

- 71 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2012. С. 97.  
72 Дудек А. На пути к «внутреннему человеку» // Вяч. Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. С. 53–64.  
73 Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С. 178, 184.  
74 Шпенглер О. Закат Европы. С. 128.  
75 Там же. С. 138.  
76 Иванов Вяч. Существо трагедии // Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 296.  
77 Там же.  
78 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 533–534.  
79 Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. С. 65.

Нина Сегал-Рудник

## ДОСТОЕВСКИЙ И БОДЛЕР:

*к теории и практике символизма у Вячеслава Иванова*

Пионерская статья «Достоевский и роман-трагедия»<sup>1</sup> непосредственно связана с проблемой практического применения теории символизма Вячеслава Иванова. Одним из инструментов создания образа Достоевского и анализа его творчества с точки зрения символического – теургического – искусства является в работе стихотворение Ш. Бодлера «Les Phares». Цитата из этого стихотворения и его отдельные образы используются для постулирования ряда наиболее важных положений. Развитие бодлеровской символики и новое соединение его символов в единую систему позволяет Иванову ввести в свою работу самое композицию бодлеровского текста, его «несущую конструкцию». Стихотворение Бодлера «Les Phares» дало возможность построить в статье «Достоевский и роман-трагедия» систему доказательств основополагающего значения феномена Достоевского для современного мира подобно тому, как в очень существенной для развития теории русского символизма работе «Две стихии в современном символизме» (1908) используется другое стихотворение Бодлера – знаменитое «Correspondances» (в русском подстрочнике самого В. Иванова).

Метод познания творчества одного художника через его отражение в зеркале другого творца – символистское открытие Серебряного века, получившее широкое распространение в литературе эпохи. Сам Вячеслав Иванов строит свои поэтические сборники с постоянным пристальным вниманием к отражениям текстов, взглядов, идей и са-

мого облика как ушедших творцов, так и своих друзей и коллег (например, циклы «Современники» и «Товарищам» в книге «Прозрачность»). Поэзия Бодлера, столь определяющая эпоху, крайне важна для Иванова во время его работы над теорией символизма и в период исследования Достоевского. Стихотворение «Les Phares» ко времени создания статьи было уже хорошо знакомо русскому читателю благодаря Эллису и самому Вячеславу Иванову, который перевел его в 1909 г. и включил, вместе с другими пятью переводами стихотворений Бодлера, во вторую книгу сборника «Cor Ardens» – «Speculum speculogum», цикл «Пристрастия». Этот цикл сам по себе образует систему отражений, в которой переводы из «Цветов зла» занимают центральное место. Стихотворения – обращения (точнее, стихотворения – портреты и послания) к художникам, поэтам и ученым (Сомову, Сологубу, Брюсову, Блоку, Случевскому, Чулкову, Кузмину, Гумилеву, Хлебникову, Бальмонту, И.М. Гревсу, Анненскому) неизбежно требуют соотношения с помещенными в центр цикла переводами Бодлера и Байрона, которые словно погружают образы творцов прошлого и современности в глубь некоего обобщенного романтически – символистского хронотопа. Задача настоящей статьи не позволяет, к сожалению, подробнее проанализировать этот в высшей степени притягательный сюжет. Отмечу лишь, что стихотворение «Маяки», занимая двенадцатое место среди двадцати шести стихотворений цикла «Пристрастия», оказывается, таким образом, помещенным Ивановым в самом его центре, в той самой глубине «Зеркала зеркал», в которую вглядываются, согласно замыслу автора, лирический герой и читатель. А. Wanner считает, что это стихотворение как таковое конгениально творчеству В. Иванова<sup>2</sup>. Действительно, такое размещение текста не может не указывать на особое к нему внимание со стороны Иванова, который строит в «Cor Ardens» свои переводы из Бодлера в иной последовательности, чем во «Les Fleurs du mal», позволяющей образовать новый – переводческий – цикл Бодлера с возникающими дополнительными значениями<sup>3</sup>. Объяснение особого внимания Иванова к стихотворению «Les Phares» следует искать, конечно, в самом тексте Бодлера, оказавшемся столь важным и для структуры поэтической книги Иванова, и для статьи «Достоевский и роман-трагедия».

«Les Phares», наряду с «Correspondances», можно рассматривать как еще один замечательный пример, демонстрирующий основопо-

лагающую идею Иванова о двух направлениях в символизме – «идеалистическом» и «реалистическом». В своих основных чертах «Les Phares» повторяет композицию «Correspondances», но в отраженном, перевернутом виде. Так же, как и «Correspondances», оно делится на две части. Первая часть – восемь строф – представляет собой символические портреты восьми художников: Рубенса, Леонардо да Винчи, Рембрандта, Микеланджело, Пюже, Ватто, Гойи и Делакруа. Вторая часть, девятая – одиннадцатая строфы, рисует единение всех творческих порывов и устремлений художников в единую символическую конструкцию, возносящуюся ввысь. Это, по существу, символистская ода, воспевающая как величие и достоинство отдельного художника, так и искусства в целом.

Подобная конструкция существует и в «Correspondances», см. соответствующую цитату в подстрочном переводе В. Иванова, которым он пользуется в статье «Две стихии в современном символизме»: «соединение соответствий в природе «подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, – подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки»<sup>4</sup>. Семантическое движение по горизонтали, распространяющееся вширь, создает впечатление единства всего сущего на земле. Такое единство Иванов в статье «Две стихии в современном символизме» называет символом.

В «Les Phares» направление семантического движения, объединяющего творческие порывы художников, иное. Соединение в единство происходит здесь не по горизонтали, а по вертикали, образуя уникальную поэтическую анаagogическую структуру (Laurence M. Porter)<sup>5</sup>. Одним из образов единства является в обоих текстах образ эха. Если в «Correspondances» оно определяет то движение вширь, о котором было сказано выше, то в «Les Phares» направление распространения эха иное. Оно берет свое начало в цветовой гамме «медальонов» и в образах их героев, затем, словно поднимаясь снизу, звучит, многократно повторяясь, в лабиринтах огромного сооружения, подхватывается криком часовых, разносится рупорами, как приказ, и, наконец, восходит к небу светом маяка и звуком – зовом «охотников, потерявшихся в великом лесу»:

Sont un écho redit par mille labyrinthes...  
C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;

C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Так же, как и в «Correspondances», в тексте «Les Phares» создается синестетическое единство цвета, звука и света, обращенное к Богу. Однако синестезия приобретает здесь иное по сравнению с «Correspondances» значение в семантическом сюжете стихотворения. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов использует семантический сюжет «Correspondances» для того, чтобы показать, как от соединения многочисленных благоуханий, цветов и звуков в символ – единое целое, устремленное к источнику существования, поэт переходит к подробному описанию отдельной части соответствий – запахам. Эти два семантических движения – соединение в целое и анализ частностей, с точки зрения Иванова, соответствуют двум символистским методам – «реалистическому» и «идеалистическому», противоположных друг другу и попеременно главенствующих в разные эпохи существования человечества. В «Les Phares» семантический сюжет развивается в обратном порядке: от детализированного рассмотрения – зарисовки – «экстракта» творчества того или иного художника к идее их соединения в символ – зажженный маяк. Намеченная в восьми строфах первой части тема синестезии приобретает последовательное развитие во второй части. Переводя «Les Phares», Иванов должен был непременно задуматься вновь о соотношении между сформулированными им направлениями в символизме: обратное использование семантического сюжета «Correspondances» в «Маяках» говорило в пользу не разделения, а неразрывного единства двух символистских методов.

Об этом единстве свидетельствуют восемь строф первой части. Несмотря на всю разницу между ними, каждый из «медальонов» построен по принципу «художник и пространство его творчества» (ср. напрашивающуюся аналогию «художник и его модель») или, точнее, «художник и его символический хронотоп». По существу, это восемь символических локусов, озаменованных выделенным при помощи запятой именем художника (семь из восьми строф начинаются таким образом; в пятой строфе имя Пюже поставлено первым в последнем стихе, при этом принцип выделения запятой сохраняется). За именем художника следует то, что можно назвать символическим эскизом его основного хронотопа. Инструментом символизации является здесь описание творчества художника через упоминание характерного для

него изображения того или иного места / мест в пространстве. Как справедливо уточняет Laurence M. Porter, имеется в виду европейское пространство в его физической или духовной проекции: Рубенс – «река забвения», «сад лени», «изголовье свежей плоти»; Леонардо да Винчи – отражения в зеркале на фоне пейзажей Италии; Рембрандт – больница и большое распятие. Наиболее, быть может, показателен «медальон» – «lieu vague». Образ Ватто связан с описанием карнавала, Гойя – с изображением участников и предметов кошмара, а Делакруа – с озером в лесу, как, например, в картине «Смерть Офелии» (или с изображением другого водного пространства, как в картине «Данте и Вергилий, или Ладья Данте», см. ниже). Поскольку время, соотносящееся с создаваемыми ими пространствами, едино и ассоциируется с вечностью («éternité» – слово, которым заканчивается стихотворение), можно сказать, что каждый из художников в тексте Бодлера ассоциируется с создателем отдельного символического хронотопа, а в результате создается ощущение абсолютного единства творца / творцов и великих творений в вечности. Существенно добавить, что восемь «медальонов» представляют собой замкнутую композицию, от Рубенса до Делакруа – современного Рубенса, см. по этому поводу важное замечание Laurence M. Porter<sup>6</sup>. Она представляет собой декларацию единства творчества и его внутреннее бесконечное разнообразие, соединение времен и эпох как опоры современного мира и основание великого здания искусства. Заметим здесь же, что этим способом соединения фигуры творца и создаваемого им мира воспользуется Иванов для создания образа Достоевского в неразрывной связи с его великими романами.

Неразрывность единства и множественности как парадокса художественного творчества определяет пространственную структуру стихотворения «Les Phares». Восемью моделям «художник и его символический хронотоп» первой части соответствуют во второй части образы тысячи лабиринтов и тысячи цитаделей, подкрепляемые образами тысячи часовых и тысячи рупоров, передающих все дальше и дальше, все выше и выше единый приказ. Образ крика – зова – приказа оказывается неразрывно связанным с темой восходящего движения в пространстве. В нее вовлекаются многочисленные части архитектурного сооружения: тысяча лабиринтов – тысяча цитаделей и зажженный маяк. Слово «маяк» – «un phare» в тексте употребляется

в единственном числе, сопоставление же со множественным числом в названии стихотворения подчеркивает как огромность вырастающего в тексте архитектурного сооружения, так и многочисленность усилий великих творцов. В результате возникающая во второй части текста тема искусства как великого единства несходной внутри себя множественности приобретает семантику все того же восходящего движения в пространстве: от отдельных образов искусства к образам единого эха – крика – зова, звучащего в конце стихотворения над зажженным маяком. Символический образ художника как создателя символического пространства творчества окончательно проясняется во второй части «Les Phares» в значении великого зодчего – демиурга земного мира, соединяющего все его проявления в единое целое синестезии.

Действительно, создания художников и их цветовая гамма приобретают явственное значение звука при учете соотношения первой и второй частей текста. В девятой строфе, как бы подытоживая многообразие и многоцветье восьми строф – «медальонов», говорится: «Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes, / Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum» – «Эти проклятия, эти богохульства, эти жалобы, / Эти восторги, эти вопли, эти рыдания, эти Te Deum». Хула и хвала сливаются в единое «пылающее рыдание» – «ardent sanglot», вознесенное к Господу, выражение, в котором сосуществуют представления о звуке и красном цвете пламени.

Поддерживает синестезию соединение высокого и низкого – характерная черта стихотворения, проявляющая интонационно с самого его начала. Например, выделение имени каждого из художников ощущается как восклицание, не случайно и Эллис, и Иванов при переводе ставят восклицательный знак после имени вместо запятой оригинала и / или добавляют междометие «О» перед ним. У Бодлера же после имени художника стоит запятая, отмечающая здесь повышение интонации, а три восклицательных знака появляются только в конце каждой из трех строф второй части, что дополнительно подчеркивает стремление автора показать процесс соединения всех явлений искусства в единое целое. Восклицательный знак знаменует здесь то объединение высокой и низкой интонации, которое характерно для всех строф первой части. Одическая интонация, слышная в именах художников, соединяется с выражениями типа «свежая плоть» в строфе о Рубенсе или строкой «молитва сквозь плач выдыха-

ет запах экскрементов» в строфе о Рембрандте, у Микеланджело фантомы вытянутыми пальцами разрывают свой саван, в строфе о Пюже появляются каторжники, а рядом с именем Гойи возникают варящиеся зародыши и дети, подтягивающие чулки. На фоне этого контраста еще более очевидны великие загадки творчества, соединяющего все виды искусства. В описании живописи у Бодлера внезапно возникает звук: в восьмой строфе стихотворения под мрачным небом Делакура звучат странные фанфары, и за ними появляется имя Вебера. Имеется в виду хор охотников из оперы «Der Freischütz», которому в десятой строфе соответствует «зов охотников» (и появление названия оперы в переводе В. Иванова). Если вспомнить о том впечатлении, которое производила на слушателей первая немецкая национальная опера – «Волшебный стрелок», то становится очевидной в стихотворении Бодлера романтическая идея соединения всех времен и народов единстве – в звучании мировой арфы, как писал Гердер. Синестезия помогает построить образ возносящейся к небу гигантской архитектурной конструкции, излучающей свет, звук и цвет.

В. Иванов, несомненно, мог обратить внимание на сходство этой конструкции с великим построением Данте: от мрачных подземелий к небу. На соотношение с Данте есть дополнительные указания в тексте «Les Phares»: здесь слышны проклятия Ада и Te Deum – песнопения, которые Данте слышит в Чистилище. В результате образ маяка столь же напоминает о рдеющей в вечном пламени башне города Дита с зажженным на ней красным огоньком (Inferno, 8), сколь и о возносящейся к небу горе Чистилища, над которой сияют вечные звезды. И наконец, нельзя не сказать еще об одном упомянутом Бодлером живописном источнике, который непосредственно связан с образами «Божественной комедии», еще точнее, с пламенеющими башнями города Дита и его стражей – падшими ангелами, кроваво-черным болотом Стикса и челноке Флегия. Картина Делакура «Данте и Вергилий, или Ладья Данте» (1822), несомненно, имеет прямое отношение к образам восьмой строфы Бодлера: мрачное небо, кровавое озеро, привидения дурных ангелов на фоне характерного для художника контраста красного и зеленого цветов. Эти реминисценции и аллюзии «Божественной комедии» будут взяты на вооружение Ивановым в статье о Достоевском (см. ниже).

Подводя итоги этого экскурса в стихотворение Бодлера, следует сказать, что скорее всего работа над переводом текста «Les Phares»

позволила Иванову увидеть новое сочетание разьединенных ранее методов «идеалистического» и «реалистического» символизма в единой поэтической структуре. Сама поэтика стихотворения Бодлера могла привести В. Иванова к идее, как можно изобразить в единстве и свое видение творчества Достоевского, и образ самого великого художника. О том, что именно «Les Phares» во многом инспирировали создание первой из серии работ Иванова о Достоевском, свидетельствуют по крайней мере три лейтмотивных образа статьи «Достоевский и роман-трагедия»: *маяк*, *лабиринт* и *озеро*. Так же как у Бодлера, эти символы становятся частью направленной ввысь конструкции текста статьи о Достоевском.

\*\*\*

Семантическое действие, которым Иванов начинает свою работу о Достоевском, в сущности, очень сходно с бодлеровской моделью «художник и его символический хронотоп»: это заявление о необходимости определения места того или иного писателя в потоке истории, то есть во времени. Время представлено одновременно и как театральная сцена (ушедший писатель уподобляется либо сошедшему со сцены, либо удалившемуся в глубь нее актеру, что соответствует идее о романе – трагедии, обратим внимание, что далее Иванов, даже непосредственно говоря о жанре трагедии применительно к романам Достоевского, ни разу не обращается к этой метафоре), и как небосвод. С ним связана появляющаяся далее модель «писатель и его символический хронотоп», которая находит у Иванова адекватное стихотворению «Les Phares» выражение в символе *зажженного маяка* – «un phare allumé». Иванов пользуется бодлеровским представлением о художниках как маяках – ориентирах земной жизни, детализируя и развивая его.

Противопоставляя всех писателей, в том числе Чехова и особенно Толстого Достоевскому, Иванов пишет, что их уход чаще всего означает, «что некий живой порыв завершился и откристаллизовался в непреложную ценность, а между нами и этим *новым, зажегшимся на краю неба маяком* [курсив мой. – Н.С.-Р.], легло еще большее отдаление, чем промеж нами и тем, кто накануне шел впереди и предводил нас до последнего поворота дороги... Толстой, художник, уже только

радует нас с высот надвременного Парнаса, прозрачной и далекой обители нестареющих Муз»<sup>7</sup>. Здесь образ маяка становится выражением мирного, спокойного и далекого от человечества пребывания в вечности великого творчества. Совершенно иной выглядит противопоставленная Толстому фигура Достоевского: «Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удалиться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного созерцания. Беспокойными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и в белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье», – пишет Иванов, противопоставляя образы Толстого и Достоевского по признаку «неподвижность // движение», «прозрачность // туман», «далекий // близкий», «надвременный // современный». Далее Иванов использует образ маяка для характеристики творчества Достоевского: «*Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, – а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа*»<sup>8</sup>. Как видим, применительно к Достоевскому возникает совершенно иной образ маяка. Если о маяках других художников, включая Толстого, Иванов говорит в единственном числе и пользуется формой страдательного возвратного причастия прошедшего времени для описания их огня, то применительно к Достоевскому он употребляет множественное число слова «маяк» и активную форму действия – невозвратный глагол «зажег», ср. «зажегшимся на краю неба маяком» и «зажег... маяки».

Иванов, несомненно, хочет подчеркнуть грандиозное различие между Достоевским и другими писателями с их отстраненностью от земной современности, отсутствием какой бы то ни было активности по отношению к ней. Эти писатели уже всецело принадлежат платоновской вечности, о чем свидетельствуют слова о маяке, зажегшимся «на краю неба», которые вызывают ассоциацию с диалогом «Федр» и образом великой души, въезжающей на небосвод по краю горизонта, подобно едущим на праздничный пир бессмертным богам<sup>9</sup>. Действие же, которое производит Достоевский и его творчество на сегодняшнюю действительность, качественно иное. Оно ха-



рактируется чрезвычайной интенсивностью, отсюда появление в связи с Достоевским множественного числа слова «маяк». «Маяки» Достоевского также находятся в платоновской вечности, «на краю горизонта», но это самые отдаленные и высокие ориентиры, силой своего света напоминающие звезды. Иванов таким образом многократно укрупняет фигуру Достоевского: Достоевский – тот, кто зажигает маяки, а если вспомнить, что это уже и не маяки, а почти звезды, то фигура писателя приобретает черты гиганта, исполина, теурга, могущего зажигать звезды на небе. Собственно, так с самого начала статьи, с ее первого предложения рисуется фигура Достоевского; «Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших *вождей и богатырей духа*»<sup>10</sup>, – заявляет Иванов, сразу же задавая тон и масштаб анализа творчества писателя.

Показательно с точки зрения используемых в статье методов, что образ маяка применительно к Достоевскому ассоциируется с представлением В. Иванова о символе в начале работы «Две стихии в современном символизме» (глава I «Символизм и религиозное творчество»). Местоположение символа связано здесь с представлением о верхе, небе и исходящем оттуда свете в соответствии с представлениями неоплатонизма. Иванов пишет: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение... В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе»<sup>11</sup>.

Очень любопытно сопоставить это положение с приведенной выше цитатой о маяках Достоевского. Местоположение маяков Достоевского, их ассоциация с горящими звездами и, главное, их лучи, которые Достоевский как имеющий право творец этого абсолютно современного художественного и реального мира направляет в сердца своих читателей и жжет их «прикосновениями раскаленного железа», есть, по существу, метафора представления Иванова о символе, приведенного выше. Так же как в статье «Две стихии в современном символизме» описывается появление новых смыслов при прохождении символа – луча нисходящего с различными планами бытия и сферами сознания, лучи маяков, зажженных Достоевским, преломляются в образы ночных петербургских призраков, в пятна тумана, в ночных собеседников, пока, не пересекаясь с сердцами чи-

тателей, не оставляют на них неизгладимый след раскаленного железа. Ассоциация Достоевского с пушкинским «Пророком» и Книгой пророка Исайи дополнительно подчеркивает особое воздействие Достоевского: под действием его «жестокого таланта» люди проходят процесс пророческой инициации.

Маяки Достоевского являются, таким образом, метафорой символического искусства в статье «Достоевский и роман-трагедия». Цель символического искусства была сформулирована Ивановым ранее в работе «Мысли о символизме» (1912): ею является принцип действительности – «соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова», в результате которого рождается подобный вспыхнувшей радуге символ<sup>12</sup>. Каждое произведение символического искусства вновь начинает великое движение восхождения – нисхождения, каждое есть начало лестницы Иакова. Таким образом, не только творчество Достоевского является выражением символического искусства, но, следуя метафоре Иванова, соединение воедино самой фигуры писателя и его произведений создает символ, смысл которого разворачивается в работе «Достоевский и роман-трагедия». И хотя М.М. Бахтин считает, что Иванов был практически независим от идей европейского символизма и что его теория символизма и мифопоэтика непосредственно восходят к Античности, Средним векам и Возрождению<sup>13</sup>, все же подчеркну, что идея соединения в символе художника и его творений – одна из основополагающих для Бодлера (в частности, как было показано выше, она составляет основу семантического сюжета и композиции стихотворения «Les Phares»). Другое дело, что представление о символе связаны для Иванова с идеей художника – теурга – «наследника» творчества природы, «Мировой Души», «творящей Матери»<sup>14</sup>. Символическое же искусство имеет, с его точки зрения, непосредственное отношение к народному и национальному: «Символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души», – утверждал Иванов еще в своей работе 1904 г. «Поэт и чернь».

Из идеи символа становится понятной художественная логика Иванова – исследователя Достоевского: так же, как происходит собирание многообразных смыслов символа в единый космогонический миф<sup>15</sup>, символическое искусство Достоевского основывается на общей и в высшей степени актуальной для современной российской действительности тайне сущего, едином мифе, стоящем за всеми его

текстами. Отсюда приложенный к работе о Достоевском экскурс «Основной миф в романе “Бесы”».

Возвращаясь к понятию символа у Иванова, скажем, что различие между представлением о символе в статье «Две стихии в современном символизме» и образом маяков Достоевского в работе «Достоевский и роман-трагедия», по существу, минимальное, обусловленное исключительно практическими задачами. В первом случае речь идет о сравнении символа и его значений с солнцем и солнечными лучами, что, помимо прочего, должно подчеркнуть простоту и ясность символа и его понимания. Во втором случае образ маяков и звезд вызывает представление о ночи, опять-таки создавая соответствие особой, ночной, темной природе Достоевского. Не случайно, предвзято появления символа маяка применительно к Достоевскому, Иванов говорит о символической встрече с героями его романов в темные и белые петербургские ночи и в часы бессонницы. С этой ночной атмосферой соотносится образ Достоевского – смотрящего маяка, освещающего путь читателя. Кроме того, с ночной атмосферой соотносятся другие трансформации образа маяка в статье Иванова: это образ Достоевского – человека со светочем или факелом в руках (см., например, следующий пассаж: «Потребность и навык настороженного внимания, зоркого взглядывания делают Достоевского похожим на человека со светочем в руках»<sup>16</sup>) и сравнение писателя с богинями мести – Эринниями, которые, с факелом в одной руке и бичом из змей в другой руке, поджидают преступника во мраке ночи<sup>17</sup>. Ночная атмосфера и горящий в ней маяк заимствованы Ивановым как у Бодлера, так и у Данте: Эриннии взвиваются над вершиной пламенеющей башни города Дита (*Inferno*, 9).

Кроме того, с образом зажженного маяка соотносится и представление о «демотическом», то есть современном «народном» романе, важном для современного состояния российского сознания в целом. Создателем такого жанра и является, с точки зрения Иванова, Достоевский. Определение «демотического» романа также дается через образ исходящего от человека света, который рассеивает мглу. Иванов пишет, что это «роман большого стиля, обнимающий всю народную жизнь и подобный *оку народа, загоревшемуся в одиноличной душе, но наведенному на весь народ*, чтобы последний мог обозреть себя самого и себя осознать»<sup>18</sup>. Очевидна трансформация образа маяка, с которым у Иванова связана фигура Достоевского: свет

маяка в этом сравнении уподоблен загоревшемуся оку (ср. причастие «зажегшийся» и глагол «зажег» применительно к маяку); свет окружен темнотой (появляется внутри человеческого существа – в душе); так же, как в метафоре «Достоевский наводит свет своих маяков на людские сердца», «око народа» наведено на весь народ. При этом важно и обратное действие, вызванное светом маяка: народ видит и осознает себя в этом свете, более того, его душевные порывы оказываются в результате измененными под его действием и устремленными туда, куда указывает Достоевский.

Стоит обратить внимание на возникающую в этой цитате неопределенность соотношения света и тьмы. Очевидно, что ивановская метафора «ока народа, загоревшегося в единой душе» развивает, помимо прочего, символику глаз и света, столь распространенную в русском символизме. Как указывает А. Ханзен-Лёве, здесь «символика глаз и света развертывается в некую визионерскую форму бытия, персонифицированную в фигуре *poeta vates*, который в эмпирическом бытии феноменального благодаря своему “озарению” делает зримым “внутреннему глазу” ноуменальное...»<sup>19</sup>. Сопоставление же с другими образами фигуры со светочем показывает, что Иванов использует форму, предложенную Бодлером, – образ горящего во тьме маяка, но наполняет ее многообразными вариантами символа «солнечного глаза» (например, Бальмонта, Блока, Белого, Городецкого, Волошина и самого Иванова)<sup>20</sup>. В результате возникает двойственное ощущение света и тьмы, окутывающее фигуру писателя-пророка таинственным ореолом, а действие, производимое им, становится сходным с сакральным.

Этому путеводному воздействию Достоевского на душу народа соответствует утверждение Иванова о «проникновении» как основном инструменте творчества писателя. Само слово «проникновение» связано системой своих значений как с физическим представлением о распространении света, так и с идеей воздействия религиозного знания. Искусство проникновения в человеческие души, которым владеет Достоевский, заставляет Иванова сделать заключение об утверждении посредством этого инструмента человеческого достоинства каждого из многочисленных героев – «ты еси». Идея соединения их равноправных голосов – знаменитое открытие полифонии романов Достоевского, предвещающее работы Бахтина, оказывается в связи с образом маяка Бодлера реализацией, развитием, трансформаци-

ей символа соединения всех элементов творчества, всех многочисленных образов, напомним о воплях, богохульствах и славословиях Господу, о которых говорит Бодлер в своем стихотворении, в единую устремленную в небо архитектурную конструкцию.

Иванов, несомненно, стремится создать образ Достоевского как подлинного религиозного художника в том смысле, который заключен в словах Вл. Соловьева из его Первой речи о Достоевском: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»<sup>21</sup>. Это положение всегда было крайне важным для Иванова: в статье «Две стихии в современном символизме» он повторит его трижды и будет подробно комментировать, поскольку здесь оно является отправным пунктом его рассуждений о символистских методах в искусстве. В статье о Достоевском Иванов не приводит этой соловьевской цитаты, однако, как видим, пользуется ею в качестве руководства для создания образа Достоевского – пророка (образец художника-пророка создал сам Достоевский по отношению к Пушкину, и Иванов берет на вооружение эту модель). Идея Иванова о цикле романов Достоевского как возводящемся храме также вполне соответствует положению Соловьева.

Бодлеровская архитектурная конструкция, которая, как уже говорилось выше, восходит в своем генезисе к Данте, соответствует возникающему далее в статье Иванова образу строящегося поколения храма и Достоевскому как одному из его архитекторов. Образ храма соотносится со столь важным для Иванова представлением о восходящем движении. Иванов пишет: «Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: “Немногое извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно”»<sup>22</sup>.

К символу храма Иванов уже обращался в статье «Две стихии в современном символизме». Речь идет о средневековом готическом храме, о чем говорят образы подземного лабиринта – фундамента здания, и высоких сводов, через отверстия которых видны звезды. Готический храм является для Иванова своего рода идеалом – воплощением «средневекового мистического реализма». «Средневековый мистический реализм» выражает, по мнению Иванова, целостность религиозного мирозерцания, о чем он пишет в той же статье «Две стихии в современном символизме». Все многообразие мира и человечества запечатлелось здесь «в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия»<sup>23</sup>.

Достоевский для Иванова – великий строитель, воплощающий грандиозную идею всеобщего религиозного действия; он тот, кто создает основу такого действия, его фундамент. Отсюда и связанный с Достоевским ивановский образ лабиринта – этого древнего мифологического символа, приобретающего столь существенное значение в формировании мифопоэтики европейского и русского символизма<sup>24</sup>. В христианской символике он означает преобразование пути человеческого на пути от греховного мира к миру небесному или небесному Иерусалиму. В средневековых соборах, например в Шартрском соборе лабиринт располагается непосредственно перед главным алтарем так, что верующий не может миновать его и оказывается невольно вовлеченным в его спирали. Очевидно, такого рода лабиринт в храме имел в виду Иванов, поскольку он называет Достоевского Дедалом, имя которого получили спиральные лабиринты, хотя, безусловно, появление имени Дедала должно в связи с творчеством Достоевского символизировать представление об изображении им лабиринта человеческого сознания, в котором таится страшное преступление. (Замечу здесь же, что у Данте стражем седьмого круга, где караются насильники, является Минотавр.) Появление образов Данте в приведенной цитате в целом связано с образом лабиринта: спиральные круги Ада (см. также их изображение Боттичелли), как и символика спирали в целом, практически синонимичны лабиринту. Иванов пользуется здесь символом лабиринта как в его наиболее распространенном христианском значении поиска истинного пути, которое также имел в виду Бодлер, так и в смысле пути восхождения, как у Данте.

Иванов и ранее многократно обращался в своем творчестве к лабиринту – одному из любимых символистских образов, и



можно видеть, что символика лабиринта, помимо целого ряда заключенных в ней значений, достаточно устойчиво соотносится им с образами Данте. Так, стихотворение «Лабиринт» в цикле «Парижские эпиграммы» («Кормчие Звезды») рисует образ Парижа: «Человеческих блужданий / Серокаменный Дедал!»<sup>25</sup> Примечательно, что и в этом случае Иванов соотносит образ города-лабиринта<sup>26</sup> с «Божественной комедией». За ивановскими приведенными строками возникает ряд ассоциаций, от романа Гюго «Собор Парижской Богоматери» до описания зловещего серого склона около Стигийского болота в 7 песне Ада:

In la palude va c'ha nome Stige  
questo tristo ruscel, quand' è disceso  
al piè de le maligne piagge grige

(Inferno, 7)

В «Песнях из лабиринта» («Cor Ardens»), помимо представлений о погружении в прошлое, возвращении в детство, встрече с ушедшими и полученной путеводной нити, в восходящем движении – пути лирического героя возникает целый ряд образов «Божественной комедии», например море у «плит порога», напоминающих вкупе с образом вздымающихся мраморных стен о двух уступах Чистилища, или «алмазный... восклон»<sup>27</sup>, вызывающий ассоциации с девятым кристальным небом Рая.

Тем не менее устойчивое соединение образа лабиринта с образом маяка в статье «Достоевский и роман-трагедия» не может не напомнить и о стихотворении Бодлера. Слово «лабиринт» в значении основания маяка употребляет Бодлер в стихотворении. К тому же в семантическом сюжете стихотворения «Les Phares» есть мотив передачи эстафеты из поколения в поколение (достоинство художников – это «Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge»). Этот мотив использован Ивановым для создания образа «строящегося поколениями храма». Отсюда возможность сделать заключение, что в приведенной выше цитате, основанной на образе храма и Достоевского – строителя лабиринта в нем, Иванов пользуется и символикой Бодлера, соединяя ее с целым рядом своих любимых образов.

В статье о Достоевском Иванов существенно развивает образ лабиринта применительно к Достоевскому. Он несколько раз говорит в соотношении с образом писателя – создателя лабиринта и провод-

ника в нем. Так, в самом начале введения к статье он пишет, что Достоевский – «сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, – *вожатый* и соглядатай<sup>28,29</sup>. Далее Иванов вновь обращается к образу вожатого в лабиринте, появление которого уже непосредственно согласуется с образами Данте и идеей восхождения у Данте и Бодлера: «И так творчески сильно, так преобразительно катартическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую с ним через муки ада и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче, что мы все уже давно примирились с нашим суровым *вожатым*, и не ропщем более на трудный путь...»<sup>30</sup>

Упоминания лабиринта, Ада, Чистилища, «обителей Беатриче» – Рая в соотношении с образом «вожатого» свидетельствуют о прямом уподоблении Ивановым Достоевского Вергилию. Вместе с тем нельзя не сказать, что образ «вожатого» так же, как и образ лабиринта, уже был использован Ивановым в его поэзии. В стихотворении «Вожатый» («Кормчие Звезды») этот образ восходит не только к дантовскому Вергилию, но и к символике сошествия Христа в Ад и воплощению христианского пути как трудной, но праведной судьбы. Семантический сюжет стихотворения строится на мотивах воскрешения, выхода из «темницы тесной», возвращению на землю и готовности / неготовности служения лирического героя. «Вожатый» Иванова – тот, кто заставляет человека, несмотря на все его сопротивление, неотвратимо идти истинно христианским путем (см. эпиграф из Сенеки к стихотворению: «Ducunt volentem fata, nolentem trahunt»).

В соотношении с ивановским вожатым, с представлением о тех муках и испытаниях, которые должна пройти душа читателя по Аду, Чистилищу и Раю, – дантовских проекциях, созданных русским гением, образ Достоевского – «вожатого» приобретает значение символа силы русской христианской судьбы и, более того, судьбы России. Воздействие Достоевского понимается как неотвратимое, как своего рода Фатум, и вместе с тем как катартическое, преображающее и освобождающее. Такое понимание значения творчества Достоевского накануне Первой мировой войны означало для Иванова несомненную веру в необходимость совместного общероссийского действия, которым стало бы новое прочтение Достоевского. Его романы, вынесенные на публичное прочтение, стали бы постановкой единой великой трагедии, в которой бы вся Россия, как древние Афины, пережив небывалый катарсис, преобразилась бы в истинно

христианское государство. Вот та роль, роль «вожатого», которая отводилась Ивановым Достоевскому, и она еще более очевидна, если вспомнить, что перевод работ Иванова о Достоевском на немецкий язык вышел в Германии накануне прихода нацистов к власти.

Надо сказать и о других дополнительных смыслах, которые содержит в себе употребляемое Ивановым слово «вожатый» по отношению к Достоевскому. Этот образ имеет богатое прошлое в русской литературе. Важной для Иванова должна была быть ассоциация с появившимся во тьме и в буране «вожатым» – Пугачевым Пушкина. У Иванова она способствует акцентированию бунтарской природы Достоевского (наряду с представлениями о ее трансформации через смерть – смертный приговор) и глубинную связь с народными чаяниями, за которыми встает грозный призрак «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Но есть и другой, чудесный лирический вожатый из романа Жуковского «Желание» – перевода стихотворения Шиллера «Sehnsucht», эпиграф из которого был предпослан Пушкиным в рукописи главы «Вожатый» в «Капитанской дочке»: «Где ж вожатый? / Едем!»<sup>31</sup> Образ Достоевского в связи со символикой вожатого в лабиринте приобретает в этом литературном контексте все более и более разветвленную систему значений: пастырь, посланный свыше, воплощение силы христианской судьбы, бунтарь – глава народного восстания и, наконец, поэт и романтический герой, исполненный лирического томления и стремления в неизвестное, – образы, вновь напоминаящие о Вергилии – *dolce padre*.

Не случайно Иванов говорит о лиризме, пронизывающем романы Достоевского, и о соединении методов творца романа-трагедии, равных Шекспиру, с приемами импрессионизма. Но эти представления о лиризме и импрессионизме имеют в творческой лаборатории Иванова отношение все к тому же стихотворению Бодлера «Les Phares»: говоря об этих качествах романов Достоевского, Иванов подкрепляет их цитатой из своего перевода «Маяков»:

Больница скорбная, исполненная стоном,  
Распятые на стене страдальческой тюрьмы –  
Рембрандт!.. Там молятся на гноище зловонном,  
Во мгле, пронизанной косым лучом зимы<sup>32</sup>.

Бодлер понадобился Иванову отнюдь не только в качестве иллюстрации близости колористической гаммы Достоевского и Рембрандта.

Имя Рембрандта появится далее еще раз в соседстве с образами лабиринта и человека с факелом в руках, словно подтверждающая устойчивость сочетания бодлеровских образов и символов в статье «Достоевский и роман-трагедия». Продолжая описание импрессионистического и лирического дара Достоевского, Иванов пишет: «Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин. Его освещение и цветовые гаммы его света, как у Рембрандта, лиричны. Так *ходит он с факелом по лабиринту*, исследуя казематы духа, пропуская в своем луче сотни подвижных в подвижном пламени лиц, в глаза которых он вглядывается своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом»<sup>33</sup>. Образ Достоевского – исследователя и наставника, вожатого по «лабиринтности жизни»<sup>34</sup> неразрывно связан у Иванова с символикой Бодлера.

И наконец, подытоживая сказанное о символе ивановского лабиринта и его составляющих, нельзя не сказать о том, что образ лабиринта соотносится со всеми романами Достоевского<sup>35</sup>. Развивая идею И. Анненского о связи всех его романов между собой, высказанную в работе «Достоевский в художественной идеологии», Иванов утверждает, что Достоевский создал единую структуру, которая, подобно творению Дедала, предназначена для помещения в самой его глубине преступления как центрального события романа-трагедии. Все многообразие героев Достоевского Иванов соединяет воедино в сюжете пути по лабиринту, заявляя о симфоническом построении текста, с одной стороны, и, с другой, с идеей перипетий как основного компонента развития сюжета трагедии: «...все частности подчинены, прежде всего, малому единству отдельных перипетий рассказа, а эти перипетии, в свою очередь, группируясь как бы в акты драмы, являются железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие, цель всего рассказа, со всеми его многообразными последствиями, со всею его многозначительностью и тяжеловесною содержательностью, ибо на этой планетной сфере снова сразились Ормузд и Ариман, и катастрофически совершился на ней свой апокалипсис и свой новый Страшный суд»<sup>36</sup>.

Мысль о соединении всех частных сюжетов и всех голосов персонажей в единое лабиринтное целое напоминает о том целом у

Иванова, которое возносится над созданными Достоевским подземельями и лабиринтом, – об образе храма, строящегося поколениями. Теперь можно ответить на вопрос о том, почему Иванов считает именно Достоевского величайшим и грандиознейшим из всех художников. В многократно цитировавшейся статье «Две стихии в современном символизме» Иванов высказывает мысль о соотношении полифонии и унисона песнопений в едином религиозном действе, которые взаимно дополняют друг друга, образуя согласие индивидуального и объективного в едином соборном действе<sup>37</sup>. Такое соединение разнообразного и общего с сурово и мощно звучащим голосом творца всей этой трагической симфонии никогда не существовало ранее в истории человечества, и Достоевский, с точки зрения Иванова, явился создателем невероятной по своему масштабу архитектоники.

Однако и в этом случае принципы соединения отдельных элементов в единый сюжет могли быть подсказаны Бодлером. Напомню о восьми моделях первой части стихотворения «Les Phares»: художественный locus и его genius loci соединяются в сочетании высокого и низкой, грубой, плотской составляющих. Иванов подчеркивает у Достоевского то же сочетание высокого восторга, его особую роль в создании текста и подземного, раздающихся из бездны «головокружительных флейт глубины»<sup>38</sup>. И так же, как у Бодлера, восемь строф «медальонов» становятся лабиринтами, на которых строится великое здание творчества – маяк, вся невероятная по своей огромности конструкция «лабиринта» – романов Достоевского оказывается устремленной ввысь, к вечным звездам в исследовании Иванова.

И здесь необходимо сказать о том последнем символе, без которого не существует ни стихотворения Бодлера, ни исследования Иванова о Достоевском. Вечность, куда устремлен маяк Бодлера, представлена в тексте как некое бесконечное водное пространство, у края которого умирают все чаяния и надежды: «Et vient mourir au bord de votre éternité!». По существу, жанр стихотворения Бодлера имеет непосредственное отношение к представлению о трагедии. Вся возведенная им огромная архитектурная конструкция – маяк как символ искусства бессильна донести до Создателя совместное усилие гениальных творцов. Искусство, точнее, история искусства у Бодлера – лишь утешение – «божественный опиум» для людских сердец, небо остается безучастным даже к высочайшему выражению человеческо-

го достоинства. Небесное водное пространство, возможно, – только обман: внизу, на земле, существует его отражение – кровавое озеро Делакруа, «lac de sang», один из лейтмотивов книги «Fleurs du mal» (см., например, стихотворение «La Cloche fêlée», в котором говорится о «береге кровавого озера» – «Au bord d'un lac de sang»<sup>39</sup>). Символ маяка у Бодлера вызывает сопоставление со знаменитым Фаросским маяком и его печальной судьбой.

Иванов же не случайно переводит последнюю строфу «Les Phares» так, чтобы избежать глагола «умереть» – «mourir»:

Поистине, Господь, вот за Твои созданья  
Порука верная от царственных людей:  
Сии горящие, немолчные рыдания  
Веков, дробящихся у вечности Твоей!<sup>40</sup>

В переводе Иванова остается надежда: действительное причастие «дробящихся» имеет значение и «измельчающиеся», и «бесконечно толпящиеся». Отсюда и окончание статьи Иванова «Достоевский и роман-трагедия»: образ озера, у которого молится Марья Тимофеевна Лебядкина. Ее душа становится в анализе Иванова зеркалом, отразившим душу великой Матери Сырой Земли – душу земли русской. Образ водного пространства Достоевского становится в статье Иванова символом чаяний русской души и символом надежды, как озеро Светлояр, в которое погрузился град Китеж. Русская душа, взывающая спасения, – образ, имеющий особую значимость для идеи В. Иванова о жанре романа-трагедии у Достоевского. Он видит в Достоевском художника-теурга, наследника «Великой Матери»-природы, помещающего в центр тяжести своих романов этот чудесный образ. Путь к нему лежит через совместное действие – переживание трагедии и катартическое очищение.

Позволю себе высказать последнее суждение о том, почему именно стихотворение «Les Phares» и образ маяка оказывается столь важным для Иванова. Если верно мое предположение о важности образа Фаросского маяка для понимания стихотворения Бодлера, то Иванов, безусловно, помнил о том, что именно острове на Фарос был сделан перевод семидесяти толковников. Классическая статья «Достоевский и роман-трагедия», таким образом, – это не только исследование, без которого сегодня немислимы никакие штудии творчества Достоевского, и не только блистательное применение теории

символизма самого Вячеслава Иванова, в котором он виртуозно сочетает свои идеи об идеалистическом, реалистическом и мистическом символизме. Статья Иванова, напечатанная в «Русской мысли» в апреле 1914 г., воспринимается *post factum* как один из последних призывов к объединению накануне катастрофы войны и революции. И в этом отношении она противостоит любым упрекам в адрес русской интеллигенции: «Достоевский и роман-трагедия» указывает на тот необычайный дар, который получила Россия в лице писателя-пророка и на мировое культурное богатство, которым надлежит воспользоваться, в том числе и еще раз задуматься о величии поэзии и ее значимости для современного мира Бодлера.

Осталось только добавить, что бодлеровский символ маяка прочно укореняется в философском и литературоведческом словаре Иванова. Уже в 1937 г., в связи со столетием смерти Пушкина, Иванов, по просьбе Ло Гатто, произносит речь, которая затем будет напечатана по-итальянски под названием «*Gli aspetti del bello e del bene nella poesia del Puškin*»<sup>41</sup>, а в русском варианте получит название «Два маяка»<sup>42</sup>. Здесь же появится многозначительное сопоставление психологических открытий Пушкина опять-таки с Бодлером и Верленом, с одной стороны, и, с другой стороны, с Достоевским, который так же стремится взглянуть в темную глубину убийственных страстей, но его спасительными ориентирами в истолковании русской религиозности остаются не бодлеровские, а пушкинские «маяки» – «непостижимое виденье» Красоты и «вера в святость»<sup>43</sup>.

#### Примечания

1 Публичная лекция и реферат, читанный в петербургском Литературном обществе (Русская мысль. 1911, май – июнь). В основу Экскурса положена речь, произнесенная в московском Религиозно-философском обществе, по случаю доклада С.Н. Булгакова «Русская трагедия». Как доклад, так и Экскурс напечатаны в апрельской книге «Русской мысли» за 1914 г. Позднее статья была включена в кн.: Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М.: Мусарет, 1916.

2 *Adrian Wanner. Baudelaire in Russia.* Gainesville: University Press of Florida, 1996. P. 151–152.

3 Ср. в этой связи идею о построении Ивановым в книге собственного цикла на основе переводов стихов Бодлера «Сплин», «Маяки», «Человек и море», «Цыганы», «Предсуществование», «Красота»: *Adrian Wanner. Baudelaire in Russia*, p. 151–152.

4 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч. Собр. соч.:* В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и примеч. О. Дешарт. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 547.

5 *Laurence M. Porter. The Anagogic Structure of Baudelaire's «Les Phares».* In *The French Review. Special Issue, No. 5, Studies in French Poetry (Spring, 1973)*, pp. 49–54.

6 *Ibid.* Pp. 51–52.

7 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // *Собр. соч. Т. 4 (при участии А.Б. Шишкина).* Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С. 401.

8 Там же. С. 401–402.

9 *Платон. Федр* // Платон. Избранные диалоги. М.: Худ. лит., 1963. С. 211.

10 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. С. 401.

11 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 537.

12 *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Собр. соч. Т. 2.* С. 606.

13 *Бахтин М.М.* Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 394.

14 См. об этом: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических символов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. С. 20. Автор здесь опирается на идеи Иванова, высказанные в работе «Две стихии в современном символизме».

15 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 537.

16 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. С. 417.

17 Там же.

18 Там же. С. 404.

19 *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм... С. 199.

20 Там же. С. 198–232.

21 Цит. по: *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 557–558.

22 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. С. 403.

23 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 543.

24 См. по этому поводу краткий, но очень глубокий обзор проблемы «Миф – метафора в мифопоэтике» в кн.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм... С. 52–57.

25 *Иванов В.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Кн. 1. С. 139.

26 Дедал здесь – синоним лабиринта; см. примечание Р.Е. Помирчегго к стихотворению Иванова «Лабиринт» в: *Иванов В.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. С. 281.

27 Там же. Кн. 1. С. 255–259.

28 Слово «соглядатай» вносит дополнительный оттенок тщательного и неуклонного руководства, во всяком случае, так понимает его значение Иванов, что очевидно из соседства однородных членов «вожатый и соглядатай», а кроме того, из стихотворения Иванова «Подстергатель», посвященного В. Хлебникову. См. также далее в статье «До-

стоевский и роман-трагедия»: «Парадоксально чуждаясь искони общепринятого у поэтов обычая и сладостного обряда украшать свои вымыслы описаниями природы, Достоевский как бы наложил на себя запрет выступать “природы праздным соглядатаем”, по выражению Фета» (*Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. С. 434*).

29 Там же. 402

30 Там же. С. 412.

31 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М.: Наука, 1964. Т. 6. С. 785.

32 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. С. 415.

33 Там же. С. 416.

34 Там же. С. 424.

35 Там же. С. 403.

36 Там же. С. 410.

37 *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 545.

38 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. С. 402.

39 Laurence M. Porter видит эти два стихотворения в целом как антонимы в книге Бодлера (*The Anagogic Structure of Baudelaire's «Les Phares»*, p. 53).

40 *Иванов В.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 300.

41 In *Alessandro Puškin nel primo centenario della morte*, a cura di E. Lo Gatto. Istituto per l'Europa Orientale, Roma, 1937.

42 Современные записки. 1937. № LXIII.

43 *Иванов Вяч.* Два маяка // Собр. соч. Т. 4. С. 337, 342, 330.

Игорь Виноградов

## ПОЛИФОНΙΑ ИСТИН ИЛИ ПОЛИФОНΙΑ ИСТИНЫ?

(К постановке проблемы: Бахтин и Достоевский)

Начнем с того, что попробуем прежде всего уяснить, о постановке какой, собственно, проблемы идет речь и как связана она с именами Бахтина и Достоевского.

В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтин попытался дать свое понимание типовой структуры романов Достоевского. Роман Достоевского, считает он (и это основной тезис всей его книги), – строится на множестве неслиянных, самостоятельных, равноправных «голосов»-смыслов, образующих такую полифонию, при которой тщетно искать в романе какую-либо системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, смысловую завершенность. И не потому, что она не удалась автору, пишет Бахтин, а потому, что она не входила в его замысел. Единство романа Достоевского – полифонического романа, как он его называет, – это, по Бахтину, единство его как художественной структуры, а не как смысловой авторской позиции. Другими словами, в романе Достоевского нет какой-то итоговой авторской идеи, итогового смыслового контрапункта, к которому стремятся все те отдельные смысловые голоса, что выражают позиции героев, – это голоса именно неслиянные, равноправные, и единство их чисто эстетическое, но никак не идейное, не идеологическое. В этом – суть концепции Бахтина.

Концепция эта встретила, естественно, определенные возражения, связанные с тем, что она, как не раз на это указывалось, вступает в очевидное противоречие с рядом кардинальных, программных