам нужен, и сроден, и мил, / С недужным недужен, с унылым уныл” (III, 494).[24] В цикл, помещенный в втором томе “Гюлистана”, в отличие от первого, вошли и другие стихи “легкого” жанра: *Воспоминание о Яффе* и *В альбом М.И. Балтрушайтис*.

Чем Иванов был так раздражен в “Голубятне”? В письме от 30 января 1915 г. Шварсалон информировала своего находившегося на фронте брата Константина: “Наш друг Володя (Эрн) вызывает страшнейшие “умственные бои” своими рефератами о Германии о связи войны с немецкой философией и религиозно-философ<скими> воззрениями. Много юных философов, научившихся в нем.<ецких> унив.<ерситетах>, не могут примириться с тем, чтобы видеть внутренние корни немецкой воли овладеть миром всеми средствами, хотя сами нем.<ецкие> писат.<ели> и фил.<ософы> в газетах ярко себя присоединяют ко всем действиям этой <?> войны”.[25] В этой цитате в первую очередь имеются в виду два заседания Религиозно-философского общества им. В. Соловьева, состоявшееся накануне 29 января 1915 г. о “Сущности немецкого феноменализма” (прочитанный на нем одноименный доклад Эрна вошел в его сборник *Меч и крест*), а также 15 января на тему “О нашем отношении к германской культуре”.[26] На следующий день после последнего, в письме от 16 января философ писал своей жене: “Вчера было заседание нашего общества. Я в виде вступления рассказал своими словами с до-

---

[23] Гюлистан: Альманах. 1916. [Кн.] 2. С. 10-11.

[24] Беглый анализ сохранившихся в Римском архиве черновиков этого стихотворения показывает, что использование строчных букв в каждой второй строке, оговоренное в специальной помете на беловом автографе (РАИ Оп. 1. Карт. 1. Папка 4. Л. 57), надо понимать не только как своего рода публицистический “прозаизм”, но и как шаг на пути к будущему сдваиванию строк в окончательном варианте текста. Как и в случае с *Землей*, существенные лексические и графические изменения текста появились только на заключительном этапе его подготовки к печати, в машинописи (РАИ Оп. 1. Карт. 2. Папка 2. Л. 94). Отметим также, что в римской тетради “Голубятня” записана вместе с тремя другими текстами, в том числе с *Разводной* и *Погостом*, рядом с которым стихотворение и было впервые опубликовано (РАИ Оп. 1. Карт. 5. Папка 4. Л. 87).

[25] НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 37. Л. 13 об.

[26] *Ермишин О.Т.* Московское религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева: хроника русской духовной жизни // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 220.

бавлениями свою статью о германской культуре (предназначавшуюся для “Утра России”). Я прилагаю тебе отчет. Он очень перевран. Вяч<еслав> говорил совсем не то. Бедный репортер сбежал с половины заседания (чтобы поспеть со своей заметкой) и получил поэтому совсем неправильное впечатление”.[27] Газета “Утро России”, где появилась упомянутая здесь заметка, с самого начала намеревалась осветить это событие, так как в день его проведения опубликовала о нем краткое объявление.[28] На следующий день появился так задевший философа отчет, в котором речь Иванова передавалась следующим образом: “Вяч. Иванов, очевидно, забыв свой доклад о ”вселенском смысл войны”, сделал историческую справку о культурах зрелых и незрелых. К первым он отнес культуру немецкую, а ко вторым – культуру русскую. Первым свойственна повышенная оценка своего и принцип денационализма (усвоение только общего), вторым – стыд за свое, перенимание чужого и стремление к верхушкам знания. Мы доживаем период незрелости, в то время как Германия обладает культурой законченной и зрелой. Уже чувствуется голод по германской культуре, и не только у нас, а и у Франции и Англии, которые питались германской культурой”.[29] По счастью, в архиве Иванова сохранились три листка с обрывочными записями основных положений его выступления, причем некоторые из них дублируют друг друга, как будто поэт, не удовлетворенный ходом своих мыслей, взялся занести их еще раз. Среди записей есть такие, как “Такова культура становящаяся” (слово, более свойственное Иванову,

---

[27] Взыскующие града: Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках. М., 1997. С. 610. Кроме упомянутого Эрном отчета о заседании, газета “Русские ведомости” поместила краткую заметку следующего содержания: “Вчера религиозно-философское Общество устроило собрание несколько иного типа. Это было не столько заседание с обстоятельными докладами, сколько “беседа” с коротким лишь вступлением в нее. Темой беседы было “наше отношение к германской культуре”. Вступление сделал В.Ф. Эрн. В обмене мнений участвовали кн. Е.Н. Трубецкой, Л.В. Успенский, Вячеслав Иванов, С.Ф. Кечетиан, С.Н. Булгаков, Б.А. Грифцов, С.Н. Дурылин, В.М. Турбин, Н.В. Устрялов, Ю.В. Клюшников, Б.П. Вышеславцев. Беседа шла очень оживленно. Резюмировал ее Г.А. Рачинский. Беседы такого типа предполагается продолжать; темой следующей беседы будет “феноменализм в германской философии” (1915. 16 января. № 12. С. 4).

[28] См.: “Сегодня состоится закрытое заседание религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, в котором будет происходить беседа на тему: “О нашем отношении к германской культуре”. Вступление к беседе сделает В.Ф. Эрн. Заседание состоится в квартире М. Морозовой” (Утро России. 1915. 15 января. № 15. С. 4).

[29] *Б.п.* “Наше отношение к германской культуре” // Утро России. 1915. 16 января. № 16. С. 4.

нежели “незрелая”), или “Переоценка своего”, а также одна из немногих законченных фраз: “Денационализация как процесс усвоения культурных ценностей”. Останавливает внимание и стоящая особняком сентенция: “Самодовлеющая этика вообще подвергается *соблазну* биологического миросозерцания, – как это ни странным кажется на первый взгляд”.[30] Впрочем, вполне возможно, что она представляет собой высказывание С.Н. Булгакова или отклик Иванова на его идеи, поскольку он, в изложении все того же корреспондента, говорил о том, что у русских “есть свой глухой зов, своя тоска к иной культуре – религиозной”.

Судя по всему, корреспондент все же достаточно верно пересказал основные мысли выступавших,[31] но Эрн посчитал необходимым печатно заявить о своем несогласии с этим текстом, опубликовав в “Утре России” “письме в редакцию” под названием “В Соловьевском обществе”. Здесь он указал, что о заседании “в печать проникли не совсем правильные сведения”, что “может быть подхвачено германофильскими элементами нашего общества”, в существовании которых философ не сомневался, и похвалил далее Общество за мудрость в предоставлении возможности “германофильской молодежи высказать до конца свои незрелые и “зеленые” мысли о германской культуре”. Главное, что хотел подчеркнуть Эрн, состояло в другом: “В вечере, о котором я говорю, характерно не то, что в нем раздались германофильские речи (кстати сказать, весьма корректные по форме), а то, что они совершено потонули в речах противоположного характера. И потонули не потому, что речей германофильских было мало (четыре), а речей противоположного направления было много (десять). Нет, в развитии беседы, которая шла нарастая, речи германофильского направления были внутренне зачеркнуты и с большим подъемом преодолены речами других героев. <…> их случайные мысли были бесследно развеяны могучим подъемом многих речей, в которых правда России и неправда Германии в настоящем их столкновении отнюдь не только военном, были утверждены и с большим красноречием и с большей убедительностью”. Наконец, Эрн дохо-

---

[30] НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 66. Л. 1-3.

[31] Так, например, его пересказ вступительного слова Эрна (см.: “Мы находились все время в рабском подчинении к форсированному германскому культурному экспорту”) вкупе с процитированным выше его письмом к жене позволяет установить, что философ излагал свои идеи, которые в печатной форме выльются в фельетонах “Ненужные рыдания” и “Что такое форсировка?”, опубликованных в той же газете 22 января и 10 февраля соответственно (об ивановском их восприятии, см. в нашей работе: *Обатнин Г.В.* “Φιλία” Вяч. Иванова как ракурс к биографии // Вячеслав Иванов: pro et contra. СПб., 2016. Т. 2. С. 421-422).

дит до изложения сути разговора, не касаясь, впрочем, самого содержания выступлений: “Последняя линия шла нарастая. Начавшись с речи кн. Е.Н. Трубецкого, она утвердилась прежде всего в тонкой и глубокой речи Вяч. Иванова (в которой г. Грифцов напрасно искал какого-то расхождения с прежней речью его “Вселенское дело”), затем пламенно поднялась вверх в задушевной, всех тронувшей речи С.Н. Булгакова и нашла блестящую моральную транскрипцию в горячо сказанной речи г. Вышеславцева”.[32] Таким образом Эрн стремился скорректировать впечатление о превалировании на заседании германофильских настроений, которое могло сложится после чтения газетной заметки в “Утре России”. Иванов, разделяя и защищая идеи Эрна, сам становился объектом критики со стороны их противников, и “Голубятня” является одним из его ответов на это. Однако в качестве маски для ответчика Иванов избрал образ поэта, живущего с птицами высоко над “людской молвой и житейской ложью”.

*Горожанин* и *Земля* представляют собой формы и этапы процесса универсализации сиюминутного. Эмигрантское стихотворение, получившее в конце концов столь значимое для Иванова заглавие, представляет собой припоминание (анамнезис) своего прототипа, который зазвучал теперь былинно и фольклорно, потеряв свою салонную сонетную форму. “Горожанин”, изначально означавший то же самое, что и “гражданин”, со временем переместился из “града” в “мир”, как и сам его создатель в “Вечный Город”.

---

[32] Утро России. 1915. 18 января. № 18. С. 6.

# К ВОПРОСУ О ДАНТОВСКИХ ВЛИЯНИЯХ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ВЯЧ. ИВАНОВА (1904-1919): ПОЭТИКА *ПРОЗРАЧНОСТИ И ОТРАЖЕНИЯ*[1]

*Кристина Ланда*

Л.В. Пумпянский писал об источниках поэтического творчества Вячеслава Иванова:

> "Поэтическая система" иногда может быть очень невелика по массе (Тютчев, Китс, К.Ф. Мейер) и немногосоставна; иногда громадна по массе; иногда же по разнообразию инородных поэзии элементов: В. Иванов. Я себе представляю будущие работы о В. Иванове начинающимися с подробного изучения этого чужеродного […]. Только тогда стало бы ясно, кто близок В. Иванову: тип соединения научного знания с поэзией всегда точно обусловлен типом поэзии самой, а потому и есть верный путь… Тут сразу: не Брюсов, хотя оба в русском Ренессансе единственные вооруженные громадным точным научным знанием. Брюсову нужен был прежде современный сверхчеловек, нужно выпить все, на что дает право сила; его эрудиция – того же порядка, что физиологический характер его поэтической системы. Но чтобы понять В. Иванова, нужно через облегчающий пример Жуковского взойти к Данту.[2]

"Взойти к Данту" означает, очевидно, обратиться к тем его произведениям, которые Иванов знал превосходно и в которых черпал вдохновение для своей поэзии: *Новой жизни*, *Комедии*,[3] философским трактатам.[4]

---

[1] Применительно к поэтике Данте данное словосочетание уже употреблялось: ср. *Mocan M.* La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale. Milano, Mondadori, 2007. На русский язык первая часть заглавия монографии переводится как "прозрачность и отражение". Перевод всех цитат из зарубежных научных трудов, не переведенных на русский язык, здесь и далее наш.

[2] *Пумпянский Л.В.* О поэзии В. Иванова: мотив гарантий (1925) // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., Языки русской культуры, 2000. С. 538.

[3] Употребление термина "Комедия" в отношении дантовской поэмы является предпочтительным с точки зрения филологии дантовских текстов. Это объясняется тем, что оригинальное название текста – "Комедия"; эпитет "Божественная" был добавлен уже

Интерес к флорентийскому поэту является общим для многих символистов,[5] но, если другие, например, В. Брюсов и А. Блок, сосредотачивают свое внимание на первой кантике поэмы и на юношеской книге *Новая жизнь*, то Иванова привлекает и теологическая поэзия[6] "Чистилища" и "Рая", многие образы которой созвучны мироощущению русского поэта. По словам Д. Мицкевича, Данте интересен Иванову, прежде всего, как автор, который "открыл технику перевода своих и родственных ему ноуменальных наитий на интуитивно-чувственные поэтичес-

---

после смерти самого автора и присутствует только в изданиях, начиная с 1555 г. Поэтому мы придерживаемся в нашей работе первоначального варианта. Филологическую справку об этом ср. в статье: *Quaglio A.E*. Commedia. Titolo // Enciclopedia Dantesca. A cura di U. Bosco. Roma, Treccani, 1984, vol. 1. P. 79-81.

[4] О знакомстве Иванова с малыми произведениями Данте ср. в работах: *Davidson P*. Vyacheslav Ivanov Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers, Vol. 15 (1982). P. 103-131; *Шишкин А.Б*. "Пламенеющее сердце" в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение "благословенной жены" // Данте Алигьери: Pro et contra. Антология. Под ред. М.С. Самариной, И.Ю. Шауба. СПб, РХГА, 2011. С. 646-664; *Лаппо-Данилевский К.Ю*. Римские поэты в трактате Данте "Монархия": неизвестные переводы Вячеслава Иванова // Русская литература, 2013 г., № 2. С. 173-179.

[5] Об общем интересе символистов к Данте ср. *Силард Л.*, *Барта П*. Дантов код русского символизма // *Силард Л*. Герменевтизм и герменевтика. М., Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 163-205.

[6] По свидетельству Боккаччо, "Теологом" называет Данте его друг Джованни дель Вирджилио (Giovanni del Virgilio) в эпитафии, которая позже была выгравирована на стене гробницы великого флорентийца. Ср. Boccaccio G. Trattatello in laude di Dante. I red. 91. A cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1974 // http://www.classicitaliani.it/boccaccio/prosa/trattatello_prima_redazione.htm. Ср. об этом также: *Curtius E.R*. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, Verlag, 1948. P. 221-222. Теологические основания дантовской поэзии являются предметом пристального изучения в зарубежном дантоведении, и по этому вопросу существует обширная библиография. Приведем здесь только несколько основных работ: *Nardi B*. Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del Poeta // *Nardi B*. Saggi e note di critica dantesca. Milano-Napoli, Ricciardi, 1966. C. 3-109; *Он же*. Saggi di filosofia dantesca. Firenze, La Nuova Italia, 1967; *Gilson É*. Dante et la philosophie. Paris, Vrin, 1972; *Freccero J*. Dante. The Poetics of Conversion. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1986; *Botterill S*. Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the *Commedia*. Cambridge, Cambridge Univ, Press, 1994; Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri. A cura di A. Ghisalberti. Milano, Vita e Pensiero, 2001; *Moevs Ch*. The Metaphysics of Dante's *Comedy*. Oxford, Oxford Univ. Press, 2005; *Chiavacci Leonardi A.M*. Le bianche stole. Saggi sul "Paradiso" di Dante. Firenze, Sismel-Galluzzo, 2010; Le teologie di Dante. A cura di G. Ledda. Ravenna, Longo, 2015.

кие”,[7] а эта техника достигает своего совершенства в последних двух кантиках *Комедии*.

Влияния Данте в ивановском творчестве неоднократно исследовались; самым всеобъемлющим на сегодняшний день трудом в ивановедении является монография П. Дэвидсон.[8] Автор данной работы уделяет особое внимание поэтике зрительного восприятия и, в частности, теме прозрачности в одноименной *Второй книге лирики* Иванова (1904 г.).[9] Понятие прозрачности в стихотворениях 1904 г. представляет определенную трудность для расшифровки, в том числе и из-за отсутствия авторских комментариев к сборнику. Интерпретация П. Дэвидсон основывается на сопоставлении ивановской лирики с ее средневековыми источниками и, в частности, с Данте. Как отмечает исследовательница, концепт прозрачности

> описан в одном из первых стихотворений сборника как идеальное состояние физического мира, когда окутывающая его материальная оболочка становится прозрачной для взгляда, и в нем ясно проявляется его божественная сущность. [...] Понятие прозрачности играло важную роль в средневековой философии и в творчестве Данте, и Иванов обращался к этим источникам, чтобы проиллюстрировать свой идеал, как в стихотворениях *Прозрачности*, так и в более поздних прозаических произведениях. […] Учитывая, что Иванов связывал свой идеал “прозрачного видения” с Данте и Средними веками, неудивительно, что во многих стихотворениях сборника он обращался к Данте как к источнику терминологии, используемой для описания зрительного восприятия.[10]

В этой перспективе Дэвидсон анализирует два стихотворения Иванова: сонеты *Gli spiriti del viso* (Духи глаз), самим своим названием отсылающий читателя к традиции “сладостного нового стиля” и *Новой жизни*, и *Аспекты*, чье заглавие также относится к терминологии средневековой теории зрения.[11] Исследовательница сосредотачивает интерес на образе “духов глаз” (с которым Иванов связывает и термин “аспекты”)

---

[7] *Мицкевич Д*. Высота башни // Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. Под ред. А.Б. Шишкина. СПб., Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2006. С. 9.

[8] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist’s perception of Dante. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1989.

[9] Ibid. P. 164-173.

[10] Ibid. P. 165.

[11] Ср. *Quondam A*. Aspetto // Enciclopedia Dantesca, cit., vol. 1. P. 414-416. Об античной и средневековой терминологии зрения ср. *Stabile G*. Teoria della visione come teoria della conoscenza // *Stabile G*. Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie. Firenze, Sismel-Galluzzo, 2007. P. 9-29.

и на сходстве и отличии дантовских “духов глаз” в *Новой жизни* от ивановских.[12]

Двигаясь вслед за Дэвидсон, в настоящей статье мы рассмотрим некоторые другие образы из книги *Прозрачность*, а также из “Эпилога” мелопеи *Человек*, которые могут быть связаны с поэтикой зрительного восприятия *Комедии* Данте в рамках темы прозрачности. В первом разделе работы мы сосредоточимся на символике самоцветов в цикле *Царство Прозрачности* и в дантовской поэме; во втором разделе проанализируем метафору питья света взором в стихотворении *Воззревшие* и в мелопее *Человек* в сопоставлении с XXX песней дантовского “Рая”.

## Самоцветы в *Царстве Прозрачности* и в *Комедии* Данте

Как отмечает Т.В. Игошева, большая часть стихотворений цикла *Царство прозрачности* в книге *Прозрачность* (1904) являются “эмблематичными”,[13] будучи целиком посвящены отдельным драгоценным камням – алмазу, сапфиру, изумруду, рубину и аметисту, за исключением последнего стихотворения – *Искушение Прозрачности*. Использование образов драгоценных камней вообще типично для поэтики русского символизма.[14] На традиционность их употребления не только у отечественных авторов, но и у их зарубежных предшественников (Рембо, Малларме, Гюисманса) обращает внимание А. Дикман в статье о цикле *Царство Прозрачности*.[15] Тезисом работы Дикмана, однако, становится утверждение, что “для написания своих стихотворений Вячеслав Иванов прибегал к менее общим литературным источникам, опираясь на необычные тексты, родственные его поэтическому мировосприятию”.[16] В

---

[12] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 167-173.

[13] *Игошева Т.В*. Символика драгоценного камня в поэтической книге Вячеслава Иванова ‘Прозрачность’ // Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. С. 312.

[14] Ср. об этом в работах: *Markov V*. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal’mont 1890-1909. Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1988. P. 134-135; *Brys G*. Poeticki świat mineralów w twórczości młodszych symbolistów rosyjskich (Wiaczeslaw Iwanov, Andrzej Biely, Aleksander Blok) // Slavica Wratislaviensia, 56 (1991). P. 45-63; *Игошева Т.В*. Ранняя лирика А.А. Блока (1898-1904). Поэтика религиозного символизма. М., Глобал Ком, 2013. С. 382-385.

[15] *Dykman A*. Lithica ivanoviana. Quelques remarques autour du cycle PROZRAČNOST’ // Cahiers du Monde Russe, 35 (1994), 1-2. P. 270-271.

[16] Ibid. P. 273.

поле рассмотрения ученого входят библейские тексты и средневековая литературная традиция лапидариев – энциклопедий драгоценных камней, где описывались их магические свойства и религиозный символизм.[17] Хотелось бы указать, что текст, влияния которого на Иванова особо отмечает Дикман – *Лапидарий* Марбода, составленный, предположительно, до 1096 г. и пользовавшийся особой популярностью в Средние века[18] – был, по предположениям исследователей дантовского творчества, одним из наиболее вероятных источников поэтики драгоценных камней у Данте.[19] Вопросы, который будут интересовать нас в данном случае, состоят в том, могло ли поэтическое восприятие самоцветов Ивановым быть в какой-то мере опосредовано поэзией Данте и как дантовское влияние, если оно существует, проявляется в образном строе отдельных стихотворений данного цикла.

*Сафир* и *zaffiro*.[20] — Четвертое стихотворение цикла *Царство Прозрачности* начинается со строк:

И ты, глубокий, радуй очи,
О сине-блещущий сафир,
В полудне моря свет полночи,
Небес сгустившийся эфир! (I, 755)

Дикман сопоставляет его с текстом Марбода: “сапфир есть цвет небес; он символизирует тех, кто на земле воздыхает о небесном”.[21] Раскрытие этой идеи, по-видимому, общей для лапидария и для данного четверостишия, начинается, однако, с поэтических образов, которые необычайно близки следующим стихам первой песни дантовского “Чистилища”:

*Dolce* color d’orïental *zaffiro*,
*che s’accoglieva* nel sereno aspetto
*del mezzo, puro infino al primo giro*,
*a li occhi miei ricominciò diletto*,

*Сладостный* цвет восточного *сапфира*,
*сгущавшийся* в ясном облике
*среды, прозрачной вплоть до первого круга*,
*возвратил наслаждение моим глазам*,

---

[17] Ibid. P. 274.

[18] Ibid. P. 277. Текст Марбода доступен в современном итальянском издании: *Marbodo di Rennes*. Lapidari. A cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2006.

[19] Ср. *Crivelli E*. Le pietre nobili nelle opere di Dante // Il Giornale Dantesco, 43 (1940). P. 49-66; *Raimondi E*. Rito e storia nel I canto del “Purgatorio” // *Raimondi E*. Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca. Torino, Einaudi, 1970. P. 69-70; *Consoli D*. Zaffiro // Enciclopedia Dantesca. Vol. 5. P. 1161-1262.

[20] Ит. “сапфир” – *К.Л.*

[21] Ср. *Dykman A*. Lithica ivanoviana’. P. 280.

| | |
|---|---|
| tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta | как только я вышел наружу из мертвого воздуха, |
| che m'avea contristati li occhi e 'l petto.[22] | отягчавшего печалью мои глаза и грудь. |

Совпадение вызывает особое любопытство в связи с тем, что нам известно об интересе, с которым Иванов относился ко второй и третьей кантикам *Комедии*. И.Н. Голенищев-Кутузов (1904-1969), крупнейший отечественный романист и дантолог, близко знавший Иванова, свидетельствует:

> Как мне говорил Вячеслав Иванов во время наших бесед в Риме, между поэтами-символистами в начале XX в. было договорено, что "Божественную Комедию" они переведут коллективно: Брюсов – "Ад", а Иванов – "Чистилище" и "Рай". План этот оказался не до конца осуществленным. От Брюсова осталась только I песнь "Ада", впервые увидевшая свет лишь в 1955 г., и начало III песни. Автору настоящей монографии довелось слышать в чтении Вячеслава Иванова одну из песен "Рая", переведенную со свойственными мэтру русского символизма торжественностью, архаичностью и поэтической силой. Об издании в СССР ивановского перевода "Рая" хлопотал А. М. Горький, писавший об этом из Италии в 1929 г. президенту Государственной Академии художественных наук П. С. Когану. К сожалению, дантовские переводы В. Иванова до сих пор остаются в рукописи.[23]

П. Дэвидсон указывает, что речь здесь могла идти о заказе перевода *Комедии*, который был получен Брюсовым и, возможно, также Ивановым около 1904 г. от С.А. Венгерова, основавшего серию "Библиотека великих писателей" в издательском доме Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона.[24] Однако мы не располагаем текстами каких-либо ивановских переводов поэмы, выполненных в дореволюционный период. С уверенностью можно говорить только о том, что 14 мая 1920 г. между представителем этого издательства А. Перельманом и Вячеславом Ивановым был подписан договор о переводе последним *Комедии* целиком, в стихах и прозе, с подробным комментарием, который должен был быть выполнен

---

[22] Purg. I 13-18. Здесь и далее оригинальные цитаты из *Комедии* приводятся по академическому изданию: *Dante Alighieri*. La Commedia secondo l'antica vulgata. A cura di G. Petrocchi. Firenze, Le Lettere, 1994, vv. 3, 4. Используемые сокращения: Purg. – Purgatorio (Чистилище), Par. – Paradiso (Рай). В соответствии с традицией ссылок на дантовские тексты, мы не даем номеров страниц. Подстрочный перевод, выполненный с учетом комментариев, здесь и далее наш.

[23] *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., Наука, 1971. С. 467-468.

[24] Ср. *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 261.

не позднее 31 декабря 1923 г.[25] Однако позднее условия договора, очевидно, были изменены, что явствует из письма Венгерова Брюсову от 5 июля 1920 г. Венгеров обращается к Брюсову как к одному из переводчиков поэмы, говоря об Иванове как о втором переводчике, и потому можно предполагать, что Иванов должен был заниматься лишь частью работы: либо второй, либо второй и третьей кантикой.[26] О том, что Иванов действительно трудился над переводом "Чистилища" в этот период, мы узнаем со слов Гершензона в *Переписке из двух углов*, в части, относящейся к периоду между 19 и 30 июня того же года:

> Теперь я пишу при вас, пока вы в тихом раздумьи силитесь мыслью разгладить жесткие вековые складки Дантовых терцин, чтобы затем, глядя на образец, лепить в русском стихе их подобие. Пишу, потому что так полнее скажется, так и раздельнее воспримется мысль, как звук среди тишины. А после обеда мы ляжем каждый на свою кровать, вы с листом, я с маленькой книжкой в кожаном переплете, и *вы станете читать мне ваш перевод "Чистилища" – плод утреннего труда, а я буду сверять и спорить*. И нынче снова, как в прежние Дни, я упьюсь густым медом ваших стихов, но и снова испытаю знакомое щемящее чувство (III, 387).

В своих лекциях по Данте, читанных им в Баку в 1921 гг., Иванов касается и второй кантики,[27] и, согласно М.С. Альтману, продолжает работать над переводом поэмы.[28]

Проект Брюсова и Иванова, как мы знаем, не был завершен: после смерти Венгерова в 1920 г. издательство Брокгауза и Ефрона потеряло интерес к переводу поэмы, а новое издательство "Всемирная литература", основанное в 1918 г. М. Горьким, объявившее своей целью "дать новому советскому читателю, впервые приобщающемуся к культурному наследию всех времен и народов, лучшие книги, какие только есть на земле",[29] не смогло найти идеологического оправдания этому переводу, как отмечает Чуковский в своем дневнике.[30] Единственный переведенный Ивановым отрывок из "Комедии", известный на сегодняшний день, хранится в Римском архиве и впервые был опубликован П. Дэвидсон в

---

[25] Договор об издании "Комедии" Данте // Archivio italo-russo. A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997. Vol. 1. P. 547-548.

[26] Подробно об этом ср.: *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 265-266.

[27] Ср. Лекция от 26/3 // Вяч. Иванов. Из неизданного. III. Лекции о Данте / наст. изд.

[28] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 267.

[29] *Чуковский К.И*. Высокое искусство. СПб., Авалон, 2008. С. 5-6.

[30] Ср. *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 267.

ее статье в “Oxford Slavonic Papers”,[31] а затем, с некоторыми дополнительными комментариями, в ее монографии;[32] на нем не стоит даты, но исследовательница предположительно относит его к лету 1920 г. – периоду, когда Гершензон помогал Иванову в работе над переводом “Чистилища”.[33] Он представляет собой часть первой песни “Чистилища”, с 1-го по 67-й стихи. Таким образом, в него входят две интересующие нас терцины – с 13-го по 18-й стихи. Приведем ниже эти терцины в переводе Иванова вместе с подстрочным переводом и с первой строфой *Сафира*.

Подстрочный перевод терцин

*Сладостный* цвет восточного *сапфира*,
*что сгущался в ясном облике*
*среды, прозрачной вплоть до первого круга*,

*вновь даровал наслаждение моим глазам*,
как только я вышел наружу из мертвого воздуха,
отягчавшего печалью мои глаза и грудь.

Перевод Иванова

Цвет *сладостный* восточного *сафира*,
*По первый круг сгущаясь в вышине*
*Чистейшего, прозрачного эфира*,

Опять *целил и нежил очи мне*,
Так долго мертвым воздухом, без света,
Дышавшему в исхоженной стране[34].

Первая строфа стихотворения *Сафир*

И ты, глубокий, *радуй очи*,
О *сине-блещущий сафир*,
В полудне моря *свет* полночи,
*Небес сгустившийся эфир*!

При сопоставлении подстрочника и ивановского перевода становится видно, что ивановский текст не только формально (терцины, цепная рифма, равное количество стихов), но и лексически близок к оригиналу. Здесь следует отметить, что, хотя *Сафир* и включен в книгу, созданную, возможно, за шестнадцать лет до работы над этим переводом, образы

---

[31] *Davidson P*. Vyacheslav Ivanov’s Translations of Dante. P. 128-129.

[32] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 268-270.

[33] Ibid. P. 268-270.

[34] Цит. по изданию: Ibid. P. 269.

второй кантики задолго до 1920 г. пленяли воображение Иванова. Так, эпиграфом к книге *Кормчие звезды* (1902), предваряющей *Прозрачность*, служит терцина из XXVII песни "Чистилища":

Poco potea parer li del di fuori
Ma per quel poco vedev'io le stelle
Di lor solere e piu' chiare e maggiori.[35]

Что касается терцин, интересующих нас в данном случае, то они представляют собой начало описания пути Данте-персонажа по царству Чистилища. В предыдущих терцинах автор взывает к музам, чтобы они помогли ему выполнить задачу написания второй кантики, а словами "dolce color d'oriental zaffiro" (сладостный цвет восточного сапфира) открывается, собственно, само пребывание героя в мире искупления. Образ сапфира выступает здесь как особый символ на линии водораздела между выходом из "мертвого воздуха" преисподней и вступлением на путь покаяния. Как пишет Дж. Ледда,

> темы очищения, возрождения и восхождения провозглашаются уже в прологе ко второй кантике. Но сразу же после пролога повествование начинается с описания зрительного ощущения: ощущения синего неба, прозрачного и очень высокого, по контрасту с мглой и чувством придавленности подземного адского мира […] (Purg. I 13-18). Помимо живописной прелести, эмблема сапфира, помещенная в начало кантики искупления, должна рассматриваться также в контексте символических значений и энергий, которые средневековые лапидарии приписывали этому камню. И, как мы читаем в лапидарии Марбода Рейнского, среди различных свойств сапфир также имеет силу освобождать узников из темницы, открывать запертые двери и размыкать цепи, ублаготворять божество и склонять его к исполнению молитв, очищать глаза от всякой скверны. Кроме того, он символизирует высоту небесной надежды и тех, кто, все еще пребывая на земле, стремится к небу. Все эти значения делают эмблему сапфира достойной того, чтобы первой передать ощущение от нового царства, где через молитву и покаяние души освобождаются от всякого следа земного рабства греха и, все еще терпя наказания, уже с надеждой предвкушают сладость небесного блаженства. Это еще одна причина, по которой цвет сапфира воспринимается взглядом как "сладостный".[36]

---

[35] Purg. XXVII 88-90. Ее подстрочный перевод приводит сам Иванов в примечании: "Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно". Любопытно, что своими образами этот отрывок отсылает нас к тому же мотиву, что и терцины из I песни: взгляд героя с земли на небо (т. I, 861).

[36] *Ledda G*. Dante e le metamorfosi della visione // "GRISELDAONLINE", 8 (2008 – 2009) // http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm.

На перечисление мистических свойств сапфира у Марбода (в числе прочего – избавление из темницы и воздыхание на земле о небесных вещах) указывают различные комментарии к дантовской терцине, среди которых – авторитетные тексты Франческо да Бути и современного комментатора А.М. Кьяваччи Леонарди.[37] Камень в дантовском стихе знаменует грядущее преображение героя *Комедии*, его очищение и восхождение на небеса: "сладостный синий цвет […] окутывает весь горизонт, задавая кантике тон надежды и новообретенного душевного мира и даря уверенность в восхождении на вершину, утоляющую всякое человеческое желание".[38]

Образ сапфира окружен значимыми лексическими единицами: это, во-первых, характеризующее его цвет прилагательное "сладостный", во-вторых, глагол действия этого цвета - "s'accoglieva" (который большинство комментаторов трактуют как "собирался", "сгущался");[39] затем словосочетание, описывающее пространство, где сосредоточилась эта синева ("ясный облик среды, прозрачной вплоть до первого круга"), и, наконец, синтагма, выражающая воздействие цвета на чувство героя: "вновь даровал наслаждение моим глазам". Слово "сладостный" и словосочетание "вновь даровал наслаждение моим глазам" ("dolce" и "ricominciò diletto") переданы Ивановым в его переводе близко к оригиналу: "сладостный" и "опять целил и нежил очи мне", однако воздействие сапфировой синевы обретает у него значение не только удовольствия, но и исцеления, то есть некоего преображающего воздействия. Интересно, что, хотя в дантовском тексте не встречается слово "свет" применительно к Аду, у Иванова мы встречаем, вместо упоминания о печали, отягчившей глаза и грудь паломника, уточнение "мертвым воздухом, без света". Это может говорить об особом внимании переводчика к световому аспекту рассматриваемой сцены, который раскрывается у Данте опосредованно, но играет важную роль. Семантика света присутствует в оригинале в словах "ясный" и "прозрачная"; кроме того, органом

---

[37] Ср. F. da Buti (1385-1395). Purg. I 13-21 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=138552010130&cmd=gotoresult&arg1=9; Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997). Purg. I 13 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199152010130&cmd=gotoresult&arg1=12.

[38] *Chiavacci Leonardi A.M.* Introduzione al Canto I del Purgatorio // *Dante Alighieri*. La Divina Commedia. Purgatorio. Commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori, 2009. P. 3.

[39] Ср. Chiavacci Leonardi A.M. Purg. I 14 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199152010130&cmd=gotoresult&arg1=12.

чувств, на который воздействует цвет, являются именно глаза. “Ясный облик среды, прозрачной вплоть до первого круга” – это воздух, который настолько чист, что взглядом можно различить очертания первого из небесных кругов в дантовской космологии – горизонта.[40] Иванов, сохраняя образ “сгущения” синевы, передает практически дословно, правда, упрощая аристотелевский термин “среда”, описание этой среды, причем вводит превосходную степень, которой нет у Данте (“чистейшего, прозрачного эфира”); можно предположить, что категория прозрачности обращает на себя особое внимание переводчика. Зрительное наслаждение, глубина синевы, прозрачность – вот смысловые узлы, которые сохраняются и даже усиливаются Ивановым в его переводе; ко всем значениям и характеристикам объекта зрения героя *Комедии* прибавляется также исцеление, что, как мы видели в комментариях, вполне соответствует духу второй кантики.

Схожие значения появляются перед нами и в первой строфе *Сафира* из *Царства Прозрачности*. Интерес Иванова сосредоточен здесь, в отличие от перевода, на чудесных свойствах камня, и в этом смысле стихотворение действительно ближе к поэзии лапидариев, чем к дантовской поэме. Но часть этих свойств описывается дантовским языком: сафир – глубокий и “сине-блещущий”, как и цвет восточного камня;[41] он являет собой “сгустившийся эфир небес” – формула, в которой как бы сжато представлено развернутое абстрактное описание прозрачного воздуха у Данте; его предназначение – “радовать очи”, как делает это сапфировая синева в начале “Чистилища”.[42] Само слово “прозрачный” появляется в следующей строфе, опять же характеризуя природу самоцвета. Нашей целью здесь не является комплексный анализ стихотворения во всей его интертекстуальной сложности; хотелось бы подчеркнуть лишь, что, хотя в остальных двух строфах не просматривается настолько очевидных дантовских влияний, образы первой строфы, относящиеся к сфере зрительного восприятия, кажутся непосредственно почерпнутыми из первой песни второй кантики *Комедии* и появляются спустя годы в единствен-

---

[40] Ср. Brunone Bianchi (1868). Purg. I 15 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult; Chiavacci Leonardi A.M. Purg. I 15 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199152010150&cmd=gotoresult&arg1=18.

[41] Об особенности цвета восточного сапфира в *Комедии* ср. комментарий Бути: F. da Buti. Purg. I 13-21, cit.; *Crivelli E*. Le pietre nobili nelle opere di Dante. P. 53.

[42] О слове “diletto” (наслаждение) в рассматриваемых дантовских терцинах ср. *Battaglia Ricci L*. La cantica della trasformazione – Purgatorio I-II // Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009. A cura di B. Quadrio. Genova-Milano, Marietti, 2010. P. 15.

ном ныне известном ивановском переводе поэмы. Таким образом, думается, что здесь мы имеем дело с двойной рецепцией дантовского текста: сначала поэтической, затем переводческой.

В цикле *Царство Прозрачности*, к которому принадлежит *Сафир*, по мнению Дикмана, "прослеживается идея, что упомянутые камни должны "преобразить нас всех", привести нас к принятию 'божественного Да'".[43] В самом деле, каждое из стихотворений цикла, посвященное своему самоцвету, завершается упоминанием об этом "Да", и в *Сафире* звучит воззвание: "О Да иное, / чем наших уст неверных Да!" Значение самоцветов для человека раскрывается в стихотворении *Аметист*: "И Да поешь надежде новой, и нас *преображаешь*, тих" (т. I, 756). Камни, и Сафир в том числе, выступают в цикле как эмблема преображения человеческой природы: идея, как мы видели выше, необычайно созвучная первой песни "Чистилища"; поэтому, как представляется, дантовские образы проникают именно в *Сафир* не случайно.

У идеи преображения человека в дантовском и ивановском творчестве есть еще один важный аспект, которого хотелось бы коснуться отдельно. И у Данте, и у Иванова особое место при описании сапфира отводится понятию прозрачности. В терцинах эта роль прозрачности прослеживается на образном уровне: дантовский "взгляд, захваченный необычайной *прозрачностью* неба цвета сапфира и ярко сияющих звезд, пересекает воздушное пространство"[44] вплоть до горизонта. У Иванова речь идет не только об образах, но и об идейном построении цикла: *Царство Прозрачности*, частью которого является *Сафир*, выстроено вокруг этого понятия, что позволяет считать прозрачность одним из ключевых моментов искомого преображения. В этой связи возникает вопрос: имеет ли образ прозрачности какие-то особые значения в дантовской концепции преображения человека в поэме, и могут ли эти значения представлять интерес для комментария к ивановским текстам?

Прозрачность в *Комедии* и *Царство Прозрачности*: *Алмаз*. — Идея прозрачности, давшая циклу *Царство Прозрачности* само его название, получила некоторое разъяснение в предисловии О. Шор-Дешарт к *Собранию сочинений* Вячеслава Иванова: опираясь на толкование "совопросницы" поэта, эти самоцветы можно рассматривать как некие символы духовной среды, которая должна быть в меру прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению через нее солнечного луча божественной

---

[43] *Dykman A*. Lithica ivanoviana. P. 279.

[44] *Battaglia Ricci L*. La cantica della trasformazione. P. 3.

реальности, и в меру затемненной, чтобы преломлять луч, невидимый сам по себе (т. I, 63). П. Дэвидсон обращает внимание на сходство между принципом построения поэтики книги *Прозрачность* и дантовской концепцией прозрачности, изложенной в трактате *Пир* и впоследствии воплощенной в *Комедии*.[45] Данте в *Пире*, следуя Альберту Кельнскому, уподобляет градацию восприятия божественной благости небесными и земными творениями степеням поглощения солнечного света различными телами материального мира:

> Следует знать, что божественная благость нисходит во все вещи, иначе они не могли бы существовать; но, хотя эта благость движима простейшим началом, приемлющие ее вещи воспринимают ее по-разному, в большей или меньшей степени. О сем написано в книге Причин: "Первое благо посылает свои благости различным вещам, прибегая к некоторому распределению. Действительно, каждая вещь получает благость от этого распределения соответственно своей силе и сущности". Доступный нашим чувствам пример такого распределения дает нам солнце. Мы видим, что солнечный свет, единый в себе и происходящий из единого источника, тела воспринимают по-разному, как говорит Альберт в книге, в которой он пишет об Уме: ибо некоторые тела, в коих великая ясность прозрачности смешана с материей, стоит солнцу взглянуть на них, становятся столь светлы, что, благодаря умножению в них света, передают другим великое сияние, как, например, золото и некоторые драгоценные камни. Иные, будучи целиком прозрачны, не только воспринимают свет, но и не препятствуют ему, а, напротив, сообщают его, окрасив в свой собственный цвет, другим вещам. А иные настолько превосходны в чистоте прозрачности, что своей лучистостью поражают гармонию глаза и позволяют смотреть на себя, только напрягая зрение: таковы зеркала. Иные же настолько лишены прозрачности, что почти не воспринимают света: такова земля. Подобно свету и благость Бога воспринимается в одной мере отделенными субстанциями – Ангелами, каковые не отягчены материей и почти прозрачны по чистоте своей формы; в другой мере – человеческой душой, которая, с одной стороны, свободна от материи, а с другой – обременена ею […], и совершенно иначе, отлично от всех прочих вещей, землей, которая сугубо материальна, а потому сугубо не близка и пропорционально несоизмерима с первой, простейшей и благороднейшей силой, каковая одна является целиком умозрительной, то есть с Богом.[46]

---

[45] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 165.

[46] Conv. III vii 2-5. Здесь и далее цитаты из *Пира* приводятся по новому академическому изданию: Dante Alighieri. Convivio. A cura di G. Fioravanti e C. Giunta // Dante Alighieri. Opere. A cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese. Milano, Mondadori, 2014. P. 89-805. Используемое сокращение: Conv. – Convivio (Пир). В соответствии с традицией ссылок на дантовские тексты, мы не даем номеров страниц. Подстрочный перевод, выполненный с учетом комментариев, здесь и далее наш.

В рамках такого сопоставления драгоценный камень – полупрозрачное тело, окрашивающее воспринимаемый им солнечный свет в свой цвет и сообщающее его через отражение другим предметам, становится идеальным символом души человека, воспринимающей божественную благодать, и, в более широком смысле, символом среды проявления божественного присутствия в сотворенном мире.

Ивановское обращение к сапфиру в стихотворении *Сафир*: “о Да иное, / Чем наших уст неверных да” и “Ты на земле – все неземное” – также можно понять как аллюзию на восприятие света материей драгоценного камня, и одновременно, в метафорическом смысле – как идеальный вариант согласия земной природы на наполнение ее трансцендентной силой. Мотив преображения земной материи небесным светом звучит и в других стихотворениях цикла. В *Алмазе* это преображение сравнивается с наполнением души человека божественной энергией:[47]

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
*Преображенная* в алмаз.

Взыграв игрою встреч небесных,
Ответный крик твоих лучей,
О Свет, мы будем в гранях тесных
Ты сам – и цель твоих мечей! (I, 754)

Здесь представляется уместным процитировать еще один эпизод *Пира*, где Данте разделяет свет на три категории – источник, луч, сияние:

> Итак, мы видим солнце, которое, низводя свой луч сюда вниз, уподобляет вещи себе посредством света, в той мере, в какой они по своему расположению могут вместить свет от силы солнца. […] Следует также знать, что первый агенс, то есть Бог, запечатлевает свою силу в некоторых вещах посредством прямого луча, а в некоторых других – посредством отраженного сияния; посему в Умах божественный свет сияет неопосредованно, а в других вещах отражается от этих изначально озаренных Умов. Но, коль скоро здесь упомянуты “свет” и “сияние”, то, чтобы все было совершенно понятно, я покажу различие этих терминов, согласно учению Авиценны. Поясню, что в обычае философов называть “светом” свет, когда он является источником его распространения; называть свет “лучом”, когда он является средством движения света от источника до первого тела, до которого он доходит; называть свет “сиянием”, когда он отражается освещенной им частью пространства.[48]

---

[47] Ср. об этом также в статье: *Михайлова М.В*. Уголь и алмаз. К антропологии русского символизма // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. Под ред. Н.Ю. Грякаловой, А.Б. Шишкина. СПб, РХГА, 2016. С. 217.

[48] Conv. III xiv 3-5.

Эти категории становятся ключевыми для световой метафизики *Комедии*, особенно в третьей ее части. Как отмечает М. Корти, именно в третьей кантике "существует […] система божественного творения, которая чудесным образом строится на правилах и отношениях, выражаемых в свете".[49] В "Чистилище" и "Рае" душа Данте-персонажа, по мере своего восхождения, преисполняясь света, становится все прозрачнее, то есть все ярче отражает в себе божественную благодать. Мы наблюдаем это становление в тех местах поэмы, где "автор описывает прогрессивное продвижение к божественному "источнику света" […] в терминах отражения"[50] и где "разум Данте-героя от раза к разу уподобляется "прозрачному телу", "зеркалу", чистой воде, на поверхности которой отражается божественный луч".[51] Так, например, Беатриче, которую в разные времена различные комментаторы поэмы полагали аллегорией теологии, Священного Писания или божественной Премудрости,[52] обращается к персонажу со словами:

| | |
|---|---|
| S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore | Если я пылаю перед тобой жаром любви, |
| di là dal modo che 'n terra si vede, | как не пылает ни одно пламя на земле, |
| sì che del viso tuo vinco il valore, | так, что поражаю силу твоего взора, |
| non ti maravigliar, ché ciò procede | не изумляйся: ведь это происходит |
| *da perfetto veder, che, come apprende,* | *от совершенного видения, что, по мере постижения блага,* |
| *così nel bene appreso move il piede.* | *укрепляется в этом благе все сильнее.* |
| *Io veggio ben sì come già resplende* | *Поистине, я вижу, как уже отражается, сияя,* |
| *ne l'intelletto tuo l'etterna luce,* | *в твоем разуме вечный свет,* |
| *che, vista, sola e sempre amore accende* […][53]. | *который, стоит лишь раз его увидеть, навсегда возжигает любовь лишь к нему одному* […]. |

М. Мокан замечает, что Данте "заимствует и развивает завоевания оптической науки в области распространения лучей, интерпретируя их

---

[49] *Corti M*. Metafisica della luce come poesia // M. Corti. Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante. Torino, Einaudi, 1993. P. 298.

[50] *Mocan M*. La trasparenza e il riflesso. P. 89.

[51] Ibid. P. 89.

[52] Роль Беатриче в "Раю" была и остается предметом дискуссий среди дантоведов всего мира. Основные точки зрения по этому вопросу подробно освещены в статье "Беатриче" в *Дантовской энциклопедии* (*Vallone A*. Beatrice // Enciclopedia Dantesca. Vol. 1. P. 542-551). Тем не менее, общим пунктом большинства интерпретаций этого образа остается его связь с божественным знанием, сообщаемым человеку в слове.

[53] Par. V 1-9.

(подобно Дионисию Ареопагиту) в ключе иерархического распространения божественного света в мире и строя свой дискурс на образах и механизмах зеркального отражения не только в том, что касается познания, но и в том, что касается любви”.[54] Распространение во вселенной божественного света является общим неоплатоническим архетипом; в частности, для христианских неоплатоников Средних веков источником в этом отношении был Дионисий Ареопагит.[55] Однако в дантовской поэзии световое учение Псевдо-Дионисия получает дальнейшее поэтическое развитие: как утверждает М. Ариани, “поэт присваивает себе эту архетипическую модель и основывает на ней […] сюжет Рая”.[56] Таким образом, в поэме воплощается “неслыханный нарративный принцип, изобретенный автором для третьей кантики”:[57] основным двигателем сюжета и основным источником метафор становится свет и его бесчисленные отражения в более или менее прозрачной среде.[58]

В рамках этой системы читателя не может удивить уподобление святых, встречаемых Данте-персонажем на протяжении его восхождения в Эмпирей, драгоценным камням различных оттенков: “в неисчерпаемой дантовской фантазии семантика драгоценного предмета обретает изящество ювелирных камней, и фигурам блаженных придается облик минералов: они окутываются кристаллическим сиянием, которое ослепляет и ранит пока еще человеческие органы Данте-путника своей синэстетической резкостью”.[59]

---

[54] *Mocan M*. La trasparenza e il riflesso. P. 62.

[55] О влияниях Псевдо-Дионисия на неоплатоников западного Средневековья ср. Denys l’Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident. Éd. par Y. De Andia. Paris, Institut d’Études Augustinennes, 1997; *Jeauneau É*. Denys l’Aréopagite, promoteur du néoplatonisme en Occident // Néoplatonisme et philosophie mediévale. Éd. L.G. Benakis. Turnhout, Brepols, 2000. P. 1-23; *Mahoney E.P*. Pseudo-Dionysius’s Conception of Metaphysical Hierarchy and its Influence on Medieval Philosophy // Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter. Internationales Kolloquium in Sofia. Eds. T. Boiadjiev, G. Kapriev, A. Speer. Turnhout, Brepols, 2000. P. 429-475; на русском языке ср. *Прохоров Г.М*. Вступительная статья // Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. Пер. с греч. Г.М. Прохорова. СПб, изд-во Олега Абышко, 2008. С. 10-13. О влиянии Псевдо-Дионисия на творчество Данте ср. *Ariani M*. Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante. Roma, Aracne, 2010.

[56] Ibid. P. 49.

[57] Ibid. P. 19.

[58] Ibid. P. 19.

[59] Ibid. P. 197.

Приведем ниже несколько примеров сравнений святых с драгоценностями, чтобы проиллюстрировать богатство третьей кантики этими тропами:

| | |
|---|---|
| Di questa luculenta e cara gioia<br>del nostro cielo che più m'è propinqua,<br>grande fama rimase […].[60] | Это источающее свет драгоценное украшение<br>нашего неба, которое находится ближе всех ко мне,<br>оставило по себе великую славу […]. |
| L'altra letizia, che m'era già nota<br>per cara cosa, mi si fece in vista<br>qual fin balasso in che lo sol percuota.[61] | Еще одна радость, которую я уже давно<br>почитал за драгоценность, предстала моему взору,<br>точно чистый рубин, в коем преломляется солнце. |
| Ben supplico io a te, vivo topazio<br>che questa gioia prezïosa ingemmi,<br>perché mi facci del tuo nome sazio.[62] | Молю тебя, о живой топаз,<br>озаряющий это драгоценное украшение,<br>утоли мою жажду знать твое имя. |
| parea ciascuna rubinetto in cui<br>raggio di sole ardesse sì acceso,<br>che ne' miei occhi rifrangesse lui.[63] | каждая из них казалась рубином, в котором<br>луч солнца пылал столь ярко,<br>что само солнце отражалось в моих глазах. |

Образы самоцветов, как мы видим, имеют далеко не только декоративную функцию: если вспомнить, что источником света в "Раю" является Творец, то можно заметить, как, раскрывая процесс отражения этого света, Данте использует сравнения с разноцветными драгоценностями, чтобы показать присутствие Создателя в его святых и описать проникновение благодати Божьей в душу своего персонажа через их посредничество.[64]

Как и в поэме Данте, в цикле *Царство Прозрачности* Иванова самоцветы становятся идеальными образами посредничества при соединении

---

[60] Par. IX 37-39.

[61] Par. IX 67-69.

[62] Par. XV 85-87.

[63] Par. XIX 4-6.

[64] Ср. комментарии к Par. XIX 4-6: "Луч славы, посланный Солнцем правды, отражает божественный свет от этих духов, сообщая его глазам Данте" (Campi G. 1888-1893. Par. XIX 4-6 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult); "Все духи блестели, как если бы солнце отражалось одновременно в каждом из них; в самом деле, алый цвет их сияния - это цвет любви (*caritas*), отражающий в себе любовь Бога" (Fosca N. 2003-2015. Par. XIX 4-6 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=next result). В этой связи комментаторы упоминают процитированный нами выше отрывок *Пира* (Conv. III vii 3).

души с божественным началом через символический процесс зрительного восприятия. Дикман утверждает в этой связи, что “идея, будто человек должен стать “чистым”, или “прозрачным”, в нравственном смысле, так же, как чисты и прозрачны драгоценные камни (символизирующие различные добродетели – *virtutes*), фигурировала в религиозной европейской поэзии неоднократно”;[65] в качестве примеров он приводит тексты Марбода и метафизического английского поэта XVII в. Дж. Герберта.[66] Как мы видели выше, в стихотворении *Алмаз*, камень может использоваться Ивановым как символ самой души человека:

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
*Исполнит солнцем темных нас*,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз.

Взыграв игрою встреч небесных,
*Ответный крик твоих лучей*,
*О Свет, мы будем в гранях тесных*
*Ты сам* – и цель твоих мечей!

Однако, в отличие от вышеупомянутых произведений Марбода и Герберта, где тема прозрачности и сопряженных с нею световых эффектов в контексте преображения души не получает отдельного развития, здесь мы наблюдаем сложный процесс сообщения, восприятия и отражения света, сосредоточенный в образе чистейшего драгоценного камня. Для осуществления этого процесса необходимы три объекта: источник света (солнце), лучи (средство сообщения света) и “ответный крик” лучей (отражение света). Солнце проникает в душу, как в темную материю, преображая ее в драгоценность, и сама она становится отражением света, или тем, что Данте называет в *Пире* “splendore” (отраженное сияние);[67] этот образ неоднократно повторяется у него и в “Раю”, опять же при описании святых:

| | |
|---|---|
| sì vid’io ben più di mille splendori | так я увидел, что более тысячи отраженных сияний |
| trarsi ver’ noi, e in ciascun s’udia: | стремится к нам, и в каждом из них слышится: |
| “Ecco chi crescerà li nostri amori”.[68] | “Вот кто усилит нашу любовь”. |

---

[65] *Dykman A*. Lithica ivanoviana, cit. P. 279.

[66] Ibid. P. 279.

[67] Conv. III xiv 5.

[68] Par. V 103-105. Ср. комментарий: “Отраженные сияния: души блаженных, сияющие отраженным светом” (Bosco U., Reggio G. 1979. Par. V 103-105 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=197953051030&cmd=gotoresult&arg1=13).

Как говорилось выше, Данте прибегает к общим неоплатоническим мотивам и использует достижения средневековых оптических теорий,[69] однако в его поэме они получают дальнейшее развитие, ложась в основу метафоры блаженного бытия святых душ и "пречеловеченья"[70] самого Данте-героя, чья душа изначально является гораздо менее прозрачной, нежели на последних этапах восхождения в Эмпирей.[71] Модель восприятия и отражения света в ивановском *Алмазе*, очевидно, служит той же цели, что и поэтическая модель распространения света в *Комедии*, схема которой изложена в *Пире*: описанию исполнения человеческой души божественной энергией и развития ее отношений с этой энергией. В этом контексте у обоих авторов, как мы видели, образы драгоценностей получают особую релевантность.

Таким образом, нельзя исключать предположение, что, наряду с общими для обоих поэтов неоплатоническими трудами, для ивановского цикла, в частности, для стихотворений *Сапфир* и *Алмаз*, могла послужить источником дантовская поэтика "прозрачности и отражения".[72]

## "Но крепнул взор, чем доле светлость пил": метафора питья света у Данте и Вяч. Иванова

*Воззревшие*. — Наряду с описанием отражения света в драгоценном камне, еще одним способом выражения световой трансформации в герое *Комедии* служит метафора питья света очами: функция глаз в этом смысле сближается в дантовской поэтике с одной из функций самоцветов или зеркал как воспринимающих божественный свет субстанций.[73] Метафора питья света очами встречается в дантовской поэме только

---

[69] Об оптических теориях в *Комедии* ср. *Gilson S.A*. Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante. Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2000.

[70] Ср. перевод М.Л. Лозинским дантовского неологизма в народном итальянском языке "transumanar": "Пречеловеченье вместить в слова / Нельзя […]" (Рай I 70-71 //). Цит. по изданию: *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. Пер. М.Л. Лозинского. Под ред. М.П. Алексеева, И.Н. Голенищева-Кутузова. М., Наука, 1967. С. 315.

[71] Ср. *Ariani M*. Lux inaccessibilis. P. 103: "Таким образом, именно свет является физико-метафизическим органом, пречеловечивающим тело и душу паломника".

[72] *Mocan M*. La trasparenza e il riflesso.

[73] Ср. Conv. III ix 6-10; ср. также статью: *Tollemache F*. Occhio // Enciclopedia Dantesca. Vol. 4. P. 117-121; *Pizzorusso Bertolucci V*. Gli smeraldi di Beatrice // Studi Mediolatini e Volgari, 17 (1969). P. 7-16; о символике глаза в Средние века ср. *Deonna W*. Le symbolisme de l'oeil. Paris, Éd. De Boccard, 1965.

один раз: в XXX песни “Рая”, в эпизоде, когда Беатриче уже вознесла героя в Эмпирей, но он пока еще не в состоянии видеть небесное царство таким, какое оно есть. Оно является Данте в форме реки света, и Беатриче призывает его *испить свет из этой реки*, чтобы обрести совершенное духовное зрение. Данте поспешно выполняет веление своей проводницы: пьет свет очами, чтобы “сделать из глаз еще лучшие зеркала” и увидеть собор святых, составляющий розу Эмпирея. Приведем ниже весь этот отрывок:

| | |
|---|---|
| “[…] di quest’acqua convien che tu bei | “[…] надо, чтобы ты отпил от этой воды, |
| prima che tanta sete in te si sazi”: | прежде чем вся твоя жажда будет утолена”: |
| così mi disse il sol de li occhi miei. | так молвило мне солнце моих очей. |
| Anche soggiunse: “Il fiume e li topazi | Затем она прибавила: “Река и топазы, |
| ch’entrano ed escono e ‘l rider de l’erbe | влетающие и вылетающие из нее, и улыбка трав – |
| son *di lor vero umbriferi prefazi*. | лишь *теневые предвестия своей истинной сути*. |
| Non che da sé sian queste cose acerbe; | Эти вещи не являются незрелыми по своей природе: |
| ma è difetto da la parte tua, | недостаток в тебе, |
| che non hai viste ancor tanto superbe”. | ибо у тебя еще недостаточно укреплен взор”. |
| Non è fantin che sì sùbito rua | Ребенок не кидается так быстро |
| col volto verso il latte, se si svegli | к молоку, когда просыпается |
| molto tardato da l’usanza sua, | позднее, чем обыкновенно, |
| *come fec’io, per far migliori spegli* | *как поспешил я, чтобы сделать из глаз* |
| *ancor de li occhi, chinandomi a l'onda* | *еще лучшие зеркала, наклонившись к волне,* |
| *che si deriva perché vi s’immegli;* | *что истекает из своего истока, чтобы делать людей лучше;* |
| *e sì come di lei bevve la gronda* | *и, как только край моих век* |
| *de le palpebre mie, così mi parve* | *отпил от нее, мне сразу же показалось,* |
| *di sua lunghezza divenuta tonda.* | *что линия реки обратилась в круг.* |
| *Poi, come gente stata sotto larve,* | *Затем, как люди, бывшие под масками,* |
| *che pare altro che prima, se si sveste* | *что кажутся другими, чем прежде, когда разоблачаются,* |
| *la sembianza non süa in che disparve,* | *избавляясь от не своего обличья*, |
| così mi si cambiaro in maggior feste | так предо мной обратились в еще большее ликованье |
| li fiori e le faville, sì ch’io vidi | цветы и искры, так, что я увидел |
| ambo le corti del ciel manifeste.[74] | явленными оба небесных двора. |

[74] Par. XXX 73-96; ср. комментарий А.М. Кьяваччи Леонарди к 73-74 ст.: “Только черпая этот свет, который является излучением самого Бога, Данте сможет проникнуть взглядом за пределы аллегории и увидеть реальность того, что предстает перед ним” //

В качестве возможных источников данного текста М. Ариани в своей работе приводит отдельные труды Дионисия Ареопагита, где, согласно исследователю, царит “общая гармония некоторых вкусовых метафор со светом”.[75] Однако ни в одном из этих примеров образ очей не соединяется с образом питья света в рамках одного тропа.

Один из первых комментаторов поэмы, сын Данте Пьетро Алигьери, поясняет, что описание световой реки в XXX песни “Рая” вдохновлено первым стихом последней главы *Откровения*, но не упоминает об источниках метафоры питья света очами.[76] В комментариях позднейших толкователей мы также находим ссылки на *Откровение*, а также свидетельства того, насколько нова и необычна дантовская метафора питья света в контексте райского видения.[77]

Питье света в XXX песни означает не только возможность воспринимать глазами, точно зеркалами или прозрачными самоцветами, более яркий и мощный свет, но и, в первую очередь, прикасаться к истинной

---

https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153300730&cmd=gotoresult&arg1=7. И к 88-89 ст.: “Необычность того факта, что из этой реки пьют глазами, а не устами, означает, что жажда, утоляемая здесь, есть жажда видения, то есть жажда ума. Весь дискурс строится исключительно на взгляде и на свете” // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153300880&cmd=gotoresult&arg1=11.

[75] *Ariani M*. Lux inaccessibilis. P. 338. В частности, исследователь цитирует девятое послание Псевдо-Дионисия (IX 3-4, trad. Eriugena) и трактат *О небесной иерархии* (Coel. Hier., XV 3) // Ibid.

[76] Pietro Alighieri (1340-1342). Par. XXX 88-90 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=prevresult: “И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл…” [Здесь и далее русский текст Библии приводится по Синодальному переводу. Откр. 22, 1 // http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm].

[77] Ср., например, Scartazzini (18721882): “Следует обратить внимание на природу этого *питья (bere)*, которое современные физики скорее назвали бы *поглощением (assorbire)*[…]. Удивительно, что это наблюдение ускользнуло от фанатичных любителей Данте, ведь в противном случае они бы уж не упустили случая сказать, помимо прочего, что Алигьери предвосхитил Ньютона и Меллони […] // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=prevresult; Н. Фоска в своем комментарии ссылается на Ариани: “синэстетическая смелость, которой вдохновляется описание священного акта питья, свидетельствует о *необычайности изобретения* поэта: в основу метафоры положено описание того, как ресницы пьют из этого потока, именно для того, чтобы глаза, очищенные и обновленные духовной световой водой, смогли узреть поток в его наиболее тайной и невыразимой форме, то есть в форме белоснежной розы святых”. Список большинства известных толкований на XXX песнь “Рая” представлен на сайте https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php.

реальности: от “larve” (масок) Данте переходит к созерцанию святых Эмпирея в их человеческом обличье, внутри небесной Розы[78].

В стихотворении “Воззревшие” из ивановской книги *Прозрачность* мы встречаем похожую метафору:

От персти взятым бреньем
Сгорела слепота:
*На дольнее прозреньем*
Врачует Красота.

Пора птенцам, Орлица,
*Очами пить эфир*
*Яви теням – их лица*,
И странным мира – мир!
(I, 748-749)

Интересен в данном случае контекст употребления данного образа: *очами пить* небесную субстанцию – “эфир” – в этом стихотворении так же, как и пить очами небесный свет у Данте,[79] означает *прозреть, чтобы увидеть истинную сущность теней*. В задачи данной работы не входит рассмотрение большой темы, пронизывающей все творчество Иванова и большинства русских символистов и религиозных философов начала XX века: соотношения лика и личины, истинной сущности предмета и его обличья.[80] Но можно предположить, что одной из поэтических моделей для развития этой темы в “Прозрачности” Иванова, где, по выражению М.М. Бахтина, “основной символ […] – маска, скрывающая сущность явлений”,[81] служила неоплатоническая структура дантовского “Рая”, все небесное царство которого до самого Эмпирея является лишь

---

[78] Par. XXX 95-132.

[79] О связях эфира с глазом в средневековой поэзии и, в частности, у Данте ср. *Agamben G.* La parola e il fantasma // *Agamben G*. Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino, Einaudi, 1977. P. 105-129.

[80] Ср. об этом в статье и библиографии к ней: *Исупов К.Г.* Космос русского самосознания. Лик, лицо, личина (из авторского словаря “Космос русского самосознания”) // “Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)”, 4 (2008). С. 118-191. О проблемах терминологии по теме лица и маски в русском символизме ср. *Гольдт Р*. Демоны маскарада. Проблематика маски, лика и личности в творчестве Федора Степуна и Вячеслава Иванова // Философия России первой половины XX века. Федор Августович Степун. Под ред. В.К. Кантора. М., Российская политическая энциклопедия, 2012. С. 178-186.

[81] *Бахтин М.М*. Приложение. Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // *Бахтин М.М*. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1986. С. 398.

“теневыми предвестиями”[82] божественной вечности белоснежной Розы. Даже дивные образы, которые являются герою Данте на первом этапе видения в XXX песни: река света и цветы, растущие по ее берегам, – поэт сравнивает с “larve”[83] – масками. Слово это имеет латинскую этимологию, на которую обращает внимание в *Иконостасе* П. Флоренский, сопоставляя ларву (личину) с лицом:

> Полную противоположность лику составляет слово личина. Первоначальное значение этого слова есть маска, ларва – larva, чем отмечается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как *раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого* […]. Но смысл его делается отрицательным, когда оно, вместо того, чтобы открывать нам образ Божий […], *обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина*.[84]

Разумеется, Данте в “Раю” не вкладывает в слово “larve” никакого отрицательного значения,[85] однако его употребление в данном контексте служит той же цели, что и употребление слова “тени” в ивановском стихотворении: показать видимость, нереальность, кажущуюся оболочку лиц, в противоположность истине.

И в стихотворении *Воззревшие*, и в XXX песни “Рая” питье очами соответственно эфира и света предваряет *видение* того, что скрывается за тенями, или “теневыми предвестиями”, или “ларвами”: у Данте акт зрительного питья позволяет провидцу узреть Розу святых, у Иванова за этим актом следует явление теням их собственных лиц.

---

[82] Par. XXX 78. Об иллюзорности действительности Рая в дантовской поэме до Эмпирея ср. *Chiavacci Leonardi A.M*. La terza cantica // Dante Alighieri. Paradiso // *Dante Alighieri*. Commedia. Con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Bologna, Zanichelli, 2001. P. 12: “В самом деле, рай дантовских сфер, с его сонмами блаженных на различных ступенях небесной лестницы, *задуман как ненастоящий*, или, вернее, как доступная чувствам форма чисто духовной реальности, созданная для того, чтобы снизойти к человечности того, кто […] может постигать лишь через чувства”.

[83] Par. XXX 91.

[84] *Флоренский П*. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., Мифрил-Русская книга, 1993. С. 28-29.

[85] Ср. *Basile B*. Larva // Enciclopedia Dantesca. Vol. 3. P. 573.

“Эпилог” к мелопее *Человек*. — Метафора питья очами небесного света присутствует у Иванова в “Эпилоге” к мелопее “Человек”. Ольга Шор пишет о создании “Эпилога”:

> Осенью 1916 г. В.И. с семьею уехал в Сочи: он получил от изд. Сабашниковых заказ на перевод Эсхила, и за свое долгое пребывание на берегу Черного моря, среди “смуглых кипарисов”, в тени чинар он передал размерами подлинника на своем родном языке почти все трагедии своего любимого писателя. […] Зрелище остервенения и насилия, но и героизма, и готовности на жертву естественно заставило В.И. по-новому задуматься над природою вселенского и человеческого зла и над возможностью его преодоления. И как всегда, В.И. прежде всего прибегает к имагинативному извещению, и познанию в образе и в мифе. Он пишет мелопею – *Человек*. […] Эпилог поэмы *Человек* написан в марте 1919 г. Странно: В.И. однажды был поражен неожиданным, незабвенным узрением: он вдруг заметил в небесной лазури черную голубизну, он увидел траур в сиянии и услышал голос полуденной печали, сказавшей: – “Я похоронною лазурью осиянна”. То случилось в счастливейшую пору жизни В.И., летом 1903 г. А в страшные дни, в часы тоски и “боли смертной” В.И. непрестанно видел сквозь мрак кромешный сияющий, спасительный свет […] (I, 142-150).

Вариант “Эпилога”, содержащийся в *Собрании сочинений* под редакцией Д.В. Иванова и О. Дешарт, не единственный: существует и более ранняя версия, где стоит дата: “на 28 октября”, предположительно 1918 года.[86]

Предмет видения поэта в обеих версиях составляет пронизанная светом обновленная церковь, великий храм человечества как выражение соборности.[87] Суть этого видения до некоторой степени раскрывает перед читателем пояснение Ольги Шор:

> Так предуготовляется торжество Царствия Божия, тот День, когда таинство, которое Церковь называет “Communio Sanctorum”, станет событием явленным, ощутимым, естественным, как дыхание, – и пространства в его разъединяющем, разлучающем действии больше не будет (т. I, 159).

Тема “Communio sanctorum” – “общения святых”[88] – получает развитие в “Эпилоге” в том числе и в световых образах, среди которых –

---

[86] Ср. *Иванов В.И.* (публикация А.Б. Шишкина). Я видел умным взором в серебре… // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. Под ред. Л. А. Гоготишвили, А.Т. Казаряна. М., Русские словари, 1999. С. 5-6.

[87] Ср. комментарий О. Шор (III, 737; 740). Ср. также Иванов В.И. Вселенское дело // Родное и вселенское. М., 1917. С. 6-7.

[88] Библейский термин, легший в основу апостольского символа веры и ставший предметом многовековых богословских изысканий. Ср. *Шишкин А.Б.* Примечание //

метафора питья света очами. Рассмотрим третью и четвертую октавы последней версии “Эпилога”, в сопоставлении с процитированным выше текстом XXX песни дантовского “Рая”[89]

3
Все выше рос венец узорных дуг,
Как чаща кедров в инее, обширный
Обставшая на плоскогорье луг, –
Пока в легчайший свод златоэфирный
Не стал смыкаться необъятный круг.
И *свет лился* из купола премирный. –
Он сплавом снежных молний *взор слепил*,
Но *крепнул взор, чем доле светлость пил*.

4
И долго я не мог открыть *истока*
*Той светлости*; *прозрев*, – затрепетал...
Но тонкий облак от земного ока
Застлал Того, кто Голубем слетал
К сафирной Чаше, реющей высоко.
*Прозрачной розой окрест зацветал,*
*Как заревом нагорным, край эфира*,
Лелея отсвет от Даров Потира. […]
(III, 240).

Здесь мы видим, что герой “Эпилога” оказывается как бы в центре чудесным образом строящегося храма, из-под купола которого льется поток света, слепящий взгляд; однако ослепление ведет не к потере зрения, но, напротив, парадоксальным образом, к его укреплению.

Этот же парадокс постоянно встречается в дантовском “Раю”: неизменная диалектика разрушительного и созидательного воздействия света на человеческие чувства Данте-персонажа - один из основных двигателей сюжета третьей кантики “Комедии”.[90] Эта диалектика выражается

---

*Иванов В.И*. Повесть о Светомире царевиче. Под ред. А.Л. Топоркова, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкина. М., Ладомир, Наука, 2015. С. 650-651; *Mersch É*. Communion des saints // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire. Sous la diréction de M. Viller. Paris, Beauchesne, 1953. T. 2. P. 1291-1294; *Mersch É., Brunet R*. Corps mystique et spiritualité. P. 2378-2403.

[89] Ср. выше.

[90] Источником самого Данте в этом смысле является, по мнению дантологов, прежде всего, описание происшествия с Савлом на пути в Дамаск в “Деяниях святых апостолов”: ослепления, приведшего к последствиям, благотворным и для самого Савла, и для

в описании ослепления и одновременно улучшения зрительных способностей героя поэмы; боли, причиняемой ему светом, и вместе с тем благотворности его влияния, за счет которого он может подниматься все выше и выдерживать все более яркое сияние.[91] “Поражения” светом приводят, наконец, к тому, что герой сам преисполняется света и становится способен видеть Творца: “именно тотальное восприятие света меняет Данте-паломника, который становится иным, чем он был, обретая состояние ‘того серафима, что пристальнее всех взирает на Бога’”.[92] Если мы обратимся к началу XXX песни “Рая”, то увидим, что и сам вход Данте в Эмпирей начинается именно с ослепления: “così mi *circunfulse* luce viva, /e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che *nulla m’appariva*” (“так меня *осиял* живой свет, и окутал меня таким покрывалом своего сверканья, что *я более ничего не видел*”).[93] Именно после ослепления Данте видит реку света, точнее, “lume in forma di riviera” - “свет в форме реки”[94] – и по призыву Беатриче пьет из нее очами, в результате чего перед его взглядом возникает Роза святых.

Ивановский образ ослепления – “И свет *лился* из купола премирный. – / Он сплавом снежных молний взор *слепил*” – напрямую связан в третьей октаве “Эпилога” с метафорой питья света: “*Но* крепнул взор, *чем доле светлость пил*”. Обратим здесь внимание на глаголы “лился” и “пил”, и в следующей октаве – на существительное “исток”: эти слова

---

всего мира. Ср. *Ledda G*. La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante. Ravenna, Longo, 2002. P. 294. Однако в поэзии Данте, как и у Иванова, тема света получает дополнительное развитие: если в *Деяниях* ослепление вызывает обращение (*conversatio*, ср. Gal. 1, 13 // Vulgata // http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-galatas_lt.html), то в *Комедии*, как и в ивановском “Эпилоге” к *Человеку*, оно приводит к глубокому прозрению, метафорически выражаемому все большим укреплением взора.

[91] Так происходит, например, восприятие Данте-персонажем света Беатриче (Par. III 127-130 и Par. XXIII 46-48). Ср. также М. Ариани: “божественное сияние становится мглой, ослепляющей своим избыточным излучением, но исход этого ужасного удара […] – это обожествление [Данте-героя – К.Л.]” (*Ariani M*. Lux inaccessibilis. P. 298).

[92] Ibid. P. 365.

[93] Par. XXX 49-51. *Circumfulsit (Осиял)* – павловский глагол (ср. Act. 9, 3 // http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epistgalatas_lt.html; Деян. 9, 3 // http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_deqn9.htm) и комментарий к дантовскому тексту: A.M. Chiavacci Leonardi. Par. XXX 49 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153300490&cmd=gotoresult&arg1=6.

[94] Par. XXX 61.

позволяют читателю ассоциировать свет с потоком, с жидкостью, и процесс питья света гармонично вписывается в данный контекст.

В первоначальном варианте “Эпилога” парадоксу ослепления, укрепляющего взор, уделяется еще больше внимания. Приведем ниже соответствующий отрывок:

Все выше рос тот лес, и в вышине
Был золотом пронизан и смыкался
Эфирным сводом. Но незрим был свод,
Затем, что в нем, как несказанный облак,
*В слепительном* летал *сверканьи* Голубь
И дивное свершалось: *чем больней*
*Свет молнийный земное ранил око,*
*Тем зрение, крепчая, больше света*
*Впивало, тем усладней был ему*
*Блеск нестерпимой белизны*, что *в розу*
*Переливалось на окрайной сфере*.[95]

В окончательной редакции из слов с семантикой боли в контексте зрения употребляется один глагол “слепил”, здесь же, как мы видим, их количество возрастает: “слепительное” (сверканье Голубя), “больней”, “ранил”, “нестерпимой”. Причем, если в последней версии текста причиной укрепления взора становится само питье света (“но крепнул взор, чем доле светлость пил”), то в первой версии причина заключается в боли ослепленья, а питье света зреньем является результатом этой боли. Кроме того, во второй версии единственное последствие питья света – это укрепление взора, а в первоначальном варианте последствия боли – это и укрепление зрения, и количество впитываемого им света, и, сверх того, усиливающееся наслаждение от блеска белизны, который переливается в розу. Таким образом, можно констатировать, что в обеих редакциях взаимоотношения глаза со светом описываются в образах ослепления и питья света взором, причем в первом варианте эта тема разработана больше, что свидетельствует об особом интересе к ней Иванова.

Обе редакции содержат еще два образа, в которых можно усмотреть аналогии с образами последних песен дантовского “Рая”. Первый из них – прозрачная роза, которой “окрест *зацветал*, / Как заревом нагорным, край *эфира*”, – напоминает о видении Розы Эмпирея в сходном

---

[95] Цит. по: *Иванов В.И.* Я видел умным взором в серебре. С. 5. Здесь и далее текст приводится в современной орфографии, с сохранением авторской пунктуации.

контексте.[96] Глагол “зацветал” – начало действия – указывает как бы на постепенное проявление, более глубокое раскрытие прежнего видения. Видение Розы святых в “Раю” также “подготавливается медленно”[97], с 91-го по 114-й стих XXX песни “Рая”. Образ ивановской Розы образуется в небесной субстанции (эфире), подобно “зареву”, а “зарево” является словом с ярко выраженной семантикой света; природой дантовской Розы также является свет.

Второй образ “Эпилога”, который напоминает нам о дантовском Эмпирее, – это “людской собор”, каким он предстает перед героем Иванова. Процитируем здесь соответствующие отрывки из окончательной и первоначальной редакций “Эпилога”:

Окончательная редакция

6

И некий нежный вихрь златым покровом
Меня обвеял. Из сетей сквозных
Озрелся я: *в преображеньи новом*
*Не храм предстал, но мириад родных*,
*Людской собор*, как невод, полный ловом.
И *в сонме лиц я различал иных*,
*Что ближними моими были прежде*;
И все сияли в солнечной одежде –

Первоначальная редакция

Тогда меня огнистый облак обнял
И сквозь него окрест я огляделся
На прежний храм… Но храма боле нет
Но [?] *множество великое людей*
*С просвеченными ликами. Узнал я*
*Родных и близких и знакомых мне*
И каждый был в своем природном сонме
И каждый сонм был ангел.

Во-первых, следует указать на сам характер появления “людского собора”, или “множества великого людей”: собор возникает не сразу,

---

[96] Это отнюдь не означает, что генезис образа Розы в данном отрывке основан исключительно на тексте Данте. О сложности символа розы у Иванова в сравнении с розой Эмпирея ср. Бахтин М.М. Приложение. Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов, цит. С. 403; Магомедова Д. М., наст. изд. Нам хотелось бы подчеркнуть лишь параллели с дантовским текстом в репрезентации данного образа.

[97] Chiavacci Leonardi A.M. Par. XXX 106-108 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153301090&cmd=gotoresult&arg1=13.

но как видение внутри видения. В первой редакции “Эпилога” идея перехода от прежнего видения к новому выражается во фразе: “Но храма боле нет”; в окончательной редакции эта же идея сохраняется в словосочетании: “в преображеньи новом”. В “Раю” Роза святых – фигура торжествующей церкви – также является герою как видение внутри видения, как новая трансформация, доступная взору благодаря питью света:

> Данте, в самом деле, изобразил двойное видение для того, чтобы выразить необходимость подготовки человеческого взгляда к небесной реальности. […] теперь перед взором поэта и нашим взором возникает, быть может, самое великое изобретение всей “Комедии” – белоснежная роза, чьи белые лепестки – это славные тела (“le bianche stole”) самих блаженных.[98]

Во-вторых, сразу за описанием преображения собора-строения в собор верных в обеих редакциях “Эпилога” следует упоминание о множестве увиденных героем людей: “мириад” (или “множество великое”) – огромное число людей, объединенных общим светом любви. Сравним это с дантовскими строками: “я увидел, как в более чем тысяче лепестков / отражаются те из нас, что вернулись наверх”.[99] Как подчеркивают комментаторы *Комедии*, “более тысячи” у Данте – условная цифра, выражающая бесконечное количество.[100]

В-третьих, в окончательной редакции “Эпилога” после указания на бесчисленность явившихся ему “родных” Иванов описывает взгляд своего героя на их лица: “И в сонме лиц я различал иных…”. Данте также продолжает рассказ о видении, повествуя, как его герой взирает на лица святых “радостного царства”.[101] “Vedëa *visi* a carità süadi, / d’altrui lume fregiati e di suo riso” (Я видел *лица*, склоняющие к любви, озаренные Его светом и улыбкой).[102] А.М. Кьяваччи Леонарди, комментируя этот стих, указывает, что именно здесь “впервые в “Раю” можно различить *первые подлинные лица* поэмы (ибо, как всем известно, тела теней “Ада” и “Чистилища” суть эфирные тела, “пустые тени во всем, кроме внешнего облика”: ср. Чист. II 79) – *лица воскресших тел*, которые

---

[98] *Chiavacci Leonardi A.M.* Introduzione al Canto XXX del Paradiso // *Dante Alighieri*. La Divina Commedia. Paradiso. Commento di A.M. Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori, 2009. P. 822.

[99] Par. XXX 112-114.

[100] Chiavacci Leonardi A.M. Par. XXX 11// https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153301120&cmd=gotoresult&arg1=10.

[101] “gaudïoso regno”, Par. XXXI 25.

[102] Par. XXXI 49-50.

можно увидеть только в вечности”.[103] Учитывая, что понятия лица и лика в творчестве Иванова исполнены особого смысла и потому заслуживают отдельного внимания,[104] хотелось бы отметить, насколько сближается здесь ивановская поэтика с дантовской: и в “Эпилоге”, и в *Комедии* контакт героя с ликующим собором выражается, в частности, во взгляде на отдельные лица в этом торжествующим единении. Укажем в этой связи также на ивановский глагол “различал” в последней версии “Эпилога”. В XXXI песни “Рая” св. Бернард призывает героя “облететь очами этот сад” (Розу святых)[105], и в контексте этого “полета очей”, продолжающегося на протяжении всей XXXII песни, регулярно повторяются глаголы и словосочетания с семантикой зрения, среди которых и словосочетание “различать в лицах”.[106] Примечательно, что в первоначальной версии “Эпилога” мы не находим этого словосочетания, а вместо слова “лица” употребляется “лики”.

Наконец, обращаясь к описанию собора в последней редакции “Эпилога”, любопытно также сопоставить использование Ивановым слов “родные” и “иные, что ближними моими были прежде” с дантовским употреблением фразы “иные, что были ближними” в эпизоде XIV песни “Рая”, где описывается слава воскресших святых (предмет видения в XXX-XXXIII песнях):

И в сонме лиц я различал иных,
Что ближними моими были прежде;
И все сияли в солнечной одежде
[…].

| | |
|---|---|
| Tanto mi parver sùbiti e accorti | Я увидел, как и тот, и другой хор с такой готовностью |
| e l’uno e l’altro coro a dicer “Amme!”, | воскликнули: “Аминь!”, что стало ясно, |
| che ben mostrar disio d’i corpi morti: | насколько они желают обрести усопшие тела: |
| forse non pur per lor, ma per le mamme, | возможно, не столько ради себя самих, но ради своих мам, |
| per li padri e per li altri che fuor cari | отцов и иных, что были их ближними прежде, |
| anzi che fosser sempiterne fiamme.[107] | до того, как они сделались вечными огнями. |

---

[103] Chiavacci Leonardi A.M. Par. XXXI 49 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153310490&cmd=gotoresult&arg1=12.

[104] Ср. сноску 81.

[105] Par. XXXI 97.

[106] Par. XXXII 46.

[107] Par. XIV 61-66.

Речь здесь идет о том, что по воскресении плоти во славе свет, излучаемый святыми, – “folgor che già ne cerchia” (сиянье, уже окутывающее их)[108] – больше не будет препятствовать тому, чтобы разглядеть их лица. Это объясняет Данте царь Соломон в небе Солнца, и святые, вместе с ним явившиеся герою “Комедии”, настолько радуются словам царя, что единодушно восклицают “Аминь!” Анонимный средневековый комментатор из Флоренции поясняет эти строки так: святые хотели “общаться со спасшимися родственниками и друзьями, которые любили их и желали им добра в земной жизни”,[109] а Кьяваччи Леонарди замечает: “Словом “возможно” отодвигается на второй план первичная причина этого желания, принятая за истину в теологии (стремление к большему совершенству) и отводится первое место причине, вторичной для богословия и упоминаемой *редкими авторами: стремление снова увидеть своих близких*. Это *необычный поворот*, достойно венчающий […] дискурс, целиком направленный на прославление плоти, ныне принадлежащей земле”.[110]

Иными словами, церковь, торжествующая в сиянии вечного света, видится Данте именно как *собрание смотрящих друг на друга родных*, матерей, которых он называет “детским” словом “мамы”, и “отцов”, а также “иных, что прежде были близкими”.[111]

Учитывая этот факт, нельзя не обратить внимание на сходство при описании торжествующего собора у Иванова и церкви в вечности у Данте, и нельзя исключать варианта, что основной поэтической моделью для воплощения ивановской концепции “родного и вселенского” могло послужить в данном случае описание бытия святых в дантовском “Раю”.

Детальный анализ образов указанных выше ивановских произведений в сопоставлении с текстами второй и третьей кантик поэмы Данте позволяет заключить, что близость обоих поэтов, в которой признавался сам Иванов,[112] выходит далеко за пределы общепринятых заимство-

---

[108] Par. XIV 55.

[109] Anonimo Fiorentino (1400[?]). Par. XIV 61-66 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult.

[110] Chiavacci Leonardi A.M. Par. XIV 64-66 // https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=199153140610&cmd=gotoresult&arg1=18.

[111] Подробное освещение темы лиц родных и близких в дантовском Раю дается в работе: *Webb H*. Transhuman Faces // H. Webb. Dante’s Persons. An Ethics of the Transhuman. Oxford, Oxford Univ. Press, 2016. P. 164-205.

[112] Ср. *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 263.

ваний аллегорических образов *Комедии*. Метафоры с семантикой зрения, света и прозрачности могут встречаться у Иванова в контекстах, близких к дантовским; особая роль здесь принадлежит образам драгоценных камней и метафоре питья света очами. Комментарий к некоторым стихотворениям из книги *Прозрачность* и к “Эпилогу” мелопеи *Человек* может быть, таким образом, дополнен ссылкой на отдельные эпизоды *Комедии* Данте, где поэтика зрительного восприятия используется для описания преображения человеческой природы и видения торжествующей церкви.

# ОБМЕНЕННЫЙ ВЗГЛЯД: К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ВЛАДИМИРА ЭРНА

*О. В. Марченко*

Весть мощных вод и в веяньи прохлады
Послышится, и в их растущем реве.
Иди на гул: раздвинутся громады,
Сверкнет царица водометов, Треви

Сребром с палат посыплются каскады;
Морские кони прянут в светлом гневе;
Из скал богини выйдут, гостье рады,
И сам Нептун навстречу Влаге-Деве.
(Вяч. Иванов)

Любой новоприбывший в Вечный город, разыскивая одно из его роскошных чудес – причудливо сокрытое от дальнозоркого взгляда – сумеет оценить размеренную точность описаний Вяч. Иванова в его *Aqua Virgo* (*Ave Roma. Римские сонеты*. VIII). О точности и продуманности слова как непременной черте замкнутой системы символического языка поэта говорил С.С. Аверинцев, приводя в качестве примера шуточное стихотворение Вяч. Иванова (из его новогоднего письма В.Я. Брюсову), где “милый Эрн” назван “юным Сведенборгом”.[1]

Тема творческий отношений Вячеслава Иванова и его близкого друга Владимира Францевича Эрна (1882-1917) достаточно обширна. Коснусь лишь нескольких ее моментов: хотелось бы прояснить, в некоторой кон-

---

[1] “Описывая встречу нового 1905 г., поэт, во-первых, говорит о попытках в обществе молодого тогда Эрна угадать будущее России в начинающемся роковом году (что заставляет вспомнить об актах ясновидения Сведенборга, провидевшего, по известной версии, пожар в Стокгольме), во-вторых, упоминает шведскую этимологию фамилии Эрна, после чего только естественно, что Эрн назван “юным Сведенборгом”. Историческое имя, превращенное в символ, употреблено в поэтической шутке Вяч. Иванова с большей обдуманностью и семантической точностью, чем в куда более серьезных строках Андрея Белого [в его поэме “Первое свидание” – О.М.]...” (*Аверинцев С.С.* “Скворешниц вольных гражданин...” Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб, 2001. С. 134, 133).

цептуальной их связности, ряд цитат из Вяч. Иванова в работах Эрна и несколько цитат из Эрна в работах Вяч. Иванова, – сочинениях серьезных, шутливых и снова серьезных.

“Для меня вся русская философская мысль, начиная со Сковороды и кончая кн. С. Н. Трубецким и Вяч. Ивановым, – писал в своей славной книге Эрн, – представляется цельным и единым по замыслу философским делом. Каждый мыслитель своими писаниями или своей жизнью как бы вписывает главу какого-то огромного и, может быть, всего лишь начатого философского произведения, предназначенного, очевидно, уже не для кабинетного чтения, а для существенного руководства жизнью. Несмотря на ‘пафос расстояния’, отделяющий Вл. Соловьева от славянофилов, или Лопатина от Вяч. Иванова, между всеми (повторяю, оригинальными) русскими мыслителями есть какой-то ‘тайно обмененный взгляд’. Что-то единое видится и предчувствуется всем представителям русского философского самосознания, и диалектика, искание жизнью, европейская образованность, варварская стихийность, чудачество и трагизм личных переживаний – все различными путями ведет к одному, и все различными тонами вливается в одно симфоническое целое. Я не говорю, чтобы не было разногласий. Разногласия есть и не малые, но разногласия эти диалектического характера и снимаются более глубоким синтетическим устремлением”.[2]

Вот этот “тайно обмененный взгляд” – цитата по памяти из статьи Вяч. Иванова *Кризис индивидуализма* (впервые: Вопросы жизни. СПб., 1905. № 9; вошла в книгу *По звездам*, СПб., 1909). Здесь Иванов, говоря о первых “героях нашего времени”, тех, кто и “доныне плоть от плоти нашей и кость от костей наших” – Дон-Кихоте, Гамлете, Макбете, Лире – утверждал: “Эти вечные типы человека глядят не только в вечность. Есть у них, разлученных от нас тремя столетиями, особенный, проникновенный взгляд и на нас. Есть у них и промеж себя взаимно обмененный взгляд таинственного постижения. Они поднялись из небытия под общим знаком. Их связывает между собою нечто пророчественно-общее” (I, 831). Присутствие в описании основного характера русской философии этой цитаты из “Кризиса индивидуализма” создает очень важный для развертывания мысли Эрна контекст. Сервантес и Шекспир, явившие “духу запросы нового индивидуализма”, – они же намечают вместе с Шиллером и “исход (или возврат) из героического обособления в хоровую соборность духовной свободы” (там же). А вышеназванный ряд русских мыслителей уже вырабатывает, говоря словами Вяч. Ива-

---

[2] *Эрн В.Ф.* Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 24-25.

нова, “некоторый синтез личного начала и начала соборного” (I, 839), – на непростом пути к тому, что Эрн называл “логизмом” оригинальной русской философии.[3]

Книгу о Г.С. Сковороде для “путейской” серии “Русские мыслители” Эрн закончил уже в Риме, будучи командирован в Италию Московским университетом с целью подготовки диссертаций, посвященных творчеству итальянских философов XIX в. Антонио Розмини и Винченцо Джоберти. В 1911-1912 гг. он жил со своей семьей на Via Babuino, в 1913 на соседней Via Bocca di Leone, а в нескольких сотнях метров от его квартиры – в угловом доме на Piazza del Popolo – жил с женой Верой и дочерью Лидией Вяч. Иванов. Друзья общались едва ли не ежедневно, обсуждая самый широкий круг проблем, от идей Л.Н. Толстого (Эрн работал над этой темой, Вяч. Иванов уже напечатал свою статью *Лев Толстой и культура* в 1-й кн. журнала “Логос” за 1911 г.) – до сходства и различий православия и католичества.[4] Здесь Эрн напишет *Письма о христианском Риме*, а также важные работы *Природа мысли* и *Природа научной мысли* (их будет публиковать в “Богословском вестнике” его редактор о. П.А. Флоренский, друг Эрна с детских лет). И многое из этой тематики получит в дальнейшем причудливое, шутливое и серьезное, выражение в сочинениях обоих.

Так, в рукописном журнале “Бульвар и переулок” 1915 г., опубликованном в 1994 г. В.Ю. Проскуриной,[5] наряду с прочим содержится за-

---

[3] Об Эрне и его концепции “логизма” см.: *Марченко О.В.* Очерки по истории философии. М., 2002. С. 158-230. Что касается выражения “пафос расстояния” (Pathos der Distanz) – то это очень распространенная цитата из Ницше (“К генеалогии морали”). Вяч. Иванов употребляет ее, к примеру, в статье 1910 г. *О поэзии Иннокентия Анненского* (II, 580).

[4] См. *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце /Подгот. текста и коммент Д. Мальмстада. М., 1992. С. 50-52; *Марченко О.* Владимир Эрн и его книга о Григории Сковороде // Волшебная Гора: Философия, эзотеризм, культурология. Т.VII., 1998. С. 10-25 (здесь же подготовленное мною переиздание самой книги Эрна: С. 26-157); *Марченко О.* / *Marčenko O.* Личность и учение Льва Толстого в размышлениях русских философов начала XX века / La personalità e la dottrina di Lev Tolstoj nelle riflessioni dei filosofi russi dell’inizio del XX secolo // Сборник материалов симпозиума “Л.Н. Толстой (1828-1910) и Церковь его времени” (14-15 декабря 2009 года) / Atti del simposio “Lev Tolstoj (1828-1910) e la chiesa del suo tempo” (14-15 dicembre 2009). Тула, Издательский дом “Ясная Поляна”, 2011. С. 197-221, 222-246. См. также: *Марченко О.В.* Fabulae selectae. М., 2016. С. 77-107, 109-133.

[5] См.: *Проскурина В.* Рукописный журнал “Бульвар и переулок” (Вяч. Иванов и его московские собеседники в 1915 году) // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 10. Вячеслав Иванов. Материалы и публикации / Сост. Н.В. Котрелев. С. 173-208.

мечательный пастишь Вяч. Иванова *Бедный викинг* с автокомментарием (подписано: Поверенный в делах Фрины, – т. е. Эрна), а также шуточный текст Эрна “Бульварная пресса и переулочные точки зрения” (за подписью Гуляющий слон).[6] Приведу по этой прекрасно подготовленной и снабженной ценными примечаниями публикации текст Вяч. Иванова, стараясь со своей стороны прояснить некоторые его детали, в одних аспектах соглашаясь, в каких-то уточняя, а где-то и оспаривая комментарии В.Ю. Проскуриной.

*Бедный викинг*

Жил в России викинг бедный
Как приват-доцент простой,
С виду тихий и безвредный,
Духом смелый и прямой.

Он изведал умозренье
Непостижное уму,
И навеки впечатленье
В сердце врезалось ему.

По хвосту одной Идеи
Раз взобравшись на звезду,
Видел он, как в Эмпиреи
Вел Эрот Сковороду.

С той поры сгорев душою,
Он на Канта не смотрел,
Из трех Критик ни с одною
Молвить слова не хотел.

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
A.U. рыцарскою кровью
Начертал он на щите.

И в песках гносеологий,
Где, устроив кегельбан,
Метил шаром Метод строгий
В “данности” фата-морган, –

“Lumen Coeli, Sancta Rosa” –
Восклицал он, дик и рьян,

---

[6] *Слон* – прозвище Эрна в дружеском кругу, что сказалось, кстати, в очередной стихотворной шутке – написанном совместно Вяч. Ивановым (подписавшимся *Фрина*) и Ю. Верховским сонете в честь успешной защиты Эрном весной 1915 г. диссертации о А. Розмини: “Кавказского Слона заезжий Слон...” (опубл. *Шишкин А.* Вяч. Иванов и сонет Серебряного века // Europa Orientalis. 18 (1999) 2. С. 252-255, см. цветную вклейку 2).

И, как гром, его угроза
Поражала кантиан.

В факультет провинциальный
Министерством заключен,
Стан громя трансцендентальный,
“Заслуженным” кончил он.[7]

Обратимся к шестому четверостишию:

1) И в песках гносеологий,
2) Где, устроив кегельбан,
3) Метил шаром Метод строгий
4) В “данности” фата-морган, –

1) В новоевропейской философии, философии субъекта, со времен учения о методе Декарта и сенсуализма Локка, теория познания выдвинулась на первый план, в том числе и в неокантианстве. Важно, что исследовательский интерес самого Эрна был связан с гносеологией; в противовес новоевропейскому “рационализму” мыслитель пытался отстаивать позицию антично-христианского онтологизма, согласно которой теория познания может быть построена только в рамках теории бытия, а не наоборот. “Первое, что бросается в глаза в гносеологии Соловьёва, это то, что он совершенно не признаёт абсолютной, в себе замкнутой самодовлеющей теоретико-познавательной дисциплины. Он никогда и не пробовал становиться на схоластическую и в корне фиктивную точку зрения, столь модную среди современных гносеологов, будто гносеология есть абсолютно самостоятельная область мысли [,] не нуждающаяся ни в каких положениях общего философского характера”.[8]

---

[7] *Проскурина В.* Рукописный журнал “Бульвар и переулок”... Приложение. С. 199-200.

[8] *Эрн В.Ф.* Гносеология В.С. Соловьева // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. М., 1911. С.198. В нач. 1910-х гг. оппонент Эрна, уже в эмиграции в сер. 1920-х гг. об онтологической обусловленности гносеологии как характерной черте русской философии рассуждает С.Л. Франк, называя это “самобытной национальной русской теорией познания, совершенно неизвестной Западу”. Это положение входит и в базовую характеристику русской мысли у В.В. Зеньковского (см.: *Марченко О.В.* К истокам замысла “Истории русской философии” В.В. Зеньковского // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Богословие. Философия. Вып. I:16. М., 2006. С. 105-113; *Он же.* Спор В.Ф. Эрна и С.Л. Франка о специфике русской философии (к вопросу о метафизике социокультурного бытия в русской мысли XX века) // “Самый выдающийся русский философ”: Философия религии и политики С.Л. Франка: Сборник научных статей. М., изд-во ПСТГУ, 2015. С. 23-37.

3) Отсылка к постоянной иронии Эрна над панметодизмом неокантианцев и их русских эпигонов, настоящей методоманией “современных Вагнеров” (напр., *На пути к логизму* – завершающий фрагмент *Борьбы за Логос* 1911 г.).[9]

4) Эта строка отсылает к тому, что Эрн именовал меонизмом (от греч. μή όν – не-сущее, онтологический нигилизм) новоевропейской философии. “В рационализме самый орган познания – меоничен. Вот отчего последовательный рост рационализма и все увеличивающееся сознание единодержавия и исключительного значения ratio сопровождалось замечательным и единственным в истории мысли процессом универсальной систематической дереализации познаваемой действительности. <…> Ratio, тая в своей призрачной сущности все растущий мираж, последовательно захватывая в свою власть одну область мысли за другой, делал все более зримыми и различимыми все детали исторического марева, восставшего над человечеством, но в то же время все глубже порабощал мысль неотступной данностью этого марева, превращая его в единственную, философски и научно признанную действительность и объявляя всю подлинную действительность, не вмещавшуюся в рамки рационализма, не существующей, недействительной, относящейся к области субъективного вымысла”.[10]

2) “...Устроив кегельбан...” Публикатор полагает, что это выражение берется уже из арсенала противников Эрна, а именно из рецензии Б.В. Яковенко на *Борьбу за Логос*. Это утверждение, на мой взгляд, противоречит самой логике повествования; во всяком случае, источник с легкостью обнаруживается у самого Эрна, в той же книге о Г.С. Сковороде. Речь идет о том, что русский мыслитель именовал имперсонализмом новоевропейской философии: “Личное начало для чистого ratio по существу иррационально и потому все рациональное должно быть мыслимо вне категории личности. Имперсонализм <…> должен был все

---

[9] *Эрн В.Ф.* Сочинения. М., 1991; см., напр.: С. 278-279, сл.

[10] *Эрн В.Ф.* Григорий Саввич Сковорода... С. 13. Ознакомившись с этими рассуждениями 8.04. 2016 г., Г.В. Обатнин сделал предположение, что эта строчка Вяч. Иванова – автоцитация, отсылка к стихотворению 1910 г. “Fata morgana” (II, 305). Это более чем вероятно, в особенности учитывая чрезвычайно важный и для Вяч. Иванова, и для Эрна мотив *зеркальности* в стихотворении и названии II книги *Cor Ardens* – Speculum speculorum, куда оно включено. Подчеркну, однако, принципиальность понятия “данность”: с т. зр. Эрна, на такой призрачной *данности*, как “факт научного знания” зиждется мысль кантианства и неокантианства – версий новоевропейского “рационализма”. Характерный мотив рассуждений Эрна: предпочитая, подобно Ивану Карамазову, оставаться “при факте”, новоевропейский “рационализм” неуклонно движется к безумию.

познаваемое подчинить исключительному господству категории вещи. <…> Отсюда неизбежный союз рационализма с механистической точкой зрения". Природа "вполне и исключительно укладывается в схему механизма". "...Отныне вся совокупность мыслимого стала насквозь рациональной, и рационалистическая мысль по всему уравненному и подчищенному полю "действительности" могла беспрепятственно кататься и перекатываться, как кегельный шар на ровной площадке".[11]

Согласно Эрну, в отрицании природы как живого бытия заключается корень кризиса новоевропейской философии. "На месте φυσις античности с замечательной последовательностью мысли новая философия создает пышный меонический миф" (*Борьба за Логос*).[12] Идею эту развивали П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, и особенно – А. Ф. Лосев в *Диалектике мифа*. А мысль Эрна – глубокая, оригинальная – о том, что под "рационалистическим" взглядом Природа, живое бытие, предстает бездушным механизмом, механической маской, великолепно разворачивается в работах *Природа мысли* и *Природа научной мысли*, где философ говорит, с непременной отсылкой к Г.С. Сковороде, о законе метафизического эха. "Познание человека подчинено принципу метафизического эха. Оно обусловлено онтологией его собственного, субъектного личного бытия. <…> Как аукнется в субъектном бытии человека, так откликается и в многочисленных сферах познаний его, из совокупности которых слагается для него картина мира".[13] Это "аукнется – откликнется" присутствует и в "Рыцаре бедном", в пятой строфе:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
A.U. рыцарскою кровью
Начертал он на щите..,

и особенно в автокомментариях к ней: "За изъяснением таинственных букв A.U., начертанных на щите викинга, мы обратились к первому астроплатонику и иерософисту нашего времени, p. Firenze. Его толкование: "Aphrodite Urania", или "Ave Urania". В редакции "Логоса" ду-

---

[11] *Эрн В.Ф.* Григорий Саввич Сковорода... С. 16-17.

[12] *Эрн В.Ф.* Сочинения. С. 47.

[13] *Эрн В.Ф.* Природа мысли // Богословский вестник. 1913. Т.1. № 4. С. 813. Важность этой идеи для общей концепции Эрна подчеркнута в работах: *Марченко О.В.* Эрн Владимир Францевич // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., Наука, 1995. С.613-616; [*Марченко О.В.*] В.Ф. Эрн: Борьба за Логос // История русской философии. М., Республика, 2001. С.491-497.

мают, напротив, что ими изображается русское междометие “ау”: платонический викинг аукается, тщетно ожидая сочувственного отклика из темных дебрей всеобщего, как ему кажется, умопомрачения. Историк г. Кизеветтер, с своей стороны, усматривает в загадочных инициалах начальные буквы всеместно прогремевшего трактата:

A Kantio
Usque ad Kruppium” и т.д.[14]

Эти шутливые (и притом основательно-неслучайные) толкования не могут, однако, скрыть чрезвычайной исходной и конечной серьезности: идея Эрна о “метафизическом эхе”, появившаяся, продуманная и высказанная им, возможно, в римские (1911-1913) годы, произвела на его старшего друга очень сильное впечатление. Она подкрепляла, оттеняла и углубляла его собственные, вдохновленные некоторыми идеями их общего учителя В.С. Соловьева, настойчивые размышления о зеркальности познания и бытия (“Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало” и т.д.).[15] Весомое обоснование этого последнего утверждения находим в очень важном для Вяч. Иванова тексте, где присутствует самая большая во всем корпусе его текстов цитата из сочинений его друга, из *Природы научной мысли*; здесь идея метафизического эха подается Эрном в очень близком Вяч. Иванову софиологическом ключе (и опять с непременной отсылкой к Г.С. Сковороде). Речь идет о предисловии Вяч. Иванова к предполагавшемуся посмертному переизданию повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал *Тридцать три урода* (по-видимому, 1918-1921, публикация Г.В. Обатнина). Прошу извинить обширность цитаты: “Символическое повествование раскрывает общий

---

[14] *Проскурина В.* Рукописный журнал “Бульвар и переулок”. Приложение. С. 200.

[15] *Иванов Вяч.* Религиозное дело Владимира Соловьева // III, 303. И все вместе это опирается на парменидовско-платоновскую модель *круглого мышления,* модифицированную неоплатонической триадой *пребывание – исхождение – возвращение* (μονή – πρόοδος – ἐπιστροφή). См.: *Марченко О.В.* К вопросу о критике “ratio” В.Ф. Эрном // Философия и культура в России: методологические проблемы. М., ИФРАН, 1992. С. 83-90; *Он же*. Le thème du “rationalism” de la Nouvelle Europe chez Pavel Florenski et Vladimir Èrn: quelques aspects // Pavel Florensky et l’Europe. Sous la direction de Florence Corrado-Kazanski. Bordeaux, MSHA, 2013. P. 47-60; *Он же.* Круглое мышление (об одном понятии у Флоренского и Эрна) // “Философствовать в религии”: материалы конференции, посвященной столетию выхода книги “Столп и утверждение Истины” о. Павла Флоренского / [Сост. К. М. Антонов]. – М., изд-во ПСТГУ, 2017. С. 64-75.

закон нисхождения божественной сущности в условное бытие (мэон) искаженного, искажающего мира, – писал Вяч. Иванов. – В этой жертвенности истинно сущего животворящее назначение. Все вещи и суть лишь постольку, поскольку они причастны истинно сущему – платоновской Идее; иначе им было бы отказано даже в условном и относительном бытии. И каждая из тех “любовниц” все же и “Царица”. “Тридцать три любовницы, – тридцать три Царицы”. Тому же закону нисхождения подчинена Вечная Женственность, как в ипостаси Красоты, так и в другой своей ипостаси – Души Мира, тело которой мы зовем Природою. И как юная красавица повести делается тем, чего от нее ждут, — подобно тому и Природа в своем явлении предстоит нам такою, какою вызывает ее человеческий дух: как эхо, откликается она ему на языке обращаемых к ней заклинаний”. И далее следует примечание, которое составляет 1/10 объема всего ивановского текста: “Так учил о “Вселенском эхо” Вл. Эрн, философ Платоновой церкви в теснейшем и внутреннейшем значении этого слова, – рано ушедший близкий друг как пишущего эти строки, так и автора изучаемой повести. С изумительною силою и зоркостью узрения характеризует он, в исследовании *О природе научной мысли* (1914 г.), последнее превращение Природы в зависимости от направления испытующего ее человеческого ума: “По закону метафизического эхо, на основной зов новой истории вселенная должна была ответить соответствующим эхом: раскинуться под сознанием человека бездушно-безжалостным призраком механизма, и иллюзия, которой возжелал человек, должна была стать, говоря по-кантовски, объективной, т. е. потенциально-всеобщей... Поистине беспредельным и достойным безмерного удивления нам представляется разум божественный не потому, что вселенная имеет конструкцию бесконечно-сложного механизма, а потому что вселенная, будучи божественною поэмой и ничего общего не имея в онтологическом порядке с механизмом, обладает в своей неизмеримой многосторонности тою пластичностью и тою отзвучностью, которая позволяет Космосу в определенный эон истории обернуться механизмом, прикинуться беспредельною машиной – и сделать это с такою артистичностью, что разум человеческий, находящийся под властью низших понятий и рассуждений, под схемою механизма, не может ни в одном пункте мира найти перерыв и выйти из замкнутой сферы мертвой причинности... В непроницаемых глубинах заложена возможность вселенской механистической маски, т.е. возможность для мира предстать перед насильственными методами рационалистической мысли беспредельным механизмом, так, что все естествознание при этом допущении может исследовать не строение мира, как

такового, а лишь сложное и невероятно искусное строение вселенской маски”.[16]

В заключение этих наших нехитрых заметок подчеркнем, что обмененный взгляд, оклик и отклик, отражение-отторжение-приятие предполагает в качестве своего онтологического основания исход и возврат. Встречный “взгляд” ватиканского аполлонова торса, требующего от созерцателя: “изменись!” (Du musst dein Leben aendern) у Рильке. Палинодия-возврат к отеческим святыням, определяющая путь оригинальной русской мысли, искушаемой новоевропейским ratio – в концепции молодого Эрна. Умудренно-благостное, равновесно-точное у позднего Вяч. Иванова:

О, сколько раз, беглец невольный Рима
С молитвой о возврате в час потребный
Я за плечо бросал в тебя монеты!

Свершались договорные обеты:
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,
Ты возвращал святыням пилигрима.

---

[16] *Иванов Вяч. И.* Предисловие к повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал “Тридцать три урода” // De Visu. 1993. № 9 (10). С. 27. См.: *Эрн В.Ф.* Природа научной мысли. Сергиев Посад, 1914. С. 44-45. См. также: *Марченко О.В.* Fabulae selectae. С. 151-173.

# TRADURRE VJAČESLAV IVANOV NELLA CONTEMPORANEITÀ. QUESTIONI LINGUISTICHE E CONSIDERAZIONI ERMENEUTICHE

*Marco Sabbatini*

Stabilire in modo univoco la strategia traduttiva del testo ivanoviano non può essere certo lo scopo precipuo di chi si accosta alla poesia di uno dei più complessi autori del simbolismo russo e, in assoluto, più completi della scrittura modernista.

L'eco della metrica classica, l'impianto filosofico, la sostenutezza simbolica delle metafore, l'ardire del lessico e della fonetica vanno contemplati nell'evoluzione di una vena creativa che dagli esordi alla fine Ottocento attraversa, e inevitabilmente fa propri, i rivolgimenti storico-culturali ed estetici del primo Novecento. La composizione di Vjačeslav Ivanov (1866-1949) evolve fino a trovare una sua maggiore stabilità e completezza nella fase matura, durante l'emigrazione dell'autore, come dimostrano le ultime opere del periodo italiano, tra queste *Rimskij dnevnik 1944 goda* (Diario romano del 1944). Nel saggio *Mysli o poėzii* del 1939, 1943, l'autore rileverà la sua definitiva presa di coscienza su ciò che egli stesso definisce 'creazione poetica'.

> Изначальная интуиция формы, требующей воплощения (часто немым прибоем ритма), её движение и превращения, наконец её исполнение и покой, суббота совершившегося бытия, – совершенство, в котором живы все последовательные содержания времени, а времени больше нет, – вот зарождение, разлитие и конечная цель поэтического творения.[1]

---

[1] V. Ivanov, *Mysli o poėzii,* in Id., *Sobranie Sočinenij*, v 4-ch tomach, Pod red. D. Ivanov, O. Dešart, s vvedeniem i primečanijami O. Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, t. 3, 1979, p. 663. Cf.: M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 195. Secondo Ghidini il saggio *Mysli o poėzii* rappresenta una 'summa' della concezione poetica ivanoviana più matura: "L'intuizione originaria della forma che aspira all'incarnazione (spesso mediante la muta marea del ritmo), il suo movimento e le sue metamorfosi, la sua realizzazione, infine, e la sua pace, il sabato dell'essere che si è compiuto (quel compimento nel quale sono vivi tutti i susseguentesi contenuti del tempo, mentre il tempo ormai non c'è più) – ecco la genesi, la piena e il fine ultimo della creazione poetica".

A questa premessa si aggiunga l'altro elemento essenziale nel procedere alla traduzione, ovvero l'analisi circostanziata del linguaggio poetico ivanoviano nel singolo testo, da cui possano emergere le dominanti e le peculiarità ritmiche (del metro, della rima o di altre figure foniche) accanto a quelle lessicali e semantiche.[2] Questa serie di considerazioni dovrebbe suggerire l'approccio del "traduttore-coautore".[3] D'accordo con la definizione di Stefano Garzonio, il traduttore si fa coautore. Nel momento in cui egli è chiamato al vaglio della strategia da privilegiare, dando la precedenza a equivalenze formali o ad equivalenze funzionali utili alla traduzione, non può sottovalutare gli aspetti metrici, in quanto caratteristici del testo ivanoviano.[4] Le ineludibili e fisiologiche perdite e gli auspicabili meccanismi di compensazione da porre in essere dovrebbero tener conto di un'attenta e preventiva analisi metrico-linguistica della poesia di Ivanov: oltre l'ovvio buon senso, a suggerirlo con forza è in primo luogo la sensibilità innata dell'autore per gli aspetti teorici del linguaggio e, in secondo luogo, la vocazione di Ivanov per l'attività di traduzione, aspetto che lo pone di continuo di fronte a dilemmi di ordine stilistico e metrico-linguistico nella composizione poetica.[5] La teoria del linguaggio poetico, tema notoriamente dominante nel dibattito letterario russo di inizio Novecento, diventa parte indissolubile e sistematica delle concezioni poetiche ivanoviane, in particolare agli inizi degli anni Venti.[6] È il periodo che coincide con l'attività universitaria a Baku, e che precede la definitiva emigrazione in Italia; in particolare tra il 1921 e il 1924, nelle sue lezioni di poetica Vjač. Ivanov sistematizza le intuizioni di stampo simbolista, già espresse in diverse occasioni fino agli anni Dieci, formalizzandole in una più ampia teoria sulla "evoluzione della coscienza poetica e delle sue forme". È qui che per molti aspetti la sua concezione si colloca sulle tracce della *Poetica storica* da Aleksandr Veselovskij.[7]

---

[2] M. Gasparov, *Ėksperimental'nye perevody*, Sankt-Peterburg, Giperion, 2003, p. 5.

[3] S. Gardzonio, *Metriko-ritmičeskij perevod russkich poėtičeskich tekstov na ital'janskij jazyk*, in *Poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?*, a c. di C. Scandura, Ed. Nuova cultura, Roma, 2012, p. 136. "Я считаю переводчика соавтором и перевод тем самым насилием над текстом".

[4] Ivi, p. 134.

[5] M. Gasparov, *Lekcii Vjač. Ivanova o stiche v Poėtičeskoj akademii 1909 g.*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 10 (1994), pp. 89-106. Cfr. A. Šiškin, *Kružok poėzii v zapisi Fejgi Kogan*, "Europa Orientalis", 21 (2002) 2, pp. 115-117.

[6] E. Ėtkind, *Vjačeslav Ivanov i voprosy poėtiki. 1920-e gody*, "Cahiers du Monde russe", XXXV (1994) 1-2, p. 142.

[7] K. Lappo-Danilievskij, *Trudy A.N. Veselovskogo i bakinskie lekcii Vjač. Ivanova po poėtike*, in *Aleksandr Veselovskij. Aktual'nye aspekty nasledija*. Isslevodanija i materialy. Otv.

Dando priorità al rapporto tra simbolo, tema lessicale e aspetto fonico, secondo Ivanov, la poesia esprime il più ampio spettro semantico capace di evocare gli aspetti sintetici, magici e mitologici del linguaggio rituale: "Чем больше в поэзии чувствуются корни форм, тем больше выигрывает поэзия: она выигрывает тем более, чем более в ней элементов первоначального мифизма, магизма, символизма, чем живее ее связь с первоисточником…".[8] Rivolgendo la sua attenzione al carattere figurativo del suono, Ivanov individua come momento centrale del linguaggio poetico la definizione biunivoca di *Zvuko-obraz*.[9]

Tale concezione ivanoviana non implica una categorica rigidità dei testi in traduzione; anche nel caso di Vjač. Ivanov tra teoria e pratica poetica insiste evidentemente un margine, ma la tensione del poeta verso le radici del lessico, del ritmo, dell'eufonia, del parallelismo intertestuale, è evidente e connota ciò che egli stesso intende come "animo melodico".[10] Nel qualificare come 'fedele' la traduzione della poesia ivanoviana in italiano, non si può fare a meno di rimarcare la musicalità del testo e il rapporto tra suono e immagine (*zvuko-obraz*). Questo non significa optare necessariamente per una difficoltosa traduzione 'equiritmica', la quale imporrebbe soluzioni prosodiche difficili da replicare e su cui si innescherebbero eccessive, e non auspicabili, perdite a livello semantico.[11] Senza incorrere in questo equivoco della 'musicalità equiritmica', non si dovrebbe sottovalutare la più recente tendenza nella traduzione poetica dal russo all'italiano, che sta tornando al recupero di aspetti formali a lungo soppressi durante il Novecento, in particolare a causa della pratica dilagante del verso libero.[12] Alle questioni stilistiche ed

---

Red. V.E. Bagno, SPb., 2011, pp. 103-104. Cf. S. Titarenko, *"Faust našego vremeni". Mifopoėtika Vjačeslava Ivanova*, SPb., Petropolis, 2012, p. 120-121. Si veda anche: N. Kotrelëv, *Vjač. Ivanov – professor Bakinskogo universiteta*, "Učenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, 209, 1968, pp. 326-339. Secondo N. Kotrelëv, che riporta le trascrizioni dello studente O. G. Ter-Grigorjan, Vjač. Ivanov iniziò le sue lezioni sulla poetica nella primavera del 1922, ripetendo il corso altre due volte, fino al 1924.

[8] E. Ėtkind, *Vjačeslav Ivanov i voprosy poėtiki. 1920-e gody*, cit., pp. 144-145.

[9] V. Ivanov, *O novejšej teoritičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova*, in Id., Sobranie sočinenij, cit., t. 4, 1987, pp. 639-644. Si veda anche: M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio*, cit., pp. 240-242.

[10] V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 816.

[11] A. Ėppel', *Kak perevodit',* in *Poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?*, cit., p. 88.

[12] S. Gardzonio, *Sovremennaja russkaja poėzija v ital'janskich perevodach,* "Prosōdia", 4 (2016). http://magazines.russ.ru/prosodia/2016/4/sovremennaya-russkaya-poeziya-v-italyanskih-perevodah.html (data consultazione: 9/3/2017).

estetiche proprie della poetica ivanoviana si accompagnano quindi considerazioni sull'attualità traduttologica e sulla funzione comunicativa del testo letterario attualizzato nella lingua di arrivo.

Senza considerare le autotraduzioni poetiche di Vjačeslav Ivanov,[13] nel corso del Novecento sono molti coloro che in Italia si sono cimentati con i versi dell'autore; già in vita si ricordano le versioni di Ettore Lo Gatto nel 1923,[14] di Enrico Damiani tra il 1927 e il 1932, di Rinaldo Küfferle dal 1932 al 1946 (con *L'Uomo*), di Raissa Naldi nel 1933 (ne "Il Convegno"), e di Renato Poggioli, nella ben nota e discussa antologia di poesia *Il fiore del verso russo* del 1949.[15] L'opera di Ivanov, anche dopo la scomparsa dell'autore attirerà l'attenzione di diversi i traduttori italiani di nuova generazione; tuttavia, si registrerà solo un lavoro di traduzione poetica di ampia portata, curato da Donata Gelli Mureddu nel 1993, con una prefazione di Michele Colucci.[16] Troveranno spazio anche nuovi quesiti di ordine critico e teorico riguardanti Ivanov-traduttore, come dimostra Fausto Malcovati nella sua analisi delle versioni dell'*Infinito* leopardiano.[17] Non occorre qui elencare le singole traduzioni poetiche dedicate al poeta simbolista, si consideri anche che nel secondo Novecento larga attenzione sarà rivolta alla prosa e alla saggistica ivanoviana; serve piuttosto porre la questione della sua traduzione nella attualità del XXI secolo: quella ivanoviana è una poesia russa che oscilla tra Ottocento e Novecento, con marcati rimandi alla versificazione classica. Al tal proposito converrebbe riconsiderare Michele Colucci, che nei primi anni Novanta, oltre a cimentarsi in alcune versioni delle poesie di Ivanov, proporrà una profonda

---

[13] Caso a parte costituisce la storia della traduzione di *Čelovek* (L'uomo) agli inizi degli anni Quaranta operata insieme a Rinaldo Küfferle. Per l'elenco delle autotraduzioni, si veda: P. Davidson, *Bibliografija prižiznennych publikacij proizvedenij Vjačeslava Ivanova: 1898-1949*, SPb., Kalamos, 2012, p. 320.

[14] "Scorrono le slitte. Riluce la morta neve…" (trad. di E. Lo Gatto), in *Poesia russa della rivoluzione*, a c. di E. Lo Gatto, Roma, Alberto Stock editore, 1923, p. 97.

[15] Si vedano: V. Ivanov, *Poesie* [Traduzioni di E. Damiani, R. Küfferle, R. Naldi Olkienizkaja], "Il Convegno", XIV (1933): 8-12, pp. 371-383 e *Il fiore del verso russo*, a c. di R. Poggioli, Torino, Einaudi, 149, pp. 183-186. Per un elenco completo e analitico delle traduzioni della poesia di Vjač. Ivanov, fino al 1949, si veda: P. Davidson, *Bibliografija prižiznennych publikacij proizvedenij Vjačeslava Ivanova: 1898-1949*, cit., pp. 319-321.

[16] V. Ivanov, *Liriche – teatro – saggi*, a c. di D. Gelli Mureddu, Pref. di M. Colucci, Roma, Libreria dello Stato, 1993.

[17] Si veda F. Malcovati, *Due traduzioni russe de* L'infinito *di G. Leopardi*, in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano (7-12 settembre 1978), Milano, Cisalpino Goliardica Editore, 1980, pp. 217-223.

riflessione sulla traduzione poetica come "arte in crisi", evocando il saggio di Efim Ėtkind, *Krizis odnogo iskusstva. Opyt poėtiki i poėtičeskogo perevoda* (*Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Losanne, L'age d'homme, 1982). Nelle versioni poetiche dal russo, M. Colucci evidenzia il problema dello iato linguistico sempre più evidente tra l'italiano letterario e la lingua standard:

> Cosa dovrà fare allora il traduttore di fronte alle liriche, ad esempio, di Žukovskij, Puškin, Baratynskij, Lermontov? La soluzione sembrerebbe a portata di mano: ricorrere al codice poetico nazionale coevo, grosso modo alla lingua dei versi di Manzoni o, per l'appunto, Leopardi.[18]

Questa deferenza verso la lingua letteraria italiana coeva agli scrittori russi da tradurre poteva intendersi come naturale sino al primo Novecento, agli inizi del XXI secolo risulta quanto meno artificiosa, laddove al 'coefficiente semantico di precisione' si dovrebbe abbinare un registro linguistico eccessivamente arcaizzante.[19] Dal punto di vista prosodico, si potrebbe rendere accettabile una moderata 'polimetria', che sebbene esuli dalla rigida versificazione tradizionale, monometrica e ottocentesca, non disturberebbe la sensibilità poetica in italiano, ormai da tempo resa elastica da versi perlopiù liberi. In tal senso, sarebbe utile considerare anche le soluzioni di traduttori italiani cimentatisi nelle versioni di poeti russi della seconda metà del Novecento.[20]

Questa serie di riflessioni è riemersa con forza, mostrando tutta la sua attualità, nel corso del recente seminario sulla traduzione delle opere poetiche di Vjačeslav Ivanov in italiano, tenutosi a Roma il 6 maggio 2016, nell'ambito del Convegno internazionale di studi "Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov". Tra gli intervenuti al seminario sulla traduzione, Alessandro Maria Bruni propone un approfondito approccio esegetico al testo poetico ivanoviano, che permetta la compilazione di note esplicative utili alla traduzione poetica. Va ricordato che A.M. Bruni, nel corso degli anni, si è cimentato in diversi lavori di analisi dei testi poetici ivanoviani. A tal proposito, desta particolare interesse l'analisi di *Venok*

---

[18] M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, "Europa Orientalis" 12 (1993) 1, p. 113. Cf. Id., *Prefazione* a V. Ivanov, *Liriche teatro saggi*, cit.

[19] S. Garzonio, *La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni*, "Toronto Slavic Quarterly", 17 (2006), http://sites.utoronto.ca/tsq/17/garzonio17.shtml (14/3/2017).

[20] Cf. A. Niero, *La persistenza della poesia dall'Urss alla Russia*, in *Otto poeti russi*, a c. di A. Niero, "In Forma di Parole", XXV (2005) 2, p. 325.

*sonetov* (Corona di sonetti),[21] opera che Ivanov dedica alla memoria della moglie, Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal, scomparsa prematuramente nell'ottobre 1907. Come tiene a sottolineare A.M. Bruni, la scelta di tradurre la corona metricamente, riproducendo anche le rime, si accorda bene con l'importanza che Ivanov-poeta conferisce alla musicalità dei versi, e con la pratica di Ivanov-traduttore di imitare il metro originale nelle sue versioni poetiche dal greco antico. Ivanov compose la corona di sonetti probabilmente nel 1909, pubblicandone una versione definitiva nel 1912.

> Questa corona ha una struttura particolare: il magistrale, ossia il sonetto che racchiude in sé tutte le rime degli altri e che di norma è collocato all'ultimo posto della serie, non è coevo dei restanti componimenti, ma è posto, contrariamente alla norma, in apertura. Esso è tratto dalla prima raccolta di versi di Ivanov, il libro di liriche *Stelle guida* (*Kormčie Zvezdy*) del 1903 (I, 610-11). Il sonetto risale quindi a un periodo antecedente alla scomparsa di Lidija Dimitrievna: partendo da esso, il poeta sviluppa ed intreccia l'intera corona. Il motivo di questa violazione del canone è legato, probabilmente, alla volontà di sottolineare la continuità tra passato e presente, la compenetrazione dei due piani temporali.[22]

Al di là di qualsiasi considerazione esegetica e metodologica sulla traduzione, con questa *Corona di sonetti* ci troviamo al cospetto di un simbolico passaggio tra due fasi dell'opera ivanoviana. Convenzionalmente possiamo considerare il 1907 come uno spartiacque tra il primo e il secondo Ivanov, ma non da un punto di vista squisitamente letterario, anche se il dramma vissuto segna un passaggio anche nella scrittura ivanoviana, quanto soprattutto in relazione alla traduzione della sua opera poetica in lingua italiana. Emerge, infatti, una lacuna, che evidenzia la necessità di tradurre in italiano buona parte della produzione poetica di Ivanov realizzata tra gli anni Novanta del XIX secolo e il primo decennio del Novecento, in un periodo che corrisponde di fatto alla sua relazione con Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal. I recenti approcci ermeneutici di A.M. Bruni sui sonetti *Jazyk* (La lingua) e *Appieva doroga* (Via Appia) rappresentano certamente un modello di approfondimento del testo poetico da tenere in considerazione, soprattutto in quanto lasciano emergere una volta di più anche l'importanza della premessa filologica, attraverso cui individuare gli elementi intertestuali, nonché le fasi di stesura delle opere poetiche, con le relative scelte metriche, lessicali e semantiche.[23] Così accade, ad esempio, nel caso del sonetto *Jazyk*, frutto di

---

[21] A. M. Bruni, *La corona di sonetti di Vjačeslav Ivanov,* "Europa Orientalis" 21 (2002) 1, pp. 387-413.

[22] Ivi, p. 387.

[23] A. M. Bruni, *Il sonetto* Jazyk *di V.I. Ivanov: note di commento al testo*, "Russica Ro-

diverse compilazioni del testo susseguitesi in un periodo compreso tra il 1927 e il 1946; inizialmente il testo era intitolato *Poėzija* (La poesia), poi vedrà la luce una versione intermedia, dal titolo *Slovo-plot'* (Verbo-Carne).[24]

Durante i lavori del seminario sono state proposte diverse soluzioni traduttive per testi che coprono l'intero arco della produzione poetica di Ivanov, ma con una presenza preponderante di componimenti riconducibili ai primi anni del Novecento. Fa eccezione la poesia *Kolizej* (Il colosseo), nella versione di Silvia Toscano, del 1892, composta durante i primi incontri del poeta con la città-eterna.[25] Altre due poesie dedicate a Roma che Silvia Toscano propone in versione sono *La stanza della disputa* e *Sikstinskaja Kapella* (La Cappella Sistina), datate 1903 e incluse nella raccolta *Kormčie Zvezdy* (Stelle guida). Nel loro insieme, queste versioni presentano un alto coefficiente di equivalenze semantiche, senza replicare le figure metriche e la rima tipiche dell'originale. Tuttavia, la traduttrice ben utilizza un lessico aulico e arcaizzante anche nei costrutti, come ad esempio, nell'apertura dell'ultima terzina de *La stanza della disputa*, dove il ritmo è reso calzante grazie alla inversione aggettivo – sostantivo e dalla preposizione articolata: "Ты, ты. Поэзия! Ты с лирой вдохновенной" trad.: Tu, tu Poesia! Tu, coll'ispirata lira". Più evidente è l'equivalenza semantica e lessicale in *Kolizej*, dove nell'incipit è ben reso anche il polisindeto, nonostante l'enjambement nel testo di arrivo, che evidenzia la difficoltà a mantenere le equivalenze metriche: "Как тяжкий гулок свод, и мрак угрюм и густ!.. " trad.: "Come grave risuona la volta e cupa e densa /è la tenebra!..". Ben costruite sono le terzine del sonetto, qui Silvia Toscano restituisce la serie di cinque domande retoriche con precisione; pur facendo ricorso all'enjambement sul decimo verso, mantiene una certa regolarità prosodica che ben riprende l'esapodia giambica dell'originale.[26] Proprio per tale motivo, rendendo *Raspjatyj* con "il Cristo", la traduttrice sull'ultima terzina in luogo di clausola risponde a una soluzione metrico-lessicale adeguata, evadendo da una soluzione letterale "il Crocifisso", che avrebbe anche comportato un abuso nell'iterazione del tema "croce" .

---

mana" XVI (2009), pp. 55-63. Id., *Memoria e oblio nel* Diario Romano del 1944 *di Vjačeslav Ivanov: per un'analisi della poesia* Via Appia, contenuto in questo volume.

[24] A. Šiškin, *"Slovo-plot": varianty i redakcii soneta Vjač. Ivanova "Jazyk"*, in *Sankirtos. Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture*. In Honor of T. Venclova, Ed. by R. Bird, L. Fleishman and F. Poljakov, Frankfurt am Main-Wien, Peter Lang, 2008 , pp. 32-49. Cf. A.M. Bruni, *Il sonetto* Jazyk *di V. I. Ivanov*, cit., pp. 57-58.

[25] Si veda V. Ivanov, *Kormčije Zvezdy*, Kniga liriki, SPb., Tipografija A.S. Suvorina, 1903, p. 207.

[26] Cf. M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, cit., p. 117.

<…>
На светлом поприще чья тень передо мной?..
Взгляну ль назад, тоской и ужасом объятый?..
Крест виден на тени, и на кресте — Распятый...
1892, *Kolizej*

<…>
Nello stadio luminoso, di chi è l'ombra dinanzi a me?...
Devo guardare indietro, avvinto da angoscia e terrore?...
Una croce si vede nell'ombra e, sulla croce, il Cristo
(Trad. di S. Toscano)

*Fio ergo non sum*, dalla raccolta *Prozračnost'* (Trasparenza),[27] è uno dei componimenti più celebri e pregni dal punto di vista filosofico che propone in traduzione Maria Candida Ghidini. Qui la traduttrice individua nella rima un elemento essenziale e replicabile in uno schema che ricalca quasi totalmente l'originale; nella versione italiana nonostante si perda la rima maschile ("*run*/la*gun*"), si registrano delle perfette rime baciate, come dimostrano i primi cinque versi polimetri del componimento.

Жизнь – истома и метанье,
Жизнь – витанье
Тени бедной
Над плитой забытых рун;
В глубине ночных лагун <…>
1904, *Fio ergo non sum*

La vita: ansia e languore
La vita: aleggiare
Di misera ombra
Su lapide di obliate rune;
Nel fondo di notturne lagune <…>
(Trad. di M.C. Ghidini)

Ancor più pregnante è la soluzione delle rime incrociate proposta sulla seconda strofa, con una parziale compensazione appare quasi fedele all'originale, pur senza riflettere lo schema baciato, si recupera l'anafora con il pronome personale "Io", proprio laddove, a detta della stessa traduttrice, emergerebbe "l'esemplare significanza" di *Fio ergo non sum*:[28]

Ясным зовом?
Где я? Где я?

---

[27] V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1. pp. 740-741.

[28] M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio*, cit., pp. 172-173. "Sono molto citati, ma non per questo perdono la loro esemplare significanza i versi di Ivanov *Fio ergo non sum,* 'dov'è il mio io? dov'è il mio io ?/ di me stesso / io ho brama'".

По себе я
Возалкал!
Я – на дне своих зеркал.
Я – пред ликом чародея <…>

Con un chiaro richiamo?
Dov'è il mio io? Dov'è il mio io?
Me stesso io
Ancor bramo!
Io: al fondo dei specchi miei
Io: serie dei sosia risorti <…>
(Trad. di M.C. Ghidini)

Dal punto di vista delle figure metriche e foniche, M.C. Ghidini si mostra particolarmente sensibile e protesa alla ricerca delle massime equivalenze, con scelte traduttive molto chiare dal punto di vista formale e che non determinano delle perdite particolarmente significative a livello semantico e lessicale. In tal senso, un ottimo esempio di compensazione lessicale è nell'intuizione sul distico di apertura del componimento *Sobaki* (Cani): "Ни вор во двор не лезет, ни гостя у ворот: / Все спит, один играет огнями небосвод",[29] trad. "Né ladro nell'androne, né ospite sulla soglia: /Tutto dorme, sol il cielo di luci barbaglia". Qui, oltre alla rima baciata, con un lieve slittamento semantico la traduttrice riesce a riprodurre le allitterazioni presenti nell'incipit dell'originale ("Ни вор во двор…"/ "Né ladro nell'androne…").

Un esempio opposto, che esclude la rima in italiano è quello della versione di Giuseppina Giuliano nel componimento *Prozračnost'* (Trasparenza), tratto dall'omonima raccolta.[30] La traduttrice si confronta con un componimento di grande difficoltà interpretativa. Allo stesso tempo appare improba una versione poetica che sia capace di mantenere elementi formali sufficienti a evocare il ritmo dell'originale, senza determinare perdite significative a livello semantico. Ciò premesso, le scelte della traduttrice sono il frutto di una versione che da interlineare si attesta su una equivalente dal punto di vista semantico, senza pretendere di ripetere lo schema rimico del testo ivanoviano piuttosto irregolare, dove le rime baciate sono inserite tra omofonie liberamente alternate.[31]

---

[29] Componimento tratto dalla raccolta *Svet Večernij*, in V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 3, pp. 553-554.

[30] V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, pp. 737-738.

[31] Cf. M. Gasparov, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, M., Izdanie "Fortuna Limited", 2001, pp. 211-213.

Un altro componimento evocativo della 'poetica della trasparenza' è *Iskušenie prozračnosti* (La tentazione della trasparenza) del 1904,[32] che compare tra le traduzioni proposte da Kristina Landa. In questo caso, nel distico di apertura dell'originale si rileva una ridondanza del titolo, con una rima semanticamente ricca "prozračnost' / mračnost'", che nella versione italiana viene elusa: "Когда нас окрылит Прозрачность,/ Всех бездн зияющая мрачность…" trad. "Quando la Trasparenza ci darà le ali, / di tutti gli abissi il fosco vuoto". Pur non prestando attenzione alle rime, molto appropriate appaiono in genere le scelte lessicali di Kristina Landa, piuttosto arcaizzanti, ma che dal punto di vista stilistico risultano accettabili e giustificate nel contesto del componimento. Così accade, ad esempio, sul terzo verso: "Обнимет радужную кручь" trad. "abbraccerà il balzo iridescente", mentre nel quarto verso, per tradurre "Седмизрачность" viene preferito "l'iride" ad 'arcobaleno'. Qui la traduttrice dichiara le sue intenzioni, volendo recuperare l'aura semantica dell'antica radice slava "zr", "zer" ('splendere', 'vedere'). Secondo Kristina Landa, molte immagini ivanoviane legate al tema della visione risalgono alla poetica dantesca. Anche per tale motivo l'espressione *Jarkaja sreda* (ambiente luminoso) nel secondo verso della seconda strofa ("О высей яркая среда") è stato tradotto con "oh delle alture mezzo puro" per analogia con il dantesco "mezzo puro infino al primo giro" nel *Purgatorio* I, 15.

Diverse sono le problematiche poste nelle versioni di Andrea Lena Corritore; qui come spunto di riflessione, almeno per quanto concerne il metro e la rima, si farà riferimento unicamente al testo *Vyzyvanie Vakcha* (Evocazione di Bacco) dalla raccolta *Ėros* del 1906.[33] Si tratta di una composizione di sette sestine, connotata da una bipodia di peoni terzi (UU_UUU_U/UU_UUU_U), un metro quaternario pressoché in disuso nella metrica russa tradizionale. Quella ivanoviana è una scelta prosodica ben precisa: si rifà alla tradizione classica greca, dove questo metro si applicava ai peana, canti religiosi utilizzati per invocare l'aiuto del Dio Apollo; successivamente la pratica rituale coinvolgerà altre divinità, tra cui Dioniso. Per dare vita alla formula rituale e particolarmente evocativa, nell'incipit del componimento Ivanov opera un sincretismo metrico-lessicale, incastonando nei peoni terzi una lingua russa che attinge al XVI secolo, direttamente dal lessico del *Domostroj*,

---

[32] Componimento tratto dalla raccolta *Prozračnost'* (Trasparenza). V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 1, p. 756.

[33] La prima edizione risale al 1907. V. Ivanov, *Ėros*, Sankt-Peterburg, Ory, 1907, pp. 29-31. Id., *Sobranie sočinenij*, 4 voll., cit., t. 2, 1974.

dove nel capitolo 23 si discute proprio di incantesimi, sortilegi, stregoneria e astrologia: "чародейство и волхвование, и колдовство, звездочетье".[34]

*Вызываніе Вакха*

Чаровал я, волховал я,
Бога-Вакха зазывал я
На речные быстрины,
В чернолесье, в густосмолье,
В изобилье, в пустодолье,
На морские валуны. <…>

*Evocazione di Bacco*

Incantesimi dicevo e sortilegi,
il dio Bacco io chiamavo
sulle rapide dei fiumi,
tra neri boschi e resine dense,
nell'inopia e nell'abbondanza,
sugli scogli del mare. <…>
(Trad. A. Lena Corritore)

Lo schema delle rime è regolare *aabccb*, alterna un distico con rima baciata alla incrociata; ciò che andrebbe evidenziato anche in traduzione è l'iterazione nelle prime tre strofe del componimento della medesima formula con cui il poeta evoca Bacco ("Чаровал я, волховал я, / Бога-Вакха зазывал я"). Il pronome soggetto in luogo di rima, evidenziato dall'anastrofe, è un ulteriore elemento che meriterebbe l'attenzione del traduttore; in questo caso A. Lena Corritore opta per una equivalenza semantica, tralasciando la rima baciata, evidentemente ritenuta troppo ridondante in lingua italiana. Per il resto, il livello lessicale è ben ponderato, con elementi aulici e di basso uso, cui si abbinano versi allitteranti architettati magistralmente e capaci di conferire un ritmo calzante al componimento, come dimostra il distico finale: "Сердце тает, воскресает, / Алый ключ лиет, лиет...", trad. "Il cuore si strugge, risorge, / la sorgente purpurea sgorga e sgorga...".

Un procedimento simile, basato sulla riproduzione di versi allitteranti è adottato dal sottoscritto nella traduzione di *Raskol* (Lo scisma), un altro componimento inedito in lingua italiana, anch'esso datato 1906.[35] Nell'originale si distingue lo schema di rime alternate *AbAb*, con l'alternanza di rima maschile, femminile; ritenendo questo elemento strutturale del testo essen-

---

[34] *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi: Seredina XVI veka.*, Sost. L.A. Dmitriev, D.S. Lichačev, M., Chudožestvennaja literatura, 1985, p. 99.

[35] V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 2, pp. 370-371.

ziale, si è cercato di riprodurre uno schema di rime, anche se parzialmente regolare, mantenendo le equivalenze semantiche. Nella prima strofa e nella terza strofa del testo di arrivo compaiono così le rime incrociate, mentre nella strofa centrale si propone uno schema imperfetto di rime alternate.[36] Sebbene irregolari, le rime nel testo di arrivo rispondono alla esigenza precipua di restituire una musicalità allitterante del componimento, nel tentativo di evocare il concetto ivanoviano di *zvuko-obraz* precedentemente espresso. Altro aspetto essenziale delle tre quartine che compongono *Raskol* è l'alternanza dell'esapodia e della tetrapodia giambica che, d'accordo con le riflessioni di Michele Colucci, almeno in parte si è cercato di restituire, mantenendo l'alternanza dei versi polimetri, senza irrigidire questi ultimi in un canone metrico tradizionale.

> […] vale invece la pena di esaminare un ultimo problema di carattere generale: la polimetria [...] per l'associazione in russo di versi di diversa misura. L'associazione tetrapodia-tripodia può essere trasferita in quella endecasillabo-settenario […]. Non così accade invece per l'associazione esapodia-tetrapodia, così caratteristica della poesia russa d'epoca romantica: i ritmi costituiti dall'unione di endecasillabi e doppi settenari sono in effetti pressoché sconosciuti alla poesia italiana. Se si vorrà rispettare il canone metrico tradizionale, non vi è altra soluzione fuori di quella di condurre la traduzione in un unico metro. Ma così facendo si cancella un'opposizione quantitativa – quattro /sei piedi – che nell'originale certamente costituisce un elemento compositivo significante. Il minore dei mali sarà perciò, forse, rassegnarsi ad una violazione cosciente della tradizione".[37]

Dopo questa breve rassegna sui casi di traduzione della poesia ivanoviana del primo periodo, appare chiaro come ogni traduttore nella contemporaneità tenti diverse vie di approccio al testo, cercando di evidenziare le dominanti nel testo di arrivo. Resta l'impressione che nel caso di V. Ivanov non si possa dare esclusiva priorità alle equivalenze semantiche: gli elementi fonici, le rime e il metro sono pregni di significato e meritano considerazione, anche in quei casi in cui appare inopportuno o improbo renderli in lingua italiana. Trasferire le peculiarità del linguaggio ivanoviano, così esteticamente connotato, resta una sfida complessa, cui tuttavia non ci si può sottrarre. Per il traduttore è necessario dissociarsi definitivamente dalla prassi della traduzione poetica europea di concedersi al verso libero senza opporre le dovute resistenze stilistiche.

In conclusione, quelli che paiono essere degli incroci estemporanei e degli incontri sperimentali con la poesia di Vjačeslav Ivanov, si rivelano essere

---

[36] M. Colucci, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)*, cit., pp. 119-120.

[37] Ivi, p. 118.

delle vere e proprie fucine del processo traduttivo dal russo.[38] Rispetto alla apparente impermeabilità di molte figure metriche, fonolessicali e semantiche del linguaggio artistico del poeta simbolista, il traduttore è in dovere di proporre, quasi opporre, un'abilità particolare nel gestire la parola poetica italiana. Ancora una volta, qualora ce ne fosse bisogno, tale sfida lanciata attraverso la traduzione poetica testimonia l'ampiezza inusitata del patrimonio retorico e simbolico del testo ivanoviano.

Il primo Ivanov: testi scelti degli anni 1892-1906.
Proposte di traduzione in italiano

*Колизей*

Как тяжкий гулок свод, и мрак угрюм и густ!..
Вхожу: луна сребрит истлевшие громады.
Как впадины очей потухнувших, аркады
Глядят окрест. Все спит. Простор арены пуст...

И мнится: древний род Неронов и Локуст
Наполнил чуткий мрак... Теснятся мириады.
Незримо – зоркие, на мне лежат их взгляды.
Беззвучный слышен плеск, и клик безгласных уст...

Что жадным трепетом, как в дни кровавых оргий,
Волнует их прилив под бледною луной?
Куда вперен их взор? Что движет их восторги?..

На светлом поприще чья тень передо мной?..
Взгляну ль назад, тоской и ужасом объятый?..
Крест виден на тени, и на кресте – Распятый...
1892

*Il colosseo*

Come grave risuona la volta e cupa e densa
è la tenebra!.. Entro: la luna argenta i colossi in rovina.
Come orbite di occhi spenti, le arcate guardano attorno.
Tutto dorme. La vastità dell'arena è vuota…

E sembra che l'antica progenie di Nerone e Locusta
abbia riempito la tenebra fremente… A miriadi si affollano.
Invisibili, gravano su di me i loro sguardi penetranti.
Si ode un fragore muto, e un grido di bocche senza voce…

---

[38] S. Pescatori, *Gli stereotipi linguistici nel testo poetico e nella traduzione*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a c. di A. Romanovic, G. Politi, Lecce, Pensa Multimedia, 2007 p. 63. Si veda R. Faccani, *Appunti di viaggio sulla traduzione*, in *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a c. di C. Graziadei e D. Colombo, Roma, Artemide, 2011, pp. 9-13.

Cosa turba di avido fremito, come nei giorni delle orge
sanguinarie, il loro fluire sotto la pallida luna?
Dov'è fisso il loro sguardo? Cosa muove il loro slanci?...

Nello stadio luminoso, di chi è l'ombra dinanzi a me?...
Devo guardare indietro, avvinto da angoscia e terrore?...
Una croce si vede nell'ombra e, sulla croce, il Cristo

(Trad. di Silvia Toscano)

*Fio ergo non sum*

Жизнь – истома и метанье,
Жизнь – витанье
Тени бедной
Над плитой забытых рун;
В глубине ночных лагун
Отблеск бледный,
Трепетанье
Бликов белых,
Струйных лун;
Жизнь – полночное роптанье,
Жизнь – шептанье
Онемелых, чутких струн…

Погребенного восстанье
Кто содеет
Ясным зовом?
Где я? Где я?
По себе я
Возалкал!
Я – на дне своих зеркал.
Я – пред ликом чародея
Ряд встающих двойников,
Бег предлунных облаков.

1904

*Fio ergo non sum*

La vita: ansia e languore
La vita: aleggiare
Di misera ombra
Su lapide di obliate rune;
Nel fondo di notturne lagune
E' un pallido riflesso,
E' il fremito

di balenii albini
di lune irradianti;
La vita: di mezzanotte il borbottio,
La vita: il bisbiglio
di corde sensibili, ammutolite…

Del sepolto il sorgere
Chi susciterà
con un chiaro richiamo?
Dov'è il mio io? Dov'è il mio io?
Me stesso io
Ancor bramo!
Io: al fondo dei specchi miei.
Io: serie dei sosia risorti
Di fronte all'incantatore,
Corsa di nuvole prelunari.
(Trad. di Maria Candida Ghidini)

*Искушение прозрачности*

Когда нас окрылит Прозрачность,
Всех бездн зияющая мрачность
Обнимет радужную кручь —
И, к ним склоняясь, Седмизрачность
Возжаждет слиться в белый луч.

Но ты удержишь духом сильных,
О высей яркая среда,
Где слепнет власть очей могильных
И в преломлениях умильных
Поет всерадостное Да!
1904

*La tentazione della trasparenza*

Quando la Trasparenza ci darà le ali,
di tutti gli abissi il fosco vuoto
abbraccerà il balzo iridescente,
e l'Iride, chinandosi su di loro,
bramerà di unirsi in un raggio bianco.

Ma tu tratterrai i forti di spirito,
oh delle alture mezzo puro,
dove acceca il potere della vista tombale
e nelle armoniose rifrazioni
canta il "Sì" in giubilo universale!
(Trad. di Kristina Landa)

*Прозрачность*

Прозрачность! купелью кристальной
Ты твердь улегчила — и тонетъ
Луна въ среброзарности сизой.
Прозрачность! ты лунною ризой
Скользнула на влажныя лона;
Плѣнила дыханія мая
И звукъ отдаленнаго лая
И призраки тихаго звона.
Что полночь въ твой сумракъ уронитъ,
Въ бездонности тонетъ зеркальной.

Прозрачность! колдуешь ты съ солнцемъ.
Сквозной раскалённостью тонкой
Лелѣя пожаръ летучій;
Колыша подъ влагой зыбучей,
Во мглѣ голубыхъ отдаленій,
По мхамъ, малахитнымъ узоры;
Граня снѣговерхія горы
Надъ смутностью дольнихъ селеній;
Просторъ раздражая звонкій
Подъ дальнимъ осеннимъ солнцемъ.

Прозрачность! воздушною лаской
Ты спишь на челѣ Джоконды,
Дыша покрываломъ стыдливымъ.
Прильнула къ устамъ молчаливымъ —
И вѣчностью вѣетъ случайной;
Таящейся таешь улыбкой,
Порхаешь крылатостью зыбкой,
Безсмертностью, двойственной тайной.
Прозрачность! божественной маской
Ты рѣешь въ улыбкѣ Джоконды.

Прозрачность! улыбчивой сказкой
Содѣлай видѣнія жизни,
Сквознымъ — покрывало Майи!
Яви намъ блѣдные раи
За листвою кущъ осеннихъ;
За радугой легкой — обѣты;
Вечерніе скорбные свѣты
За цвѣтомъ садовъ весеннихъ!
Прозрачность! божественной маской
Утишь изволенія жизни.

1904

*Trasparenza*

Trasparenza! Hai alleggerito
il firmamento col fonte di cristallo, e affonda
la luna nel grigio raggioargento.
Trasparenza! Sei scivolata
sull'umido grembo, veste lunare,
hai ammaliato i respiri di maggio,
e il suono di un latrato lontano
e i fantasmi di un rintocco sommesso.
Quel che rovescia nella tua tenebra
affonda in un abisso specchiato.

Trasparenza! Stregonerie fai col sole.
Con sottile, traslucida incandescenza
tu culli l'incendio nell'aria;
fai ondeggiare sotto il liquido instabile,
nel buio di orizzonti celesti,
arabeschi su muschi di malachite;
sfaccettando monti altoinnevati
sopra il torbido dei villaggi giù a valle,
solletichi lo spazio sonante
sotto il sole d'autunno lontano.

Trasparenza! Alla Gioconda
sulla fronte riposi, lieve carezza,
spirando vergognoso il velo.
Attaccata alle labbra silenti
tu soffi eternità casuale;
ti sciogli in sorriso furtivo,
ti libri con ali lievi ed incerte,
mistero duplice e immortale.
Trasparenza! Maschera divina,
vaghi nel sorriso della Gioconda.

Trasparenza! Fiaba sorridente
rendi le visioni della vita,
e traslucido il velo di Maia!
Mostraci paradisi diafani
oltre il fogliame di cespugli autunnali;
oltre il tensue arcobaleno mostraci voti,
e le luci dolorose della sera
oltre il fiore dei giardini di primavera!
Trasparenza! Maschera divina,
plachi ogni smania di vita.

(Trad. di Giuseppina Giuliano)

*Вызыванiе Бакха*

Чаровал я, волховал я,
Бога-Вакха зазывал я
На речные быстрины,
В чернолесье, в густосмолье,
В изобилье, в пустодолье,
На морские валуны.

Колдовал я, волхвовал я,
Бога-Вакха вызывал я
На распутия дорог
В час заклятый, час Гекаты,
В полдень, чарами зачатый:
Был невидим близкий бог.

Снова звал я, призывал я,
К богу-Вакху воззывал я:
“Ты, незримый, здесь, со мной!
Что же лик полдневный кроешь?
Сердце тайной беспокоишь?
Что таишь свой лик ночной?

Умились над злой кручиной,
Под любой явись личиной,
В струйной влаге иль в огне;
Иль, как отрок запоздалый,
Взор узывный, взор усталый
Обрати в ночи ко мне.

Я ль тебя не поджидаю
И, любя, не угадаю
Винных глаз твоих свирель?
Я ль в дверях тебя не встречу
И на зов твой не отвечу
Дерзновеньем в ночь и хмель?..”

Облик стройный у порога...
В сердце сладость и тревога...
Нет дыханья... Света нет...
Полуотрок, полуптица...
Под бровями туч зарница
Зыблет тусклый пересвет...

Демон зла иль небожитель,
Делит он мою обитель,
Клювом грудь мою клюет,

Плоть кровавую бросает...
Сердце тает, воскресает,
Алый ключ лиет, лиет...
1906

*Evocazione di Bacco*

Incantesimi dicevo e sortilegi,
il dio Bacco io chiamavo
sulle rapide dei fiumi,
tra neri boschi e resine dense,
nell'inopia e nell'abbondanza,
sugli scogli del mare.

Formule dicevo e sortilegi,
il dio Bacco io evocavo
agli incroci delle strade,
nell'ora incantata, l'ora di Ecate,
nel mezzogiorno, generato da malie:
era invisibile il dio vicino.

E di nuovo lo chiamavo, l'invocavo,
al dio Bacco io m'appellavo:
"Tu, invisibile, sei qui, con me!
Perché celi il tuo volto meridiano?
Turbi il cuore col mistero?
Occulti il tuo volto notturno?

Abbi pietà di una fiera afflizione,
manifestati sotto qualsiasi parvenza,
nell'umore che fluisce o nel fuoco,
o, come adolescente tardivo,
rivolgi a me nella notte
lo sguardo allettante, lo sguardo stanco.

Non ti aspetto io forse
e, amandoti, non indovino
lo zufolo dei tuoi occhi vinosi?
Non ti accoglierò forse alla porta
e non risponderò al tuo richiamo
con arditezza nella notte ebbra?.."

La snella figura è sulla soglia...
Dolcezza e agitazione nel cuore...
Manca il fiato... Non c'è luce...
Metà fanciullo, metà uccello...
Sotto le ciglia delle nubi un lampo
scuote il fioco barlume...

Demone del male o creatura celeste,

condivide la mia dimora,
con il becco mi strappa il petto,
getta la carne sanguinosa...
Il cuore si strugge, risorge,
la sorgente purpurea sgorga e sgorga…
(Traduzione di Andrea Lena Corritore)

*Раскол*

Как плавных волн прилив под пристальной луной,
Валун охлынув, наплывает
И мель пологую льняною пеленой
И скал побеги покрывает:

Былою белизной душа моя бела
И стелет бледно блеск безбольный,
Когда пред образом благим твоим зажгла
Любовь светильник богомольный...

Но дальний меркнет лик – и наг души раскол,
И в ропотах не изнеможет:
Во мрак отхлынул вал, прибрежный хаос гол,
Зыбь роет мель и скалы гложет.
1906

*Lo scisma*

Fluire d'onde lievi sotto una luna attenta
Cinge la rupe, inonda ogni dove
Con velo di lino il fondale declive
E germogli di roccia ammanta:

È candida l'anima mia candore che fu
Pallido e innocuo un brillio si spande
Quando in fronte alla tua beata figura
Amore il lume accende…

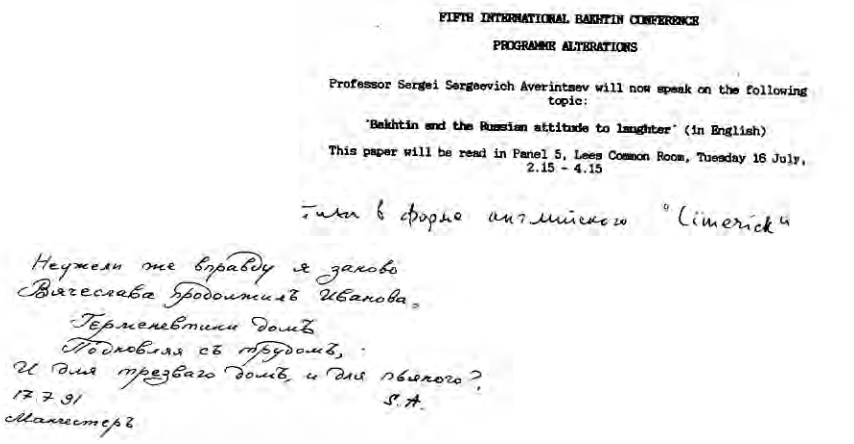
Ma spoglio è lo scisma dell'anima, vanisce il volto,
Non spossata da quel mormorio:
Rifluire al buio del flutto, il caos nudo del lido,
Il moto erode ogni roccia, fruga sul fondo.
(Trad. di Marco Sabbatini)

EUROPA ORIENTALIS 35 (2016)

# VIACHESLAV IVANOV'S MULTI-DIMENSIONAL HERMENEUTICS: THE METHOD OF A CONTEMPORARY ANALYSIS OF LITERARY TEXTS

*Lena Szilard*

It has been nearly a quarter of a century since I first began dealing with the topic "The Hermeneutics of Viacheslav Ivanov". Evidence of this is Sergei Averintsev's funny comment in the form of a limerick created during my lecture in Manchester in 1991. Subsequently I have lectured and written extensively on Ivanov's hermeneutics.[1] However, now I am addressing this topic again. I find it essential, first of all, because even today the signposts of Ivanov's hermeneutics are practically unknown to contemporary theorists of hermeneutics and are not even mentioned by research specialists of Ivanov's versatile oeuvre.



FIFTH INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE

PROGRAMME ALTERATIONS

Professor Sergei Sergeevich Averintsev will now speak on the following topic:

'Bakhtin and the Russian attitude to laughter' (in English)

This paper will be read in Panel 5, Lees Common Room, Tuesday 16 July, 2.15 - 4.15

Гимн в форме английского "Limerick"

Неужели же вправду я заново
Вячеслава Бродоимилъ Иванова,
Герменевтики домъ
Подновляя съ трудомъ,
И для трезваго домъ, и для пьяного?
17.7.91 С.А.
Манчестеръ

[1] 1) *Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в. (Фрагмент)*, "Studia Slavica Hungarica", 38 (1993), C. 173-183; 2) *The Problems of Hermeneutics in 20th Century Slavic Literary Criticism*, in *XI Medzinárodný zjazd slavistov*. Zbornik resumé. Bratislava, 1993, pp. 502-503; 3) *Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája*, "Helikon. Irodalomtudományi szemle", Budapest, 1997. № 3. P. 177-194; 4) *Четырехмерная герменевтика как базовый метод анализа текста*, in *Конгресс, посвященный Ciao Jinghua*, Пекин, 2007, pp. 1-7 (in Chinese translation); 5) *Четырехмерная герменевтика и ее наследие*, "Studia Slavica

Secondly, I would like to remind all my fellow researchers of Ivanov as well as the wider public that alongside being a poet, a philosopher, a culturologist, a religious philosopher and a thinker V. Ivanov was, last but not least, our colleague, a philologist!

Let me note that in an 'autobiographical letter' written in Sochi in January-February 1917 Ivanov remarked with a slight irony that as a student he had received letters of recommendation from Russian historians addressed to their German colleagues. He, however, did not use them because his first foremost "choice of heart was antique philology" (II, 16).

Viacheslav Ivanov based a multitude of his works (written both on classical and contemporary authors) on classical philology. In my opinion, they represented a versatile and fruitful manifestation of his methodology which had been *explicitly* described (as required by its academic genre) in his dissertation written in Baku in 1923. It was in this work that V. Ivanov remarked that these principles had been *implicitly* applied in his articles – articles, I might add, on a plethora of works by other authors and phenomena (trends) of world culture. But, he remarked, these works were perceived by "colleagues" and lay readers alike at all times as phenomena of free essayism, created by a poet, and not as a consistent manifestation of a new type of methodology in research.

I have had the opportunity to write about the principles of V. Ivanov's hermeneutics emphasizing the realization of the different levels of description of literary texts. The uniqueness of V. Ivanov's statements regarding hermeneutics elaborated in his dissertation of Baku, lies first and foremost in the fact that V. Ivanov consistently and steadily differentiates and contrasts four different levels of hermeneutics stating that two fundamental levels (1. and 2.) are those of "*lower* hermeneutics", out of which the first is pointed at specifically *linguistic* features of the text and represents the "most exact part of philology making it an example of *scientific rigour*. The second level is higher and moves via the levels of generalization from the emendation and interpretation of the text to the explanation and evaluation of the whole work. It then proceeds to the explanation and evaluation of the author, then the literary form represented by him or her and finally the characterization of the spirit of the era. It is completed by the philosophical interpretation of this or that side …of the artistic creation as a whole".[2]

The second level leads, whether or not the author had been conscious of them, to highest hermeneutics i.e. the analysis of the (3) mythopoetic roots

---

[2] Вяч. Иванов, *Дионис и прадионисийство*. СПб, Алетейя, 2000, С. 261.

of culture, in which (4) the "cultic" (as V. Ivanov put it) bases of mythopoetics i.e. those which are embedded in rituals, shine through.

According to V. Ivanov in the latter the "higher hermeneutics" approaches the methods of the "sciences of the spirit" (Geisteswissencshaften). As such "it ceases to compete with the sciences which have justly acquired the right to be called exact." Its form of conclusions inescapably gains a hypothetical character to a higher or lesser degree" and it demands the activeness of a "higher intuitive element", becoming thus a "trans-scientific (инонаучный) form of knowledge".

I found it important to quote these excerpts from the Baku dissertation, because they, in essence, represent a secularized[3] form of the principles of the four-dimensional hermeneutics of Saint Augustine (354-430 A.D.) which was prevalent for centuries during the Middle Ages[4] and which is different from the hermeneutics that emerged later in Europe.

Protestant hermeneutics (the most influential among them and also quite versatile) with an orientation on the "authentic understanding" of the text, focused first and foremost on its linguistic aspects, its linguistic body, a characteristic feature which was continued, in principle, by F. Schleiermacher (1768-1834).

And although Ivanov makes references to Schleiermacher (and also to Boeck in the German version of his dissertation) – in the system of Ivanov, as was said before, the analysis of the linguistic level of the text represents an essential, basic but at the same time lowest level of hermeneutics, upon which is built the research of its spiritual foundations. Thus it seems that for Ivanov St. Augustine's well-known quote from the New Testament was of paramount importance: "…the written letters kill, but the Spirit gives life" (2 Corinthians).

At the same time the connection between "higher" and "lower" hermeneutics in the system of Ivanov is evidence to the fact that the contrasting of the "sciences of the spirit" and the "sciences of nature," which stood in the centre of V. Dilthey's postulates on hermeneutics and which was adopted by the journal *Logos*, was unacceptable for V. Ivanov.

Also, the basic principles of V. Ivanov on hermeneutics differentiate him from Friedrich Karl von Sauvigny (Berlin, 1840) who, not on the basis of

---

[3] By secularization I mean Ivanov's adaptation to the Soviet academic circumstances which, although to a lesser degree, dominated the academic scene even in Baku (Azerbaijan) situated far from Moscow.

[4] For example, Clement of Alexandria (around 150-215 AD) distinguished five meanings of hermeneutics in the Script.

Dilthey's example, also defined different types of hermeneutics, but stressing typological differences rather than those of levels.

One must conclude as well that the principles of Ivanov's hermeneutics, the way they are unfolded, have an orientation almost emphatically towards Origen, more precisely towards the historical tradition of Origen's biblical hermeneutics, although the Baku dissertation, for obvious reasons, could not openly manifest an orientation towards biblical hermeneutics.

Origen, as is well-known, sharply differentiated the levels and hierarchy in the ascent from the body to that of the soul and to that of the spirit.

As we know, the principle of ascent (and more precisely the ascent of the spirit of Man) in correlation with its descent was of paramount importance in Ivanov's system. (This was formulated already in his article of 1905 "On the Ascent"). But, let me repeat, the differentiation and correlation of the levels of the physical, the soul and the spirit was also emphasized and was of no less importance.

I would like to remind the reader that it is most likely that Ivanov's interest in Origen originated in the fact that Origen, this founder of biblical hermeneutics was much valued by Grigorii Skovoroda, a thinker held in high esteem by symbolists. Moreover, it must have been also motivated by the fact that Vladimir Soloviev wrote about Origen with particular interest, which made Losev include in his book on Soloviev a small, somewhat superficially written chapter "Vl. Soloviev and Origen".

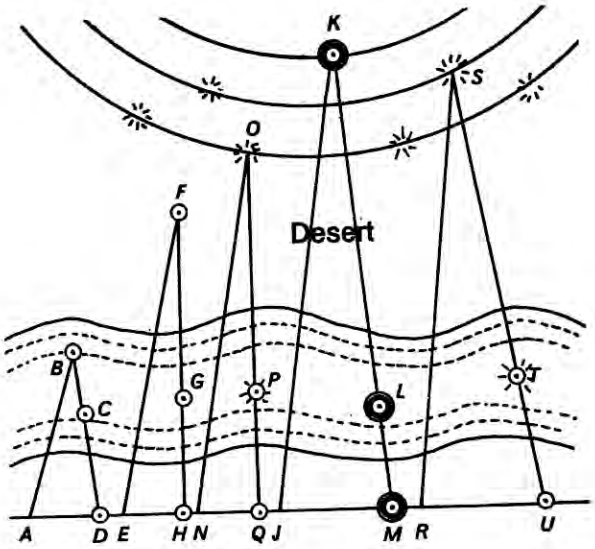
From this aspect Ivanov's article *On the Latest Theoretical Research in the Field of the Literary Word* is of significance. In this work V. Ivanov responds to the article of Andrei Bely *Aaron's Rod – On the Word in Poetry*[5] with the following comment: "The present-day chasm in the word in the sound-body and meaning covered by the schematism of reasoning has to be acknowledged, revealed and conquered. But the concrete spirit-filled word belongs to the "man of spirit". We, however, are only "beings of soul (душевны)" (IV, 635).

---

[5] V. Ivanov's quote from Andrei Bely: Aaron's Rod (Zhezl Aarona) in *Skify*, 1917, p. 172: "We will either become speechless forever or speech will become once again a "hermeneutic" cult, and the gift of explanation (*hermeneuein*) will unite for us glossology (the primary elements of language) with the gifts of spiritual edification and concrete reason (разумность). <…> The author leads us to the boundary after which the hermetism of the article begins in its meaning as a mystical doctrine. These hints are understood by the reader to the extent of his/her resonance and inner experience with the author's innermost perception of the world (мирочувствование). The way out of the crisis is determined by metaphysical terms. Symbolism in the person of Andrei Bely stays true to itself in any case and confirms an organic unity of form and content on the one hand, and artistic perfecting on the other" (IV, 635).

Now let me turn to the ideas, which according to Ivanov's notes, do not belong to the explicit, i.e. theoretical generalizations of the dissertation written in Baku, but which are connected to the implicit usage of this method in V. Ivanov's articles on literature, an aspect which is still awaiting its interpreter.

Among the plethora of these articles[6] the article on Dante, mysteriously entitled *On the Limits of Art*, merits particular interest. This text clearly demonstrates the principles upon which he set up a distinction among authors according to their creative directions and their levels of ascent to the higher realms (*realiora*).




ABCD — subjectivist art.
EFGH — realist art (Flaubert).
JKLM — Dante's art.
NOPQ and RSTU — types of high Symbolism.
B — the point of subjectivist mirror reflection.
F — the point of the transcendent contemplation of the reality that is being overcome.
O, S, K — points of the intuitive comprehension of higher realities.
C, G, P, L, T — points of the Apollonian contemplation of the apogees of ascent, the artist's "dreams."
D, H, Q, M, U — points of artistic incarnation (e.g., M is *The Divine Comedy*).

---

[6] Among others see *О поэзии Иннокентия Анненского* (II, 573-586), *Simbolismo* (II, 652-669); The Diary entry of 14 April of 1910 (II, 806-807) – "будь теургом"; *Мысли о поэзии* (III, 660-673, esp. 668-669, 679; *Forma formans e forma formata* (III, 674-686); articles on Shakespeare, Cervantes, Goethe, Schiller, Novalis, Byron, Pushkin, Lermontov, Gogol, Dostoevsky, L. Tolstoy, A. Bely, etc. in volume IV.

This scheme emphasizes a principally important distinction between the levels of ascent in grasping the higher realities:

a. The highest level of "the intuitive grasp of higher realities" i. e. the spheres of "realiora" is achieved by Dante. The representatives of "higher symbolism" approach but do not attain this level.

b. This level is achieved even less by Flaubert, the representative of realistic art, as although he overcomes the sphere of "subjective mirroring" and enters the realm of "transcendental contemplation of the reality which has to be overcome", nevertheless he is stuck in the space of the desert.

c. The emphatically emotional description of this desert in the article suggests the idea that the whole locus of the desert represents a dangerous "land of illusions",[7] penetrated by the "shroud of mirage-like reflections" – a reflection (and expression) of the "mirror-like temptation of clear subjectivity", on the level of which (the lowest sphere) remains "subjective creation".

As the scope of this essay does not make it possible to elaborate this scheme in further detail, I find it essential to stress that the train of thought discussed here (which was superficially perceived by many of V. Ivanov's contemporaries within the symbolist group in the polemics about the two elements ), can at present be understood as truly prophetic, especially as far as V. Ivanov's repeated distinction between mirroring and transparency are concerned.

I am very certain about the importance of this problem, especially in light of the present-day (21st century) epidemic of "narcissism" which concerns all strata of contemporary society, if one is to believe American psychologists in particular. It seems that by foreseeing exactly this preoccupation of many with the "mirror temptation of pure subjectivism" of the "solitary consciousness" (that is the contemporary hypertrophy of individualism) Viacheslav Ivanov was aiming at emphasizing that "the richer is the content of the revelation of higher realities, the more effective it is relative to the matter it liberates of matter".[8]

And Ivanov's whole article commenting on the third chapter of the *New Life* of Dante speaks about one of the highest ascents of his soul into the realm of suprasensible consciousness, from which Man always returns with the riches of the gifts of this ascent: "when creating a work of art, the artist

---

[7] V. Ivanov, *Selected Essays*, Translation by Robert Bird, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2001, p. 84

[8] Ibid., P. 86

descends from spheres that he, as a spiritual man, attained in his descent".[9] I would like to note that "spiritual man" is meant in an anthropological sense, according to Origen, and not in a church-religious meaning. Thus, the text of V. Ivanov about Dante represents an example of the ascent of the artist – the "spiritual man" – "to the certain point of higher realities" which the carrier of "solitary consciousness", who is stuck in the "mirror temptation of pure subjectivism", is unable even to approach.[10]

The section of V. Ivanov's article on Dante devoted to the theurgical tasks of the artist is based on an emphatic distinction between the level of the "soul" and the level of the "spirit" in regard of the ability to ascend. It states that: "The *realiora*….. as a man, the artist must inhabit the higher realm to which he attains through ascent, in order that, when he turns towards the earth and enters onto lower steps of reality, he might show these latter to be genuinely existing and bring about their genuine actuality".[11]

Thus in the works of true artists, *eternity* and *time* interact.

To support this idea I would like to refer to the poem of V. Ivanov *The Poets of the Soul* which opens V. Ivanov's second collection of lyrical works: *Прозрачность* (Transparency).

Снега, зарей одеты
В пустынях высоты,
Мы – Вечности обеты
В лазури Красоты.

Мы – всплески рдяной пены
Над бледностью морей.
Покинь земные плены,
Воссядь среди царей!

Не мни: мы, в небе тая,
С землей разлучены: -
Ведет тропа святая
В заоблачные сны.

The snows are dressed in dawn
In the deserts of the heights;
We are the pledges of eternity
In the azure of Beauty.

[9] Ibid., p. 71
[10] Ibid., p. 84.
[11] Ibid, p. 79.

We are splashes of ardent froth
Above the paleness of the seas.
Abandon earthly captivity,
Rule among the emperors!

Do not imagine that, melting in heaven,
We are separated from the earth:
A sacred path leads
To dreams beyond the clouds.[12]

It is interesting to see how the following stanza from Boris Pasternak's poem represents a transformation of the enigmatic symbolist images into a more explicit form, thus introducing it into and making it comprehensible for a wider audience.

Пастернак, *Ночь* (1956)
(последняя строфа стихотворения):

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

Don't sleep, don't sleep, o artist,
Do not succumb to sleep.
You are a captive of eternity
In the prison of time.[13]
(*Translated by Emese Nyiri*)

[12] Translation by Robert Bird.

[13] Translation by Robert Bird.

# LATENT TRANSPARENCY OF VIACHESLAV IVANOV'S WRITINGS

*Denis Mickiewicz*

The concerted efforts of scholars based mainly in Rome, St Petersburg and Moscow reproduced in print and on the internet almost all the writings by and about Viacheslav Ivanov (1866-1949) with ample biographical and bibliographical commentary. This achievement promised to fulfill a century-long hope that the recovery of missing links in his corpus will clarify and unify its esoteric content. The meaning of the works remains, however, as enigmatic as when the author first appeared on the cultural scene after two decades of intensive studies of antiquity in European capitals.[1]

Ivanov's magisterial command of ancient and modern versification and his formidable theories of high-minded creativity raised the intellectual prestige of the Symbolist movement.[2] His unprecedented erudition and syntheses of diverse humanistic traditions and complex poetry and prose are invariably noted in textbooks, historical surveys and numerous memoirs. His challenging

---

[1] Ivanov joined the Moscow and Petersburg symbolists in 1905, at the mature age of 39, when that movement was in full swing. Hailed, then, as the most learned among his peers, he is regarded by many as the most erudite ever among Russian literati. Yet the works of his peers, pupils and successors reflect, if ever, only the faintest traces of his influence. His initial renown ended with his stay in St Petersburg when the poet decided, in 1912, to move to Moscow, primarily as a religious thinker. Except rejecting positivism and naturalism, until the collapse of their movement, roughly at that time, Russian symbolists never developed a unified view of their mission and subject matters. There was much talk about "creating life" (zhiznetvorchestvo), but Ivanov attached to that term an entirely different meaning – that of spiritual ascent promising a radiant world view and *amor vitae.*

[2] No Russian literatus had as profound a knowledge of the relation of classical philology to Biblical, Byzantine and Medieval and to modern native and European culture, symbolism, and versification. And no expert had a similar grasp on as many subfields as did Ivanov. The polyglot wrote and published in seven languages; he dominated in symposia on these subjects, especially on the theory of theatre and poetry. During his last twenty five years in exile, he was highly esteemed by a coterie of remaining humanists in Italy, Germany, France, England, Spain and Switzerland, eager to publish in their beleaguered elite journals his rigorous defense of the thesaurus of World Culture.

essays, and his poems, were reviewed and discussed but never explored in depth. No professional found them practical enough to use in his or her own creativity. The ideas of the "famous Ivanov" have never been developed further, and no major study about his work appeared during his lifetime. Now he is virtually unread in Russia, and almost unheard of abroad.[3]

Further accumulations of scholarly data cannot save Ivanov from oblivion. Though unquestionably necessary the findings of specialists are thematically random; they do not relate to each other and furnish little perspective on the diversity and cohesion of his works. Meanwhile, the mass of research grows more and more labyrinthine and too voluminous to be surveyed. It is for Ivanov specialists to decide whether a change of focus from external facts to content will help to redress the century-old misesteem, and if the scholars' collective coordination of the facets of his work will then show it as a substantial contribution to world humanism.[4] Ivanov gave ample evidence that his main objective was to demonstrate the longing of man to engage in spiritual experiences. In his opinion, these experiences are the fount of humanist cultural aspiration. What is saved in its thesaurus is one of humanity's oldest and strongest bonds. Preserving this legacy became impossible in Russia after World War One and increasingly difficult in Western Europe.[5]

---

[3] The *Correspondence between Two Corners* by V.I. Ivanov and M.O. Gershenzon (1921) is a singular exception. Its 2006 edition and learned survey by Robert Bird list over a dozen separate and anthologized publications in Russian and eighteen translations into nine European languages published between 1926 and 1991. These were episodic bursts of interest in the elegant polemic on the role of culture during and after its titanic crises. The quality of the defenses of *thesaurus* versus *tabula* rasa, based, respectively, on the strategy of citing versus that of metaphors, earned the interlocutors a high esteem among beleaguered humanists, especially in Germany, Italy, France, Spain and England. It was the only text of Ivanov ever discussed by them. The debate ended unresolved, but in the words of Bird, "it established the space necessary for creative interpretation of the cultural situation in Russia and in Western Europe. Thus, being, itself incredibly rich on thoughts, it became even more enriched by all the responses it received from very diverse readers." Nevertheless, according to the editor, even this classic "was never conclusively read." R. Bird (ed.), *Viacheslav Ivanov – Mikhail Gershenzon, Perepiska iz dvukh uglov*, Moscow, 2006, p. 5.

[4] This subject is well introduced, in English, in Emily Wang's substantial article "Viacheslav Ivanov in the 1930: the Russian Poet as Italian Humanist". Slavic Review, vol. 75, no. 4, Winter 2016, p. 896 - 918.

[5] Letter of Ivanov to Ernst Robert Curtius of February 27-8, 1932. Further on in this letter Ivanov writes, "the hero has died. We now fight as in Homer's tale about the body of the hero, which is already lifeless, so that the hordes of the possessed not rob it from us as we fall to or devolve to embalm and mourn and burry in order to praise gloriously at future memorial occasions. <...> I am speaking about the humanism that is mortal and not about the soul of

Today, after so many leading doctrines have been revealed as bankrupt, it may be opportune to reexamine what enhances man's creative drive from Ivanov's angle of view. Let us consider some of the difficulties in clarifying his approach.

1. Mastering Ivanov's texts is a daunting task. His forms are rigorously clear, but the narratives seem convoluted. The quasi-religious directions can be sensed, but the destinations of the directions are never specified. Such hurdles can, however, also be viewed positively. If scrutinized, the apparent convolutions reveal connections of multilinear messages. And keeping blank the object and topography of spiritual aspiration gives each individual reader the freedom to interpolate his own notion of the highest realm. This is a capital point in Ivanov's doctrine, and it has been grossly overlooked. Another reason (also unconsidered) was Ivanov's insistence on reporting, however metaphorically, only the really experienced situations and feelings. Lacking the mystical gift of Biblical prophets or Dante, he recorded only his means of *ascending* toward and what he could recall in his descent from his glimpses into higher reality. He adhered to Goethe's "firm decision to strive relentlessly toward the Highest Being" (*Faust,* Part Two, Act One).

Unraveling Ivanov's hermeticism guarantees, if not everyone's acceptance, at least a discourse with a common viewing on a level commensurate with his lofty problematics. Reexamining the original doubts about Ivanov's personal and poetic forthrightness and his scholarly and religious veracity may stimulate productive consultation among "ivanologists.".[6] Ivanov's penchant to feature conflicting philosophic traits made doubts about his worth more intense. Most of his legitimizations of the coexistence of such traits are categorically at odds with commonly held ideals, notions of what is relevant, trustworthy and real.

2. Complexity is not the deepest cause of Ivanov's alienation from his readers. And it is clearly not the proverbial "genius versus mediocrity" issue. The age of Ivanov boasts many breakthroughs in the arts and sciences, and

---

Hellenism that is immortal." Vjaceslav Ivanov, *Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass*, M. Wachtel publication, Mainz, 1995, pp. 57-58. See also Ivanov's correspondence with Martin Buber (*ibidem*).

[6] The impression of lacking forthrightness, particularly shocking with a lyricist, arose mostly as a response to the novelty of Ivanov's manner. The history of art is full of such examples. He admitted in a private letter that his literary essays contain no references to his personal religiosity. They were addressed to "heathen" aesthetes, while his poetry does reveal his convictions, fully and from many angles. (Letter to Evsenii Shor, of August 20, 1933, Simvol, 53/54, Paris-Moscow, 2008, pp. 398-399).

plenty of brilliant authors and readers were eager to be in contact with him. Despite Ivanov's frequent calls for a nation-wide (*vsenarodnoe*) creativity, his works attracted only experienced and refined readers used to rarefied texts. The question why, then, did these intellectuals stop pondering Ivanov's multi-layered works before understanding them can lead to productive hypotheses about his doctrine. His penchant for "archaist" modes and sources diverged too far from prevalent conventions. This prompted him to withhold the customary writers' self-revelations, and not to specify the destination areas of his *transcensus*. His alien conception of "true reality" (*ens realissimus*) differed too radically from the pragmatic norms pursued by his contemporaries. The poetic genre permits encoding a more accurate account of ineffable mental experiences. These flushes were not momentary whims or conceits (perfectly suitable for fiction), but timeless feelings and dilemmas that are also confirmed by scrupulously selected analogues or likenesses from the thesaurus or depository of world culture. Such impersonal objectivity was mistaken for evasiveness, and it precluded the sympathetic introspection by serious readers.

3. Ivanov's verses express his nurtured insights, and his essays elucidate his poetics. Paradoxically, his idiosyncratic writing was unmistakably original, while he never put on center stage his personal Ego. Individualism, he argued, should be superseded by supra-personal, cultural all-human values. While private incubation of spiritual experiences (*keleinost'*) is essential, creative minds need to go further. They can traverse the confines of solipsism, join the world of great predecessors, and be heard, on that level, by future beholders. Ivanov called the common cult of conceited self-contained orientation "restricted (*ogranichennyi*) individualism". He called for pre-renaissance medieval and early romantic transcendental approaches when Man was not "the measure of all things." Thus, the essence of humanism was differently conceived by Ivanov than by most of his and our contemporaries. Instead of promoting individualism and rationalism, he argued that faith in a Highest Being or God has always bonded communities, nations, and humanity by inspiring the greatest works of art.

4. Ivanov coined, in 1908, a Latin neologism *realiora* to denote *realia* that are higher and more durable than our daily earthly things. The term never caught on; it involves a cumbersome conflating of supra-segmental and supra-personal matters with their tangible manifestations (his formula for that was *realiora in rebus*). That inclusion stretches the common conception of "realism" across a greater philological space. Looking at symbolic abstractions of experiences manifested *in medias res*, the condensed lofty items become integral parts of texts, independently recognizable as icons. Thus, abstractions of experiences become inseparable from actuality.

> In concretization of a state of the soul (ekphrasis), a fact trapped in its meaning isno longer a plain fact but an *event*, or more precisely a co-existence in its reflective act and its semantic and artistic completeness. Then, the meaning of the event, acquired by speculation, turns into the event of a meaning. I.e., that "meaning of the event" becomes "the event" of a historical life.[7]

In aggregate, such icons constitute a mosaic *terra firma,* a solid building material for articulate, scientific, religious or artistic discourses. That – half phenomenal and half noumenal – material fills a distinctive stratum between the two traditionally divided ontological realms of "heaven and earth". To Ivanov, these are not antagonistic entities; their constant intersections form, on paper or in oral discourse, a concrete stratum. He calls the conscious operations on this level "realistic symbolism". Naturalism, as well as fiction and fantasy are, in his view mere trifles, unless they serve transmittable emblematic ends. Like *Pilot Stars*, the title of his first collection of poems (1903), that stratum serves to represent the endless mobile, universal guides of man's orientation in his navigation of behavioral, moral, and creative issues.

5. Liberty, our most controversial gate to unlimited choices, became Ivanov's life-long preoccupation. From youthful stirrings for political freedom to studies of the libertinism of orgiastic cults and true freedom in the divine Imperium, these issues never left his desk. Toward the end of his life, while working *simultaneously* for the Vatican as a translator of the Psalms and on his unfinished proto Slavic Byzantine parable "Svetomir", Ivanov reedited the German version of his dissertation on pre-Dionysian cults.[8] These cults sprang up, he claims, in different forms (mostly on funerary occasions), on various Aegean and Mediterranean islands well before the emergence of their common name. Their inextinguishable orgiastic spirit captured civilized cities like Athens and it was celebrated there for a millennium. And this spirit still persists, in different forms, notwithstanding the often tragic and murderous consequences and despite official political or clerical discouragement.

6. To gather symbolic affinities of supra-individualist events by juxtaposing historic facts, Ivanov put aside his previously obtained knowledge of their chronological and topographic origins and contingencies. Positivist historians regard such startling omissions as "poetic leaps" and reject his

---

[7] K.G. Isupov, *Estetika F.A. Stepuna*, in F.A. Stepun, *Sbornik statei*, ed. V.K. Kantor, Moscow, 2012, p. 296.

[8] See Ivanov's 380 page book, *Dionysos und die vordionysischen Kulte*, edited and revised by Michael Wachtel and Christian Wildberg, finally appeared in Tübingen in 2012. This edition supersedes all previous Russian versions.

comparative connections as scientifically useless baggage. In turn, Ivanov ranked meanings and images held in common memory, more highly than the empirical data of perishable contingencies. Human acts of transcendence, memory, and dreams make the same leaps constantly. Yet, the coincidental patterns of affinities form ritualistic ties in civil and religious communities. Archeological excavations confirm the likelihood that spiritual rites, especially dirges, had spawned, in their further developments, artistic articulation of a given spirit in plastic, graphic, musical, and vocal art forms.

Punctilious selection by Christian churches admitted many "Apollonian" elements and discarded the Dionysian ones which Ivanov found to be even deeper rooted in racial memory. Some Orthodox believers accused him of satanic efforts to cover the evils of Dionysism (*dionisiistvo*) by presenting parallels between Dionysos and Christ (e. g., death and eternal resurrection, and suffering which, he wrote, was overlooked by Nietzsche). Celebrations of Eros, much like the cravings for freedom or victories, are inextinguishable movers of men. Despite the dangers of chaos, insanity or murder, they are inextinguishable tokens of Dionysiac absolute freedom. Ivanov, therefore, welcomed and praised the Apollonian boundaries for restoring order after the excesses of rages and boundless enthusiasm. To strengthen creativity, he advocated a balance between impulses of Platonic "righteous madness" and reasoned craftsmanship. Thus, his own work, perhaps paradoxically, combines free spiritual dynamics with the rigidity of classical forms of its expression. Harmony is as indispensable for humanity as Rhythm.

7. Ivanov allots a different role to rationality than did his academic and his avant-garde peers. While rational reasoning is indispensable, particularly in relating intoxicating (*khmeliashchie*) moments, he curbs the customary dominance of empirical reasoning.[9] Let aesthetic tastes differ concerning the Dionysian/Apollonian balance. What matters, is evidence that conveys an analogous, mutually confirming, movement of a vertically oriented spiritual aspiration (*dukhovnaya vertikal'*). God and Man, he repeats after Vladimir Soloviev, are on that same vertical. Researching the manifestations of the vertical traffic of human ascent and divine descent, as a historian, philologist, philosopher, AND poet, Ivanov found its countless expressions to be mostly extra-rational. They are unconscious supra-lingual wafts, toward a

[9] During his years in Italy, Ivanov definitely emancipated himself from the rigors of the positivist discipline of Theodor Mommsen's historic-philological faculty. He had reasons to suspect that Mommsen would not pass his defense of the work "contaminated" by his growing interest in pre-Dionysian myths which continued for the rest of his life.

Supreme Being.[10] Dante practiced this approach; Goethe did; and so did the "confessor of his soul", Vladimir Soloviev. Symbolist techniques allow infinite emotional and rational calibrations in the verbal depiction of what could be remembered of this waft. Ivanov wrote in an epistolary dialogue,

> I am used to roaming in the 'forest of symbols', and I understand the symbolism in a word no less than in a kiss of love. There is a verbal signification of an inner experience, which it seeks and craves. People cannot give each other anything better than a reassuring confession of their clairvoyant snatches of a higher spiritual consciousness, be they only an intimation. One must beware of one thing, however: not to lend to these communications, these confessions, a character of compulsion by turning them into the achievement of reason. The latter is *compulsory* by nature, whereas the spirit breathes where it wants. Word-symbols of a person's inner experience must truly be the children of freedom. Like a poet's song moves [people] without compelling, so they should move the spirit of listeners, without subordinating their conviction the way a proven theorem does.[11]

Here, the universal simile "a poet's song" aptly illustrates the verbal potential of symbols of inner experience. They move people without rational compulsion. Behind the modest bard image, there is a complex combination of author / performer / vocal dynamics and timbres / lexical articulation / melodic range / rhythmic pulses / harmonic colors / ambience reverberation / and all kinds of listeners. Each instance in each "song" entails an inimitable balance of factors plus a multitude of psychological and sensory effects. Separately, these factors may be consciously considered; but in concert the complexity of bundles of inputs creates a supra-conscious impact. The infinitely varied results, may yield high or low satisfaction, but the ages old principle of that act remains the same.

8. Ivanov combed diligently through world culture, selecting and combining bits of extraordinary evidence into conceptual paradigms. And he transgressed customary norms of research by liberating historical and literary thinking from the traditional restriction of verifying facts to the coherence of their chronological and spatial provenance. This liberty also left his deductions open to charges of being unscientific, i.e. untrustworthy. Whereas fantasizing artists can still delight, scholarly realists are expected to conform to

---

[10] Russian language has two synonyms for knowing: – *znat'* and vedat'. The first refers to scientific knowledge and the second connotes an addition of an aesthetic moment and that of will. It is closer to the act of observing than to that of description. And it was a major general impuls for man's activities (cf. travel, pilgrimage, personal contact, etc.).

[11] Letter 3 in V. Ivanov-M. Gershenzon, *Perepiska iz dvux uglov* (Correspondence Between two Corners), ed. R. Bird, Moscow 2006, pp. 15-16.

the norms of verifiability and prove authenticity and validity. As no one can authenticate deity-inspired transcendental experiences, Ivanov resorted to proving the veracity of his extrapolations and conclusions by citing and alluding to recognized canonic chef d'œuvres that confirm his points. This relatively early step on Jacob's Ladder, is still within the realm of "common reality" and it lends itself to empirical examination. Unwilling to avoid issues that cannot be empirically proven, Ivanov indulged in poetic license, but only to depict metaphorically certain unfathomable realms. Unlike Dante, he could not imagine entering hell and paradise directly, but he contemplated and compounded proofs of mystical or emotional transcendent experiences. We must remember that he was rigorously trained to extrapolate meaning of unearthed archeological items and inscriptions.[12] He applied the same meticulous approach to the literary texts he studied and fashioned together with his own transmissions of spiritual experiences. In this way, the objectifying recording (*zapis'* and *obrabotka*) lends itself to empirical observation. After decades of decoding and examining monuments, inscriptions and myths, and translating Greek tragedies, Ivanov concluded that the Dionysos/Apollo dyadic relationship represents a basic, primordial, psychologically complementary unity, inherent in truly tragic characters and plots. The principle of that dyad persists in all epochs and cultures as a perennial part of human nature, when individuals confront irreconcilable and fateful moral and existential dilemmas. Ivanov unfolds this proposition explicitly in his analyses of the works of Vergil, Dante, Petrarch, Goethe, Novalis, and especially, Dostoevsky, and, as he predicted, in his 1902 diary entry, "in a series of sonnets" (II, 771).

9. Ivanov focused on his notion that substantially analogous paradigmatic experiences recur throughout history in different cultures and in individual guises. Again, their perceivable commonality is a profound unifier of mankind. Attention to this fact supersedes his focus on historical distinctions. The chronological and locational gaps between the selected events are obvious, but in human memory, spirit or dreams, such leaps are common. Affinities, or "conjunctions of the mind", are needed in public life; men are free

---

[12] After two years of study at Moscow university the laureate student completed the nine semester curriculum at the world's strictest historical-philological faculty established by Theodor Mommsen at the University of Berlin. Most noteworthy are the five semester courses taken in *Quellenkunde* (Science of sources). It teaches how to deal with incomplete data found without their context. It helps explain why one source is preferable to another, how to convert antique information to a modern understanding and how to extrapolate meaning from fragments of objects or scripts.

to emulate or disrupt them, but history offers reminders of such possibilities, and Ivanov cherished these sublime occasions. In retrospect, it is not surprising that already in the 1890's, in the course of dutifully writing (in Latin) his doctoral dissertation on Roman administration, Ivanov developed a passion for an entirely different topic – Dionysus.[13]

He found in the very diversities of age, origin, and settings of his sources a new supra-personal dimension, a large-scale world outlook on time (*bol'shoe vremia*, in M. Bakhtin's terms). Short-term individual experiences belong to the class of perishable things. But they matter to Ivanov as carriers of lasting and universal recurrences. Hence, all his symbols are designed to advance consciousness from reality to higher reality (*a realia ad realiora*). He, thereby, deals with "large chronotopes" (Bakhtin's term), with large clusters of everlasting matters that surround us: cosmic, natural, mythological or religious items in long time spans. This dimension penetrates individual and collective consciousness, more like Freud's "super-ego", rather than a tool of political or commercial propaganda. It departs from categories descriptive of particular coteries, social groups or nations toward the universal level of human mentality. (See his melopea *Chelovek*, 1939). This gigantic extension of the meaning of "reality" admittedly involves heavy *conjecturing* – also an ancient human practice. In Ivanov's view, meditation on it may be more difficult, but is even more important, than traditional case-by-case studies. Hard as it is to diagnose and transmit conjectures about the workings of the mind, but even clinical medicine must often do that. According to Karl Jung,

> when we are attempting to describe a single psychic event, we can do no more than present an honest picture of it from as many angles as possible. <...> The psychology of the unconscious and any description of the process of individuation encounter comparable difficulties of definition".[14]

Ivanov's multifaceted approaches to the human spirit also require philologists to "present an honest picture of it from as many angles as possible". But unlike psychiatry, "ivanology" still needs to determine its central subject,

---

[13] Ivanov decided to cancel the defense of his Latin dissertation. It got published in 1910, in St. Petersburg. As far as I know, no one has read it, and he never referred to it. But he did give up a respectable doctorate and a highly promising academic career, which made it difficult for him to earn a living, especially in exile.

[14] C. G. Jung, *Man and his Symbols*, N.Y. , 9th imprint 1983, p.164. A substantial comparison between Jungs' and Ivanov 's conceptions of archetypes is provided by S.D. Titarenko, *Ot arkhetipa – k mifu. Bashnia kak simvolicheskaya forma u Viach. Ivanova I K.G. Junga,* in *Bashnia Viacheslava Ivanova i kul'tura serebrennogo veka,* St Petersburg, 2006, pp. 235-276.

i.e., a common "client", a common denominator on which to treat his legacy. And as we see, this task "encounters comparable difficulties of definition".

10. At the inception of his literary career Ivanov, recognizing this "comparable difficulty," divided this task into two separate procedures. He decided to analyze the material textual evidence of thoughts philologically, and to build a faithful symbolic synthesis of his own resulting insights. And that synthetic knowledge (*vedenie*) can best be rendered metaphorically, i. e., poetically. A diary entry of April 1902, clarifies Ivanov's double approach.

> I am reading St Bernard [of Clairvaux]. I would like to establish that connection among the Mother of God, the "Tree of Life", the World in the New Testament – in the Gospels – it has a special mysterious and concrete meaning, and that must be also philologically researched. And so, [I must] say in a lyrical form, in a series of sonnets what I know (not with the knowledge that can be expressed in prose), about undying Paradise and the Tree of Life, about the World and Virginity, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro! (II, 771).[15]

Religion does not need poetry; but profound poetry is fuelled by religion. And, for some poets, making such poetry serves also an autodidactic purpose. Articulating important ideas in his "best words in best order" helps the author to digest, clarify, and assimilate mystical messages chosen from trusted sources.[16] This form of intertextuality integrates the halo of chosen authors in the new compositions, and ensconces the composition in a venerable tradition.

Ivanov employed various techniques of saying the unsayable "in a series of sonnets" in his cycle of sonnets entitled *Rosarium* (Book Five in his main

---

[15] Like any physical object, inscriptions and effigies potentially attest to their age, their provenance and functions. The invisible latent attributive capacity of their distinguishing features depends on the extrapolator's success in realizing their functionality. Study with master archeologists convinced Ivanov that philological and intuitive determination of real truth behind mystical symbols is ultimately possible. His "Mystical realism," approaches to this end await a concerted specialist attention. The realization of his "mystical realism," his view of the affinity between ritualistic and artistic performances and the distinction between private and communal worship still await a concerted attention of specialists.

[16] Ivanov's paraphrase or, rather, translation from the Greek of the common Church Slavic Prayer to the Holy Spirit as the last ode in the Epilogue of his melopea *Chelovek* (Man) suggests such an auto didactic motive. (Pushkin did, similarly, a paraphrase of the well known Lenten prayer "O Lord, ruler of my Life" – *Otsy pustynniki I zhony neporochny*, 1828). These superb stylists certainly knew that they are not improving the originals; nor did they attempt to translate them into vernacular Russian. It would be hard to suggest other reasons why they needed to mobilize their skills to integrate these texts into their own solemnity.

collection *Cor Ardens,* 1912). Each of the seventeen sonnets expounds on the manifold symbol "Rose" from a different angle of plot, setting, and set of referents.[17]

11. Ivanov resorted to a number of turns of thought that startled conventional thinkers. His chief lyrical work, the four part melopea *Chelovek* (*Man,* 1915-1939) is a notable example. The symmetry of its strophic arrangement is one of the ways to convey the supra-segmental cohesion of the imaginary dialogue between Man and his Creator.

> In Part One, a series of meloses [cantos] marked by Greek letters encounters a parallel series of proportionally structured anti meloses establishing a proposition / reply order [indicated by the same lettering]. In Parts Two and Four, the ascending series of odes, after reaching their apex, are succeeded by a descending ode, so that each melos and its anti-melos find themselves on the same rank. The "circular song" of Part Three forms naturally a wreath of [fifteen] sonnets. The circular view of the Epilogue is narrated in nine epic octaves.[18]

Ivanov explains opposite mental motion and counter motion in an annotation to his long poem *Son Melampa* (Melampus' Dream, 1907):

> The Greek terms *roya* (literally "current") and *antirroya* (counter current) are *termini technici* introduced by me to lay out my conception of signifying the first [instance], the current of causality, perceived by us in temporal consistency of moving from the past to the future; the second, encountered, current of causality is not directly apperceived by us, but we postulate it as the motion from the future into the past. Every phenomenon is as much conditioned by the connection of phenomena that follow it in time as by the expediency of phenomena which proceeded it. [...] I identify the concept of *Antirroya* with the concept of expediency only conditionally, and prefer to define the former simply as encountered causality (II, 300).

A sophisticated application of this conception can be detected in the role Ivanov assigned to the caesura of his sonnet originally entitled *Apollini* (II, 352-353). The vertical division of the text into left and right columns allows reading the hemistichs on each side as a separate continuum. The left (two foot) side of each line concisely states the elements of the poem's object – the formation of Hymns. It represents the current of the author's spiritual ascent. The (three footed) right column describes in transparent metaphors the depressing causes (death and darkness, brightened by memory) of these consti-

---

[17] II, 490-499. Ivanov's own commentary on his Rosarium opens with the reminder that "Rose has a special meaning in the legend of St Francis of Assisi, and that Dante's *Paradiso* unfolds the symbolics of the Rose" (SS, II, 912-914).

[18] V. Ivanov, *Chelovek*, reprint of 1939 Paris edition, Moscow, 2006, p. 101.

tuents. The textual contiguity of all emistichs in all stanzas presents them as a *simultaneous* awareness of the opposite currents.[19]

The above-cited quotation from his diary shows also why Ivanov's rich intertextuality became notoriously daunting. His works name, or allude to, widely known sources like the Gospels, Plato or Dante, but not to his less familiar intermediate sources, so as to avoid having their mass obscure the *form* of his presentation by overcrowding it. Very rarely, Ivanov appended to his texts minimal notes, vexing serious readers. He did so, lest they become sidetracked from the main line of his message and its thaumaturgic powers.

12. Enormous erudition allowed Ivanov to synthesize highly dissimilar traditions of outlook, style, setting, plot, and symbols. It allowed him also to demonstrate, in tightly packed single structures, the presence of great minds, implying, thereby, their sanctions of his given projects. As in St. Mark's Cathedral in Venice or St. Basil's in Moscow, extraordinary intertextuality, defying traditional norms of artistic economy and unity still asserts an inimitably splendid organization. But even artful density can appear to be needless by usual standards of lyrical confessions. To readers, Ivanov's super-loaded compactness seemed to obscure the objective of his writings. The close interdependence between his poems and his scholarly writings attests to his awareness of this fact and of his struggle to determine his intricate objective. Yet, his learned essays on creative ascent and descent leave the description of the spiritual goal to his poems, while the ornate metaphoric verses, crave, in turn, for elucidation. The multitude of supporting named and unnamed sources crowds, even after drastic filtering, his poems and essays with allusions to their original contexts. Their sum points to the enormity of the *realiora* "cloud". Its richness is, indeed, much greater than what a single mind can carry. (This, by the way, is one of the reasons why Ivanov's lines are very difficult to memorize or to set to music). So, where, then, is the lyrical ego and Ivanov's own spiritual world? Where, exactly is Ivanov?

13. The above questions miss the point of Ivanov's oft-quoted Augustinian imperative *transcende te ipsum* calling for a spiritual ascent toward the infinite freedom of the eternal *realiora.* Ivanov caused this oversight by not recording his reflections on, for example, the writings of medieval Church Fathers whom he read upon coming to Italy.[20] He, thus, did not refer to St

---

[19] For a detailed analysis of this technique applied in this sonnet see Denis Mickiewicz, *Otkrovenie tsesury*, Otechestvennoe stikhovedenie, Philological Faculty, St. Petersburg University, November 2010, pp. 116-129.

[20] During his Moscow years, Ivanov defended their thoughts orally with his Orthodox theologian friends Vladimir Ernst, Sergey Bulgakov and Pavel Florovskii. These long discus-

Bernard, and barely alluded to St Bonaventura's *Itinerarium Mentis in Deum* (1295). This concise treatise written by the follower of St. Augustine for his the Franciscan brethren lays out in detail the intellectual steps of Ivanov's key principle of *ascent*.[21]

Unlike the great mystics, Ivanov stops his descriptions of the ascent, before reaching the top of Jacob's Ladder, within the indubitable indubitable human chef-d'œuvres that are "mirrors through which individuals may pass to God" (see note 22). Citing models, his readers would recall, sufficed for an authoritative basis to discuss *everyone's* possible ascent. It is the observable determination "to strive relentlessly toward the Supreme Being" (Goethe, *Faust Two*, Part One) that matters. Respecting each individual's freedom to specify that Being according to his or her own belief, Goethe and, after him, Ivanov, refrain from delving into eschatology or into their own experiences. Their restraint is enhanced by their deference to different perceptions of the Absolute among their high predecessors (*die hohen Ahnen*). Predictably, Dante's *Paradiso* stands as the highest example, while King David's Psalms, Homer's epics and Greek tragedies are the font of intercultural humanism.

Individual symbols of a spiritual state present a micro analogy of the semantic structure of complete works. The polysemy of a word constructs similarly complex structures.[22] Dante refers to his use of this technique in his letter to his patron Can Grande di Verona. Ivanov, too, is quite exacting in his stylistic morphology. He invented a special quasi-archaic speech to sepa-

---

sions anticipated his eventual conversion, in 1926, to Roman Catholicism, and his retention of loyalty to Byzantine and Early Slavic Eastern Orthodoxy.

[21] The 9th paragraph in Chapter One reads "Since, then, one must climb Jacobs ladder before descending it, let us place the first step of the ascent far down, putting the whole of this sensible world before us as it were a mirror through which we may pass to God." "In Deum" can also be translated with the preposition "into God" meaning God's Imperium, meaning the unfathomable magnitude of His eternal omnipresence. Bonaventura di Bagnoregio, *The Journey of the mind to God (Itenirarium Menis in Deum),* Philadelphia, 1957, Vol. XIII, p. 47. The formative impact of Roman Church Fathers on Ivanov's world view and creativity also awaits extensive exploration. An example of extensive scrutiny of his Eastern sources is A.L. Toporkov's recent book *Istochniki "Povesti o Svetomire Tsareviche" Viacheslava Ivanova: drevn'aya i srednevekovaia knizhnost' i fol'klor.* Moskva, 2012.

[22] Ivanov coined polysemous neologisms almost as fondly as did the futurist poet Velimir Khlebnikov and the story teller Aleksey Remizov. See D. Mickiewicz, *Semantic Functions in Zaum'*, Russian Literature, XV-4 (1984), Special May Issue, pp. 363-464; S. Aronian, *The Dream as a Literary Device in the Novels and Short Stories of Aleksej Remizov*, PhD dissertation, Yale university, 1971.

rate his messages from ordinary discourse and deliver certain nuances of antique wisdom. Set in contexts with other lexemes, symbols obtain dozes of semantic specificity, suggesting a variety of acts and settings. They also conjure up historical situations, landscapes, and mystical or lyrical moods. Symbols can freely travel intertextually as metaphysical constructs, arouse gamuts of strong emotions, and affect, as well as reflect, the spirit of Man.

14. When, toward the end of his stay in Petersburg, Ivanov's disciples decided to rebel against symbolist, i.e. his, poetics, the master repeatedly insisted that no one is obliged to be a symbolist. Symbolism, to him, is not a sect, a coterie like the French school at *fin de siècle*, but an ageless technique of exercising the links between religious or clairvoyant illumination and artistic representation. It is the main aid for revealing Man's spiritual experience of whatever orientation, which is the "true goal of all art."

> The only task, the only subject of all art is Man. However not the utility of Man, but his mystery. <...> This is why religion always fitted into the "Grand Style" of true art; for God is on the vertical of Man. What does not fit into it is just worldly utility, situated in the human horizontal, and the yearning for utilitarianism immediately puts a stop to all artistic action. The closer we peer into the essence of heresies, the more obvious will become the verity of correct aesthetic confession (II, 614).[23]

The harshness of the above conclusion reflects Ivanov's frustration that even his best disciples failed to see the optimal freedom allowed in his doctrine of *realiora in rebus* in symbolist poetry. Ivanov's devoted his rigorous logic to the defense of that creative freedom. It was not, as many suspected, a tyrannical order to profess his, Ivanov's, personal beliefs.

15. For Ivanov, myths are a natural agent of world-wide transcendental communication. They functionally combine noumenal events and phenomenal appearances, deep truth and fantastic depiction. As depositories of racial memory, myths forever reflect the essence of lives long ago extinct. Sometimes, they are the only record of historic events, and, occasionally, their hypothetical facts were supported by archeological findings. (This was the age of Heinrich Schliemann and Sir Arthur Evans). Technically, myths are extensions of symbols. Adding a predicative function to a symbol creates a myth. "A myth is the dynamic modus of symbol" (II, 594-595). As symbols, (e.g. a "snake"), traversing all levels of our consciousness, acquire different

---

[23] Ivanov wrote these polemic lines shortly before the First World War, when the younger generation of Petersburg intelligentsia (or perhaps of the hole world), embraced activist or epicurean utilitarianism. Realizing that his message, so obvious to him, does not stand a chance of being received, Ivanov moved to Moscow, where he ceased to publish collections of verse and, generally, wrote increasingly little poetry.

meanings on each intersection of facts and hypotheses and mythological plots. As these points of intersection extend into lines, a mythical plot becomes a multilinear continuum. Multiplex mythological narratives expand the symbolic prowess of their archetypal *ur*-myths to fit any contingency. This is why Ivanov recommends mythmaking (*mifotorchestvo*) to all artists, and especially to symbolists. And this is why all his works combine his own intensity with the general objectivity of mythological narratives. Decades of studying paleography and archeological artifacts with world famous mentors taught Ivanov to extrapolate multiple functions from the scant evidence of unearthed fragments. He applied the same rigor in aligning the scant objective evidence of his noumenal insights.

16. In Italy, where he began writing his first dissertation, Ivanov was overwhelmed, like all visitors, by the amassed traces of so many civilizations. Prodded by Nietzsche, he immersed himself in the artifacts of pre-Dionysiac cults to look for the human origins of what turned into a thousand year religious practice. In the course of it, grew Ivanov's innate concern with the perennial conflict between boundless freedom of the god and that of the Almighty Authority's universal order. To accommodate the discourse of this opposition, Ivanov invented a special hermeneutic syntax, introducing into his texts new degrees of lexical valence which lends his phrases the status of a mythologem, [24] – something between a dictionary term, a metaphor and a theorem. And his rhetoric allowed him to foreground a given side, without forgetting the others. The psychological parameter of the significance of myths, like that of worships and inspiration, exceeds purely historical parameters. Mythic encapsulation of hyperbolic experiences in universally transferable plots attest to mankind's mnemonic capacity and its everlasting psychological commonality.

Myths pervade primitive as well as sophisticated civilizations. Transfusing the past into the future and the future into the past, they dramatize particular moral and behavioral dilemmas and magnify specific states of mind, like nightmares, glory, heroism, death, rebirth, calamities or splendor, hate or love, etc. These experiences, encapsuled in universal mythologems, dictate plots and spawn variant myths. Mythologems, focusing on hyperbolization often support ritualistic, didactic, artistic (and also propagandistic) action. This potency, close to that of symbolic functions, prompted Ivanov to recommend

---

[24] K. Isupov, *Tragedia simvolizma*, Siedlice 2012, p. 18. Ivanov enjoyed referring to the bold leaps of thought attributed to the legendary bard and seer Bayan in the famous twelfth-century *Tale of the Host of Igor*. Ivanov's final unfinished utopian epic, *The Tale of Tsarevich Svetomir,* adopts numerous stylistic and thematic traits from this anonymous work.

"mythmaking" (*mifotvorchestvo*) as a felicitous way of making Grand Art. Mythologems build the scaffolding of great theatrical, operatic, musical, choreographic and visual art works. In Ivanov's view, each emanation of intellectual initiative has its own dynamic energy and a special morphological principle.

17. Ivanov's ceaseless juxtaposition of irreconcilably opposite but inextinguishable trends of the human spirit angered all ideological parties around him: – conservative orthodox, radical liberals, rarefied aesthetes and positivist materialists. Their predominant focus on either spirituality or on empirical reality narrows the dimensions on which reality is to be contemplated in its eternal and universal ubiquity.[25] Ivanov's evocations of myths, like his tenuous conjectures, were often mistaken by scientists and literati for unimportant poetic license, without examining the legitimacy of their philosophic underpinnings. And the younger generation looked for the immediacy of direct tangible vitality of spirit and flesh, as opposed to symbolic abstractions in a super human dimension. (Cf. the manifestos of "realist, acmeist and futurist schools).

18. The fundamental causes of Ivanov's alienation from contemporaries and successors are deeper than political, social, denominational or artistic. They stem from a categorical divergence in conceiving temporal and spatial dimensions of reality. This is an issue of general concern rather than of just his particular case. With the general erosion of faith in transcendental realities, Ivanov's humanist efforts to extend the traditional veneration of spiritual contents of his sources lose their momentum. As re-conceptions of reality, generally, tend to "outdate" those of predecessors, relegating them to museum curiosities, he was "dropped from the ship of contemporaneity." Such was the reception of heathen authors in the Christian age and, more recently, of the medieval Christianity of Dante. But it is exactly these instances that Ivanov sought to recover as true everlasting bonds of high civilizations. Certainly, each emanation of "intellectual initiative" has, as Ivanov said, "its own dynamic energy and a special morphological principle." We now have a difficult choice: – to prolong the millennia–old universal reverence of the vary-

---

[25] For Ivanov, the perishable "outer garb" of things is by no means dismissible as unimportant; "The vey mask of Man is sacred, for it is also an *icon*, as is also his creation of the disguises which, too, are icons. Upon satisfying his natural capacities, man does nothing but creats idols. And when he thinks he is creating a likeness of God, he unconsciously depicts himself; and when he does so, he memorializes in the depiction also the features of Divinity which reside in him...." (V. Ivanov, *Fragment kommentaria k poeme "Chelovek"*, supplement, Moscow 2006, p. 12.

ing forms of a supreme "Primary Mover" or to split into special, empirically more evident activities and, ultimately, into solipsist self-referentialism. The alternative, – the rich contents of Ivanov's quest for *entia realissimi,* and his symbolist realism approach,[26] may harbor an unexplored latent system that still awaits a comprehensive sorting and analysis. It would take a massive collaborative effort to study the contents of Ivanov's works "from all sides" iin order to obtain the necessary transparency to witness the coherence and import of his legacy.

---

[26] The morphology of this doctrine is recounted in D. N. Mickiewicz, *"Realiorizm" Viacheslava Ivanova,* Khristianstvo i russkaya literatura. Sbornik shestoi, SPb., 2010, pp. 254-342.

# ВЯЧ. ИВАНОВ: ИЗ НЕИЗДАННОГО.
# I. ЦВЕТЫ СМЕРТИ

*Публикация Андрея Шишкина*

25 декабря 1916 г. Н. В. Недоброво из Сочи сообщал Ал.Н. Чеботаревской: "'Светлана' Вячеслава Иванова рядом с нашим 'Элит'. Мы видимся почти ежедневно. На Рождество сюда приехала и Лидия. Вообще же здесь Вяч. Ив., Вера Константиновна, Дима и няня. Все они процветают, а Вяч. Ив. много работает, главным образом над писанием статей и над корректурами следующих томов *Диониса*. Читал мне много интересного. Но стихов не пишет".[1] Последующие дни рождественских праздников у Вяч. Иванова были напряженными: 30 декабря 1916 г. в сочинском литературном кружке он делал доклад о греческой трагедии и читал свой перевод с древнегреческого Эсхилова *Агамемнона*, а 2 января 1917 г. – перевод *Плакальщиц* и *Эвменид*.[2] Но в какой-то из праздничных дней он присутствовал на спектакле, где играли его жена Вера и дочь Лидия. Пьеса называлась *Цветы смерти* и принадлежала самому поэту. Как уже позднее припоминала Л. В. Иванова, эту "маленькую драматическую сценку" Иванов написал "для забавы" (и, как можно думать, несколькими неделями прежде), а инициатором спектакля была Вера Шварсалон.[3] По всей вероятности, ни Вяч. Иванов, ни его дочь Лидия не придавали значения этой "маленькой сценке" и не сообщили о ее создании ни старому приятелю Н. Недоброво, ни новому знакомцу П. Журову, с которым как раз в эти дни близко общался поэт. Хотя рукопись-автограф "маленькой сценки", случайным, видимо, образом, оказалась в составе привезенного в Италию обширного архива, поэт, насколько можно судить, никогда не думал о возможности ее публикации. Совсем иным образом Иванов отнес-

---

[1] РО ИРЛИ. Ф. 189 № 124 д. 2 "Светлана" и "Элит" – названичя сочинских пансионатов.

[2] *Субботин С.И.* "…Мои встречи с Вами нетленны…": Вяч. Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П.А. Журова // Новое литературное обозрение. 10. (1994). С. 210, 215-216.

[3] *Иванова Л.В.* Воспоминания: Книга об отце. Париж, 1990. С. 67.

ся к судьбе своей музыкальной трагикомедии *Любовь – мираж?* (1924), по его собственным словам “полу-шутливой, полу–печальной пьесы по канону оперетты-мелодрамы”;[4] он неоднократно читал ее в Баку и в Москве и предполагал напечатать ее в журнале М. Горького “Беседа”. А. К. Горский имел основание сближать эту “комическую мистерию огромнейшего захвата” с *Белой лилией* Вл. Соловьева или *Незнакомкой* Блока.[5]

Однако публикуемая стихотворная пьеса интересна не только как образец легкого окказионального жанра или удачная стилизация. Сюжет пьесы основан на антиномии “Роз смерти” и “Роз жизни”, скрыто явлена также “Роза небесная” (“О, святая Роза, / Небесная Владычица”) – то есть в драматическом жанре продолжена тематика сложной композиции *Rosarium*’а, последней, пятой книги сборника стихов *Cor Ardens* (1911). Эта книга открывается программным стихотворением *Ad Rosam* (“Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес”, за которой следуют *Газэлы о Розе* и *Новые газэлы о Розе*, а завершается циклом *Антология Розы*. Как комментировал эту книгу в лекциях М.М. Бахтин, “движение розы соединяет все и проникает во все <…> У Вяч. Иванова все символы – колыбель. Брачный чертог, смерть – переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир”.[6]

*Цветы смерти* печатаются по рукописному автографу, в сшитой тетради в 21 лист, чернила, карандаш – РАИ, оп. 2, карт. 8 ([электронный ресурс] URL: http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-2/karton-08/p03/op2-k08-p03-f01.jpg и далее).

---

[4] Русско-итальянский архив. III. Salerno, 2001. С. 59.

[5] Недатированное письмо А. К. Горского к Вяч. Иванову // Русско-итальянский архив. III. С. 53.

[6] Цит. по изд.: Вяч. Иванов: Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2016. С. 17.

## Цветы Смерти

Драматические сцены
В трех картинах.

Действующие лица:

*Король*
*Королева*
*Маркиз Монтекорво*
*Маркиза Эсмеральда Монтекорво*
*Ромуальдо, паж*

*Придворные. Пажи. Слуги.*

### Пролог

Герольд
Мы вам, о зрители, представим
Трагедию смертельных роз!
И если плакать вас заставим,
Умильных не [жалейте] стыдитесь слез!

Как тень, блуждает королева,
При муже сирая вдова:
В ней нет ни ропота, ни гнева;
Еще живет – но не жива.

Смеется за [оконной] балконной аркой
Страна окрестная, светла, –

Далекий мир, живой и яркий…
А в келлии лиловой – мгла.

Там утро борется с дремотой.
Один, в углу, ларец горит
Причудливою позолотой…
Чу, королева говорит…

Картина I
*В покоях королевы*
*Явление I*
(Королева одна)

Королева
Он разлюбил меня. Когда б вернуть
Могла я нотку прежнего сомненья!
[Когда ж я разучилась презирать!]
Но душу я напрасно обыскала:
Сомненья нет в душе, и нет надежд,
Уж он не тот, каким еще недавно
Ко мне он возвращался из объятий
Какой-нибудь прелестницы продажной.
Не ветреным утехам мимолетным
Теперь он предан. Нет, он весь горит
Одною страстью. Эсмеральда им
Владеет безраздельно. Эсмеральда,
Моя подруга, младшая сестра, –
Соперница… Соперницы досель
Не знала я. С соперницею рядом
Мне места в мире нет: я ухожу…

Безвыходен и тесен мир мой. Трон –
Ему названье. Словно вор к столбу
Позорному, к супружескому трону
Прикована державная раба.

В могильный [мрак] склеп ведут его ступени
И, цепи разорвав, [сойду во мрак] я в склеп сойду…

Отвергнутой женой в венце заемном
Притворствовать на пурпурных подмостках
Пред чернию насмешливых льстецов
Прилично лицедейке, не царице,
Так гордость говорит моя и стыд.

Других же голосов в душе глухой
Не слышу я. Любовной нет обиды.
Ужель и ревность в сердце умерла?
Не знала я, болея жизнью, как
Могила безболезненна. Покой –
Вот все, что гордой чистоте желанно.

Вот мой ларец заветный. Всех сокровищ
Дороже мне его восточный клад
Довольно окропить мне эти розы
[Волшебно-сильным ядом стран заморских]
Чудесно-сильным ядом стран волшебных
Чтоб смерть благоуханную вдохнуть!

*Окропляет розы брызгами прозрачной влаги из причудливо оправленной в золото стклянки, вынутой из узорчатого слоновой кости [ларчика] ларца, плещет в ладони.*

*Явление 2*
Королева и Ромуальдо

Королева
Скажи, мой Ромуальдо! Все ли ты
Свершить готов для госпожи любимой?

Ромуальдо
О, госпожа прекрасная! За вас
На брань пойду, на дыбу и на плаху.

Королева
Тебя я знаю, Ромуальдо! Свято
Исполнишь ты последний мой приказ.

Ромуальдо
Последний?.. Как? Вы с глаз своих прогнать
Меня хотите, госпожа?

Королева
*(тихо и рассеянно)*
Нет, мальчик,
Я не тебя, себя лишь изгоняю

Ромуальдо
Зачем Вы страхом мучите меня?

Королева
*(оживляясь)*
О, Ромуальдо! Пред святой Мадонной
Своим спасеньем вечным поклянись,
Что ты мою исполнишь волю.

Ромуальдо
[Клянусь, о королева!]
Владычица, клянусь! Ведь ваша воля –
Самой Мадонны воля, знаю я.

Королева
О, нет, мой паж! Я – грешница. Мне должно
Маркизу Эсмеральду погубить.

Ромуальдо
Меня вы испытуете. Клянусь
Исполнить все, что Вы мне повелите.

Королева
Вот два букета роз, мой Ромуальдо!
Один повязан лентой голубой,
Другой – багряной. Тот, что голубым
Отмечен – *смерть.* Индийским тонким ядом
Напоено его благоуханье.
Храни его, но бойся яд вдохнуть.
Чрез час один, по знаку моему,
Товарищ твой маркизе Эсмеральде
Тобой дотоль хранимый передаст
Отравленный букет. А ты другой,
Что королевским пурпуром повит,
Мне поднесешь, склонясь к подножью трона.
Возьми цветы, и помни, Ромуальдо,
Что ты клялся ни слова не нарушить
В моем завете крепком. Верным будь!

*Занавес*

*Пролог ко 2ой картине*

Вблизи покоев королевы,
В саду, в глуши сплетенных лоз –
Открытый свод. В нем образ Девы.
К ногам Пречистой связки роз

Слагает бедный паж, влюбленный
В ту, что святой его мечте
Земною кажется Мадонной
В своей страдальной красоте…

В нем совесть смущена. Тоскует
Его душа. В очах – туман…
А сердце вещее предчует
Самоотверженный обман…

С рыданьем пал он на колени
Пред изваянием немым…
Слышны Жены Незримой пени, –
И чудо жизни перед ним!

В цветах с жужжаньем реют пчелы,
Сияет утренняя твердь…
Но молкнет жизни гул веселый,
Где в лепестках таится – смерть!

Картина II

*Открытая лоджия в саду, прилегающая к покоям королевы.*
*Ромуальдо молится перед статуей Мадонны.*

Ромуальдо
Пречистая Мадонна, помоги
Мне верным быть моей присяге страшной!
Но как могу в сообщницы злодейства
Тебя, Мария-Дева, призывать?..
Что я сказал? В злодействе заподозрил
Кого же? Госпожу мою святую!
Мадонна, не твоя ли тень – она?
Мутится разум, изменяют силы…
[Что делать мне, слепого][Куда идти]
Где правый путь, слепого вразуми!

*Плачет, потом замирает в тихой молитве.*
*Встает, смотрит вдаль, как будто прислушиваясь к тайному голосу*

Любовь мне говорит: Нет, не тебя,
Она, о Ромуальдо, испытует
Двусмысленным и темным испытаньем,
Но темную судьбу свою. Ты видел:
Она давно страдает; но такого

В немом страданье видел ли ее
Какой сейчас она тебе предстала,
Подобная бесплотному виденью
Одной из мучениц, до дна испивших
Всю чашу мук и мед на дне обретших?
И приговор смертельный не звучал ли
В устах умильных жалобой предсмертной?
Зачем она сказала, что последним
Ее веленьем будет эта воля?
Что не меня, *себя* лишь изгоняет –
Откуда? Не из жизни ли? О, нет,
Нет, не другой, *себе* готовит казнь
Страдалица!.. Один пучок отравлен.
Который же? Не тот ли, что себе
Она готовит?.. О, святая Роза,
Небесная Владычица, открой мне
Где розы жизни, где цветы убийцы!”

*Опять молится с горячими слезами, взглядывая на цветы.*

Светлейшее, таинственное чудо!
Услышала мольбу мою Мадонна!
Вот мотылек, слетевший к этим розам,
На них поник мгновенно, жалко замер,
Меж тем как над другим снопом душистым
Порхают мотыльки, гудит пчела.
И тот, живой, лазурью опоясан,
А этот алой повязью повит.
Предчувствие меня не обмануло,
И сердцу ты, любовь, не солгала.
Себе она предназначала гибель,
А жизнь врагине. Но не будет так!
Я клятвы не нарушу: Эсмеральде
Я смертоносный дар отдать клялся.
Тебе же, о любимая, пусть жизнь, –

Как эти розы, что повиты цветом
Твоей лазури чистой – улыбнется!

*Занавес*

Пролог к 3й картине

Близка развязка роковая…
Высоко блещет трон златой.
Чета предстанет молодая
Пред королевскою четой.

Кто здесь царица? Смерть за троном?
Жена ль, подобная теням?
Или с насмешливым поклоном,
Всходящая по ступеням

Пурпурным гостья? Вызов явный
Бросает с дерзостью немой
Она сопернице державной,
Супругу и судьбе самой…

Но, беспристрастный соглядатай
Приметит всё ваш [острый] чуждый взор
Я ж возвещаю вам, глашатай,
Что собрался [вкруг] у трона двор.

Картина III
*Тронный зал. Все.*

Король
Любезный Монтекорво! Нам отрадно
Вас новобрачным видеть семьянином.
Прекраснейшей из благородных дам,
Счастливец, вы – законный обладатель.

Вам юноши ль завидуют одни?
В полумраке сонного алькова
Кому мерцает пара глаз таких?

Маркиз
Державный сюзерен! Когда б не Ваше
Величество почтить благоволило
Хвалой столь откровенною мой выбор, –
Из уст мне равного излишне-пылким
Почел бы я такой привет.

Король

Маркиза
Ваш доблестный супруг уже ревнует
Так знайте же, мой милый Монтекорво:
Задумал я отнять у вас жену.

Маркиз
Простите государь! Я не умею
Шутить. Ведь я – солдат, не царедворец.

Король
Не царедворца в гордом Монтекорво,
Но витязя отважного мы ценим.
Отечеству потребна ваша доблесть;
Отечество ж и отлучает вас
От мирных нег любови разделенной.
Война готова вспыхнуть. Полководцем
Сил островных вас, маршал, я избрал.

*Передает маркизу маршальский жезл.*

Маркизу Эсмеральду королева
Желает видеть средь придворных дам.

Пока супруг далече, будет нашей
Прекрасная маркиза. Рады мы
Развлечь ее тревогу, и разлуку
Докучную, как можем, усладить.

Королева
Давно ль моею младшею подругой
Вы были, Эсмеральда? Я верна
Девичьей нашей дружбе. Вот ключи
Сокровищниц моих. Где я, – вы до́ма.

*Передает Эсмеральде ключи.*

Король
А от меня, прелестная маркиза,
Вот лучший вам, из моего собранья
Безделок редких, в перстне изумруд.

*Вручает ей перстень.*

Эсмеральда
Я счастлива высокой лаской Ваших
Величеств и за милость благодарна, –
Вы мне благоволили, королева,
Напомнить нашу дружбу. Я не смею
Пред этим троном вспоминать о ней.
Навек былое умерло меж нас.
Не прежняя пред Вами Эсмеральда,
И новая сумеет новой быть. –
Мой государь! Ваш благосклонный взор
Мне ярче светит, чем ваш дар лучистый
В заветном перстне, что отныне
С кольцом носить я буду обручальным.
В отсутствие супруга вы один –
Мой опекун, заступник, повелитель.

Маркиз
Я честь свою, король, вверяю Вам.

Король
Довольно слов! Устала королева.

*Маркиз и маркиза откланиваются.*

Королева
Привет, маркиз! Возьмите, Эсмеральда,
О том на память, что̀ – как вы сказали –
Меж нами умерло, о той на память,
Которой больше нет для вас в живых, –
Цветы с ея могилы. Я ж на память
О вас былой, пучок таких же роз
Возьму сама. Дай розы, Ромуальдо.

*Берет из рук Ромуальдо букет, не замечая, что он перевязан голубою лентой; между тем второй паж подносит Эсмеральде букет, перевязанный красным.*

Вдохните глубже их благоуханье,
Как я вдыхаю. Вам оне смеются,
Живые розы; смейтесь с ними вы.
А я на лепестки роняю слезы
И никнут, умирая, лепестки.

Эсмеральда
*Падая*
Мне душно… Умираю…

Королева
*Бросаясь к Эсмеральде*

Ромуальдо,
Меня ты предал.

Маркиз
Скопище злодеев!

Король
Букет отравлен. Кто виновник?

Второй паж
Вот –
Предатель, [он велел мне] отравитель. Эти розы
Ты мне велел маркизе передать.

*Бросается на Ромуальдо, который усиливается отстранить королеву от тела Эсмеральды, и [поражает] пронзает его кинжалом.*

Королева
*Приникая к букету Эсмеральды*

Мне мой букет! Отдай мне эти розы,
Мадонна – мне! …
*Вдыхая аромат розы*
Вот так! Иду с тобой,
Иду в былое наше, Эсмеральда!

Занавес

Эпилог

Не мы трагедию кончаем:
Судьба окончила игру.
Мы за судьбу не отвечаем;
Мы – гости на чужом пиру.

Поэт – она; мы – лицедеи.
Но коль игра пленила вас,
Вы наши праздные затеи
Рукоплесканьями живее
Вознаградите в добрый час!

## ВЯЧ. ИВАНОВ. ИЗ НЕИЗДАННОГО.

## II. *ГЛИЕРУ*

*Публикация Андрея Шишкина*

Выход в свет семи *Газэл о Розе* Вяч. Иванова в составе мусагетовской *Антологии* (М. 1911) вдохновили Рейнгольда Глиера (1974-1956) к созданию романсов на этот цикл; в 1913 году ноты были напечатаны в издательстве П. Юргенсона в Москве,[1] 1 марта 1914 года впервые исполнены Е. И. Мусатовой-Кульженко (1871/1875-1951) в киевском зале Купеческого собрания; как отмечает биограф Глиера, эти романсы, “своими ориентальными интонациями и смелостью гармонических оборотов, заставляющие вспомнить корсаковского Звездочета из оперы *Золотой петушок*, потом вошли в репертуар многих певиц”.[2]

История отношений композитора и поэта еще не написана, с уверенностью можно только предположить, что они виделись в Киеве в апреле 1916 г., когда Иванов читал в зале того же Купеческого собрания свое эссе “Взгляд Скрябина на искусство” на “лекции-концерте” памяти Скрябина, о котором месяцем раньше Глиер писал Гольденвейзеру.[3]

Документирована, однако, встреча Глиера и Вяч. Иванова в Баку. Сюда Глиер приезжал несколько раз, для записей местных народных мелодий и написания азербайджанской оперы *Шахсенем*. Посещения

---

[1] См. *Дмитриев П.В*. Поэзия Вячеслава Иванова в русской музыке: нотографический справочник. СПб., 2013. С. 32, 39 ([электронный ресурс] http://www.v-ivanov.it/files/4/4_pavel.muzyka.pdf].

[2] *Гулинская З.К*. Р.М. Глиэр. М., 1986. С. 81 К сожалению, сведений о дальнейших исполнений этого цикла в 1910-1930-е гг. у нас нет. Запись, произведенную 16 февраля 2016 г. в Институте русской литературы РАН, возможно слушать в http://www.v-ivanov.it/files/3259/3259_Koncert_02.mp3.

[3] “Искренне радуюсь тому, что что ты и Вячеслав Иванов принципиально согласны приехать в Киев дать концерт-лекцию, посвященную памяти Скрябина” (письмо Р. Глиера к А. Б. Гольденвейзеру от 7 марта 1916 // Наставник. А.Б. Гольденвейзер глазами современников. М., 2014. С. 199).

Глиером скромной квартиры Вяч. Иванова и имевшие место тогда разговоры зафиксированы в дневнике М. С. Альтмана от 25 января 1924 г.:

> пошел я <…> к Иванову. Там собралась теплая компания: композитор Глиер, поэт М. Гальперин,[4] проф. искусства Фридолин, В. М. Зуммер, С. В. Троцкий и еще кое-кто. Глиэр и Гальперин прибыли недавно из Москвы, и последний делился с нами своими впечатлениями. Заверяя нас, что это не обывательские слухи, а совершенно точно проверенные факты, он рассказывал, что Л. Троцкий находился 6 дней под арестом и последовавшая затем его поездка в Сухум – вынужденная. Такова же и поездка Луначарского в Сибирь... Всем верховодят Зиновьев, Бухарин и Сталин. Крепнет кампания против НЭПа, и вновь назревает ситуация восемнадцатого года. Происходит спор за деление наследства Ленина, и сейчас в революции нашей предробеспьеровский момент... <...>.[5]

В знак признательности и дружбы Вяч. Иванов подарил Глиеру как “Память” свой фотопортрет, подписав под фотографией обращенные к композитору стихи.[6]

*Глиеру*

Память Рейнгольду Глиеру, царю орудийных гармоний,
Общнику Музы моей, розы моей соловью.
Здесь, в огнеродной стране, в Зороастровой Атропатене,
Мелоса милый поэт, братьями встретились мы.
Песней воскресло былое, Днепровья лазурные дали,
В очи я глянул – в очах также певучая даль.
Февраль 1924.

Другие стихи были на обороте, здесь в первой строфе мифопоэтически говорится о цикле семи романсов на “Газэлы о Розе” 1911 г., а во второй – о создании Глиером *Шахсенем*, новой оперы, исходившей из народной музыкальной азербайджанской традиции:

---

[4] М. П. Гальперин (1882-1944) писал либретто для оперы *Шахсенем*.

[5] Ср. http://www.v-ivanov.it/altman/01text/05.htm#1924.

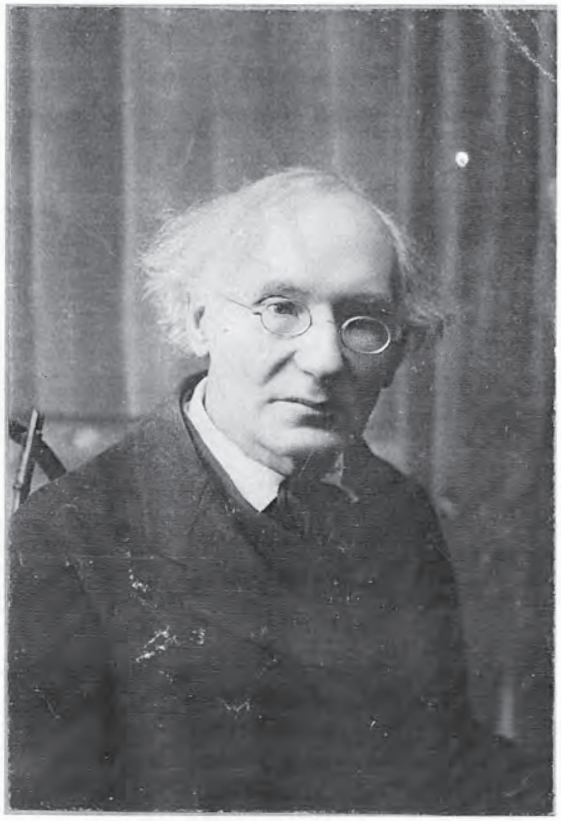
[6] Этот текст в нечетком, исключающем полноценное прочтение виде воспроизведен в цит. кн. Гулинской, вклейка между с. 48 и 49.

Глиэр! Семь роз моих фарсийских,
Семь одалиск моих садов,
Волшебств владыка мусикийских,
В семь превратил ты соловьев.
А ныне трели тар-алмей[7]
И хроматические слезы
Ты в гармонические розы
Преобращаешь, чародей!
Баку, 23. II. 1924

Впервые эти стихи с разночтением в строке 4 напечатаны Р. Е. Помирчим в Малой серии Библиотеки поэта *Стихотворения и поэмы*. Л., 1976, с. 295. Здесь текст датирован 17 февраля 1924; дата 23 февраля в нашем автографе, видимо, означает день, когда памятный портрет был подарен Глиеру. Фотопортрет хранится в Музее-квартире Р. Глиера в Москве, его копия передана для публикации в нашем издании внучкой композитора Сентой Викторовной Глиер.

---

[7] Тар – персидский струнный музыкальный инструмент, алмея – восточная танцовщица-певица-музыкантша.



Памяти Рейнгольду Глиэру, царю орудийныхъ гармоній
Общнику Музы моей, розы моей соловью.
Здѣсь, въ огнеродной странѣ, въ Зороастровой Атропатенѣ
Мелоса милый поэтъ, братьями вспрянулись мы
Пѣсней воскресло былое, Диттровы лазурныя дали,
Въ очи я глянулъ — в очаг, гдѣ пѣвучая даль

Февраль 1924. Вячеславъ Иванов

## ВЯЧ. ИВАНОВ. ИЗ НЕИЗДАННОГО.
## III. *ЛЕКЦИИ О ДАНТЕ 1921 ГОДА*.

*Публикация Кристины Ланда*

Публикуемые здесь записи представляют собой расшифровку конспектов, сделанных Лидией Вячеславовной Ивановой по лекциям о Данте, которые Иванов читал в Бакинском университете зимой и весной 1921 г., после спешного отъезда из Москвы. Как пишет О. Шор об этом периоде,

> Преподавателем В.И. был превосходным и имел огромный успех. Курсы он читал не только по греческой и римской литературе и греческой религии, но и по русской литературе, и по немецкому романтизму, говорил о поэтике, о Ницше. Вспоминает Маковельский: “Все очень любили слушать Вяч. Иванова. Он читал в первой аудитории, вмещалось туда человек 600-1000, собирались студенты всех факультетов, стояли в проходах...”. <…> За свое короткое пребывание в Баку В.И. успел сформировать нескольких блестящих учеников, которые стали потом “видными деятелями советской науки и культуры” (I, 172).

Содержанием трех последних лекций является разбор юношеской книги Данте *Новая жизнь*, трактатов *Пир* и *Монархия* и *Комедии*; в первой лекции дается обзор биографии Данте. Биографические сведения поэт черпает из тех же источников, к которым обращались специалисты по литературе западного Возрождения его времени, в частности, профессора кафедры истории западноевропейских литератур Московского имп. университета Н.И. Стороженко и его преемник М.Н. Розанов.[1] В основном, Иванов адресуется к итальянским жизнеописаниям Данте, начиная с трактата Боккаччо и оканчивая трудами авторов XIX в. Примечательно, что в конспектах лекций, посвященных разбору самих произведений, отсутствует какое-либо упоминание об известных в то время толкованиях на дантовские тексты, а авторский комментарий к ним

---

[1] Ср. Данте. Лекции ординарного профессора Н.И. Стороженка. М. 1891. Из библиотеки Ал. Фомина. С. 6-21; *Розанов М.Н.* Эпоха Возрождения. Курс, читанный на Высших Женских Курсах в 1914-1915 учебном году. Часть I-ая. С. 44.

проникнут личными философскими и духовными исканиями; показательно в этом смысле сопоставление типов “универсализма” Данте и Достоевского при разборе *Пира*,[2] пристальное внимание лектора к мистическим аспектам дантовской биографии и подчеркивание “мистической многозначительности” *Комедии*.

Чтение лекций по Данте предварялось, а, возможно, и сопровождалось работой Иванова над русским переводом “Чистилища”, проводившейся еще летом 1920 г., как об этом свидетельствует М.О. Гершензон в *Переписке из двух углов* (III, 387). П. Дэвидсон относит единственный известный на сегодняшний день ивановский перевод из *Комедии* (Чистилище, I, 1-67) именно к этому году.[3] Кроме *Комедии*, Иванов занимался и переводами из *Новой жизни* и *Пира* (скорее всего, начиная с 1913 г.),[4] и в этой связи Дэвидсон утверждает, что “интерес Иванова к переводу *Новой жизни* не угасал и в те годы, которые он провел в Бакинском Университете (1920-4)”:[5] там Иванов вел, среди прочего, курс итальянского языка для начинающих и давал студентам читать в качестве пособия *Новую жизнь*. Среди ивановских переводов из этой книги – сонет *Любовь и сердце высшее – одно*[6] (“Amore e ’l cor gentil sono una cosa”), который в своей лекции по *Новой жизни* Иванов называет “одним из лучших сонетов”. Таким образом, есть все основания полагать, что лекции, законспектированные Л.В. Ивановой, представляют собой не только результат дантоведческих штудий Иванова, но и плод субъективно-творческого переживания дантовских текстов; это еще один пример того, как в работе Иванова поэтическая муза идет рука об руку с научным осмыслением интересующего его предмета.

Лекции печатаются по записи Л. В. Ивановой, автограф, карандаш, две школьные тетради, РАИ опись II картон 28 папка 5.

---

[2] Такое сближение вряд ли случайно: наряду с лекциями по Данте, в те же месяцы Иванов читал лекции по Достоевскому – в одной и той же тетради Л.В. Ивановой зафиксированы и те, и другие – что представляло богатые возможности для проведения аналогий.

[3] *Davidson P*. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist’s perception of Dante. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1989. P. 268-270.

[4] Там же. P. 235; 248; *Davidson P*. Vyacheslav Ivanov Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers, 15 (1982). P. 105; 120.

[5] Там же. P. 105.

[6] Там же. P. 107.

Данте 29/I. Лекция III.

Биография Данте черпается из разных источников: во-первых, в его сочинениях масса биографических данных, затем его письма, письма к нему, и, наконец, в некоторых грамотах (например, списки цехов) есть немного данных, затем описание жизни его там в рукописи Villani – флорентийская хроника. Эти сведения Villani очень ценны и достоверны. Другое впечатление производит "Vita di Dante" Boccaccio, который скорее стремится воздать хвалу Данте, а также высказать собственные взгляды, нежели описывать жизнь Данте. Сам он был тогда в тяжелом настроении. Биография Данте содержит целый ряд исторических ошибок, передает также много легендарных описаний. В XIV веке есть работа Philippo Villani – несамостоятельная и малодостоверная работа. В XVI <так!> веке Bruno d'Arezzo[7] пишет весьма хорошую работу. Известностью пользуется работа Filelfio, хорошая, но не дающая много нового. Впрочем, он впервые высказывает интересную мысль о несуществовании Беатриче и визионарности ее описания. До сих пор по этому вопросу существуют два различных взгляда.

В новейшей литературе работы: Pelli, Троя, Гегеля, Fraticelli, Scartazzini, Bartollo <так!>, Cenca. Данте родился в 1265 г. под Близнецами в мае из знатного рода. Предком своим Cacciaguida Данте очень гордится и описывает его в Раю среди витязей на планете Марсе. Он родился в 1106 г. и с Конрадом III ходил в Святую землю, где и умер. Фамилия Cacciaguida была очень древняя и появилась в Италии с Карлом Великим, а может быть, еще происходили и от Рима. Род распался на Elissei и Aldiguieri. Таким образом, фамилия Aldiguieri была очень знатная. Данте родился во Флоренции, которую он так любит. Его крестильная церковь – Baptisterio di S. Giovanni. Данте считал [ее] самым дорогим местом. Отца потерял лет 18, о матери вспоминает с глубоким чувством, посылая ему <так!> благословение. По легенде Боккаччио, мать Данте видела сон, что ее сын растет в лавре и затем превращается в павлина. Другая легенда характеризует деятельность и серьезность ребенка Данте, убегающего от поцелуев матери. Во Флоренции была классическая гимназия, но Данте учился у Brunetto Latini, известного флорентийского деятеля, дипломата, нотариуса и поэта. Его называли

---

[7] Имя неразборчиво. Возможно, имеется в виду ученый Леонардо Бруни, прозванный "Аретино", который в 1436 г. пишет "Жизнь Данте", высоко оцененную дантологами.

“mondano”.[8] Он написал “Tesoro” и “Tesoretto”. Первое сочинение историческое, второе стихотворное. Latini отличался необыкновенной эрудицией, которую передал Данте, и знанием латинского и итальянского, провансальского, литератур. Данте его любит очень сильно, но по суровости своей все же сажает его в ад за его мирские склонности и эпикурейство. Влияние его было очень велико на Данте. В его “Tesoretto” мы уже видим образы, встречающиеся впоследствии у Данте. Изображение дикого леса, поэта, [1 нрзб.] духов, на которых падает наказание, и т.д. Из этого можно заключить, что о “Божественной Комедии” он думал рано. Также, по-видимому, Данте занимался музыкой и живописью. Девяти лет он встречается с Беатриче и трепещет от любви к ней. Встречается вторично восемнадцати лет и пишет ей сонеты и канцоны, посланные им провансальским трубадурам. Cavalcanti шлет ему ответ. [Зачеркнуто] в 1289 году он участвует в походе против аретинцев. Тридцати одного года он вступает в брак. Беатриче умерла в 1289. Жена его Gemma Donati не последовала за ним в изгнание. Имел от нее четырех детей. Затем записывается в корпорацию медиков. В 1300 году он вступает на арену политической деятельности и исполняет месяц должность приора города. Отсюда начинаются его несчастья. До тех пор он пишет лирические произведения, собранные в … <так!> и в Canzonieri. Затем начинает Vita Nuova: написана не сразу и была закончена, по-видимому, уже в 1300 году. С этих пор он решается писать о Беатриче только в том произведении, где он должен будет достойно ее прославить (т.е. “Божественная Комедия”). Начинается же “Божественная Комедия” со слов “nel mezzo del camin di nostra vita”. В это время относится происшествие с крещением ребенка. В это время была вражда белых и черных, разделившая город на два враждебных лагеря. Случилось, что один юноша из Черных убил одного из Белых Cancellieri. Во главе черных стали Donati, белых – Cerchi. Данте [1 нрзб.] из белых. В это время папа был Бонифаций VIII, которого Данте ненавидел и посадил в ад. Ему приходилось отправиться к нему. Папа посылает Valois во Флоренцию для примирения враждующих партий. Поручение Данте убедить папу щадить вольность Флоренции, чтобы не допустить наместничества Карла Valois. Но ему это не удалось. Черные призвали Valois и совершили бесчисленные убийства и репрессии. Данте был обвинен во всевозможных преступлениях, взятках, противоправности, превышениях власти и т.д. Удивительна morbidezza[9] Данте, эта неж-

---

[8] “Мирской человек”.

[9] Мягкость – ит.

ность, хрупкость (Vita nuova) и рядом с этим – железный Данте. Слова “Se io ando, chi rimane?” показывают его дерзость и высокомерие. В 1302 году он был изгнан на 2 года и приговорен к штрафу. Но, т. к. по гордости не явился на суд, приговор сделали еще строже: он был изгнан на всю жизнь. Данте оказывается среди fuorusciti[10] и соединяется с гибеллинами. Белые были умеренные гвельфы. [1 нрзб.] стремления обостряются. Черные делаются гвельфами. Данте – гибеллином. Через года два в Ареццо старается сделать политический оплот. [Зачеркнуто]. Собрано было войско из 10.000 человек, был неудачный поход. С тех пор Данте скитается то здесь, то там. В г. 1306 в Падую, затем в ... <так!>.

В 1307 году в Казентино, где встретит женщину, которая, он говорит, вполне ему сочувствовала. В 1309 году он опять на Ривьере, а может быть, и в Париже, и даже в Оксфорде. Париж довольно достоверен. Занимался он в Сорбонне теологией и логикой. В дороге посетил монастырь S.to Cuore и встретил монаха Fra Ilario. Там будто бы произошел разговор о латинском языке и народном для писания “Божественной Комедии”. Затем он возвращается опять в Casentino. Здесь он надеется на императора Генриха VII. Через год он пишет свое послание во Флоренцию, где угрожает им “золотым орлом”. В то же время он пишет послание Генриху VII и призывает его уничтожить ненавистную ему партию. Но император не оправдал надежд Данте. Приказ об изгнании несколько раз подтверждается. В 1314 году Faggiuola удается сделаться condotier’ом в Пизе. Данте отправляется к нему, и здесь у него некоторый светлый период. Он встречает там девушку Gentucca, упоминаемую в “Purgatorio”. Затем через несколько других мест он попадает в Верону, где Cangrande поместил его во дворец к изгнанникам. Но Данте жилось там дурно, благодаря его самолюбию. Он прожил недолго и в 1319 году он приехал в Равенну, где 22 сентября 1321 году и умер. Город этот меланхолический и замечательно прекрасный. Там он окончил “Божественную Комедию”. Его приглашали в Болонью увенчаться как поэта, но он отказался увенчаться в чужом городе.

---

[10] Политические беженцы – ит.

## Данте 6 / II.

Сочетание чувствительности и энергии. Характерная цельность натуры. В мировой литературе “Vita nuova” совершенно единственна по мощности и целости, сочетающаяся с огромной страстностью и нежностью. Сравнить это произведение можно разве с “Confessiones” блаженного Августина. Что есть “Vita nuova”: биография или описание символических явлений? Была ли Беатриче? Ряд ученых утверждает визионерность явления Беатриче. (Число 9, однако, в пользу обратной версии). Также истолковывается и оплакивание смерти отца Беатриче. Письмо к Lapo Gianni. “Vita nova” может также означать и “Юная жизнь”. “Incipit vita nova” – имеется двоякий смысл. Затем говорится о появлении Беатриче, которую называет “maravigliosa donna”, [1 нрзб.] “мыслимая”. Ей было тогда 9 лет. Она была одета в одежду достойнейшего цвета: кровавокрасного. Затем рассказывается о впечатлении, произведенном видением Беатриче. Человек представляется в сложном виде. Дух разума – в голове, дух любви – в сердце, дух природы – в животе. Затем рассказывается о втором свидании уже восемнадцати лет в девятом году.

## Данте

Один из лучших сонетов (20 глава) “Vita nuova” – “Amor e cor gentile”. Любовь и благородное сердце – понятие одно, говорит Данте ссылаясь на Guido Guinizelli. Его Данте восхваляет как зачинателя нового лирического стиля в Италии. Не может быть любовь без благородного сердца, как не может быть разумного без разума. Природа ставит владыкой Амура, а сердце отдает, как обиталище ему. И в сердце амур спит иногда недолгое время, до встречи с красотой. Тогда побуждается желание, которое будит спящую в сердце любовь. При появлении женщины побуждается желание обладания ею. Мы видим во всей этой теории идеалы рыцарства, а также некоторые платоновские идеи, хотя Данте и не знал Платона. В Беатриче воплощается сама идея красоты, и при взгляде на нее человек видит все свои недостатки.

В 22 главе рассказывается о сборе женщин, оплакивавших отца Беатриче. Беатриче плачет. Данте подслушивает разговоры о ней со стороны других женщин, жалеющих горе Беатриче. Данте совсем заболевает и через мысли о ней был доведен до полной слабости и невыносимой боли. На девятый день он начинает мыслить о боли, испытываемой

Беатриче, и начинает плакать при мысли о такой общей немочи, и тогда какой-то голос сказал ему, что придет день, когда умрет Беатриче, а затем и он. И тогда у него начинаются разные печальные видения по поводу оплакивания умершей Беатриче, видения ангелов, поющих “Osanna in excelsis”, видение умершего тела Беатриче.

Это произведение чрезвычайно значительно и характерно. На нем видим, как у Данте лирическая поэзия происходит на почве его личных переживаний. Далее следует действительная смерть Беатриче и говорит, что не в силах описать ее смерти. Затем он показывает характерность числа 9 для Беатриче. Канцона “Ушла Беатриче”. Далее Данте погружается в период бесконечной скорби и плача о Беатриче. Как-то во время плача он замечает женщину с состраданием глядящей на него и называет ее “donna pietosa”. После этого является к нему Беатриче и упрекает его в неверности. В конце Vita nuova – сонет, который начинается со слов “appare mi una visione”, где говорится о необыкновенном видении, после которого он решается о ней больше ничего не говорить до той поры, пока не сможет более достойно восхвалить ее и так воспеть, как не была никакая женщина. Так кончается эта книжка. Кто эта donna pietosa? Следующее произведение Данте – “Convito”. Впрочем, по поводу порядка написания произведений существуют споры, но все же ясно, что “Convito” продолжает точнейшим образом “Vita nuova”. Пир и “vita nuova” написаны после 1300 года. Пора его зрелости, по его словам, – 1310 год. Поэтому, вероятно, годы от 1306 по 1308 год. “Convito” – объемистое, интересное, хотя отчасти и утомительное произведение. Состоит из 4 трактатов. В каждом – канцона с комментарием. Хотел он дать 14 трактатов, но успел только 4. Название пира – отчасти под влиянием Платона. Цель пира Данте – дать свое законченное мировоззрение, а также путем поэзии углубить и облегчить понимание. Все разбросанные канцоны в глазах Данте заслуживали особенного внимания. Здесь он трактует обо всем решительно. Он дает здесь как бы энциклопедию своих взглядов. В этом пиршестве находятся обличения тех ученых, которые высокомерно и эгоистически хранили науку для себя, в то время как ее следовало дать всему народу. Тут же он дает исследования народного итальянского языка. Здесь Данте рассказывает, как после смерти Беатриче он нашел утешение в Философии. Здесь Данте в тех же терминах восхваляет Философию, как в “Vita Nuova” – donna pietosa. Это возбуждает сомнения у ученых. Является ли эта donna pietosa аллегорией?

## Данте 20/II

В Convito видно глубокое развитие мифа. Канцона представляет высшую форму для высокого стиля лирики. Заканчивается канцона указанием, кому канцона была направлена. Канцона пишется главным итальянским стихом из одиннадцати стоп, а иногда перемежается с семью.

Строение канцоны, например:

в 11 слогов
a
b
b
c
a
b
b
c
c
d
e
e в 7 слогов
d
f
d
f
g
g

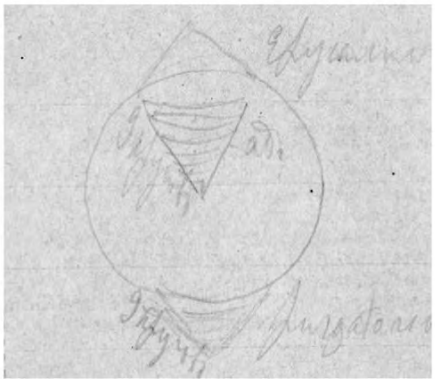
Во всем, что читаем, есть четыре смысла. Первый смысл обыкновенный, второй смысл символический, который нужно обнаружить в данных словах, третий смысл моральный, четвертый анагогический, т.е. сверхчувственный, мистический. В письме к Канграндe мы видим также это описание четырех смыслов всякого произведения. Примеры из Библии.

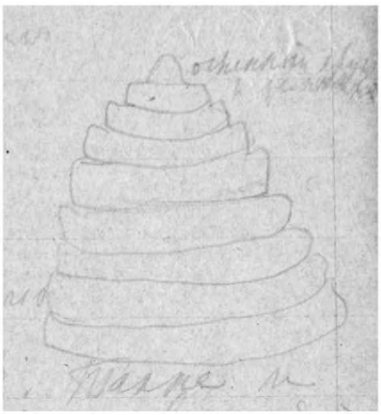
Трактат “De monarchia” написан на латинском языке, так как придает Данте этому произведению международное значение. Это изложение политических, а также и философских взглядов Данте. Трактат имеет большое значение по теории государства. Трактат написан был во время римского похода Генриха VII в 1310 году. Произведение это совершенно самостоятельно, несмотря на обилие политической литературы в ту эпоху. Основание трактата – христианский универсализм. Человечество должно представлять одно целое, а не быть раздроблено на враждую-

щие государства. Это есть продолжение римского pax romana. Несмотря на все недостатки Рима, провинции пользовались благосостоянием и даже отчасти свободой, исключая 2 ½ века по Р. Хр. В эпоху Данте идея универсализма уже поблекла. Зарождались новые движения государственности, сословий и т.д. Данте поэтому чувствовал себя весьма одиноким. Но теперь мы видим, как живуча эта идея. У нас Достоевский также проповедовал эту идею. Идея католичества тоже – это объединение под папой: едино стадо – един пастырь. Достоевский не хочет земного пастыря. Во главе человечества должен стоять только Христос. Данте хочет власть двойную: первосвященника как духовная власть и император как общая глава, "2 меча". Соловьев тоже проповедует эту идею и ставит во главе 3 власти: царь, первосвященник, пророк. Данте не стал бы противоречить этому взгляду, конечно. Двуединая власть нераздельна, как неделимая одежда Христа. При таком устройстве человечество получит мир (т. к. человечество будет едино), справедливость (император), свобода. Глава человеческого государства – Рим, что предопределено самим Провидением. Тогда человечество достигнет полного блаженства.

Данте 26 / III вторая часть.

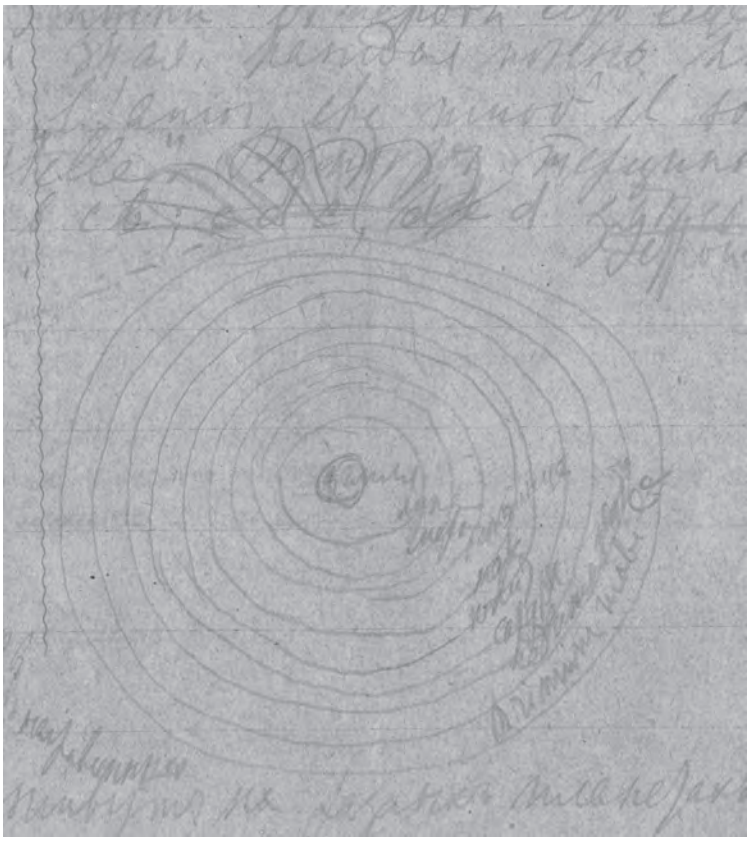
Причина, по которой "Божественная Комедия" названа комедией, а не трагедией; слово же "Божественная" добавлено после. Схождение в ад и чистилище было весьма распространено, как на западе, так и в России. Но Данте весьма мало зависит от таких произведений. Совпадение же там послужило к тому, что произведение Данте [зачеркнуто] имеет колорит всенародности. Пушкин говорит, что создание одного только плана "Божественной Комедии" уже гениально. Ему следовало здесь удовлетворить богословию, внутреннему единству и гармонии, мистической многозначительности… Что есть земля у Данте. Он следует Птоломеевой системе. Земля находится в центре системы и неподвижна. Главное событие по сотворению мира – отпадение Люцифера и возникновение зла. Люцифер, отколовшись, пал на землю, врезался в землю, образовавши воронку (ад), земля и воды прикрыли воронку, а земля образовала здесь святую гору, Ерусалим и Голгофа, а вода покрывает противуположную часть шара.





Схемы Вяч. Иванова к лекции о Данте

Все соответствует числу 3. Также и вся “Божественная Комедия” делится на 3 части и в каждой части – 33 песни. В первой есть еще вступительная – тридцать четвертая. Каждая песнь кончается словами: “l’amor che muov’ il sol e le altre stelle”. Размер терцины: a b a; b c b; c d c; d e d – здесь тоже число 3. Устройство неба



Полное света море огня в виде белой розы: тут свет в виде отдельных лепестков, направленных к центру цветка – Богу. Души живут на разных планетах (пояснение Вяч. Иванова).

# PICTURA POEMA SILENS:
# МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ НА “БАШНЕ” ВЯЧ. ИВАНОВА
# СТАТЬЯ ПЕРВАЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНТЕКСТЫ

*Андрей Устинов, Андрей Шишкин**

## “Известный карикатурист и художник”

Мстислав Добужинский (1875-1957) появился на “Ивановских средах”, уже обладая определенной известностью [илл. 3]. Хозяйка салона Лидия Зиновьева-Аннибал, документировавшая жизнь “Башни” в письмах к Марии Замятниной (1862-1919), распорядительнице и домоуправительнице Ивановых, подробно описывала посетителей очередного журфикса:

> 16 Дек. 11 ½ утра. <…> Третьего дня была Среда. Она вышла поразительною, могу сказать – блистательною по истинной глубине своих бесед. Тема была “Одиночество и Анархизм”. Так вотировали за это соединение. Председатель – Бердяев идеально. Присутствовали Ремизов, Сологуб, Габрилович, Чулковы, Нина, Борис<ов> и 2 девочки, Сомов и Добужинский (изв<естный> карикатурист и художник), Сюннерберг, Корин (плох<ой> поэт), Рославлев (поэт-реалист в поддевке) и из их же кружка с талантом молоденький Годин. Кажется, все.[1]

С публикацией этого письма,[2] в частности, стало известно, что знакомство Ивановых с Добужинским состоялось не в январе 1906 г., как сообщается в “Летописи жизни и творчества” художника,[3] а 14 декабря 1905 г., на второй “среде” “нового стиля”, по слову Андрея Белого,[4] где

---

* Мы искренне признательны Александру Соболеву за содействие при подготовке этой работы.

[1] *Богомолов Н.А*. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 144. Далее везде: *Богомолов Н.А*. Документальные хроники.

[2] Впервые: *Богомолов Н*. Первый год “Башни”. Toronto Slavic Quarterly. No 24 (Spring 2008).

[3] *Добужинский М.В*. Письма. Изд. подг. Г.И. Чугунов. СПб., 2001. С. 17.

[4] *Белый А*. Начало века. Подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М., 1990. С. 348; Белый вёл отсчет “нового стиля” со “среды” 7 декабря, когда “председателем импровизации” был ad hoc избран П.В. Безобразов.

впервые была определена единая тема дискуссии и первый раз модератором прений выступил Николай Бердяев, в дальнейшем почти постоянный председатель ивановских Сред.[5]

Сделанное Зиновьевой-Аннибал пояснение для Замятниной о Добужинском как "известном карикатуристе и художнике" отражало его репутацию, сложившуюся к концу 1905 года.

Примечательно, что Добужинский еще в 5 классе гимназии нарисовал карикатуру на ревизующего Виленский округ министра народного просвещения И. Д. Делянова, – в гимназии она имела большой успех. В Петербурге "русский англичанин" Вильям Каррик посоветовал Добужинскому отнести шарж в "Стрекозу", и журнал, в котором когда-то дебютировал А. Чехов, выплатил художнику его первый гонорар. В письме к отцу от 25 февраля 1907 г. Добужинский писал: "как рано у меня явилось чувство комизма <…> Я считаю, что карикатура есть только маленькая и мелкая разновидность Смеха, это анекдот".[6] Славу карикатуриста Добужинский первоначально заработал своим сотрудничеством с журналом "Шут", куда он попал с подачи поэта и остроумца Владимира Мазуркевича (1871-1942), своего сослуживца по Министерству путей сообщения.

## Политическая сатира в "дерзком жупеле"

По-настоящему художественная известность Добужинского утвердилась его активным участием в остром "журнале художественной сатиры" "Жупел", в каждом из трех выпусков которого были напечатаны его карикатуры. "Революция 1905 г. принесла долгожданную, хоть и относительную свободу печати и личной инициативы. <…> Осенью появился дерзкий "Жупел"", – вспоминал он.[7]

К этому проекту Добужинского привлек график и издатель Зиновий Исаевич Гржебин (1877-1929) [илл. 4], с которым он был знаком по учебе в художественной школе Шимона Холлоши и которого характеризовал в некрологе как "фантастически пламенного и 'неисправимого' энтузиаста" и "истинного 'поэта дела'". В статье памяти Гржебина он

---

[5] *Шишкин А.Б.* Символисты на Башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый – Вячеслав Иванов – Александр Скрябин / Под ред. К. Г. Исупова. М., 2012. С. 339.

[6] *Добужинский М.В.* Письма. С. 78.

[7] Воспоминания М.В. Добужинского. Том II. <Публ. Р.М. Добужинского>. Новый журнал. Кн. 155 (1984). С. 115; далее – Воспоминания. Том II.

вспоминал кратковременную историю публикации этого журнала, пытаясь восстановить общественные обстоятельства и передать ощущение того времени, когда создавались выпуски “Жупела”.[8]

С самого начала Добужинский принял живое участие в организационных делах: Гржебин возложил на него обязанности по приглашению художников к сотрудничеству в журнале. Будущие сотрудники журнала съехались к Добужинскому 14 марта 1905 г.; на “учредительное собрание” “‘на край света’ в Измайловский полк”[9] – согласно дневниковой записи Добужинского, – приехали Ю.К. Арцыбушев, И.Я. Билибин, З.И. Гржебин, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов.[10] В письме к Л. Баксту 15 марта 1905 г., Добужинский подробно рассказал о замысле “дерзкого ‘Жупела’”:

> Было интересное ‘заседание’. Выяснилось, что, действительно, нечто вроде “Simplizissimus” может образоваться. Идея носилась в умах многих, теперь вопрос поднял некий Гржебин – мой знакомый по Мюнхену художник.[11]

В тот же день Е. Лансере сообщал в письме к А. Бенуа: “искали вчера название: Чорт, Кикимора, *Жупел* (курсив Лансере – *А.Ч., А.Ш.*), Ворон, Зритель, Надзиратель”.[12] Сохранился листок, где почерком Добужинского были запротоколированы все предлагавшиеся названия и указано, кто предлагал какой вариант:

Названия,
предполагающиеся для журнала

| | |
|---|---|
| Жупел | Сомов |
| Зубоскал | Сомов |
| Надзиратель | Я и Билибин |
| Кикимора | (я) |
| Чорт, чучело, ворон <…>[13] | |

---

[8] *Добужинский М.* “Гржебин” // Сегодня (Рига). № 102 (14 апреля 1929). С. 5. Подробности инициатив и участия Гржебина в издании сатирических журналов в 1905-1906 гг. см. в монографии: *Динерштейн Е.А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. М. 2014.

[9] Воспоминания. С. 295; адрес Добужинских в эти годы – 7-я рота Измайловского полка д. 16, кв. 4.

[10] Dienoraštis, 1905: Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka. Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30. Apr. 1. Nr. 2219; далее везде – LNB с указанием единицы хранения.

[11] *Добужинский М.В.* Письма. С. 65.

[12] *Сурис Б.* Листок из частного архива. К истории журнала “Жупел” // Панорама искусств. 4. М. 1981. С. 297.

[13] Там же.

В надежде, что “Жупел” будет делаться в некотором соответствии с публикационными принципами “Мира искусства”, Добужинский также обратился за поддержкой к Бенуа, активному участнику дягилевского журнала. 1 сентября 1905 г. он писал, сославшись на Константина Сомова:[14]

> Гржебин, о котором Вы, конечно, знаете со слов Сомова, – фанатик идеи журнала и единственно горящий человек, но он не Дягилев, а как бы тут был полезен такой организатор – с силой воли и практик! Потом мы все разлезлись после Вашего отъезда, и Ваше присутствие здесь – вообще и, в частности, для этого дела <необходимо?> – наверное, совершенно иначе и лучше в тысячу раз все бы пошло.[15]

Называемый в письмах мюнхенский журнал “Simplicissimus” стал эстетическим образцом для “Жупела”. Добужинский вспоминал, какие сильные эмоции вызвал у него этот журнал, в 1905 г. безоговорочно запрещенный в России, еще в годы учебы в Мюнхене: “Меня восхищал и график – Otto Dietz, часто печатаемый в “Jugend”, и в “Симплициссимусе” – T.T. Heine и другие рисовальщики, и вообще этот журнал был самым острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера”.[16] Графические работы Томаса Теодора Гейне, Карла Арнольда, Рудольфа Вильке и др. воспринимались современниками как исключительные образцы карикатурного жанра. Так Михаил Кузмин записывал в дневнике 4 ноября 1905 г. свои впечатления от просмотра последних номеров журнала, присланных Г.В. Чичериным:

> Забастовки и погромы придают городу и жизни на улице какой-то весело-катастрофный характер, в воздухе что-то истерическое. Был у Чичериных <...>. Юша прислал №№ “Simplicissimus”, где, без настоящего знания русских типов,

---

[14] Найдя сильное имя для нового журнала, Сомов не принял в нем участия. В декабре 1905 г. он излагал причины этого в письме к Бенуа: “„Жупел“ меня не захватывает, даже мало интересует. Для данного момента это слишком мелкое дело, тщеславие, самозабава! <...> Когда его задумали полгода тому назад, то он мне представлялся другим, более симплициссимусообразным, да никто и не предполагал, что события развернутся так скоро, в такие формы, что он будет не один, что будет так много пошлости в прессе и что идти в ее густой волне вызывает и брезгливость и неинтересно. О взгляде Симплициссимуса на события в нашем „Жупеле“ теперь и думать никто не хочет, бить же в колокол и молотом и быть страшным и грандиозным не в наших силах. Выходит бледно и ненужно. <...> Первый же № – большое разочарование” // Константин Андреевич Сомов. Письма, дневники, суждения современников. Вст. статья, сост., примеч. Ю.Н. Подкопаевой, А.Н. Свешниковой. М., 1979. С. 91.

[15] *Добужинский М.В*. Письма. С. 67.

[16] Воспоминания. С. 237. Ср. *Стернин Г.Ю*. Русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века. М., 1984. С. 104, 116.

> пейзажей, костюмов, ряд карикатур на современные смуты; но м<ожет> б<ыть>, это так представляется со стороны, и вернее; но от них, трактованных как к<акой>-н<ибудь> стрелецкий бунт, повеяло какой-то поэзией.[17]

В “Весах” Андрей Белый восхищался, что на страницах немецкого журнала “разлит легко уловимый оттенок комизма и шаржа”, при этом представленные там иллюстрации не отличаются намеренной карикатурностью: “Все это великолепно понял Heine, один из основателей мюнхенского “Simplicissimus”'а, остроумнейшего художественно-сатирического журнала. Heine только отражает и даже без шаржа Мюнхен. Приезжая в Мюнхен, невольно говоришь себе: ‘да ведь это – Heine!’”.[18] В первом номере “Жупела” появилось обращение редакции журнала, напечатанное со взятым из “Симплициссимуса” рисунком Т.Т. Гейне: “Сотрудники “Жупела” через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из “Симплициссимуса”, доныне не амнистированного русской полицией”.[19]

Участие в этом издательском начинании составляло основную сферу художественной деятельности Добужинского на исходе 1905 г., что отмечал Сомов в письме к Бенуа: “Теперь же я остался при “Жупеле” потому, что все те, с кем я привык идти и обходиться в последние годы, при нем и у некоторых из них и пыл и надежда сделать нужное. Увлечены очень Серов, Нурок, Бакст, Добужинский”.[20] Первоначально учре-

---

[17] *Кузмин М*. Дневник 1905–1907. Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2000. С. 65. Г.В. Чичерин (в дневнике Юша) к этому времени служил в Министерстве Иностранных дел, находясь в Германии, очевидно послал номера журнала.

[18] *Белый А*. “Письмо из Мюнхена”. Золотое руно. № 11–12 (1906). С. 115. Этот памфлет был напечатан во время кампании московских символистов, развернутой против мистико-теургического пафоса символистов петербургских, в особенности, против зародившегося и поддержанного на Башне “мистического анархизма”. В “Письме” Белый не удержался от саркастического выпада в сторону Башни и лично Вяч. Иванова: “Теперь у нас много говорят о мистерии, о соборном творчестве, о мистическом анархизме и тому подобных важных материях; и почти всегда слова остаются словами, не переходя в дела, кроме одного случая, когда почтенные писатели, обратясь к деланию, водили хоровод у кого-то на частной квартире. Так много непреодолимых затруднений встречают попытки осуществить мистерию и – ах! – как это жаль! Но баварец преодолел все эти трудности и мистерию осуществил искони, как бы в пику писателям, водившим так неудачно хоровод. В. Иванов может успокоиться теперь: искони здесь совершается мистерия вокруг пивной кружки!” (Там же. С. 116)

[19] Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Сост. И.С. Зильберштейн. В.А. Самков. В 2-х тт. М., 1989. Т. 2. С. 53.

[20] Константин Андреевич Сомов. С. 91.

дители рассчитывали на изменение цензурных условий. “В сентябре, наверное, будут собрания и Вы приедете! – писал Добужинский Игорю Грабарю 11 августа 1905 г. – А не мерещится ли надежда, что через Думу, хотя и вельми корявую, пройдет свобода печати? Тогда в феврале выйдет наш “Жупел””.[21] Однако выпуск журнала был уже запущен вопреки начальным опасениям относительно цензуры, и Добужинский сообщал Грабарю 30 октября 1905 г.: ““Жупел” хочет выходить. Сегодня собрание у Юрицына. Сомик <К.А. Сомов> делает марку. Бакстовская забракована. Нарисуйте что-нибудь к концу ноября или к декабрю”.[22]

Получив журнал, Бенуа сурово раскритиковал его в письме к Е. Лансере, но выделил, однако, рисунки Добужинского: “‘Жупел’ получил… Билибин сделал громадные шаг в технике, но в выражении он попрежнему слаб, а в замысле пустоват. Твоя Москва, напротив, отлично затеяна, но ... это не Москва. Добужинский старателен (я очень верю в его большую талантливость и верю в его талант). Но ему не дается символизм. Анисфельд хлам”.[23]

Добужинский признавался в своей преданности “Жупелу” в письме к Алексею Ремизову 17 декабря 1905 г., отказываясь от обещанного визита из-за необходимости закончить работу, скорее всего над рисунком “Умиротворение” для второго номера журнала: “К большому сожалению мне, по всей вероятности, не придется сегодня приехать к Вам: у меня срочная работа для Жупела, и если сегодня не посижу над ней, Жупел выйдет с белой страницей. Если успею много сделать за вечер, то может быть, заеду, но очень поздно, если ничего не имеете против”.[24]

Среди причин для запрещения журнала была, в том числе, напечатанная в № 1 “Жупела” акварель Добужинского “Октябрьская идиллия”,[25] запомнившаяся современникам. “Получил первый № “Жупела”,

---

[21] *Приймак Н.Л.* Новые данные о сатирических журналах 1905 года “Жупел” и “Адская почта” // Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. статей. М., 1965. С. 117.

[22] *Приймак Н.Л.* Новые данные о сатирических журналах 1905 года. С. 118.

[23] *Подобедова О.И.* Евгений Евгеньевич Лансере. М. 1961. С. 90. прим. 1 (письмо без даты, после 19 декабря 1905 г.).

[24] РНБ. 634.1.101, л. 1.

[25] Жупел. № 1 (1905). С. 4. Вспоминая работу в журнале, Добужинский так описывал этот рисунок: ““Октябрьская Идиллия” была моей собственной идеей. Был изображен угол дома с кровавой кляксой на стене под наклееным манифестом (что это манифест, надо было догадываться), и на тротуаре пустой улицы лежат одинокая мирная калоша и потерянная кукла” // Воспоминания. Том II. С. 123.

– записал Бенуа в дневнике 19 декабря 1905 г. – Кроме Добужинского – ничего хорошего”.[26] Еще раньше, 3 декабря, буквально сразу же по выходе первого номера,[27] Александр Блок написал А.В. Гиппиусу: “Купил “Жупел”. Ожиданий не оправдывает. Кажется, все скверно, кроме Серова и, главное, Добужинского”.[28] “Октябрьская идиллия” привлекла особое внимание цензуры и была указана в официальном заключении о запрещении журнала: “Цензурный комитет, рассмотрев напечатанные в № 1 журнала “Жупел” статьи под заглавием “За вечерним чаем” и “Про доброго царя Берендея”, а также рисунок, озаглавленный “Октябрьская идиллия”, нашел, что статьи эти и рисунок заключают в себе признаки преступления”. Эти обстоятельства скорее содействовали распространению журнала, о чем Гржебин 22 декабря 1905 г. извещал Грабаря: “Разошелся он в 70 тыс. экземпляров, 500 конфисковали и 25 тыс. у нас еще спрятаны в надежном месте”.[29] Как и большинство сатирических эфемерид 1905-1907 г. “Жупел” мгновенно сделался высокодоходным предприятием.

Также неудовольствие цензуры вызвала обложка, сделанная Добужинским для № 3, аллегорически изображавшая приход нового года в образе девочки к старухе-смерти, то есть отжившему старому году.[30] В

---

[26] *Бенуа А.Н.* “Дневник 1905 года”. Наше наследие. № 58 (2001). С. 121.

[27] Журнал появился в продаже 2 декабря 1905 г. / *Карасик З.М.* М. Горький и сатирические журналы “Жупел” и “Адская почта” // М. Горький в эпоху революции 1905-1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования. М., 1957. С. 363.

[28] Переписка Блока с А.В. Гиппиусом / Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 452. Блок также отметил рисунок В.А. Серова “Солдатушки, бравы ребятушки! Где-же ваша слава?” (Жупел. № 1 (1905). С. 5). Напротив, высокую оценку художественной стороны журнала дала Анастасия Чеботаревская // *Сурис Б.* Листок из частного архива. С. 302.

[29] *Приймак Н.Л.* Новые данные о сатирических журналах 1905 года. С. 119. Кроме того, редакция журнала прибегла к хитрости, напечатав дополнительный тираж с тех же матриц под грифом “2-е издание” // *Карасик З.М.* М. Горький и сатирические журналы “Жупел” и “Адская почта”. С. 368.

[30] Этот рисунок был выставлен под титулом “Старый и Новый год” на устроенной Дягилевым “прощальной” выставке “Мира искусства”. Выставка была открыта с 24 февраля по 26 марта 1906 г. в Екатерининском зале Шведской лютеранской церкви (Малая Конюшенная ул., д. 1). Рисунок Добужинского запомнился В.В. Стасову, который упомянул его в своем памфлете “Наши нынешние декаденты”, написанном как отповедь Дягилеву и всем участникам выставки для газеты “Страна” (№ 30, выпуск от 25 марта 1906 г.): “...его “Окошко парикмахера”, его “Старый и Новый год” (гадкий скелет) отталкивают от себя каждого человека” // *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 3. М., 1959. С. 318.

письме к Добужинскому, пересланному “по рукам” из петербургских “Крестов” и полученному им 2 февраля 1906 г., Гржебин восклицал: “Во всяком случае я рад, что мы дотянули до 3-го номера, как уже больше располагает к себе и показывает, что дело несомненно прогрессирует. Ах, я уверен, что “Жупел” стал бы таким журналом, что самых больших скептиков покорил бы. <...> Сколько по поводу Вашего рисунка мы бумаги исписали! Они приняли Ваш старый год за самодержавие”.[31] Именно этот рисунок Николай Врангель выбрал из всех “карикатур” Добужинского для воспроизведения в первой большой статье о художнике.[32] [илл. 5]

## Карикатуры мирискусников

Внимание к карикатуре как полноценному графическому жанру, как к “открытой графической форме шутливой иронии”,[33] соответствовало общему настрою круга “Мира искусства”. И хотя публикация карикатур на страницах журнала не практиковалась, дружеские шаржи считались неотъемлемой частью одновременно и работы в журнале, и коллегиальных отношений. Д.В. Философов вспоминал, что “вся редакция” “Мира искусства” занималась рисованием карикатур:

> Тогда был в моде Ницше. Левушка [Бакст] изобразил меня в виде верстового столба и подписал “Оберменш”. А рядом стоял маленький-маленький Бакст, с подписью “Унтер-Менш”.[34]

Бенуа утверждал, что эту “карикатурную” практику “Мира искусства” установил и неизменно поддерживал Валентин Серов: “Какие чудесные, необычайно меткие карикатуры нарисовал он на всех нас! Эти рисунки заполняли целую стену той боковой комнаты во двор (в велико-

---

[31] *Чугунов Г.И.* Мстислав Валерианович Добужинский. Л., 1984. С. 44. В письме к Грабарю 27 января 1906 г. Добужинский описывал “катавасию”, которую вызвал этот номер журнала и, в частности, сделанная им обложка: “Неизвестно даже, за что посадили Гржебина, за свой ли рисунок, или, как редактора, за Билибинского осла... Были опрошены все сотрудники, художники, рисовавшие для 3 №, кроме меня, хотя у Билибина спрашивали, что он означает (старый и новый год) и почему пламя свечи повернуто <u>направо</u>...” // *Приймак Н.Л.* Новые данные о сатирических журналах 1905 года. С. 120.

[32] *Врангель Бар. Н.Н.* “Мстислав Валерианович Добужинский” // Аполлон. 1911. № 2. С. 29.

[33] *Молок Ю.* Азбука “Мира искусства”. (Комментарии к “Азбуке” М.В. Добужинского. Часть первая) // Пинакотека. № 6-7 (1998). С. 30.

[34] *Философов Д.В.* Бакст и Серов. (Воспоминания о художниках из варшавского архива 1923-1925 гг.) // Наше наследие. 2002. No 63-64. С. 32.

лепной квартире Сережи в доме № 11 по Фонтанке), которая служила “редакцией” в тесном смысле и куда посторонние не допускались. Что сталось с этими чудесными рисунками, которые висели приколотые булавками к обоям?”[35]

В такой же степени критики расценивали свойственную мирискусникам “карикатуру” как художественный прием прежде всего в портретной живописи. В этом смысле показательно замечание С.К. Маковского, сделанное относительно работ Серова, представленных на выставке “возрожденного “Мира Искусства”... на развалинах распавшегося “Союза русских художников”” в 1911 г.:

> Оба портрета, выставленные в этом году В. Серовым, – мастерство изумительное. Только две работы – но в них как бы сосредоточены блестящие качества Серовской кисти и Серовского рисунка. Написанный маслом портрет Д.В. Стасова (очень проигрывающий в автотипии) поражает импрессионистическим реализмом, доведенным до той напряженной жизненности, когда только грань отделяет “сходство” от карикатурной утрировки... <...> Этот портрет не “нравится”, даже пугает немного, но, вглядываясь, чувствуешь – какой *живописец* Серов и как глубоко психологично проникновение его в плоть и дух человеческого лица...[36]

Добужинский со всем вниманием отнесся к этой карикатурной практике, когда в самом конце 1902 г., благодаря посредничеству Игоря Грабаря, был привлечен к сотрудничеству в журнале. Тогда же Добужинский обращается к портретам и разрабатывает свою технику художественного изображения, постепенно укрепляя свою “линию”[37] – едва ли не самое кардинальное техническое новшество мирискусников, – и сочетая наиболее выразительные особенности их портретной стилистики. Прежде всего, четкую прорисовку и внимание к деталям Лансере и “мечтательную ретроспективность Сомова, насыщенную острым, тревожно-ироническим знанием жизни и смерти”, как сформулировал основную особенность его портретных работ Сергей Маковский.[38]

---

[35] Там же. С. 259.

[36] *Маковский С*. Выставка “Мира Искусства” // Аполлон. № 2 (1911). С. 17; автотипия портрета Стасова напечатана здесь же на вкладке между с. 16-17.

[37] Добужинский восхищался “крепкой как бы железной линией” Евгения Лансере (Воспоминания. С. 297) и определял свойства “линии” как показатель изобразительной техники в своих заметках к преподаванию в “Школе Бакста и Добужинского”: Характер линии. Чувство линии. Свежесть линии (техника) // Воспоминания о Добужинском. Сост., пред. и прим. Г.И. Чугунова. СПб., 1997. С. 265.

[38] *Маковский С.К*. Женские портреты современных русских художников // Аполлон. № 5 (1910). С. 12.

Параллельно он рисует шаржи, последовательно оттачивая “остроту” образов и сообщая своим работам “дополнительное содержание”, которое открывалось не только объекту изображения, но было понятно и его окружению: в таком тесном коллегиальном сообществе, как “Мир искусства”, карикатуры и шаржи скорее даже не рассматривались, а “прочитывались”. Именно так, с расчетом на прочтение, Добужинский нарисовал карикатуру, где его автопортрет соседствует с очень похожим на него вислоухим псом. [илл. 6]

## “Азбука” “Мира искусства” Добужинского

Ещё большей виртуозности в изображении своего круга художников Добужинский достиг в “Азбуке ‘Мира Искусства’”, которая стала апогеем его карикатурной работы.[39] Она создавалась как выражение его восхищения изданной в 1905 г. “Азбукой” Бенуа, высоко оцененной его союзниками и вызвавшей нарекания консерваторов. В то же самое время “Азбука” Бенуа стала для Добужинского материалом для дружеской пародии и была обращена им в коллективную карикатуру, где близкий круг мирискусников представал в исключительно сатирическом ракурсе и в крайне субъективном алфавитном порядке.

Свой комментарий к “Азбуке ‘Мира Искусства’”[40] Ю.А. Молок выстроил как раз на дешифровке “дополнительного содержания” шаржей Добужинского, предложив серию остроумных разгадок для “замысловатых аллегорий и тонких намеков”, на которых построен этот мирискуснический алфавит, “более понятных современникам, чем нам”, и сославшись на оговорку одного из участников этой коллекции: “Впрочем, и тогда, в 1911 году, правда, по другому поводу Александр Бенуа замечал: “... надо уметь ‘читать Добужинского’”.[41] Он справедливо обратил внимание на то, что “Азбука” поднимает целую серию вопросов, которые заслуживают пояснения:

> В самом деле, почему Бакст нарисован верхом на том же Александре Бенуа? Почему Сомов окружен завистниками? (и кто они эти завистники?) Почему, на-

---

[39] Первый вариант “Азбуки” был закончен в 1911 г., в 1943 г. художник вернулся к ней и доработал первоначально незаконченные эскизы.

[40] Листы “Азбуки ‘Мира Искусства’” были приобретены Г.Н. Рождественским в Лондоне в 1995 г. и изданы под эгидой журнала “Наше наследие”: Азбука “Мира искусства”. Автор проекта Г.Н. Рождественский. М., 1998.

[41] *Молок Ю.* “Азбука ‘Мира искусства’”. С. 25; цитируется вторая часть отзыва А. Бенуа “1-я выставка ‘Мира искусства’”, напечатанного в трех выпусках газеты “Речь” (7, 14 и 21 января 1911).

> конец, самого себя Добужинский изобразил св. Себастьяном, в которого летят стрелы его друзей мирискусников? Ответ на эти и многие другие вопросы не всегда можно найти в *Воспоминаниях* художника, писавшихся много позднее <...>. Больше аналогов содержится в "Стишках" или "Куплетах к Азбуке", как он их сам называл, смысл которых, правда, также нуждается в дешифровке.[42]

Отдельное место здесь занимает автопортрет Добужинского (буква "Д"),[43] отсылающий к рисунку Серова, изобразившего С. Яремича, как вспоминал Бенуа, "в виде привязанного и подвешенного к дереву, проткнутого стрелами Святого Севастьяна".[44] [илл. 9] Молок восстанавливает художественный контекст карикатуры Добужинского, "сочиненной как шарж групповой, многолюдный, точнее, многоголовый, как настоящая баталия с ружьями, стрелами, кривыми ножами",[45] а также сопровождающего ее двустишия: "Добужинскому урок / Злые каверзы не впрок",[46] – исходя из истории взаимоотношений автора с шестью атакующими его буквами-персонажами (*А*лександр Бенуа, Анна *О*строумова-Лебедева, *И*ван Билибин, Владимир *П*ереплетчиков, *Е*вгений Лансере и Лев *Б*акст). [илл. 10]

В "Азбуке" есть еще одна карикатура, где Добужинский изобразил себя как вторичного персонажа – в букве "С", обозначающей Константина Сомова и оставшейся за рамками этого комментария. [илл. 11] К ней также прилагается соответствующий стишок: "Süsser Somoff! Мухи льнут / И завистники уж тут".[47] Если воспользоваться предложенным в работе Молока способом "прочтения" Добужинского, то эта карикатура может представлять собой выражение его сентиментальной признательности Сомову – за ничем не обостренные дружеские отношения. Именно по этой причине Сомова нет в числе колющих "св. Себастьяна" Добужинского, каждый из которых, как показывают эскизы, был умышленно отобран им при создании автошаржа.

Добужинский познакомился с Сомовым в январе 1903 г. у Бенуа, и эта встреча ему запомнилась:

---

[42] Там же. С. 25.

[43] Как замечает Молок, автошарж Добужинского резко выбивается из "Азбуки": "Перелистывая "Азбуку", вдруг замечаешь, что пятый лист, которому по алфавиту вроде и положено тут быть, здесь явно не на месте. По своему характеру ему больше подобает быть на фронтисписе, но заглавного листа в азбуке не бывает // Там же. С. 29.

[44] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В пяти кн. Т. 2. М. 1990. С. 277. Шарж Серова воспроизводится здесь по монографии: *Грабарь И.* Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М., <1913>. С. 274.

[45] *Молок Ю.* Азбука "Мира Искусства". С. 29.

[46] Там же. С. 20

[47] Там же. С. 42.

> В одно из самых первых моих посещений Бенуа я познакомился у него с Сомовым. Он был роста небольшого, довольно полный в то время, стригся “ёжиком” и носил усы, одевался с большим вкусом, но скромно и во всех его манерах, походке и во всём том, что составляет внешний облик человека, было необыкновенное изящество. Была у него особенно милая манера смеяться и самый искренний весёлый смех. К его искусству у меня была настоящая влюбленность, оно казалось мне чем-то поистине „драгоценным“, и влияние его на меня было не меньшим, чем Бенуа, но совершенно иным.[48]

Постепенно отношения Сомова и Добужинского, прежде бывшие коллегиальными и приятельскими, но находившиеся в тени привязанности каждого из них к Бенуа, стали по-настоящему дружескими после его отъезда во Францию.[49] Добужинский вспоминал, что именно в это время после отъезда Бенуа Сомов стал основным критиком его работ:

> Мы очень скоро и душевно сошлись, и Костя стал одним из самых близких и дорогих моих друзей на всю жизнь. Я был готов ему открывать самое мое заветное – я этого не боялся, несмотря на всегдашнюю его иронию и очень скептический и проницательный ум. У меня сделалась привычка показывать ему свои работы еще в незаконченном виде <...>. Насколько Бенуа был всегда моим добрым критиком и часто даже бывал „восхищен“ тем, что я делаю (что меня, конечно, подбадривало) – настолько Сомов был строг и это очень мне нравилось. Его правдивость вообще была одной из самых прелестных его черт.[50]

В свою очередь Сомов в большом письме к Бенуа в декабре 1905 г., среди прочего, рассказывал об их встречах и близких отношениях:

> Моя жизнь течет обычно тихо – работаю я не так, как бы хотелось, – мало, много теряю времени на бессмысленное ничегонеделанье. <...> Чаще всего видаюсь с Аргутинским и Добужинским <...>. Несмотря на то, что мы сидим на вулкане, мы с Аргутинским с особенной страстью накапливаем раритеты; в этом легкомыслии, должно быть, особенная прелесть![51]

---

[48] Воспоминания. С. 306.

[49] См. письмо Сомова к Бенуа 20 августа 1905 г. // Константин Андреевич Сомов. С. 86. Судя по записи в дневнике Добужинского (Dienoraštis, 1905. – LNB. Nr. 2219), к Густаву Франку (1859-1923), заведующему художественной частью Экспедиции заготовления государственных бумаг, где была издана “Азбука в картинках” Бенуа, отправился именно он.

[50] Воспоминания. С. 306.

[51] Константин Андреевич Сомов. С. 92. Сомов называет Добужинского среди своих близких друзей в открытке к А.М. Ремизову от 16 октября 1907 г.: “Не придете ли ко мне в среду вечером, у меня будут самые мои близкие друзья – Нувель, Бенуа, Кузмин, Добужинский?” (*Кузмин М*. Дневник 1905-1907. С. 552).

У признательности Добужинского была также совершенно личная сторона. Карикатура на Сомова представляет его сидящим, как и две другие в листах Добужинского: буква “Б” и буква “Г”. В отличие от Бакста, подминающего собой Бенуа, и Грабаря, водрузившегося на своей многотомной “Истории русского искусства”, задавившей ее издателя И.Н. Кнебеля,[52] Сомов величественно восседает на кушетке. По обе стороны от него возлегают “завистники” – сам Добужинский и Кузьма Петров-Водкин (буква “В” в “Азбуке”),[53] преподаватели художественной школы Елизаветы Званцевой (1864-1921), завидующие Сомову, у которого никогда не возникало материальной необходимости в преподавании.

Завершая свою “Азбуку” в 1911 г., Добужинский уже перестал работать в школе Званцевой, поэтому у этой карикатуры присутствует сентиментальный оттенок: он получил место преподавателя рисунка именно по рекомендации Сомова.

## Добужинский и школа Званцевой

В своем письме к Званцевой 14 августа 1906 г. он предложил и место для школы, и – довольно настойчиво – своего друга в качестве более подходящего, чем он сам, кандидата:

> Бакст не изменил своего решения быть у Вас профессором и имеет уже для школы 6 – 7 человек учеников среди своих знакомых; я тоже имею человека 2, которые жаждут поступить к Вам. <...> Вчера я был в одном доме на Таврической (угол Тверской), два шага от Степановых,[54] где отдаются две квартиры, я их

---

[52] Куплет гласит: “Уж до неба книжный столп, / Грабарю не скажешь ‘стоп’” // Азбука “Мира искусства“. С. 18.

[53] Шаржу соответствует двустишие: “Тесно в рамках быть Кузьме, / Храм разделать бы, да где?” // Азбука “Мира искусства”. С. 16). Петров-Водкин получил предложение преподавать в художественной школе Званцевой в сентябре 1910 г., 16 сентября он писал М.Ф. Петровой-Водкиной (1886–1960): “Относительно преподавания в школе можешь ответить – да. С удовольствием возьму на себя эту работу” // К.С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. Сост. сборника, вст. ст. и комм. Е.Н. Селизаровой. М., 1991. С. 134. 1 октября он приступил к занятиям, заменив уехавшего в Париж Бакста. Свои впечатления от школы он подробно излагал в письме к А.П. Петровой-Водкиной (1857/1859? – 1941) от 27 сентября-1 октября // Там же. С. 135.

[54] Имеется в виду семья И.М. Степанова (1857-1941), секретаря Общества поощрения художеств, привлекшего “мирискусников” к издательской деятельности под эгидой Общины Св. Евгении, делопроизводителем Попечительного комитета которой он состоял. Начиная с 1902 г., Община печатала художественные открытки, выполненные по акварелям Бакста, Остроумовой-Лебедевой, Билибина, Сомова и других участников

> не видел, но, говорят, в одной большой – круглая зала. В этом доме живет Вячеслав Иванов, № 25. Как приедете, тотчас пойдите смотреть этот дом. Может быть, квартиры подойдут. <...> Если Вам нужен помощник, не хотите ли Добужинского? У него есть имя, некоторая популярность, он отличный рисовальщик, прошел солидную школу в Мюнхене, очень милый человек и не избалованный избытком материальных средств; так что, я думаю, не откажется от преподавательства.[55]

Получив одобрительный ответ от Званцевой, 22 августа 1906 г. Сомов передал ее предложение Добужинскому, который в тот же день сообщил об этом своей жене:[56]

> 22 вторник. Утром пришел Костичка "по делу". Предлагает мне согласиться учить в школе Званцевой – 2 раза в неделю утром – 50 р<ублей> в месяц. <...> Меня просят согласиться – учить будет и Бакст, но он теперь уезжает. Моя же фамилия (ого!) будет служить (ого!) приманкой. <...> Школа будет помещаться в доме<,> где Ивановы – дела![57]

Занятия в школе Званцевой начались 1 декабря 1906 г., 29 ноября Бакст писал Л.П. Бакст (1870-1928):

> Сегодня был у Званцевой, сговаривались, как вести преподавание с Добужинским. Я буду занят 1 раз в неделю и увижу уже работы законченные за неделю. По моему предложению переменили всю систему преподавания. Посмотрим, что из этого выйдет".[58]

---

"Мира искусства". При посредничестве Бенуа, Добужинский выполнил первый заказ Степанова в конце 1902 г., передав для издания Общиной четыре петербургских рисунка // *Нотгафт Ф*. Список графических работ М.В. Добужинского. Берлин, 1924. С. 63; Э. Голлербах. Рисунки М. Добужинского. М.-Пг., 1923. С. 81; ср. Воспоминания. С. 318.

[55] Константин Андреевич Сомов. С. 96.

[56] Письма к Е.О. Добужинской (урожд. Волькенштейн, 1874-1964), жене художника с 1899 г., хранятся в семейном архиве Добужинских в Литовской национальной библиотеке им. Мартина Мажвидаса и носят дневниковый характер. ["Особенно много писем написал Добужинский своей жене, Елизавете Осиповне, – подчеркивается в предисловии к собранию эпистолярного наследия художника, – и не потому, что они часто разлучались (напротив!), а потому, что уезжая на одну-две недели, он имел обыкновение писать каждый день. <...> Письма к жене важны не только подробными рассказами о работе, об отношениях с сотрудниками, о премьерах спектаклей, о встречах с людьми; они открывают сторону его жизни, бывшую никому не известной" (*Добужинский М.В*. Письма. С. 7)]. Ср. теперь: *Степонайтене Й*. Архивное наследие М. Добужинского в фондах Литовской национальной библиотеки. Балтийский архив. VII. Вильнюс [б.г.] С. 342-349.

[57] LNB. Nr. 2505, l. 42.

[58] *Пружан И.Н*. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 120.

Добужинский замечал, что Сомов, наотрез отказавшись от преподавания, тем не менее, "ходил по вечерам рисовать в "школу Бакста и Добужинского", и серьёзно просил меня поправлять его рисунок, от чего я упорно уклонялся. Он видно искренне ценил мой рисунок, и именно он настоял, чтобы я взялся преподавать в этой школе".[59] С не меньшей теплотой он вспоминал свое преподавание рядом с Бакстом до его отъезда в Париж в 1910 г. в качестве главного оформителя Дягилевских русских балетов:[60] "Мы с ним некоторое время до его переселения в Париж преподавали вместе в частной школе Званцевой (она так и называлась "школой Бакста и Добужинского") и очень дружны были во всех взглядах на преподавание".[61]

## Башня в дни первой русской революции

Ретроспективно Добужинский связывал свое появление на "Башне" и знакомство с Ивановыми с инаугурацией школы Званцевой, открытой только в октябре 1906 г., несмотря на то, что со времени их первой встречи прошло более 10 месяцев:

> С осени 1906 года я начал преподавать вместе с Бакстом в частной художественной мастерской ("Школа Бакста и Добужинского"), которая была основана Е.Н. Званцевой, бывшей ученицей Репина. Школа тогда помещалась на углу Таврической и Тверской улиц, против Таврического сада, – как раз под квартирой Вячеслава Иванова, которая была на самом верхнем этаже этого большого дома с угловой башней-фонарем. "Башня" и стала знаменитым названием собраний у Вяч. Иванова, его "сред", – нового литературного центра Петербурга.
> Приезжая два раза в неделю в школу, я очень скоро через Званцеву познакомился с "верхними жильцами" и не пропускал случая заходить к ним, и очень скоро сблизился с Вячеславом Ивановым и его женой, всегда чем-то горевшей, Лидией Дмитриевной.[62]

---

[59] Воспоминания. С. 307.

[60] М.А. Кузмин описывал посещение школы Званцевой 6 ноября 1909 г. во время визита Бакста в Петербург и накануне знаменательной встречи в редакции "Аполлона", посвященной обсуждению первого выпуска журнала: "Побрел к Сомову на трех конках. Так как его не было дома и у меня оставалось свободное время, то отправился к Званцевым, где Бакст ораторствовал перед учениками" (*Кузмин М.* Дневник 1908-1915. Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2005. С. 39).

[61] Воспоминания. С. 296.

[62] Воспоминания. С. 375.

Появление Добужинского на Башне также произошло не без участия Сомова, который впервые побывал у Ивановых в понедельник 28 ноября на встрече, устроенной Георгием Чулковым и посвященной организации под его началом журнала “Факелы” и одноименного театра. 2 декабря Зиновьева-Аннибал писала об этом примечательном начинании Замятниной:

> Итак <...> образовался новый журнал с ближ<айшим> участием Леон<ида> Андреева: „Факелы“. <...> В понедельник было собрание “Факельщиков” у нас <...>. Были и художники Сомов и Лансере (Бакст и Бенуа за границей). <...> Были Бунин, драматург Рафалович, “Река Идет”, Осип Дымов, пол<ит>эконом и поэт Габрилович (Галич), Сологуб, Чулков и еще кое-кто, человек 15. Сошло очень оживленно, прения были интересны. Вяч<еслав> пытался никого не обидеть и производил “Факелы” от трех родоначальников: Декадентов, “Знания” и “Мира Искусства”. Идея анархического журнала и его profession de foi составлена ловко Чулковым на почве идей “Кризис Индивидуализма”.[63]

Сомов предложил написать портрет хозяйки дома, чем, видимо, расположил ее к себе: “Причем только что узнали, – сообщала она в том же письме, – что Сомов хочет почему-то писать мой портрет. Не знаю, насколько серьезно”. Как показывает дальнейшая история, Сомов оказался зачислен в “ближний круг” Ивановых,[64] и, вошел в общество “Друзей Гафиза”,[65] учрежденное весной 1906 г. на “Башне” для их самых интимных друзей.

Декабрь 1905 стал кульминацией революционных событий. Растерявшиеся власти сами давали сюжеты для политической сатиры. Грубый и бессмысленный обыск, учиненный на Башне 28 декабря, наделал шуму в прессе обоих столиц.[66] Д. Философов[67] кратко, но энергично рассказал о нем в рубрике “Вести отовсюду” в первом номере “Золотого руна”: “Нам сообщают, что в Петербурге, в ночь на 29 декабря в квар-

---

[63] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 137. Соответствующую запись об этой встрече и своем знакомстве с Сомовым делает 29 ноября “на блокноте” Алексей Ремизов (*Ремизов А*. Кукха. Розановы письма. Изд. подг. Е.Р. Обатнина. (“Литературные памятники”). СПб., 2011. С. 34): “Вчера собрание ‘Факелов’. Меня приняли. И новые: К.А. Сомов и Е.Е. Лансере – оба говорят по-петербургски”.

[64] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 172-179, et passim.

[65] См. об этом цикл работ Н.А. Богомолова.

[66] Добужинский описал эту Среду в своих воспоминаниях. Свод откликов см. в *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 147-148. Прим. 374.

[67] С ним Добужинский был в близкой переписке – см. например, письмо к нему от 3 ноября 1905 г. – ГРМ, ф. 115 № 40.

тиру нашего сотрудника г. Вячеслава Иванова, в то время, когда у последнего собрались обычные посетители его литературных “сред” <…> явился полицейский пристав в сопровождении десятка городовых и произвел обыск, оказавшийся для полиции безрезультатным. <...>”[68] Первоначальный проект Философова был куда ярче, здесь стоит процитировать его фрагмент его письма к Добужинскому от 30 декабря 1905 г.:

> “Туасон” <то есть “Toison d’Or” – *АУ, АШ*> здесь <…>. По их просьбе, я им описываю весь инцидент. Они меня очень просили обратиться к Вам, не сделаете и Вы к моей заметке виньетку на сей сюжет. Как-нибудь вроде штыков, упирающихся в красивую декадентку. Правда, сделайте noir et blanc и пошлите <?> их! А не написать ли мне для “‘Жупела’ quasi un’у фантазию, как городовые ждали Боделера <так! – *АУ, АШ*>”.[69]

Ощущение жизни “на вулкане” диктовало необходимость предпринять какие-то действия и возможность новых союзов. Таким был проект союза фракции “факельщиков” с “Жупелом”, к которому был непосредственно причастен Добужинский. 21 декабря 1905 г. он писал кн. Аргутинскому:

> Дорогой Владимир Николаевич
> Пожалуйста, приходите к нам завтра в четверг 22 сего декабря м-ца на свидание друзей! Будут жупелята и факельщики <…> (ГРМ, ф. 115. № 12).

В середине следующего месяца вновь собиралась редакция сатирического журнала, на этот раз Добужинский 15 января 1906 г. предупреждал И. Билибина: “В понедельник в Жупеле вероятно не буду. Огорчите Зинобио” (ГРМ, ф. 115. № 16).

Однако вернемся на Башню – здесь 31 декабря 1905 г. шел непростой разговор о возможности и границах соглашения с “реалистами”: возможно ли ждать финансовой и моральной поддержки от Горького и издательства “Знание”? Сбивчивая запись Зиновьевой-Аннибал сообщала: “Чулков, Вячеслав и Мейерхольд все время толковали в кабинете о важном событии: о собрании “Жупела” и “Факелов”, то есть Максима Горького и нас для разъяснения наших идей театральных и попытки к сближению *без уступок* <выделено Зиновьевой-Аннибал – *АУ, АШ*> с нашей стороны. <…> Это “Знание” и значит деньги!”[70]

---

[68] Золотое руно. 1906. 1. С. 133.

[69] ГРМ ф. 115 № 322 л. 2. “Sonata quasi una fantasia” – оригинальное название “Лунной сонаты” Бетховена.

[70] *Галанина Ю.Е.* В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Ива-

Последовавшую историческую встречу на Башне 3 января Добужинский кратко отразил в своем дневнике: “присутствовали В. Иванов, Чулков, Мейерхольд, Зиновьева-Аннибал, Ф. Сологуб, А. Блок, Габрилович, Рафалович, Ремизов, 5-6 артистов, Горький, М. Ф. Андреева, Билибин, Гржебин, Лансере и я”.[71] Зиновьева-Аннибал подробно и энтузиастически описывала М. Замятниной: “Вчера были Макс. Горький и Андреева, много художников Жупела и Факелов. <…> Горький жаждет соединения, говорил глубоко, гордо и умно. Очаровал нас с В-ом”. С осторожной иронией Вяч. Иванов сообщал тому же корреспонденту: “Максим Горький явился милым и кротким агнцем, говорил мне много о необходимости слияния литературных фракций, о том, что мы, художники, все в России, etc. <…> что в России только и есть, что искусство, что мы здесь “самые интересные” люди в России, что мы здесь – ее “правительство”, что мы слишком скромны, слишком преуменьшаем свое значение (!), что мы должны властно господствовать”.[72]

В конечном счете надежды на Горького (в начале февраля 1906 г. он отправился из Або в поездку по Европе и Америке) не оправдались, и, надо думать, не только из-за неуместно несерьезного поведения “факельщиков” Мейерхольда и Чулкова на встрече с Горьким в середине января в Финляндии.[73]

## Конец “Жупела”. “Адская почта” как “Журнал художников”

Первый номер “Жупела” вышел в свет 2 декабря 1905 г., на следующий день вышло постановление о его запрещении. Следующий номер вы-

---

нутое “без уступок”, указывающее на настороженное отношение к Горькому и его позиции.

[71] *Чугунов Г.И.* Добужинский. Л. 1984. С. 45

[72] *Галанина Ю.Е.* В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова. С. 197-198.

[73] Позднее эту встречу вспоминал Чулков: “Знаменитый писатель и его жена встретили нас чрезвычайно радушно. Они жили в большом отеле, довольно далеко от железной дороги. После обеда мы пошли в наш нумер, и тут разыгрался смешной инцидент. Всеволод Эмильевич... стал рассказывать что-то нелепое и забавное. Мы смеялись, как мальчишки. <…> И когда Мейерхольд, уткнувшись носом в мой жилет, захлебывался от смеха, неожиданно появился на пороге нашей комнаты знаменитый писатель. Не знаю почему, мы как то сразу перестали смеяться и тотчас почувствовали, что мнительный писатель отнес наше веселое настроение на свой счет. Он сухо позвал нас пить чай <…> Мы поняли, что дело наше проиграно” // *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999. С. 227.

шел 24 декабря; третий, еще не сброшюрованный, был принесен на Среду 11 января 1906 г.

На эту Среду пришли сам Гржебин и художники, создатели журнала. Об этом кратко сообщала Замятниной Зиновьева-Аннибал; для нас важна ее последняя фраза, содержащая высокую оценку художественной стороны журнала:

> Среда вышла блестящая в смысле совершенно нового прилива лиц. "Жупел" был в лице своего представителя Гржебина, и художники (Билибин тоже) принесли листы неизданного №. Политическая сатира в рисунке подняла новое искусство в России.[74]

Через несколько дней И.Я. Билибин, С.П. Юрицын и Гржебин были арестованы, Гржебин заключен в "Кресты". Прослышав об этом, Грабарь спрашивал Добужинского 22 января <?> 1906: "Что же с нашим "Simplicissimumom", шабаш, малашка, теперь? Или еще можно что-то прислать? И тогда кому, раз никого уж нет, а те далече?".[75] Добужинский, еще не оставивший упования на содействие Горького, отвечал 27 января: ""Жупел" не умер <…> Через него <Горького> можно будет устроить на средства тов<арищества> "Знание", оставаясь самостоятельными… Рисунки делайте и присылайте Билибину. Мы решили, за что стоит и Горький: к нему ездил в Гельсингфорс Троянский, позвать "факельщиков" некоторых в ближайшие сотрудники: конечно, Сологуба и Ремизова в первую голову.[76]

Дягилев ездил просить за Гржебина к вице-президенту Академии художеств гр. И. И. Толстому, 8 февраля Гржебин был освобожден.[77] 11 февраля он писал Добужинскому: "Я дома. Пока что я на свободе. Нам необходимо собраться".[78]

Накануне дня его освобождения, 7 февраля 1906 г. власти запретили дальнейший выпуск "Жупела". Немедленно после закрытия журнала художники и писатели приняли решение создать "издательское товарищество" для публикации преемника сатирического журнала. Было решено назвать его "Адская почта". Это название, как писал Лансере, было данью ретроспективизма его создателей выходившему во времена Екатерины II журналу – "Адская почта или переписки хромоного беса с

---

[74] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 152.

[75] *Грабарь И*. Письма. 1891-1917. М., 1974. С. 178.

[76] *Приймак Н.Л*. Новые данные… С. 121.

[77] *Динерштейн Е.А*. Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 29, 31.

[78] *Подобедова О*. Лансере. С. 94.

кривым", 1769,[79] который имел установку "сатиры на лицо". Основателями "товарищества" официально числились Б. Анисфельд, Л. Андреев, Л. Бакст, И. Билибин, М. Горький, И. Грабарь, Гржебин, Добужинский, Кардовский, Куприн, Лансере, Нурок, Остроумова, Сомов, Серов. Устав подписали Билибин, Троянский, Добужинский, Юон, Кардовский, Серов, Лансере, Анисфельд, Латри, Милиоти, Гауш, Сомов. Был определен художественно-литературный комитет: Бакст, Билибин, Горький, Гржебин, Добужинский, Дымов, Куприн, Лансере, Нурок и Сомов.[80] На старом бланке "Жупела" новая редакция рассылала художникам и писателям такие приглашения: "Редакционный комитет "Адской почты" приглашает Вас принять участие в первых номерах, посвященных: 1-й Милитаризму, 2-й Суду, 3-й Клерикализму, 4-й Городу".[81]

Обстоятельства издания "Адской почты", столь же недолговечного, как и "Жупел", даже в обстоятельной монографии Е. А. Динерштейна описаны крайне неполно, поэтому имеет смысл остановиться на них подробнее. Как можно думать, на этот раз ядром издания были художники-мирискусники, которые стремились проводить свою линию и радикально поднять изобразительный уровень журнала. При этом художники действовали в соприкосновении с кругом Башни.[82] После первой февральской Среды, на которую пришел кружок "реалистов",[83] на Среде 15 февраля наиболее заметной группой были люди искусства. Именно перечень художников открывал список гостей, собственноручно составленный Вяч. Ивановым:

Среда 15 II

*Художники*: Сомов, *Игорь Грабарь*, Добужинский, Кругликова, Давыденко, Мальфетано, Пащенко.

---

[79] См. *Степанов В.П.* Эмин Федор // Словарь русских писателей 18 века. СПб., 2010. С. 449-450.

[80] Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 2. С. 364. Три оригинала хранятся в архиве В. Серова, Е. Лансере (ГТГ) и К. Сомова (РГАЛИ). Публикаторы устава датируют его концом января, что, скорее всего, неверно.

[81] *Подобедова О.* Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957. С. 30.

[82] Этот аспект игнорируется в книге Е. А. Динерштейн. Синяя птица Зиновия Гржебина, при том, что маститый ученый ссылается на книгу Н.А. Богомолова. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах. (С. 382. Прим. 86).

[83] Арцыбашев, Луначарский, всего ок. 30 человек, говорили о расстрелах в Москве // *Шишкин А.* Симпосион на петербургской Башне. // Русские пиры. Канун. Альманах. СПб., 1998. С. 325.

*Философы*: Бердяев, Ивановский (после своей публичной лекции о “Герцене”), Аничков, Сюннерберг.
*Поэты и беллетристы*: Мережковский, Чулков, Ремизов, Л. Я. Гуревич, Эглит (латышский поэт, перевел 8 моих стихотворений и “Поэт и Чернь”), Андрусон (принес корректуру моего стих<отворения> из “Журнала для Всех”), Городецкий, Годин, Волкенштейн, *С. Найденов*, (из “Знания” – “Дети Ванюшина”), Поливанов, Ю. Верховский, Гернгросс, Карбовская, Чапыгин.
*Композиторы*: Каратыгин, Шмуллер (скрипач)
*Ceteri*: Ангарский (критик), Соломон Поляков, Ал. Чеботаревская,

| | |
|---|---|
| Радлова | “Дочь философа” |
| Врасская | мои “почитатели”! |
| Леман.[84] | |

Любопытно, что в этом списке имя Игоря Грабаря было особо выделено двойным подчеркиванием; Зиновьева-Аннибал эмоционально сообщала в письме, что среди ораторов выступал “очаровательное, умное, гениальное дитя Грабарь”.[85] Как бы в скобках отметим присутствие среди прочих на Среде большевика Н.С. Ангарского (Клестова), бежавшего из тюрьмы и находящегося в столице нелегально.[86] Среда была посвящена теме “Социализм и искусство”, по которой, кажется, скорее, неудачно выступал Е. Аничков.

Еще более представительным было присутствие цеха художников на первой мартовской Среде. Иванов в своем собственноручном списке отметил их принадлежность к “Миру искусства”,[87] отделив от них Гржебина как представителя сатирического журнала.

Среда 1 марта 1906

| | |
|---|---|
| Билибин | |
| Сомов | |
| Игорь Грабарь | выставка |
| Милиоти | “Мир искусства” |
| Добужинский | |

---

[84] Впервые: *Шишкин А*. Симпосион на петербургской Башне. С. 328-329. Неточности исправлены по *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 167. Прим. 413.

[85] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 180.

[86] В “прорицании” Ремизова “о судьбе декадентов при будущем революционном терроре” предсказано, что Вяч. Иванов “выскользнет “из рук судей благодаря представительству какого-нибудь Ангарского, приласканного на Середе” // Дневник Вяч. Иванова от 14 июня 1906 – II, 750-751.

[87] Отметим, что после среды 15 марта 1906 г. Зиновьева обобщенно именует приходящих на башню живописцев мирискусниками: “Художники наши “Мира искусства” мои большие друзья и оценщики” // *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 185.

Бакст
Гржебин (“Адская Почта”)
Нувель (“Мир иск<усства>”)
Нурок (Силэн из “Мира иск<усства>”)
Кнезин _____
Шмуллер _____ музыка
Медем _____

Осип Дымов
Андрей Белый Пяст (поэт)
Бердяев Сюннерберг (философ)
Волькенштейн (адвокат)
Волькенштейн (поэт) г-жа Добужинская
Манассеина “Тропинка” Карбовская (поэтесса)
Allegro Гернгросс (поэт)
Городецкий (поэт)
Корин (поэт)
Вл. И. Ивановский
г-жа Ростовцева
г-жа Таберио
Поливанов (беллетрист)
Троцкий (молодой философ и беллетрист из Нового Пути)
ЦензорПрометей
Мазель
Леман
Врасская
Н. В. Крандиевская.[88]

Темой симпосиона на Среде было “Искусство будущего”. Председательствовал Бердяев, Иванов ожесточенно спорил с Андреем Белым, в прениях выступали Бердяев, Нувель “хорошо, умно говорил … в защиту l’art pour art в самом плодотворном для честного великого искусства смысле”,[89] О. Дымов, читали стихи Иванов, Леман, В. Волькенштейн, Городецкий, Белый. Примечательно, что у Чуковского осталось воспоминание об обособленном и консолидированном присутствии художников на Башне.[90]

---

[88] *Шишкин А*. Симпосион на петербургской Башне. С. 350-351.

[89] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 173

[90] “<...> Башня Вяч. Иванова, куда стройной колонной, необыкновенно щегольски одетые, в туго накрахмаленных воротничках приходили (всегда вместе) Сомов, Добужинский, Бакст и др. под командой дядьки Ал. Бенуа (этот был художнически-неряшлив!) – садились в затылок (по двое в ряд) и просиживали всю ночь без движения, без

Для нас же сейчас самое значительное в списке Вяч. Иванова – это поименный перечень девяти художников: все они были причастны к редакции “Адской почты”. Активную роль продолжал играть Добужинский – он привлекал к журналу новых художников[91] и Гржебин. В том же марте Гржебин пригласил в “Адскую почту” В. Брюсова, сообщая ему, что в портфеле журнала имеются работы Сомова, Блока, Вяч. Иванова, и что Иванов и Чулков намерены войти в редакционный комитет.[92]

В марте-начале апреля обсуждалась программа нового журнала. Об одном заседании Добужинский сообщал Грабарю в письме от 8 апреля 1906: “Были большие разговоры тут. Упрекали Гржебина в медлительности и тенденциозности. <…> Все обошлось хорошо … Но собрание было бурное, и Гржебин, и Билибин (сода и кислота) хотели подавать в отставку”.[93]

Видимо о том же “бурном” заседании раздраженно (и, кажется, с недоброжелательством против стихотворения Иванова) писал тому же корреспонденту Гржебин (письмо без даты):

> Мы только в “Манифесте” и на своих собраниях дали всем “политическую свободу”, а на деле провалили Сологуба, где он богохульствует, и Дымова, где он добродушно смеется над оппортунизмом Думы. Но очень охотно берем и иллюстрируем В. Иванова, где он говорит, что вставший на Каина-убийцу (правительство) – тот должен пасть.[94]

Объясняет этот тон Гржебина письмо тому же Грабарю (несомненно, одному из главных авторитетов “товарищества”) от редактора журнала

---

улыбки, без слова” // Ю.Г. Оксман – К.И. Чуковский: Переписка. 1949-1969. Предисл. и комм. А.Л. Гришунина. (Studia philologica. Series minor). М., 2001. С. 31-32.

[91] Именно ему 19 марта 1906 г. адресует следующее письмо К. Ф. Юон: “Попробовал я кое-что сделать для “Адской почты”; не знаю, уж насколько это пригодится. Завтра отошлю г. Троянскому”. 24 марта Юон отправил Добужинскому паевой взнос на 100 рублей, объясняя: “Посылаю Вам оставшиеся за мной сто рублей – для журнала ‘А.П.’” – ГРМ, ф. 115. № 352. Л. 3 об., 4. Подробному разбору сатиры в “Адской почте” посвятил обширное письмо к Добужинскому П. Л. Эттингер (1866-1948) от 25 мая 1906: “Адскую почту, конечно, видаю и читаю. Как мне нравится? Прежде всего чувствуется недостаток настоящих карикатурных талантов. <…> Таких карикатурных талантов, кроме Щербова, я что-то на Руси не вижу, а потому что-то не верится в долговечность Адской Почты. Но несмотря на это я ее охотно рекламирую и даже пару номеров заграницу послал” – ГРМ, ф. 115. № 350.

[92] *Динерштейн Е.А*. Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 36-37.

[93] *Приймак Н.Л*. Новые данные… С. 122-123.

[94] Там же. С. 122.

П. Н. Троянского от 30 марта 1906 г. В нем он говорил о принятом решении – изменении первоначальной программы: ""Адская почта" будет отличаться не только внешностью, но и внутренним содержанием. Редакция с одинаковым вниманием относится как к нашей социально-политической жизни, так и к художественным запросам и стремлениям сотрудников "Адской почты", оставляя полную свободу каждому в выражении своего credo в какой угодно форме".[95]

"Манифестом", о котором в раздражении отзывался Гржебин, стал, без сомнения, текст, согласованный в художественно-литературном комитете, который был помещен в первом выпуске "Адской почты":

> "Адская почта" – журнал художников: их духу, свободолюбивому и мятежному (а они действительно свободолюбивы и мятежны, явно или скрытно, если они – истинные художники) тесны грани и цели освободительных стремлений переживаемого момента. Они хотят последней свободы, и мятежны до конца.
> Борьба против насилия и насильников, рабства и поработителей должна исходить из любви не к относительной и ограниченной, но к безусловной и цельной свободе. <…>
> "Адская почта" хочет сделать ощутительным для читателя черный фон для нашей *последней* ненависти, на котором сигналами братского единения с борцами за волю и за человека вспыхивают багряные знамена нашего *первого* бунта.
> На этом черном фоне будут ярче пестреть наши балаганные маски. Из черного молчания нашего непримиримого *нет* звонче будут вырываться бряцанье бубенцов и свист бича.
> И светлое сверканье кинжальной стали мы любим под алою пышностью изнеженных роз…

Как палитра – черный, багряный, алый, стальной, – так и образы – "балаганные маски", шутовские "бубенцы" – свидетельствуют, кажется, о том, что к составлению этого текста были причастны художники, хотя угадываются и некоторые интонации "мистического анархиста" Чулкова. Знаменательны и самые первые слова "Предисловия": "журнал *художников*".

Особенно интенсивны были заседания редакции "Адской Почты" в апреле-начала мая 1906. Е. Лансере писал Добужинскому в почтовой открытке (штемпель 23 апреля 1906):

> Твой рисунок и послание (этот шев д'ёвр) сохранен потомству <…> Рисунок я тоже вполне одобряю и препровожу с раньше взятым по назначению. Завтра ты, конечно, будешь в "Адской Почте" – потрудись ты и за меня, несмотря на мольбы Гржебина – я никак не могу. Костя также не будет, должно быть (ГРМ, ф.; 115. № 195. Л. 13).

---

[95] Там же. С. 122.

В те же дни редакция собралась на Башне. 26 апреля 1906 Кузмин с некоторой досадой отмечал: “Вечером был у Иванова, была масса народу <…> участники “Адской почты” отделились и заперлись в отдельной комнате”.[96]

О. Дымов в 1926 г. вспоминал о Башне:

> Вячеслав Иванов, Куприн, Сомов, Блок и я были выбраны в редакционный комитет по изданию сатирического журнала “Адская почта”, заменившего арестованный “Жупел”. Мы собирались по утрам у В. Иванова, обсуждали, выбирали, намечали материал, а К. Сомов усаживал Блока и тут же среди редакционных обсуждений рисовал его портрет.[97]

Ретроспективное свидетельство Дымова в частностях неизбежно неточно (в 1906 г. на Башне Сомов рисовал портрет не Блока, но Иванова),[98] но оно подтверждается и уточняется подробнейшим письмом Зиновьевой-Аннибал о собрании на Башне 2 мая 1906 г.:

> Во вторник было на сеансе Сомова заседание “Адской Почты”: Дымов, Куприн, Гржебин, Чулков (не пришел), Сомов и Вячеслав. Читались рукописи для 1-го №. Приняли мой “Отрывок из письма о неблагополучии мира”, в особенности понравившийся, даже заживо задевший Куприна. <…> Сомов сказал лаконично и веско: “Мне нравится и по форме и по содержанию”. (Кстати, “Адская почта” выходит на днях. Еще не вышла). Они отвергли Арцыбашева, Ремизова, самого Куприна (он не решился прочитать, сказав, что сам находит вещь свою плохую), одну вещь Горького. Другую Горького приняли. Итак, в первый № войдет из *рассказов* фундаментальных Горький и я.[99]

Первый номер, однако, еще несколько задержался и вышел в свет в другом составе: рассказ Горького *Мудрец*, стихотворения Вяч. Иванова *Сивилла*[100] и И. Бунина *Мудрым*, брюсовский перевод сонета Э. Верхарна *Свиньи*, “сказочка” *Фрица из заграницы* Сологуба; карикатуры Е. Лансере и М. С. Так как номера “Адской Почты” сейчас выложены в сеть[101]

---

[96] Дневник Кузмина 1905-1907 г. С. 137.

[97] *Дымов О*. А. А. Блок (Встречи) // *Дымов О*. Вспомнилось, захотелось рассказать. Из мемуарного и эпистолярного наследия. Сост. и комм. В. Хазана. Т. 2. Иерусалим, 2011. С. 63.

[98] Специально о сомовском портрете Блока см. *Долинский М*. О прижизненных портретах А.А. Блока // Панорама искусств. 4. С. 356-361.

[99] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 189.

[100] Об этом тексте, который актуализировал пушкинский петербургский миф применительно к ситуации Первой русской революции, см. *Шишкин А*. Симпосион. С. 280-281.

[101] См.: http://test7.dlibrary.org/ru/nodes/366-adskaya-pochta Исследование работ Лан-

и второму № журнала посвящена следующая главка, продолжим краткую хронику событий.

Издание “Адской почты” и отношения с редакцией журнала продолжали занимать Вяч. Иванова и летом 1906 г. В его дневнике от 2 июня 1906 знаменательная запись: “‘В рукописи Ремизова (“Завывает”) для “Адской почты” читаю вчера: ‘Пророки проповедовали новое царство, но сердце их не вмещало пророчества, и глас их не жег сердца. Пророки проповедовали новое царство и продавали свое пророчество’”. Сразу после этой фразы следует свидетельство о реакции русского парламента на правительственные репрессии: “Вчера в Государственной Думе кричали военному прокурору Павлову: “палач, убийца”” (II, 745). 13 июня 1906 г.: “Заходим в “Адскую Почту” – редакция закрыта” (II, 749). 14 июня: “Явился Чулков с вестями из Гельсингфорса о “Савве” Леонида Андреева и слиянии издательства “Факелов” с “Адской почтой”, поклоном (вероятно выдумкой чулковой дипломатии) от Л. Андреева, его мнениями и недоумениями” (II, 750). 17 августа 1906 г.: “После яхты был еще в “Адской Почте”, где хотят устроить клуб. Я предложил редакционные журфиксы. Без меня они, кажется, немного беспомощны” (II, 754). Последняя запись загадочна: четвертый номер журнала был арестован в начале июля. Лансере писал Чулкову 9 июля 1906 г.: “До сих пор ничего не знал об “Адской почте” и только сегодня прочел о конфискации №. Мерзавцы!”[102]

### “Адская почта”, второй выпуск

Ю.Б. Демиденко проницательно отметила, что на Башне литераторы возлагали на художников особую миссию по осуществлению идей символизма. “Художники, в свою очередь, надеялись на рождение некоей общей идеологии и появлении общего дела”. Однако, считает искусствовед, за исключением Л. Бакста (его “Древний ужас”) почти никто не отразил в своем творчестве идеи Вяч. Иванова и его круга.[103] Обращение

---

сере, Кустодиева, Гржебина и Кардовского предпринято в работе: *Лапшина Н*. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977.

[102] *Подобедова О.И*. Е. Е. Лансере. С. 98. Рассказ В. Шкловского что в одном из последних номеров журнала должна была быть напечатана “Незнакомка” Блока (Эпопея. 1922. № 3. С. 58; повторено в комментариях О. Кузнецовой / *Блок А.А*. Полн. Собр. соч. и писем в 20 тт. Т. 2. М. 1997. С. 260), вызывает сомнение, хотя и не может быть полностью исключен.

[103] *Демиденко Ю.Б*. Художники на Башне // Башня Вяч. Иванова и культура серебряного века. С. 213, 216.

во второму выпуску журнала позволяет корректировать это суждение. Здесь сотрудничали художники Билибин, Добужинский, Кустодиев, Лансере и писатели Вяч. Иванов, А. Ремизов и О. Дымов. Работы художников не просто иллюстрировали текст, а вступали с ним в самостоятельный диалог, предлагали свое специфически изобразительное толкование темы, поставленной писателем.

Таким образом, в частности, построена 2 и 3 страница второго выпуска "Почты". [Илл. 12] Страница 2 разделена на три части: в верхней – гравюра Билибина (1906), изображающая мрачную крепость в северорусском стиле – "по вершине каменистого холма протянулись слева направо крепостная стена, впечатление неприступности которой усиливается точкой зрения снизу, две мощные круглые башни выделяют центр, две другие замыкают стену по краям…",[104] сложенные из валунов стены и башни, голые скалы и замкнутые ворота. В нижней части страницы помещена гравюра Д. Ходовецкого: на переднем плане досужие зрители, в центре эшафот, преклонивший колен осужденный и палач, уже замахнувшийся мечом, на заднем плане трое повешенных, трупы колесованных и терзающие их птицы. В середине страницы находится поэтический текст Вяч. Иванова, две строфы по 4 строки. Его название – "Стены Каиновы" – коррелирует как с находящимся ниже текстом, так и с гравюрой Билибина, что выше, а финальная строка граничит с лютой гравюрой Ходовецкого.[105] Сам текст – эпиграмматически краткий, символически персонифицированный ("Власть", "Смерть", "братство"), парадоксально заостренный (строка1-2 и параллельные ей 5-6а), усиленный библейскими цитатами:

> И рече ему Господь Бог: не тако: всяк убивый Каина, седмижды отмстится. И положи Господь Бог знамение на Каине, еже не убити его всякому обретающему его.

Вас Каин основал, общественные стены,
Где "не убий" блюдет убийца-судия!
Кровь Авеля размоет ваши плены,
О братстве к небу вопия.

---

[104] *Голынец С.В*. И. Я. Билибин. М. 1982. С. 119.

[105] Вообще о взаимодействии графического и литературного текстов см. интересную работу: *Арлаускайте Н*. Пространственная форма истории о маге (М. Кузмин. М. Добужинский. В. Мейерхольд) // M. Dobužinskis ir Lietuva. Vilnius. 1998. С. 81-87.

Со Смертию в союз вступила ваша Власть,
Чтоб стать бессмертною. Глядите ж, люди-братья!
Вот на ее челе печать ее проклятья:
“Кто встал на Каина – убийцу, должен пасть”.

Верхнюю треть страницы 3 занимала заставка Добужинского, изображающая двуглазую облупленную тюремную башню в зимнем пейзаже. Заставка соотносилась как с гравюрой Билибина на странице 2 слева, так и с рассказом А. Ремизова “Крепость”, – постоянный участник ивановских сред знал царскую тюрьму не понаслышке.

Таким образом, символический текст и символическое изображение, вступив друг с другом в диалог, взаимно дополняют друг друга и тем самым умножают смыслы.

Прежде чем перейти к последней теме, необходимо остановится на сатирическом рисунке Б. Кустодиева, обойденного вниманием маститых искусствоведов. Между тем, здесь перед нами образец иронии художника, отличающей “Адскую Почту” от старого “Жупела”. На одной из последних страниц № 2 “Почты” была помещена карикатура Кустодиева на сенатора И. Л. Горемыкина, в 1906 г. председателя Совета Министров, то есть второго лица в государстве после царя. Читатель журнала поражался необъятной величины бакенбардам сенатора, но заметив подпись к шаржу, взятую из “Мертвых душ” (“Но щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро вырастали вновь, еще даже лучше прежних”), понимал, что слова эти у Гоголя были отнесены к Ноздреву; а обратившись к полному тексту “Мертвых душ”, припоминал, что Ноздрев, играя, передергивал и за это бывал бит, “и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: <...> задавали передержку его густым и очень хорошим бакенбардам, так что возвращался домой он иногда с одной только бакенбардой, и то довольно жидкой”. Ирония в отношении царского премьера, нечистого на руку в политике – как видим, не только тонкая, но убийственная. Вместе с тем, это еще один пример возможного диалога изображения и слова на странице сатирического журнала.

## Художник на Башне

Добужинский относился к собраниям на Башне как к художественной площадке и, уподобляясь Бенуа, “не выпускавшим блокнот и карандаш из рук”, использовал свои визиты для работы. Его записные книжки этого времени заполнены эскизами и зарисовками. Некоторые из них имеют прямое отношение к ивановским Средам.

Прежде всего, это наброски портретов, которые Добужинский начинает делать, как можно предположить, с самого начала своих посещений

Башни. Так, он рисует Александра Рославлева (1883-1920), “поэта-реалиста в поддевке”, по впечатлению Зиновьевой-Аннибал,[106] который появляется у Ивановых одновременно с Добужинским и Сомовым 14 декабря 1905 г. и вскоре становится завсегдатаем салона. [илл. 13]

Другой эскиз, имеющий отношение к “Башне” – это портрет Веры Шварсалон,[107] которую Добужинский вспоминал как “девушку с ангельски-голубыми глазами и золотой косой вокруг головы.[108] [илл. 14] Этот рисунок мог быть исполнен в третьем сезоне Сред; теперь документированно известно, на Башне состоялись два собрания: 30 октября и 26 ноября 1908 года.[109] Добужинский присутствовал на второй встрече и, вероятно, тогда же зарисовал Николая Гумилева. [илл. 15] Этот набросок выполнен “со спины”, так же, как и более поздние эскизы к портретам С.Н. Тройницкого и П.И. Нерадовского, воспроизведенные Эрихом Голлербахом в его книге о графике Добужинского.[110]

Среди этих эскизов законченностью отличается портрет Вяч. Иванова, выполненный осенью 1906 г. и имеющий отношение не столько к “Башне”, сколько к сотрудничеству Добужинского с издательством “Оры”, которое было задумано как домашний книгоиздательский проект Ивановых.[111] Добужинский вспоминал свою деятельность в качестве “художника Ор”:

---

[106] *Богомолов Н.А*. Документальные хроники. С. 144.

[107] LNB. Nr. 89, l. 9.

[108] М.Ф. Гнесин (1883-1957) оставил похожий портрет Шварсалон, познакомившись с ней в начале 1909 г. на занятиях Мейерхольда по сценической ритмике: “Кроме меня на этот урок Всеволод Эмильевич пригласил Вячеслава Иванова, который пришёл несколько погодя вдвоём со своей юной падчерицей. Эта девушка была поистине прекрасна. Запомнилось одухотворённое красивое лицо с поразительными глазами из Эдгара По, кажется, золотистые волосы и золочёный ободок, украшавший её волосы и украшавший её” (*Гнесин М.Ф*. “Из воспоминаний о Мейерхольде”. Подг. В.П. Коршунова. Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: “Мейерхольд и другие”. Документы и материалы. Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2000. С. 445). “Золотые волосы” В. Шварсалон также запечатлел в своем мадригале (1910-11) Вл. Пяст: “Монашеский наряд, бесцветный и простой, / И золото волос неярко и непышно; / Шагов неженский ритм – но с женской суетой / В ваш проникает мозг упорно и неслышно...” (*Пяст В*. Встречи. Вст. ст., подг. текста и комментарии Р. Тименчика. М., 1997. С. 325).

[109] *Богомолов Н.А*. Сопряжение далековатых: о Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 69-73.

[110] *Голлербах Э*. Рисунки М. Добужинского. М.-Пг., 1923. С. 63.

[111] Истории издательства “Оры” посвящена статья: *Богомолов Н.А*. Глава из истории символистской печати: Альманах “Цветник Ор” // *Он же*. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 323-342.

> У Вячеслава Иванова я еще бывал и по поводу затеянного им его собственного издательства “Оры”. Он торжественно нарек меня почетным именем “художника Ор”, и я сделал несколько обложек для крошечных книжек этого издательства, удовлетворяя Вячеслава Иванова моими символическими рисунками. (Эти книжки были: антология “Цветник Ор”, “Трагический зверинец”[112] и “33 урода” Лидии Дмитриевны, писавшей под псевдонимом Зиновьевой-Аннибал, и “По звездам” Вячеслава Иванова).[113]

Как Добужинский, так и Вяч. Иванов тщательно продумывали оформление издательской марки “Ор”. [илл. 16] Об этом говорит письмо Иванова к Добужинскому от 25 ноября 1906 г.:

> Издательство “Оры” облюбовало мотив того из Ваших эскизов, который я при сем прилагаю. Медлительность выбора объясняется между прочим болезнью Лидии Дмитриевны, которая только сегодня могла рассмотреть рисунки. Покорнейше просим выполнить рисунки, по возможности, без замедления с Вашей стороны, ибо по *нашей* вине дело и без того затянулось, что деморализует типографию. Простите эту просьбу <..>. Плющевый треугольник очарователен. Венок, быть может, не вполне греческий или не вполне в стиле треугольника (т. е. ваз). Здесь Вы увидите сами, что сделать в интересах стиля. Но кажется, желательно было бы, что бы весенних цветов было несколько больше, а гроздья были бы пышнее, сочнее. О несовершенной стилизации букв на этом эскизе мы уже говорили с Вами.[114]

В эстетике “Мира искусства” издательская марка служила определителем модернистского направления издания и одновременно указывала на принадлежность художника к “новому искусству”. Именно такую роль эмблемы русского модернизма сыграла издательская марка, сделанная Бакстом для журнала Дягилева. В письме к Бенуа от 24 мая 1898 г. он так пояснял ее символику: “Мир искусства выше всего земного, у звезд, там оно <искусство> царит надменно, таинственно и *одиноко,* как орел на вершине снеговой... орел полночных стран, т. е. севера, России”.[115] Рисунок Бакста положил начало “получившей позднее ши-

---

[112] Кузмин считал эту работу неудачной. 9 февраля 1907 г. он записывает после посещения Ивановых: “обложка Добуж<инского> к “Зверинцу” очень плоха” // *Кузмин М.* Дневник 1905-1907. С. 319.

[113] *Воспоминания*. С. 380-381. См. илл. 17 и 18.

[114] ГРМ, ф. 115. Е. хр. 153. Л. 4. В приписке Иванов советовал поискать “форм на мелких надписях вазовых рисунков у Рошера”, он имел в виду фундаментальный словарь “Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie” (“Подробный лексикон греческой и римской мифологии”) под редакцией В.Г. Рошера (Wilhelm Heinrich Roscher; 1845-1923).

[115] *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. 1870-1960. Л.-М., 1965. С. 33.

рокое распространение разновидности русской печатной графики – искусству издательской марки".[116] Андрей Белый "придумал" обложку для своей *Симфонии. 2-й, Драматической* (1902), где важную роль играла марка издательства "Скорпион", исполненная художником Н.П. Феофилактовым.[117]

Издательская марка оказалась плодотворной сферой для графической работы Добужинского. Ему принадлежат лучшие образцы этого жанра, сделанные им для издательств "Странствующий энтузиаст", "Аквилон", "Петрополис". Марка "Ор" была его первым опытом и, как и в случае "орла" Бакста, или обложки "Симфонии" Белого давала возможности для символистских истолкований: равносторонний треугольник, представляющий триаду богинь времен года в древнегреческой мифологии: Эвномию, Дике и Эйрену или, скорее даже, Талло, Авксо и Карпо. На триаду Талло ("цветущая"), Авксо ("способствующая росту") и Карпо ("приносящая плоды") указывает и венок, вписанный в треугольник, усеянный цветами и спелым виноградом. Марка Добужинского попала в поэму Велимира Хлебникова *Передо мной варился вар*, где ее описывают строки "треугольник, Которого катеты, сроки и длина / Чудесно связаны с последних дней всего забвением".[118]

Особенно внимательно на Башне подошли к оформлению книги *По звездам*, итогу четырех петербургских лет Вяч. Иванова (вышла в свет в июле 1909 г.). Первый проект книги марки для обложки книги – щит и "синее море со звездами и млечным путем", относился еще к лету 1906 г. Проекты обложки делали С. Городецкий и его брат А. М. Городецкий. Видимо, их работа не удовлетворила Иванова. 5 августа 1906 в письме к Зиновьевой-Аннибал он сообщал, что К.А. Сомов, Л.С. Бакст и М.В. Добужинский составляют "жюри для оценки обложки" *По звездам*.[119]

В результате обложку и титульный лист *По звездам* стал делать Добужинский. Он усложнил эмблему "Ор", превратив "символический"

---

[116] Там же. С. 168.

[117] *Лавров А.В*. "Пусть будет щей" (Маска в книге Андрея Белого "Между двух революций") // Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград-М., 2017. С. 284-286.

[118] См. Вяч. Иванов: Pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2016. С. 708, 915; *Шишкин А.Б*. Символисты на Башне. С. 332.

[119] См. РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 16, 56, 62 об. Цит. по примечаниям А. Соболева и Г. Обатнина // Вячеслав Иванов. Собр. соч. [Т. 1.] По Звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Ответственный редактор тома К.А. Кумпан. В печати.

треугольник издательской марки в мифологическую аллегорию ивановской Башни" "...сторожевая зубчатая средневековая башня (ср. "Осенены сторожевою Башней" – сонет Иванова, обращенный к Ю. Верховскому), мощная и широкая у основания и суживающаяся кверху, возвышается на фоне ночного звездного неба; у ее подножия месяц, а вершина пересекается с Млечным Путем. Этот рисунок вписан в похожий на пирамиду треугольник, обращенный вершиной кверху. Аллегорический смысл рисунка прочитывался определенно: башня – символ бодрствования и восхождения; Млечный Путь – символ пути паломников, исследователей, мистиков, перехода с одного места на другое на Земле, с одного круга на другой в космосе, с одного уровня до другого в душе".[120] [илл. 18]

Среди "символических рисунков" Добужинского, которые "удовлетворили" Иванова, также необходимо назвать выполненную им обложку для альманаха "Белые ночи" по просьбе Георгия Чулкова, "неистовую" активность которого на Башне он описал в *Воспоминаниях*.[121]

Чулков знал его как художника со времени издания "Факелов", которые были задуманы как журнал, но вышли в свет как сборники, для которых Добужинский сделал виньетки и шмутцтитулы. Кроме того, он выполнил обложки для четырех книг, выпушенных одноименным издательством, в том числе, для двух книг Чулкова: *О мистическом анархизме* (СПб., 1906) и *Весною на севере* (СПб., 1907). Добужинский познакомился с Чулковым на одном из "факельных" собраний, скорее всего, на исторической встрече на Башне 3 января 1906 г., когда там появились Максим Горький и М.Ф. Андреева. Не исключено, что именно тогда Добужинский набросал профиль Блока. [илл. 19]

Альманах открывался стихотворением Иванова "Сфинксы над Невой"[122] и вторил обложке, сделанной Добужинским; это счел нужным отметить Иванов в письме к Брюсову 1 июня 1907 г., призывая его и "Весы" "покровительствовать 'Орам'":

> К осени хочу приготовить "Прометея", но кажется – не дам его "Факелам", – оставлю "Орам". Надеемся осуществить вторую "Кошницу <Ор>".
>
> В "Белых Ночах" я принимаю участие двумя стихотворениями, одно из которых,

---

[120] *Шишкин А.Б.* Символисты на Башне. С. 308.

[121] Воспоминания. С. 379.

[122] Изначально альманах назывался "Нева". 13 марта 1907 г. Кузмин записывает в дневнике: "Чулков устраивает какой-то альманах "Нева". Не верится в его начинание" // *Кузмин М.* Дневник 1905-1907. С. 333.

кажется, совпадает по теме с обложкой Добужинского, сделанной после написания стихов. Но я не ответствен за “Белые ночи”.[123]

Сделав оговорку, Иванов не мог не признать явную “башенную” направленность сборника: по своему составу альманах “Белые ночи” в полной мере мог расцениваться как издание “Ор”. [илл. 20]

Набросок портрета Иванова относится к самому начальному периоду “Ор”. Он был сделан Добужинским в том же блокноте, который сопровождал его в парижском путешествии в лето 1906 г., рядом с парижскими зарисовками с датой 9 августа по новому стилю. [илл. 21] Этот эскиз неосуществленного портрета получил неожиданное продолжение, послужив прототипом двух шаржей на Иванова, выполненных художником в конце 1900-х годов.

Помимо портретных эскизов, шаржи составляют другую половину “Башенного альбома” Добужинского. Эта серия карикатур создавалась на протяжении двух сезонов “Ивановских сред”: первого – с сентября (в его случае – со второй половины декабря) 1905 по май 1906 г., а также собраний осенью 1906 г., которые так и не стали регулярными из-за долгой болезни Зиновьевой-Аннибал.[124] Сюда можно отнести шаржи на нее, Бакста, Д. Философова, два шаржа на Сюннерберга. [илл. 22, 23, 25, 26] Еще одна карикатура, изображающая Сюннерберга, сидящего за столом, была сделана, вероятно, у него дома. [илл. 24] Сюда же можно отнести уже известный двойной шарж на Кузмина, выполненный Добужинским в ответ на карикатуру Серова,[125] которую Кузмин упоминает в дневниковой записи 7 сентября 1907 г.: “Торопился домой, думая застать Ремизова, но его не было. Сидел Добужинский, сказавший, что Серов нарисовал на меня карикатуру”.[126] [илл. 26]

К той же “башенной” серии относятся два автошаржа. Первый из них, с изображением стоического профиля был выполнен художником как раз в период его появления у Ивановых, в конце 1905-го или в первой половине 1906 г. [илл. 6.2] Второй был нарисован позже и, видимо, относится к началу его театральной деятельности в 1908 г., если счи-

---

[123] Переписка В. Брюсова с Вячеславом Ивановым. 1903-1923. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 498.

[124] *Богомолов Н.А*. Сопряжение далековатых: о Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. С. 69.

[125] Шарж Серова воспроизводится по монографии: *Грабарь И*. Валентин Александрович Серов. М., 1914. С. 278.

[126] *Кузмин М*. Дневник 1905-1907. С. 400.

тать подпись “Addio” сценической ремаркой [илл. 8]. Уход Добужинского в театр Бенуа считал закономерным продолжением его художественной работы: “Ах, театр... что это за божественная игрушка для тех, у кого и в зрелых годах сохраняется – как то было у меня – нечто детское. И таких прирожденных “hommes de théatre” немало на свете. На них все держится. Таков мой сын Николай, таковы мои друзья Добужинский и Бакст”.[127]

В обоих шаржах на Иванова Добужинский изображает его так же, как на портрете 1906 г. – в профиль. В отличие от эскиза они закончены и заслуживают “прочтения”. Первый шарж обыгрывает рисунок на обложке и титульном листе сборника *По звездам*: Иванов стоит на краешке крыши “Башни” на фоне ночного неба, держа в руках свечу, пламя которой направлено вверх. Треугольник эмблемы “Ор” здесь коронует печную трубу, поверх которой водружен флюгер. На втором, хорошо известном шарже Иванов оторвался от крыши и взлетел над восходящим солнцем против ветра, направляющего пламя свечи [илл. 28]. Вспоминая Иванова во *Встречах с писателями и поэтами*, Добужинский предлагал собственное детальное “прочтение” этих шаржей:

> Вяч. Иванов тогда носил золотую бороду и золотую гриву волос, всегда был в черном сюртуке и с черным галстуком, завязанным бантом. У него были маленькие, очень пристальные глаза, смотревшие сквозь пенснэ, которое он постоянно поправлял, и охотно появлявшаяся улыбка на розовом лоснящемся лице. Его довольно высокий голос и всегда легкий пафос подходили ко всему облику Поэта. Он был высок и худ и как-то устремлен вперед и еще имел привычку в разговоре подниматься на цыпочки. Я раз нарисовал его в этой позе “стартирующим“ к звездам с края Башни с маленькими крылышками на каблуках – но эту не очень злую карикатуру я показал только своему другу Сюннербергу, всё-таки боясь, что Вяч. Ив. обидится...[128]

Портретные зарисовки на Башне Добужинского необходимо связать вообще с деятельностью художников круга Иванова, оставивших большой след в истории искусства – Сомова, Бакста, Сапунова. “Дополнительное содержание” их работ, и портретов в частности, иной раз вызывало замешательство у современников и у искусствоведов XX в. Ряд портретов до сих пор остался не выявленными, как например портрет Кузмина работы Сабашниковой[129] или Веры Шварсалон работы Бак-

---

[127] *Бенуа А*. Мои воспоминания. В пяти книгах. Т. 2. Кн. четвертая, пятая. С. 463.

[128] Воспоминания. С. 376.

[129] Дневник Кузмина 1905-1907 г. С. 310, 318, 321, 322, 324.

ста.[130] Не менее важно связать шаржи Добужинского и других участников ивановских “симпосионов” с высокой артистической, а иной раз философической иронией, к которой в драматических ситуациях прибегали насельники и посетители Башни. Ведь как раз весной 1906 г. Зиновьева-Аннибал сочинила свою пьесу *Певучий осел*, где шутливо и иронически трактовала жизненную проблему Эроса, как ее воспринимал Блок, Чулков, Вяч. Иванов и она сама. Пьеса читалась на Башне 25 апреля, ее 1 акт был включен в “Кошницу Ор”. Но это уже тема следующей статьи.

---

[130] Письмо Л. Бакста к Вяч. Иванову от 19 января 1910 // *Бакст Л.* Моя душа открыта. Письма. Кн. 2. М., 2012. С. 157.

# VIACHESLAV IVANOV'S FINAL WORK: *FREEDOM AND THE TRAGIC LIFE* AS AN AUTHORIZED TRANSLATION

*Edited and with introduction by Robert Bird*

In the English-speaking world Viacheslav Ivanov is best known as the author of *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, first published in 1952 by Harvill Press in London and Noonday Press in New York, and re-published and anthologized many times since. However the book has rarely if ever been acknowledged as a source for the development of Ivanov's own thought. Not only did it appear three years after Ivanov's death in 1949, at the age of 83, but it was also presented as a posthumous re-translation of the Alexander Kresling's German translation of Ivanov's original Russian text.

There exists ample evidence, however, that Ivanov not only took an active role in arranging and negotiating the English-language edition, but even reviewed Norman Cameron's translation, making corrections and changing the wording, to the degree that the English translation should be considered authorized. Since Ivanov's original Russian text has been lost, this means that *Freedom and the Tragic Life* must be treated alongside *Dostojewskij: Tragödie – Mythos – Mystik* (1932) as a primary source for future editions of Ivanov's book on Dostoevsky in whatever language. The only other English-language text with similar authority in Ivanov's canon is a brief 1912 essay published in *The Russian Review* from Ivanov's unknown Russian text.[1]

The history of *Freedom and the Tragic Life* is amply documented in Ivanov's correspondence with the directors of Harvill Press, Manya Harari and Marjorie Villiers (who combined their surnames to produce the company's name), and with the academics who mediated between Ivanov and Harvill: Isaiah Berlin, C. M. Bowra, who contributed a brief foreword, and, especially, Sergei Konovalov, who is credited as the editor of Norman Cameron's translation. Most importantly, the Viacheslav Ivanov Research Center (VIRC) in Rome also holds ten pages of Cameron's English translation with Ivanov's notations, including the text of Ivanov's introduction, which failed to make it

[1] V. Ivanov, *Literary Chronicle*, "The Russian Review", vol. 1, no. 2 (1912), pp. 145-149.

into the Harvill edition and is published here for the first time. Future editions of *Freedom and Tragic Life* should be sure to include this prefatory text.

The idea of publishing Ivanov's book on Dostoevsky in English originated after the war with Sergei Konovalov, who had just moved from the University of Birmingham to the University of Oxford. Arriving at his new post with ambitious publishing plans, Konovalov first wrote to Ivanov in 1945 proposing to help publish some of Ivanov's major works. The Dostoevsky book proved the most popular choice, and by 1946 Konovalov had reached a preliminary agreement with Harvill, which had just commenced operations and had an interest in translations of contemporary European philosophy. Responding to the news, Ivanov wrote to Konovalov in July 1946 (I cite the first, rough draft of his letter, which conveys Ivanov's pleasant surprise more directly than the typescript):

> So, my *essay* about Dostoevsky will be translated and published? This is a great joy for me! After your news I can be confident about the translation's style. But will the responsible and fine shades of my thought be conveyed with full accuracy? I can't be absolutely sure about this. Therefore I must review the translation in its final proofs in order to remark on any noted incongruities in the margins, in case of any serious misunderstanding.[2]

Fearing that the book might prove a bit short for an English publisher, Ivanov also suggested to Konovalov adding his two recent essays on Pushkin, and using for prefatory material some of the essays from the issue of the journal *Convegno* dedicated in full to Ivanov's work, particularly those by Gabriel Marcel, Olga Deschartes (the pseudonym of his long-time companion and secretary Ol'ga Shor), E. R. Curtius, Fedor Stepun or Faddei Zelinskii.[3]

By September 1946 Ivanov was in direct correspondence with Manya Harari (and later, to a lesser extent, also with Marjorie Villiers). On 18 October 1946 Ivanov agreed to Harvill's terms: "selling the rights for the first edition for the lump sum of £125, half of which would be paid on the signing of the contract and the other half on the publication of the book; royalties on the basis of 12½% of the asking price would be provided for subsequent editions".[4] A contract was issued in 1946 and finalized in January 1947; however after a change in British tax law a new contract was issued in June 1948.

---

[2] S. K. Kul'ius, A. B. Shishkin, *Pis'mo Viach. Ivanov k S. A. Konovalovu (1946)*, in *Memento vivere: Sbornik pamiati L. N. Ivanovoi*, SPb., Nauka, 2009, pp. 273, 283.

[3] Ibid., pp. 276-277, 281; cf. "Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte", N. 8-12, 25 Dicembre 1933 - 25 Gennaio 1934.

[4] VIRC op. 5 k. 17 p. 26 pg. 06.

An American printing was originally mooted with Harvard University Press, but in the event it was taken on by Noonday Press.[5]

Konovalov in turn put Ivanov in touch with C.M. Bowra in the hope that his new Oxford colleague might be able to help with the publication of Ivanov's uncollected poems in England. The two classicists first exchanged epistles in Latin (Ivanov's in verse), after which Ivanov switched to English ("to amuse you with innocent solecisms of my virgin english prose") and sent Bowra the Russian and Italian editions of his poem *Chelovek* (Man), which had been published in 1939.[6] On 19 September 1946 Bowra wrote to Ivanov ahead of his visit to Rome together with Isaiah Berlin, who in previous months had been in close contact with Anna Akhmatova in Leningrad and Boris Pasternak in Moscow.[7] At their meeting, Ivanov gave the two men the manuscript of his poems, which in 1962 finally appeared as a book from Clarendon Press.

On 2 July 1947 Harari informed Ivanov that the translation was complete and that he would receive it as soon as Konovalov revised it. However on 16 December 1947 Villiers revised the timeline: "Dr. Konovalov will pass on the now completed draft of the translation of your Dostoevski to Dr. Bowra as soon as he has himself considered it and, when Dr. Bowra has read it, it will be forwarded to you for your comments".[8] Evidently, this first translation by an unknown hand was found wanting, and it was sent on for revision to Norman Cameron (1905-1953), a British poet and translator who was just back in London after working for the British diplomatic mission in occupied Vienna. In a letter from 7 December 1948 Cameron wrote to his wife:

> I've had a look at that Dostoevsky translation from German, which I was supposed to 'revise'. It's so abominably bad that I've written to say that all I could do would be to do a completely new translation, at two guineas a thousand words – since the original is very complicated, the complication being Russian extravagance plus German Geschwollenheit ["pomposity" – R.B.] – and that I can't have it finished before the end of February, at the earliest. If they decide not to give me the job on those terms, I don't much mind.[9]

---

[5] VIRC op. 5 k. 17 p. 26 pg. 28; cf. P. Davidson, *Vyacheslav Ivanov and C. M. Bowra: A Correspondence from Two Corners on Humanism*, Birmingham, Centre for Russian and East European Studies, 2006, p. 108. In a letter from 24 April 1952, after apologizing for yet more delays, Harvill informed Dmitrii Ivanov that 1500 copies were published for Harvill and 1000 to 15000 "with the imprint of the American publisher which have been sent to him in sheets and bound in the USA"; op. 5 k. 17 p. 26 pg. 36.

[6] P. Davidson, *Vyacheslav Ivanov and C. M. Bowra*, pp. 82-98.

[7] M. Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, New York, Metropolitan Books, 1998, pp. 148-166.

[8] VIRC op. 5 k. 17 p. 25 pg. 1.

[9] W. Hope, *Norman Cameron: His Life, Work and Letters*, London, Greenwich Exchange, 2000, p. 191.

Evidently Cameron's demands were met, he kept his promised deadline, and the translation was dispatched to Ivanov in Rome for his review. In retrospect, Ivanov seems to have been quite lucky with his translator, who treated his text with sympathetic understanding and a poetic flourish. In this respect it is worth noting that later in 1952 Cameron published translations of poetry by Heinrich Heine and Arthur Rimbaud.[10] Still, reviewing his decades-old text for a new, postwar audience, Ivanov found many passages that required abbreviation, amplification, or rewording.

On 13 June 1949 Harari expressed pleasure that Ivanov "approve[d] of the translation in the main" and assured him that, "Your corrections will of course be incorporated". She wrote again in July, but the response she received was from Dmitrii Viacheslavovich Ivanov, who informed her of his father's death on 16 July. "The revision of the English text of Dostoievsky was the very last work of my father", Dmitrii wrote. "He was very anxious to finish it. There are many notes left and I am busy now putting them in the right place. Meanwhile, O. Deschartes' introduction will be ready and I then will send you both the Dostoievsky and the Introduction. It is hard to say when I will be able to send both manuscripts, but it will be as soon as possible".

Throughout the process Harvill was most concerned with supplying introductory matter that would help to present Ivanov to a British public who had never heard his name, a point on which (in Harari's words) "everyone is agreed".[11] Bowra pledged a foreword, but Harvill insisted upon a longer introduction "by a well-known English authority".[12] On 16 December 1946 Harari informed Ivanov that she had written to Marcel, whose book *The Philosophy of Existence* Harvill published in 1948 in Harari's translation, "offering to buy the translation rights". On 2 July 1947 she wrote that "we have M. Marcel's permission to use his article".[13] Ivanov sent the issue of *Il Convegno* with Marcel's and Deschartes's texts, but for unknown reasons it never reached the publisher. Dmitrii's letter of 21 July 1949 suggests that, not untypically, Ol'ga Shor-Deschartes had decided to rewrite her introduction, but that she never completed it. Perhaps the confusion over the introductory material was the reason that Ivanov's own foreword to the German edition was dropped from the English-language one.

Among other things Ivanov's edits of Cameron's translation provide a detailed sense of his sophisticated command of written English. In this Ivanov

---

[10] Ibid., pp. 193-194.

[11] VIRC op. 5 k. 17 p. 25 pg. 1.

[12] VIRC op. 5 k. 17 p. 26 pg. 19.

[13] VIRC op. 5 k. 17 p. 26 pg. 8, 11.

may have been aided by his son Dmitrii, who, having been educated as a philologist and trained as a journalist, had a superlative command of the language and who, as we have seen, took responsibility for transmitting his father's edits to Harvill Press. More importantly, Ivanov's edits provide a very clear record of changes (however minute) in his thought over the last two decades of his life, of his attempts to adapt his thought for a new audience, and in general of his supple mind, even at his advanced age.

Ivanov's foreword to *Freedom and the Tragic Life* and the beginning of part I are published here for the first time according to a typescript corrected by Viacheslav Ivanov with pencils of various colors. Ten pages remain in the Ivanov archive (VIRC op. 2 k. 35 p. 4), of which only the first five are consecutive. Ivanov's deletions are marked by a strikethrough (i.e., ~~influence~~); his additions are in italics. Almost all of Ivanov's edits were retained in the published text.

[p. 1]

Vyatsheslav Ivanov
DOSTOIEVSKY
*An Essay*
~~Tragedic, Mythical and Mystical Aspects of His Work~~
Re-translated *under the Author's control* by Norman Cameron from the authorised translation into German prepared by Alexander Kresling and published by J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, in 1932.

Harvill Press Ltd.

[p. 2]

CONTENTS

Foreword Page
Part I: Tragedic Aspect
Introductory Note on Dostoievsky's *poetical world* ~~influence~~
Chapter I: The Novel-Tragedy
Chapter II: The tragic principle in Dostoievsky's philosophy of life

Part II: Mythical Aspect
Introductory note on Dostoievsky as a creator of myth

Chapter I: The Enchanted Bride
Chapter II: The Revolt against Mother Earth
Chapter III: The Stranger

Part III: Theological Aspect
Introductory note on Dostoievsky's religious views
Chapter I: Daemonology
Chapter II: Hagiology

[p. 3]

I
Foreword

It will no doubt be useful to begin this book with an explanation of its logical plan. Its threefold *inquiry into the elements of tragedy, myth and religion in Dostoievsky's work* ~~study of Dostoievsky as a tragic dramatist, creator of myths and religious evangelist~~ is represented in the tripartition of the text under headings: "Tragedic Aspect, "Mythical Aspect" and "Theological Aspect". But these headings indicate only three of the viewpoints from which the entirety of Dostoievsky's work may be considered. My intention was by this tripartition to exhibit the work's inner unity, since each of these three aspects at once implies and affects the two others.

I proceed from an examination of the work's form, and arrive, within the framework indicated, at the conclusion that Dostoievsky's writings are, in their inner structure, tragedies in epic dress, such as the Iliad was. If these writings reveal an extreme approximation of the novel form to the *poetical* ~~artistic~~ prototype of tragedy, this is so only because the author's sense of life is essentially tragic, and *therefore* ~~at the same time~~ realistic; for tragedy is conceivable only as a relation between real and free entities.

Dostoievsky's philosophy of life proves, in fact, to be a sort of ontological realism, based on mystical self-*identification with* ~~transposition into~~ the other-Ego, as ~~into~~ a reality rooted in the Ens realissimum. The artistic exploration, on three levels, of the motives of human action—on the pragmatic level of external stimuli, on the psychological level, and lastly on the metaphysical level – shows that man exercises and determines himself as an absolutely free personality only on the third of these levels. This is where true tragedy is enacted: in the sphere of the original self-determination of the free will – the sphere of metaphysics. The only means of illustrating events in this sphere, however, is myth – in so far as myth is understood to mean a

synthetic proposition in which the symbolic subject, which represents a transcendental entity, is given a verbal predicate that shows this entity under its dynamic aspect, either in action or in suffering. Dostoievsky's *tales* ~~writings~~ must, therefore, have a background of mythical imagery, and this is confirmed by a demonstration of the mythological *basements* ~~leitmotifs~~ of his chief works.

The author's views of the tragedy enacted in the metaphysical sphere between God and man *imply a dialectical system* ~~adapt themselves to a system of dialectic~~ which is expounded in the last part of this book. This dialectic is founded on the Augustinian *opposition* ~~antinomy~~ of love of God, on the one hand, and love of self, culminating in hatred of God, on the other. The philosophy of the Evil One, which here consists in an analysis of the conceptual symbols "Lucifer," "Ahriman" and "Legion" (Evil in the social sphere), finally finds its corollary in the depiction of the religious ideal of Hagiocracy.

[p. 4]

II

So much for the logical plan of the *essay* ~~book~~ as a whole. I now wish to say a few words about the manner in which it came to be written. My earlier studies of the novel-tragedy and of Dostoievsky's religion (which were first published in 1911 and 1917 respectively, in the St. Petersburg monthly review "Russkaya Mysl", and were later reproduced in the second and third volumes of my collected Essays) form the groundwork of the first and third parts of this book: "Tragedic Aspect" and "Theological Aspect"; but they have been so radically worked over that they depart substantially not only from the form, but also from the content of the original version. The second part ("Mythical Aspect") is—with the exception of a few pages on the nature of myth and the basic idea of "Daemons," alias "The Possessed" (Essays, Vol. II)—now published for the first time.

As regards the text here presented, I feel obliged to express my sense of guilt towards the translator[1] for having tampered with his already completed and excellent translation by means of occasional and sometimes rather long interpolations ~~(including the poetical self-quotation on p. 23)~~;[2] and even, here and there, by willful stylistic incursions. If the reader stumbles upon any solecism, he should attribute this mishap to my intervention, and should hold me solely responsible.

Lastly, it is my pleasant duty to record with the deepest gratitude the part played by my friend J. Schor (at present in Freiburg) in *the preparation of* ~~helping to prepare~~ this book. ~~For years he indefatigably labored with affectionate zeal to further the work's progress.~~ I even have to thank him for the

initial suggestion that I should collate my published and unpublished writings on Dostoievsky into a uniform study~~, so that without~~. *But for* his understanding initiative and steadfast *affectionate zeal* ~~loyalty~~ this publication would never have seen the light of day.

V.I.

Pavia, December 1931

[1] This refers, of course, to the German translation.

[2] P. 23 in the German text; p. – in the present text.

[p. 5]
*PART I*
*Τραγῳδούμενα*
*(Tragedic Aspect)*

PART I
Tragedic Aspect

*Many events have happened* ~~Half a century has passed~~ since Dostoievsky's death, yet his work and influence are more alive than ever before.

The creatures of his ~~world of~~ fantasy are instinct with a daemonic vitality. They do not retreat from us with the passage of time; they do not age; they refuse to withdraw into the *ethereal* ~~airy~~ regions of the Muses, there to become objects of our alien and dispassionate contemplation. From the fog in the streets they arise before us; in dark and sleepless nights they knock at our doors, frequent our bedsides and in confidential whispers engage us in many a *disquieting* ~~terrifying~~ conversation.

On the furthest horizon Dostoievsky has lit beacons of such radiant brilliance that they seem to me not terrestrial fires, but stars in heaven; but he, all the while, is at our sides, guiding their rays into our breasts – their cruelly healing lancets of light, more soaring than molten steel. At every palpitation of our hearts, he says to us: "Yes, I know; and I know more, and much else besides." Amidst the roar of the maelstrom calling us, amidst the yawn of the chasm enticing us, rises the sound of his pipes, the sanity-destroying pipes of the deep, and inexorably he stands before us, with his penetrating enigmatic gaze,~~--he who has solved the riddle of our natures but never of his own~~ – the sombre and keen-eyed guide through the labyrinth of our souls, simultaneously guiding *us* and ~~reconnoitring~~ *spying upon us*.

He dwells in our midst, and changes *as we do* ~~with us~~; for by dint of his steady concentration upon that which is universally and basically human; of his enormous psychological and ontological intensification and sharpening of the conflicts of his century; and also of the peculiar effects of the ferment he induced, which had the power to stir up all the depths of

[p. 6]

onwards commences slow decline of the heroic epic in general.

The novel-form, on the other hand, has developed in a contrary direction. *in* modern times it has evolved with ever greater power and impact, becoming ever more many-sided and comprehensive, until finally, in its urge to acquire the characteristics of great art, it has become capable of conveying pure tragedy.

Plato described the epic as a *hybrid or mixed* ~~bastard~~ form, partly narrative or instructive, partly mimetic or dramatic – the latter in those passages where the narration is interrupted *with* ~~by~~ numerous and extensive monologues or dialogues by the characters, whose words reach us in oratio recta, directly from the mouths of the masks that the poet has conjured into existence upon the *imaginary* ~~invisible~~ tragic stage. Plato concludes that, on the one hand, lyrical or epic-lyrical *enunciations* ~~works~~ (expressing what the poet says in his own person), and, on the other hand, the drama (compromising everything that the poet *relates word for word as authentic sayings* ~~deliberately puts into the mouths~~ of his heroes), are two natural and clearly distinct forms of poetry; whereas the epic combines in itself both lyrical and dramatic elements. This dual nature of the epic, correctly recognised by Plato, may be explained on the assumption that it arose from the conglomerate art of ancient times – the art described by Alexander *Veselovsky* ~~Weselowski~~, and defined by him as "syncretic" – in which the epic was not yet distinguished from *ritual musical performances and imitative masked plays* ~~orchestrally accompanied sacred rites, or from religious masques~~.[14]

Be that as it may, the tragic element in the Iliad – its substance and internal form – is our historical reason for regarding the novel-tragedy, not as a decadent form of the purely epic romance, but as an enrichment of it; as the reinstatement of the epic in the full inheritance of its rights. *And* ~~But~~ what ~~then~~ entitles us to apply the term "novel-tragedy" to the *novels* ~~writings~~ of Dostoievsky *is, above all* ~~? The essentially tragic element in each of his great works is, above all, its~~ *their basic conception, which is thoroughly and essentially tragic.*

---

[14] *This is a footnote! *A survival of the rhythmical alternation of two interlocutors is the Homeric formula: τον δ'απομειβομενος.*

"The joy of the story-teller"– the self-sufficing pleasure

[p. 7]

in *invention of adventures and surprising entanglements* ~~ideas and discoveries~~, in the many-coloured tapestry of over-lapping and interlocking situations—at one time this was the novelist's professed main object. And it seemed that in this pleasure the epic narrator could find himself entirely anew: carefree, loquacious, inexhaustibly inventive, without any particular desire – or, indeed, real ability – to find the moral of his story. Always he remained loyal to his old predisposition to bring the tale to a happy ending: an ending that would fully satisfy the sympathies aroused in us by our continual participation in *good and ill luck* ~~the adventures~~ of the hero, and would bring us, after *lengthy* ~~????~~ journeys on the flying carpet, back home to our customary surroundings – leaving us *sated* ~~????~~ with the rich diversity of the life mirrored in the bright phantasmagoria on the threshold between reality and dream, and at the same time filled with a healthy hunger for new experiences in our own existence.

The *enchantment of* ~~pathetic element in~~ this "idle musing" ~~(to use Pushkin's phrase) of the story-teller~~ is, of course, irrevocably lost to our over-clouded and *restless* ~~brooding~~ epoch. *Besides some vigorous offshoots* ~~By Dostoievsky's time, moreover, an important section of novel-literature~~ had branched away from the main stem *of the post-medieval novel-literature: the humorous and satiric stories, the didactic or utopian narratives, and last not least,* ~~in order to explore the field either of ideology (this occurred long before Rousseau – in the tales of the Utopists, for example) or of the character-study (which was not first explored by the romantic novel, but as long ago as in~~ *since* Boccaccio's "Fiametta," *the sentimental love-tale*.

Nevertheless, the story-teller's art survived, and continued to exploit its *flexible, accommodating* ~~vigorous~~ technique,--its own natural wealth of unexpected events, their puzzling complexities and the art of holding the reader in suspense as he awaits the unravelment of an apparently hopeless tangle: and all this Dostoievsky refused to renounce – as also in Balzac and Dickens, ~~for example,~~ who notably influenced him, – and he was right to do so. In his case, however, this motley material is subordinated to a special and higher architectural purpose: in all its component parts, however

[p. 8]

13

autonomous law, to which all his environment somehow *like a plastic stuff,* ~~eventually~~ adapts itself. The ultimate principle of his *re*action *to* ~~upon~~ the world and his ~~re~~action upon it ~~to~~ it – the *insoluble* ~~unfathomable~~ content of his Ego – is determined from within, and maintains itself *essentially* ~~in~~

~~virtual~~ *independent* ~~independence~~. Moreover, since the word "tragic" can be used *but improperly* ~~only in *a pejorative* an abusive sense~~, so long as there is no free self-determination – the true tragedy of a human life *is perceptible* ~~can be enacted~~ in external manifestations only in so far as these reflect the extra-temporal and original tragedy of *the intelligible character (in Kant's acceptation of this term)* ~~of his perceptible essence~~. Thus it comes about that Dostoievsky sets the real key-point of the tragic tangle in the realm of metaphysics; for only here *we are* ~~can our understanding~~ allow*ed to* premise the pure activity of the free will *and have an insight into it through the prism of art* ~~and, under the artist's guidance, to gain an intellectual perception of it~~.

Dostoievsky is thus obliged to *give* ~~hypothesise~~ a threefold motive and explanation for crime. Firstly, *he has to settle* ~~in~~ the metaphysical *deed* ~~antinomy~~ of the individual will – which, *in the conflict of* ~~confronted with the opposition between~~ being-for-itself and being-in-God, must either choose between the two or, at least, subordinate one to the other, thus freely determining the fundamental law of its existence. Secondly, *he has to explore the* ~~in~~ psychological pragmatism – that is to say, ~~in~~ the connection between, and development of, the peripheral conditions of consciousness, ~~in~~ the linking together of experience, ~~in~~ the pathology of the passions, ~~in~~ the ebb and flow of emotional stimuli – all of which lead to the final step, and induce the final emotion necessary to the committal of the crime. Thirdly and lastly, *he has to investigate* ~~in~~ the pragmatism of external events,~~--in~~ the whole net of apparently accidental occurrences, fine as a cobweb, yet ever thickening its mesh until it is unbreakable, the net that life casts about its victim,~~--in~~ the chain of actions and combination of circumstances whose causality inescapably conduces to the crime. The joint effect of all these factors, moreover, is brought into relation with processes occurring in the social sphere; so that we can clearly understand how the collective will, too, secretly plays a part in the individual will's act

[p. 9]
19

*Part I, Chapter* II

The Tragic principle in Dostoievsky's *philosophy of life* ~~view of life~~

The expression "naïve idealism" may well be applied to that *primitive* perception of life which *seems to be connatural* ~~is peculiar~~ to man as an individual ~~and *being* which, being an essential part of individuality, is characterised by the fact that the object is directly perceived as~~ a part of ~~the substance~~

~~of the~~ *his own* Ego *just* awakened to self-awareness: at this stage the real meaning of the Tu ~~has not~~ is yet ~~been *revealed* disclosed~~ unknown.

The evolution of *family and* ~~the~~ community, and the discovery of the forces mysteriously working from without in the world of ~~animism~~, form a transition (marked by the development of ritual, judicial and ethical *laws* ~~rules and axioms of behaviour~~) to the age of "naïve realism."

~~From~~ *T*his soil *is fertile enough to produce the germination* ~~there next arises a system~~ of higher morality, firmly rooted in religion, which *strengthens the* ~~*ties existing*~~ *bonds connecting man with* ~~ensures that man shall have a sense of the transcendental reality of~~ the beings ~~and things~~ *above and underneath and* around him; whilst the ~~perception of this transcendental reality – having, after the~~ *gradual* decay of *ancient* ~~old images of~~ belief, ~~became a thing apart from practical reasoning – new~~ once more ~~inclines~~ *urges* ~~the human being (to the extent to which he has abandoned all preconceived ideas of the religious conception of life)~~ *him, though now on the way of reflection,* towards the pole of his innate idealism.

*Because* ~~Since~~, however, this idealism has long since lost its original naivete, the ~~perceiving~~ *thinking* Ego henceforth endeavours to *sever the act of cognition* ~~abstract itself~~ from the empirical~~ly known substance of the~~ personality; and the subjective consciousness desires to universalise itself in abstracto by means of pure thought.

The first, and probably the only, attempt to create a moral religion, derived from ~~purely~~ idealistic *conception* ~~cognition~~, was Buddhism, which nowadays still exercises a strong attraction upon many natures.

[p.10]

23

2

Clearly this mode of thought is not based upon theoretical cognition, with its constant antithesis of subject and object, but upon an act of will and faith approximately corresponding to the Augustinian "transcende te ipsum." Dostoievsky has coined for this a word of his own: proniknowénije, which properly means "intuitive seeing-through" or "spiritual penetration." He has given this word almost the character of a terminus technicus. ~~it may perhaps be rendered as "self-transposition."~~

~~Self-transposition~~ *It* is a *transcension of the* ~~transcending of a~~ subject. *In this state of mind we individualise* ~~In so far as a situation is present in which the subject is capable of regarding~~ the other-Ego not as *our* ~~an~~ object, but as another subject, *it becomes in some degree penetrable because of its evident*

*not only analogy but almost identity with structure of human soul*. It is therefore not a mere peripheral extension of the bounds of individual consciousness, but a complete inversion of its *normal* ~~moral~~ system of coordinates.

The authenticity of this transvaluation is demonstrated primarily in one's inner life: in the experience of true love (which is the only real cognition, for the very reason that it is bound up with absolute faith in the reality of the beloved); and, more generally, in the self-surrender or self-renunciation with which the *pathos of* ~~pathetic element in~~ love is informed.

This *spiritual penetration* ~~self-transportation~~ finds its expression in the unconditional acceptance *with our* ~~acceptance, unconditional and instinct with the~~ full ~~force of~~ will and thought, of the other-existence—in "Thou art." If this acceptance of the other existence is complete; if, with and in this acceptance, the whole substance of my own existence is ~~as it were~~ rendered null and void ~~exinanition~~ (exinanitio, *κένωσις*), then the other-existence ceases to be an alien "Thou"; instead, the "Thou" becomes another description of my "Ego." "Thou art" then no longer means "Thou art recognised by me as existing," but "I experience thy existence as my own, and in thy existence I again find myself existing." Es, ergo sum.

*Certainly,* ~~A~~*a*ltruism as a moral principle *does not contain the totality* ~~has nothing in common with~~

Юлия Богатова. Портрет  Вяч. Иванова. 2015.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Сергей Петрович Иванов (1893-1983). Портрет Вяч. Иванова. Бумага, карандаш. 1937. РАИ …….....… 9

2. Лимерик Сергея Аверинцева «Неужели же вправду…». 1991. Архив Л. Силард .....……. 297

3. Вяч. Иванов. Автограф стихотворения «Глиер! Семь роз...» . 1924. РАИ .....……..…….…..... 340

4. Фотопортрет Вяч. Иванова 1924 г. и автограф стихотворения *Память Рейнгольду Глиеру*. Музей-квартира Р. Глиера, Москва… 342

5. Схемы Вяч. Иванова к лекции о Данте 26 марта 1921. РАИ ..... 352

6. Схема «Полное света море огня…» Вяч. Иванова к лекции о Данте 26 марта 1921. РАИ.....……..… 353

7. Юлия Богатова. Портрет Вяч. Иванова. 2015. Бумага. Тушь, карандаш .....…...…… 405

## ИЛЛЮСТРАЦИИ В ОТДЕЛЬНОЙ ТЕТРАДИ

1. В. Эрн и Вяч. Иванов в квартире на Зубовском бульваре. Около 1916 г. *Фотография.* РАИ.

2. Вяч. Иванов, Ю. Верховский. Сонет В. Ф. Эрну. *Беловой автограф чернилами*. 1915. РАИ. Строки, принадлежащие Вяч. Иванову, подчеркнуты красным карандашом, Ю. Верховскому – синим.

3. М. Добужинский. Автопортрет. *Холст, масло*. 1901. ГРМ.

4. М. Добужинский. Шарж на З. Гржебина. *Бумага, карандаш*. Лето 1905. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

“Зиновий Гржебин не бездельник:
Он созидает ‘Понедельник’!”.
(эпиграмма И. Билибина на З. Гржебина).

5. М. Добужинский. Старый и Новый год. *Карандаш, тушь.* 1905 // Жупел. № 3.

6. М. Добужинский. Два автошаржа. *Бумага, карандаш*. 1900-е гг. ГРМ.

7. М. Добужинский. Автошарж. *Бумага, карандаш*. 1904. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

8. М. Добужинский. Автошарж. *Бумага, карандаш*. 1900-е гг. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

9. В. Серов. Карикатура на Степана Яремича. Акварель. 1903.

10. М. Добужинский. *Д* из *Азбуки “Мира Искусства”*. 1911. *Бумага, тушь, акварель*. 1911.

11. М. Добужинский. *С* из *Азбуки “Мира Искусства”*. 1911. *Бумага, тушь, акварель*.

12. Рисунок И. Билибина (вверху), гравюра Д. Ходовецкого (внизу) и стихотворение Вяч. Иванова «Стены Каиновы» // Адская почта. 1906. № 2.

13. М. Добужинский. Александр Рославлев. *Бумага, карандаш*. 1905-1906. LNB. Публикуется впервые.

14. М. Добужинский. Вера Шварсалон. *Бумага, карандаш*. 1905-1908. LNB. Публикуется впервые.

15. М. Добужинский. Наброски. Вверху в центре – Н. Гумилев. *Бумага, карандаш*. 1908. LNB. Публикуется впервые.

16. М. Добужинский. Марка издательства *Оры* на авантитуле книги Л.Д. Зиновьевой-Аннибал *Тридцать три урода,* 1907. Экз. с дарственной надписью Зиновьевой-Аннибал, посвященной Л.Д. Менделевой-Блок, библиотека А. Блока, ИРЛИ; обложка сборника Вяч. Иванова *Эрос*, 1907; обложка книги *Тридцать три урода*.

17. Авантитул и обложка альманаха *Кошница Ор* работы М. Добужинского, с владельческим автографом А. Блока. Экз. из библиотеки А. Блока. ИРЛИ.

18. Обложка и авантитул сборника Вяч. Иванова *По звездам* (1909) работы Добужинского, с дарственной А. Блоку. Экз. из библиотеки А. Блока. ИРЛИ.

19. М. Добужинский. Александр Блок. *Бумага, карандаш*. Вторая пол. 1900-х гг. ГРМ.

20. М. Добужинский. Обложка альманаха *Белые ночи,* 1907.

21. М. Добужинский. Вячеслав Иванов. Шарж. *Бумага, карандаш*. 1906. LNB. Публикуется впервые.

22. М. Добужинский. Лидия Зиновьева-Аннибал. Шарж. *Бумага, тушь, акварель.* 1906-1907. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

23. М. Добужинский. Лев Бакст. Шарж. *Бумага, карандаш*. 1906-1907 гг. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

24. М. Добужинский. Константин Сюннерберг. *Бумага, карандаш*. 1906-1907. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

25. М. Добужинский. Константин Сюннерберг. *Бумага, карандаш*. 1906-1907. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

26. М. Добужинский. Шарж на Д. Философова. *Бумага, карандаш*. 1900-е гг. РО ИРЛИ. Публикуется впервые.

27. В. Серов. Михаил Кузмин. *Бумага, карандаш*. 1907 г.; М. Добужинский. Михаил Кузмин. *Тушь, перо*. 1907-1909. ГРМ.

28. М. Добужинский. Два шаржа на Вячеслава Иванова. *Бумага, тушь, акварель, карандаш*. 1908-1909. ГРМ.

29. Конволют книг издательства *Оры* из библиотеки Блока. ИРЛИ. Публикуется впервые.

30. Альманах *Факелы*. Обложка работы М. Добужинского.

31. Г.А.В. Траугот. Портрет Вяч. Иванова. *Бумага, тушь, карандаши*. Собственность художника.

32. Вяч. Иванов. Драматическая сценка *Цветы смерти.* Сочи, конец 1916. *Фотография*. РАИ. Стоит слева Лидия Вячеславовна Иванова. Сидят слева направо: неизвестный, Вера Константиновна Шварсалон. Публикуется впервые.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

ИРЛИ – Институт русской литературы РАН (Санкт-Петербург)

ИМЛИ – Институт мировой литературы РАН (Москва)

РАИ – Римский архив Вяч. Иванова

РО ИРЛИ – Рукописный Отдел Института русской литературы РАН (Санкт-Петербург)

РГГУ – Российский государственный гумангитарный университет (Москва)

LNB – Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (Vilnius)

Четырехтомное Собр. Сочинений Вяч. Иванова (Брюссель, 1971-1989) цитируется с указанием тома – римской цифрой, страницы – арабской.

## Авторы сборника

Бёрд (Bird) Роберт – профессор славистики, университет Чикаго, США

Бруни (Bruni) Алессандро Мария – профессор славистики, Венецианский университет, Италия

Василь (Vasil) Кирилл О. И. – архиепископ, профессор Папского Восточного института в Риме, секретарь Конгрегации Восточных Церквей, Ватикан

Гарзонио (Garzonio) Стефано – профессор славистики, университет Пизы, Италия

Гаспаров (Gasparov) Борис Михайлович – профессор русских и западноевропейских исследований Колумбийского университета, Нью-Йорк, США, и Высшей школы экономики, С. Петербург, Россия

Глухова Елена Валерьевна – научный сотрудник ИМЛИ РАН, Москва

Дудек Анджей – профессор Ягеллонского университета, заместитель декана Факультета международных и политических исследований, Польша.

Зенкин Константин Владимирович – профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Москва

Каприо (Caprio) Стефано – профессор Папского Восточного института в Риме.

Ланда Кристина – аспирант Болонского университета, Италия

Магомедова Дина Махмудовна – профессор, заведующая кафедрой истории русской классической литературы историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ, Москва

Марченко Олег Викторович – профессор Философского факультета РГГУ, Москва.

Мицкевич Денис Николаевич – профессор эмеритус университета Дьюк, Северная Каролина, США

Нива (Nivat) Жорж – профессор эмеритус Женевского университета, академик Европейской Академии, Франция

Обатнин Геннадий Владимирович – доцент кафедры славистики университета Хельсинки, Финляндия

Овсянников Сергей – протоиерей, научный сотрудник Амстердамского университета, Нидерланды

Пайман (Pyman) Аврил – профессор эмеритус университета Дарема, член Британской Академии, Великобритания

Петров Валерий Валентинович – директор Центра античной и средневековой философии Института философии РАН, Москва.

Плюханова Мария Борисовна – профессор славистики университета Перуджи, академик Амброзианской академии, научный сотрудник Исследовательского центра Вяч. Иванова в Риме, Италия

Полонский Вадим Владимирович – профессор РАН, директор ИМЛИ РАН, Москва

Саббатини Марко – доцент университета Мачерата, Италия

Силард Лена – доктор филологических наук Академии Наук Венгрии; профессор эмеритус Будапештского университета и университета Сассари (Италия)

Устинов (Ustinov) Андрей – приглашенный профессор университета Сан Франциско, США

Шишкин Андрей Борисович – профессор университета Салерно, научный директор Исследовательского центра Вяч. Иванова в Риме, Италия

CONTENT

Cyril Vasil S.I. *Russia at the Pontifical Oriental Institute* ..... 11

Stefano Caprio, *Viacheslav Ivanov's Mission* ..... 15

*From the Editors* ..... 21

Valerii Petrov (Moscow)
Divergent Streams in Viacheslav Ivanov's *Dream of Melampus*: An Intertextual Analysis ..... 23

Andrzej Dudek (Krakow)
Correlating Religion and Culture in Viacheslav Ivanov's Thought ..... 55

Stefan Caprio (Rome)
*The Tale of Svetomir Tsarevich*: Myth and Theological Thought..... 79

Elena Glukhova (Moscow)
Vladimir Soloviev and Gnostic Symbolism in the *Tale of Tsarevich Svetomir* ..... 89

Mariia Pliukhanova (Perugia)
Dostoevsky's Archaisms in Viacheslav Ivanov and His Followers ..... 103

Georges Nivat (Genève)
*"Contaminés par l'Antiquité"*: Two Contrasting Examples, Viacheslav Ivanov and Joseph Brodsky ..... 131

Alessandro Maria Bruni (Venice)
Memory and Oblivion in Viacheslav Ivanov's *Roman Diary of 1944*: Towards an Analysis of the Poem "Via Appia" ..... 143

Avril Pyman (Durham)
Time and Eternity in Viacheslav Ivanov's *Roman Diary of 1944*..... 153

Vadim Polonskii (Moscow)
Sacred and Topical Registers in Viacheslav Ivanov's Discourse concerning World War I: Towards the Symbolist Encoding of the Slavic Question..... 161

Sergei Ovsiannikov (Amsterdam)
Minei and Palimpsest: "Ecclesiastical" and "Personal" Temporality in Viacheslav Ivanov's Poetry ..... 167

Stefano Garzonio (Pisa)
Viacheslav Ivanov and the Poetry of Gavrila Derzhavin: Some Notes..... 177

Boris Gasparov (New York)
Futurism and Phonology ..... 185

Konstantin Zenkin (Moscow)
Viacheslav Ivanov's Musical and Theurgical Prophesies..... 203

Dina Magomedova (Moscow)
The Convergence of Cultures as a Problem for Poetics: Viacheslav Ivanov's Poetic Cycle "Rosarium" ..... 213

Gennadii Obatnin (Helsinki)
Textual History as a Method of Analysis: About the Poem "Earth" ..... 221

Kristina Landa (Bologna)
On Dante's Influence on Viacheslav Ivanov's Early Poetry (1904-1919): The Poetics of "Transparency and Reflection"..... 235

Oleg Marchenko (Moscow)
An Exchanged Glance: On the History of the Creative Relationship between Viacheslav Ivanov and Vladimir Ern ..... 267

Marco Sabbatini (Macerata)
Translating Viacheslav Ivanov into Contemporaneity: Linguistic Questions and Hermeneutic Considerations ..... 277

Lena Szilard (Budapest)
The Multi-dimensional Hermeneutics of Viacheslav Ivanov – The Method of a Contemporary Analysis of Literary Texts ..... 297

Denis Mickiewicz (Durham, NC, USA)
Latent Transparency of V. Ivanov's Writing ..... 305

PUBLICATIONS

Viacheslav Ivanov's Microdrama "Flowers of Death". Andrei Shishkin ed. ..... 323

Viacheslav Ivanov's poem "To Gliere". Andrei Shishkin ed. ..... 339

Viacheslav Ivanov's Lectures on Dante (1921). Kristina Landa ed. ..... 343

Andrei Ustinov (San Francisco), Andrei Shishkin (Salerno)
Pictura Poema Silens: Mstislav Dobuzhinskii at Viacheslav Ivanov's "Tower": Artistic Contexts ..... 355

Viacheslav Ivanov's Final Work: *Freedom and the Tragic Life* as an Authorized Translation.
Edited and with introduction by Robert Bird ..... 391