



CENTRE D'ÉTUDES VIACHESLAV IVANOV

האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

FACULTY OF HUMANITIES



ЗАГАДКА МОДЕРНИЗМА:  
ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

VIACHESLAV IVANOV:  
THE ENIGMA OF MODERNISM

- I. Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher Yale, USA, 1981. / Ed. by R.L. Jackson and L. Nelson. Jr. New Haven. 1986.
- II. Vjačeslav Ivanov and the Culture of His Time. Rome, 24-28 May 1983. [Материалы конференции не опубликованы, программа в [http://www.v-ivanov.it/files/3143/3143\\_cultime001.pdf](http://www.v-ivanov.it/files/3143/3143_cultime001.pdf)]
- III. Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov / A cura di F. Malcovati. Vol. 1–2. Nuova Italia ed. Firenze. 1988
- IV. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav Ivanov-Symposiums. Heidelberg. 4–10 September 1989 / Hrsg. von Wilfried Potthoff. Universitätsverlag C. Winter. Heidelberg. 1993.
- V. Un maître de sagesse au XX siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps / Ed. G. Nivat. (Cahiers du monde russe. XXXV 1–2). Paris. 1994.
- VI. Шестой международный симпозиум, посвященный творчеству Вячеслава Иванова и культуре его времени. Будапешт, 12-16 июня 1995 г. / Под ред. Л. Силард (Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus 41. 1996).
- VII. Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998 / Под ред. Сергея Аверинцева, Розмари Циглер. Peter Lang. Frankfurt am Main. Berlin, 2002.
- VIII. Международная конференция: Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией / Под ред. А. Шишкина. Vol. I–II. (Europa Orientalis. XXI. 1–2. Salerno. 2002).
- IX. Международная конференция: Поэт – Мыслитель – Ученый. К 140-летию со дня рождения Вячеслава Иванова. Москва. 2006 // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 1 / Под ред. К. Лаппо-Данилевского, А. Шишкина. СПб., 2010.
- X. Международная конференция: Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вяч. Иванова / Под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина. Салерно, 2017.

ЗАГАДКА  
МОДЕРНИЗМА:  
ВЯЧЕСЛАВ  
ИВАНОВ

МАТЕРИАЛЫ XI МЕЖДУНАРОДНОЙ ИВАНОВСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«VIACHESLAV IVANOV: THE ENIGMA OF MODERNISM».

THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM,  
MAY 5-7, 2019



ВОДОЛЕЙ  
МОСКВА  
2021

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2=411.2)6-8  
314

**Редакционная коллегия:**

М. Вахтель, А. Дикман, П. Дмитриев, О. Левитан, Н. Сегал-Рудник, Д. Сегал,  
С. Федотова, А. Шишкин

На обложке: Вяч. Иванов во время визита к М. Бодмеру.  
31 октября 1934 г., замок Фреденберг. Фотограф – Бертольд Нейдхардт. РАИ.

Оформление обложки на основе дизайна Программы конференции.  
Художник Dina Konson

- 314** Загадка модернизма: Вячеслав Иванов: Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019 / Отв. ред. Н. Сегал-Рудник, ред.-сост. Д. Сегал, О. Левитан, А. Шишкин, М. Вахтель. – М.: Водолей, 2021. – 764 с.

ISBN 978–5–91763–555–2

Настоящий сборник посвящен многообразному культурному наследию Вячеслава Иванова (1866–1949), одного из наиболее выдающихся творцов эпохи модернизма. Основу книги составляют материалы и исследования, связанные с XI Ивановской конференцией *Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism*, Еврейский Университет в Иерусалиме, 5–7 мая 2019 г. Вопрос о влиянии Иванова на ведущие направления гуманитарных наук в эпоху модернизма определил направления работы конференции и тематику сборника. В нем представлены исследования российских и зарубежных ученых, в которых рассматривается роль Иванова – символистского поэта, философа и историка идей – в эволюции литературы, музыки, театра, религиозной, культурной и художественной мысли в России, Европе и Эрец Исраэль. Один из наиболее важных аспектов этой книги – отношение Иванова к возрождению еврейской жизни, языка иврит и созданию новой израильской культуры. Сборник включает публикации, основанные на архивных материалах. Особый интерес представляет визуальный ряд книги, представляющий малоизвестные работы К. Сомова, Н. Альтмана, Генрика Рипзама (Henrick Ripszam), фотографии Нини и Кэри Гесс (Nini and Carry Hess). Издание представляет интерес для филологов и философов, театроведов, искусствоведов и музыковедов и всех ценителей поэзии и культуры.

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2=411.2)6-8

ISBN 978–5–91763–555–2

© Авторы статей, 2021  
© Издательство «Водолей», оформление, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

*Н.М. Сегал-Рудник, Д.М. Сегал, О.М. Левитан.* От составителей..... 10

### I.

#### Вяч. ИВАНОВ И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

- Димитрий Сегал** (The Hebrew University of Jerusalem, Israel).  
Творчество Вяч. Иванова и модернизм ..... 17
- Жорж Нива** (University of Geneva, Switzerland).  
«Christus præsens» и поэзия Вячеслава Иванова ..... 47
- Стефано Каприо** (The Pontifical Oriental Institute, Rome, Italy).  
Повесть о Светомире царевиче: миф и богословская мысль ..... 55
- Pamela Davidson** (University of London, UK).  
Viacheslav Ivanov and the 'Jewish question': The limits of the 'universal man' ..... 71
- Анджей Дудек** (Jagiellonian University in Kraków, Poland).  
Природа и типология ценностей в мысли Вячеслава Иванова ..... 109
- Нина Сегал-Рудник** (The Hebrew University of Jerusalem, Israel)  
Достоевский в мифологии и онтологии Вяч. Иванова ..... 124
- Мария Плюханова** (University of Perugia, Italy).  
Труды Вячеслава Иванова о Достоевском: эволюция основного мифа ..... 179
- Мария Цимборска-Лебода** (Maria Curie-Sklodowska University, Lublin, Poland).  
«Забота об Anima» – Вячеслав Иванов как соучастник диалога  
с современностью ..... 198
- Елена Тахо-Годи** (МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН, Россия, Москва).  
Трансформация мифа об Эдипе в историсофской эссеистике  
Вяч. Иванова 1930-х годов ..... 215
- Мишель Грабар** (University of Rennes 2, France).  
Отклики теории Вячеслава Иванова *Ты Еси* у Эмманюэля Левинаса  
и Жака Дерриды ..... 225
- Федор Поляков** (University of Vienna, Austria).  
Тень Агриппы Неттесгеймского в кругу русских символистов ..... 234

## II.

## Поэзия и поэтика

- Светлана Федотова** (ИМЛИ РАН, Россия, Москва).  
Вяч. Иванов и А. Бергсон: феноменология памяти в поэме *Младенчество*... 255
- Алексей Козырев** (МГУ им. М.В. Ломоносова, Россия, Москва).  
Топос младенчества в русской культуре ..... 280
- Евгений Пономарев** (ИМЛИ РАН, Россия, Москва; РГПУ им. Герцена, С.-Петербург).  
Две версии «младенчества»: Вячеслав Иванов и Иван Бунин..... 294
- Aminadav A. Dykman** (The Hebrew University of Jerusalem, Israel).  
Ivanov, Augustan poets, Du Bellay and Neo-Latin Elegy ..... 306
- Лариса Павлова, Ирина Романова** (Смоленский государственный университет, Россия).  
Скрытые структуры в лирике Вячеслава Иванова  
(из опыта применения программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») ..... 312
- Евгений Сошкин**.  
«Узел жизни». Геологический миф Осипа Манделъштама и Вячеслава Иванова ..... 331
- Константин Лаппо-Данилевский** (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Россия, С.-Петербург).  
«Перевод-истолкование» в понимании Вяч. Иванова..... 346
- Лия Ермакова** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, С.-Петербург).  
Библейская лексика в переводах Вяч. Иванова из Эсхила ..... 367

## III.

## Биография и творчество

- Андрей Шишкин** (University of Salerno, Viacheslav Ivanov Research Center, Rome, Italy).  
Сомов и Башня Вяч. Иванова: портрет – терцины – фронтиспис ..... 377
- Роман Тименчик** (The Hebrew University of Jerusalem, Israel).  
Вячеслав Иванов у Ахматовой: из Именного указателя к «Записным книжкам» ..... 413

<b>Павел Дмитриев</b> (С.-Петербургская академическая филармония им. Д.Д. Шостаковича, Россия). Поэтическое состязание на Башне в июле 1909 г.: Еще раз к вопросу о творческих соприкосновениях Вяч. Иванова и М. Кузмина .....	428
<b>Геннадий Обатнин</b> (University of Helsinki, Finland). Годы учения Веры Шварсалон .....	441
<b>Александр Соболев</b> (Россия, Москва). Вячеслав Иванов и молодые поэты (заметки к теме) .....	462
<b>Елена Толстая</b> (The Hebrew University of Jerusalem, Israel). Вячеслав Иванов и Алексей Толстой.....	481
<b>Михаил Вайскопф</b> (The Hebrew University of Jerusalem, Israel). Воспоминания Андрея Белого о Штейнере: актуальный контекст .....	502
<b>Светлана Гарциано</b> (University of Lyon, France). Образ Вяч. Иванова в преломлениях субъективно-семейных воспоминаний и эмигрантской критики.....	532
<b>Павел Трибунский</b> (ДРЗ им. А.И. Солженицына, ИРИ РАН, Россия, Москва). Материалы к биографии А.А. Бакши .....	545
<b>Николай Богомолв</b> (МГУ им. М.В. Ломоносова, Россия, Москва). Вячеслав Иванов в архиве И.Н. Розанова .....	554
<b>Майкл Вахтель</b> (Princeton University, USA). Вячеслав Иванов в переписке Е.Д. Шора с Р. Рёсслером .....	570

#### IV.

#### ИВАНОВ И МУЗЫКА

<b>Тамара Левая</b> (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия). Вячеслав Иванов и судьба мифа о Скрябине.....	589
<b>Леонид Каяниди</b> (Смоленский государственный университет, Россия). «Прометей» А.Н. Скрябина и «Прометей» Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического текста .....	598
<b>Константин Зенкин</b> (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия). Идея мистерии Вячеслава Иванова и ее составляющие в музыке XX века ...	620

## V.

## ИВАНОВ И ТЕАТР.

## ГАБИМА

- Nikolai Pesochinsky** (РГИСИ, Россия, С.-Петербург).  
Dionysianism and Theatricality, Conciliarity and Synthesis: The Development of Ideas in Russian Theatre throughout the 1910s and 1920s ..... 631
- Владислав Иванов** (Государственный институт искусствознания, Россия, Москва).  
Мейерхольд в Микенах. Модернизм и архаика ..... 648
- Анна Некрылова** (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Россия, С.-Петербург).  
Соборность и зрелища: петроградские театрализованные представления 1920-х годов ..... 659

## ГАБИМА И ИВАНОВ: ДОКУМЕНТЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

- Беловой автограф выступления Вяч. Иванова на обсуждении «Габимы»  
в Центротeatре 16 февраля 1920 года ..... 688
- Из записной книжки Вяч. Иванова 1924 г. .... 689
- Запись Вяч. Иванова в книге отзывов театра «Габима», 15 июня 1924 г. .... 691
- Встреча Х. Ровиной и Вяч. Иванова ..... 692
- Ольга Левитан** (The Hebrew University of Jerusalem, Tel-Aviv University, Israel).  
Опыт реалистического символизма: «Гадибук» ..... 697
- Yair Lipshitz** (Tel Aviv University, Israel).  
Religion, Modernist Theatre, and the Temporal Entanglements of *The Dybbuk* ... 710
- Наталья Злыднева** (Институт славяноведения РАН. Россия, Москва).  
Натан Альтман: путь к сценографии ..... 725
- Leah Gilula** (The Israel Goor Theatre Archives and Museum,  
The Hebrew University of Jerusalem, Israel).  
Habima on Mount Scopus. The Nachum Zemach Collection  
and Nathan Altman's Costume Sketches for *The Dybbuk* ..... 734
- Беседа с композитором Иосифом Барданашвили.  
Ведущий – Леонид Ровинский ..... 739



VI.

ПЕРЕВОДЫ ИВАНОВА НА ИВРИТ

**Aminadav A. Dykman**

A note on the Hebrew translations of Viacheslav Ivanov's poems ..... 751

**Вяч. Иванов.**

Три стихотворения в переводе Аминадава Дикмана..... 761

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Идея Ивановской конференции в Иерусалиме впервые возникла более двадцати лет тому назад в дружеской беседе с сыном великого поэта. Вдохновленный атмосферой VII Международного симпозиума «Вячеслав Иванов и его время», Димитрий Вячеславович подчеркивал важность идеи Иерусалима для понимания поэзии и историософии Иванова. Этот разговор в венском кафе рядом с Шёнбрунном, летней резиденцией Габсбургов, инспирировал вначале конференцию под названием «Символизм и европейская культура XX века» (Иерусалим, 2003) и издание сборника «Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века»<sup>1</sup>, а затем и Ивановскую конференцию, состоявшуюся в 5–7 мая 2019 г. в Еврейском Университете в Иерусалиме под названием «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». Настоящая книга представляет материалы этого научного форума, объединившего виднейших мировых специалистов по «империи Иванова» и ее основным итинерариям.

К моменту иерусалимской конференции явственно сформировались и предстали в своем истинном масштабе некоторые тенденции, связанные прямо или косвенно с деятельностью и фигурой Вячеслава Иванова. Они имеют непосредственное отношение к месту Большой Традиции в целостной вселенной, которую представляет собой мировая культура. Постоянная ивановская забота о сохранении и пополнении сокровищницы культуры снова и снова ставит со всей определенностью вопрос о том, сможет ли человечество сохранить само себя без того, чтобы эта Большая Традиция служила для него своего рода столпом, на который опиралась бы всемирная культура, объединяющая все существующие и будущие науки и искусства. Жизнь и творчество Вячеслава Иванова – это апелляция к такой традиции, ее исследование и постоянное воссоздание. Вячеслав Иванов – идеальный европеец и идеальный русский. Нельзя понять и почувствовать поэзию Иванова, не зная древних и новых европейских языков и культур, нельзя проникнуть в его идеи, не имея представления об их истоках, но нельзя понять Иванова, не зная России, славянства и русского языка. Традиция, в которой жил и творил Иванов, – это не замкнутая в себе территориальная или этническая единица. Она органично включает эти единицы, но не защищает их друг от друга непроницаемыми стенами – границами. Всё открыто друг другу, все стены могут быть разбиты, все смыслы живут и вместе, и сами по себе. Афины, Рим, Иерусалим, Москва и Петербург являются в творчестве Иванова символическими вехами этой традиции.

С первого Ивановского симпозиума в Йельском университете в 1981 г. было понятно, что творчество Иванова имеет самое непосредственное отношение к целой системе европейских гуманитарных наук и для изучения этого необычного сооружения поэзии и мысли необходима конгрегация многочисленных научных направлений.  
.....

<sup>1</sup> Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции (2003) / Ред.-сост. Д.М. Сегал и Н.М. Сегал (Рудник). М.: Водолей Publishers, 2008.

На всех последующих Ивановских форумах, в Женеве и Риме, Гейдельберге и Вене, Москве и Петербурге, постепенно формировалась та исследовательская система, которая стала основой Иерусалимской конференции 2019 г. В фокусе ее внимания находятся ведущие аспекты европейского модернизма: духовные, теологические и аксиологические, философские и историософские, биографические и геополитические, проблемы поэтики, теории музыки и театра и многие другие. Исследования, публикуемые в этой книге, настоятельно указывают на то, что идеи Иванова, его творчество, сам образ поэта находятся в точке смены культурных парадигм – момент, который еще предстоит дополнительно осмыслить. Публикуемые исследования представляют идеи Иванова, легшие в основу русского религиозного символизма и более поздней экуменической теории самого поэта, на широком фоне новой европейской философии, от М. Блонделя, М. Бубера, Г. Марселя до Г. Шолема, В. Бенямина и далее, вплоть до Ж. Деррида. Развитие Ивановым теории мифа, параллельное открытиям психоаналитической школы и структуральным теориям (от К.Г. Юнга до К. Кереньи, от А.Н. Веселовского до В.Я. Проппа и В.Н. Топорова), открывает новые пути исследования литературных текстов, см. ивановские штудии, посвященные Гете, Новалису, Байрону, Пушкину и особенно Достоевскому, методы которых вполне могут быть распространены на произведения русского и европейского модернизма. Достижения Иванова в области поэзии оказываются не только действенными в русском и европейском языковых пространствах, но и способными влиять на пути эволюции современного языка иврит и ивритской литературы в XX в. В этом отношении особого внимания заслуживают переводы на иврит стихотворений Иванова, сделанные классиками ивритской модернистской поэзии А. Шлонским и Л. Гольдберг для знаменитой антологии *Shirat Russia (Поэзия России, 1942)*. Специально для настоящего сборника Аминадав Дикман, профессор кафедры сравнительной и общей литератур и кафедры ивритской литературы, один из наиболее известных современных израильских переводчиков мировой поэзии, перевел три стихотворения Иванова из цикла «Дистихи» (сборник «Кормчие звезды») – «Veste Detracta», «День и ночь» и «Самоискание».

Ивановские исследования дионисийских культов нераздельно связаны с проблемами музыки и театра. В этом плане надо воспринимать в настоящей книге работы о театральные идеи Иванова и их фундаментальном значении для формирования важнейшей ветви Большой Традиции – нового модернистского театра и его творцов, от Мейерхольда до Таирова, Вахтангова и Евреинова, влияние которых определило дальнейшее развитие сценического искусства в России и за рубежом. Ивановым был предсказан целый ряд направлений театра двадцатого столетия: театр мистерии, театр процессов (пэджант), социальный и партиципаторный театр, массовые празднества-перформансы и перформансы-реконструкции исторических спектаклей.

И здесь необходимо сказать о том специально иерусалимском, что связано с именем и деятельностью Вячеслава Иванова, а именно с его исторической ролью в защите нашего древнего и возрожденного языка иврит и театра «Габима», со сцены которого этот язык впервые зазвучал как язык современной культуры. В театральной

истории XX в. «Габима» является связующим звеном между русским театральным модернизмом, который возник во многом на основе эстетических норм, предложенных Ивановым, еврейской культурной традицией и европейским театральным миром. Благодаря сценическому языку русско-еврейского театра «Габима» Европа и Америка познакомились с фантастическим реализмом Вахтангова. Иванов лично поддерживал ивритский театр в его противостоянии тогдашним советским структурам, принимал участие в обсуждении судьбы «Габимы», проходившем в Центротейатре в 1920 г., где выступил с речью в защиту театра и его права играть спектакли на иврите. Стенограмма этого диспута опубликована<sup>2</sup>. Хранящийся в собрании Н. Цемаха, основателя «Габимы», белой автограф речи Вяч. Иванова впервые был экспонирован нами на выставке «Viacheslav Ivanov and *Habima* as Mysterial Theater», организованной при помощи Израильского центра документации сценических искусств в университете Тель-Авива и библиотеки гуманитарных и социальных наук Еврейского Университета в Иерусалиме. На этой же выставке была представлена статья из израильской газеты *Davar* от 1 июня 1945 г. о визите Ханы Ровиной, к этому времени увенчанной мировой славой звезды «Габимы», в римский дом Иванова на Авентине и ее разговоре с поэтом о судьбе театра и языка иврит<sup>3</sup>. В сборнике также публикуются две страницы из записной книжки Иванова 1924 г., которые свидетельствуют о его посещении 15 июня спектакля «Гадибук» и предшествующих размышлениях о современной форме трагического. Мы сочли необходимым в этой связи опубликовать и факсимиле записи Иванова от того же числа в книге отзывов «Габимы».

Русский религиозный философ, почитатель Вл. Соловьева, экуменист, филолог-классик, поэт Вяч. Иванов одним из первых понял и оценил возрождение языка иврит как одной «из высочайших культурных ценностей человечества»<sup>4</sup>. Борьба за утверждение и развитие еврейской национальной культурной традиции и самоотверженные усилия, приведшие в результате к созданию еврейского государства, вызывали у него искреннее волнение и восхищение. Эти документы, как нам представляется, лишают смысла любые спекуляции по поводу отношения Иванова к еврейскому вопросу.

Выставка «Viacheslav Ivanov and *Habima* as Mysterial Theater» представляла уникальные фотопортреты персонажей «Гадибука» и других ранних габимовских

<sup>2</sup> Заключительная часть текста выступления с сокращениями и незначительной правкой цитировалась в статье С. Марголина «Летопись Габимы» (Московский театр Габима. Турнэ Европа – Америка. Рига: Хасафа, [1926]. С. 14–15); см. подробно: Тименчик Р., Копельман З. Вяч. Иванов и поэзия Х.Н. Бялика // НЛЮ. 1996. № 14. С. 102–115; Иванов В.В. Русские сезоны театра Габима. Москва: Артист. Театр. Режиссер. 1999. С. 201–211. См. илл. 9. на вклейке.

<sup>3</sup> См. подробно: Сегал Д.М. Вячеслав Иванов и «Габима»: привет через десятилетия // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. С. 742–758. Дата публикации статьи Е.Д. Шора о встрече Ровиной и Иванова уточнена для настоящего сборника. См. факсимиле статьи с русским переводом в настоящем сборнике, с. 692–696.

<sup>4</sup> The Israel Goor Theatre Archives and Museum, file Z-00004.

спектаклей, сделанные во время европейских гастролей «Габимы» (1927, 1930) сестрами Нини и Карри Гесс<sup>5</sup>, прославившимися созданием собственного авторского языка в немецкой экспрессионистской фотографии, см. илл. 22–27 (Израильский центр документации сценических искусств в университете Тель-Авива, фонд «Габимы»).

В диалогическом отношении с выставкой «Viacheslav Ivanov and *Habima* as *Mysterial Theater*» находилась вторая приуроченная к конференции экспозиция, открытая в театральном архиве и музее им. Израэля Гура (Еврейский университет в Иерусалиме), – «Nathan Altman. Costume Sketches for *The Dybbuk*». Здесь были представлены двадцать шесть (из тридцати одного) эскизов костюмов Н. Альтмана к легендарному спектаклю Вахтангова по пьесе Ш. Ан-ского «Гадибук» (1922; собрание Н. Цемаха, архив им. И. Гура), см. илл. 10–13. Пластическая выразительность рисунков Альтмана, их экспрессия, сплав уродства и красоты произвели, как известно, сильнейшее впечатление на Вахтангова и положены были в основу художественного образа спектакля, где национальное превращалось в эстетический феномен, становясь универсальным. Эскизы Альтмана, собранные вместе на однодневной выставке, будто бы переговаривались друг с другом, создавая своего рода реконструкцию утонченно-гротескной атмосферы «Гадибука».

Взаимодействие представлений Иванова о теургии с параллельной эволюцией музыкальных идей повлияло на смену парадигм новой музыки в XX–XXI вв., от Скрябина и Стравинского до Губайдулиной и Штокхаузена. В контексте обсуждения театральной практики «Габимы» как одного из наиболее полных опытов воплощения театральной и музыкальной философии Иванова состоялась встреча-диалог с израильско-грузинским композитором И. Барданашвили, написавшим музыку к одной из новых постановок пьесы «Гадибук» (1998) в современном театре «Габима». Его размышления об этом своем новом опыте в сопоставлении с канонической музыкой Ю. Энгеля и о мистериальном начале и синтезе в театральной музыке публикуются в настоящем сборнике.

Иерусалимская Ивановская конференция и эта книга стали возможными благодаря моральной и финансовой поддержке Центра литературных исследований (The Center for Literary Studies) во главе с проф. Иланой Пардес, Института литератур (The Institute of Literatures) и его директора, проф. Ариэля Гиршфельда, факультет гуманитарных наук, Еврейский Университет в Иерусалиме. Мы благодарим Центр исследований современной еврейской культуры (Daat Ha-Makom: Center for the Study of Modern Jewish Culture), его директора проф. Ричи Коэна и особенно проф. Эдвина Серусси за его неоценимый вклад в организацию Ивановской конференции. Наша особая благодарность Институту искусств (The Institute of Arts) и его директору проф. Агар Саломон, кафедре театроведения и д-ру Жанетт Малкин. Мы благодарим Европейский Форум Еврейского университета в Иерусалиме (The European Forum at the Hebrew University) и его директора, проф. Гили Дрори, the Authority for Research and Development of the Hebrew University. Наша особая благодарность Исследо-

<sup>5</sup> Nini (Stefanie) Hess (1884, Frankfurt am Mein – 1943 (?), Auschwitz); Carry (Cornelia) Hess (1889, Frankfurt am Mein – 1957, Paris).

тельскому Центру Вяч. Иванова в Риме и его директору, проф. А.Б. Шишкину. Мы благодарим Посольство Российской Федерации в Израиле и лично Чрезвычайного и Полномочного Посла РФ в Израиле, г-на А.Д. Викторова и директора Российского культурного центра в Тель-Авиве, г-на Д.С. Пархомчука. Мы благодарим за неоценимую помощь Израильскую Академию наук. Мы благодарим библиотеку гуманитарных и социальных наук Еврейского Университета в Иерусалиме (Bloomfield Library for the Humanities and Social Sciences), ее директора г-жу Наоми Альшех и особенно отдел медиа во главе с г-жой Аллой Кулик и г-жу Венди Бен-Хаим. Особую благодарность мы выражаем д-ру Лее Гилуле, директору театрального архива и музея им. Исраэля Гура, г-же Дине Консон, дизайнеру выставки «Nathan Altman. Costume Sketches for *The Dybbuk*», и Франсуаз Кориатт, дизайнеру выставки «Viacheslav Ivanov and *Habama* as Mysterial Theater». Мы хотим выразить нашу бесконечную признательность г-же Ирине Каминской, координатору кафедр языков и литератур факультета гуманитарных наук Еврейского Университета в Иерусалиме. Без постоянной и деятельной помощи всех этих людей и организаций не могли бы состояться ни Ивановская конференция в Иерусалиме, ни эта книга. И здесь надо сказать о нашем друге, Евгении Анатольевиче Кольчужкине, директоре и главном редакторе издательства «Водолей» (Москва, Россия), подлинном подвижнике возрождения русской культуры, который самоотверженно взял на себя громадный труд подготовки и издания этой книги. Ему – наша всегдашняя любовь и благодарность.

*Н.М. Сегал-Рудник, Д.М. Сегал, О.М. Левитан*

I

.

ВЯЧ. ИВАНОВ  
И ПРОБЛЕМЫ  
КУЛЬТУРЫ





# ТВОРЧЕСТВО ВЯЧ. ИВАНОВА И МОДЕРНИЗМ

ДМИТРИЙ СЕГАЛ

~ ~ ~

*Аннотация:* Статья представляет собой обзор проблематики культуры модернизма с особым упором на место поэтического творчества Вячеслава Иванова как представителя так называемого «архаизирующего модернизма». Сравнение творчества Вяч. Иванова в плане отражения некоторых мотивов таких предшественников модернизма, как Дж. Мильтон и И.В. Гёте, показывает сходство с движением «новой религиозности». В этом же плане поэтическая работа Иванова рассматривается на фоне трех крупных европейских поэтов, современников русского поэта: У.Б. Йейтса, С. Георге и Р.М. Рильке.

*Abstract:* The article examines theoretical aspects of modernism as related to the Russian poet Vyacheslav Ivanov's place in this cultural milieu. The author presents some observations concerning the role played by new religious sensibilities in the overall picture of modernism with special reference to the oeuvre of Ivanov, W.B. Yeats, Stefan George and Rainer Maria Rilke.

*Ключевые слова:* архаический модернизм, традиция, новая религиозность, Гёте и гётеанство, Иванов, Йейтс, Стефан Георге, Рильке.

*Key words:* archaic modernism, tradition, new religiosity, Goethe, Ivanov, Yeats, Stefan George, Rainer Maria Rilke.

~ ~ ~

Модернизм как понятие в истории культуры включает в себя много аспектов, каждый из которых характеризуется противоречивостью. Эта противоречивость касается содержания явления, его структуры, протяженности и актуальности. Следует начать с рассмотрения актуальности, связанной с протяженностью. Актуальность противоречива прежде всего в своих временных аспектах. С одной стороны, возможна ситуация, когда данный аспект модернизма уже завершен, но творчески актуален и сегодня, вызывая стремление к повторению, соревнованию. С другой стороны, бывает так, что модернизм как живое явление еще длится и в нашем времени, демонстрирует новые творческие возможности, продуцируя новые жанры или новые технические виды искусства, и поэтому обладает для нас актуальностью. Актуальность также противоречива в своей направленности и/или избирательности: нечто модернистское актуально для всех, многих или совсем немногих создателей и/или адресатов искусства. Наконец, актуальность противоречива в своей напряженности: яркая, бросающая вызов актуальность или актуальность спокойная, даже минорная.

Но также противоречиво и содержание модернизма: это нечто преимущественно ориентирующееся на сугубо национальный смысл или, напротив, привлекающее другие культуры и даже предпочитающее их? С разных сторон спорна структура модернизма: включает ли он в себя явления всей культуры, только духовной культуры или преимущественно культуры социально-экономической? Все эти коллизии – и другие, о которых мы бегло упомянем ниже, – заставляют видеть в самом явлении

.....

модернизма и в том, как о нем говорили и говорят в разных обстоятельствах, определенную загадку: загадку, отражающую то, как относились к модернизму те, кто его практиковали, и то, как к нему относятся его теперешние потребители.

То, как модернисты, по крайней мере, многие и весьма влиятельные из них, пытались сформулировать самую важную суть этого глобального движения, граничило с невыразимым. Для поэтов и деятелей духовной культуры модернизма главной темой творчества была *тайна*. Тайна, которая, в отличие от загадки, была призвана остаться непознаваемой и невыразимой. Для Вячеслава Иванова тема «тайны» была сквозной темой его поэтического и философского творчества. В настоящих заметках мы постараемся коснуться того, насколько загадки модернизма определили духовный облик творчества и жизни поэта.

К нашему времени модернизм целиком сложился как оформленное культурное явление. Его существенные признаки находятся в светлом поле сознания. При этом для одних участников культуры модернизм совсем не окончил свое существование, не осуществил свое предназначение и продолжается в своем качестве и сейчас. Для других же он принадлежит прошлому и уступил свое место постмодернизму. Не будет преувеличением сказать нечто подобное, *mutatis mutandis*, и о Вячеславе Иванове. Вячеслав Иванов, несомненно, принадлежит прошлому русской культуры. Его принадлежность прошлому ощущалась им самим и его современниками. Творчество Иванова с самого начала было выполнено в русле поэтических традиций – русских и классических. Он воспринимался своими современниками как живой носитель этих традиций. Сам поэт описывает свое духовное становление исключительно как результат работы ценностей прошлого. Там, где ему приходится отдать должное действию каких-то позитивистских воззрений исключительно XIX в., он их описывает как явления, пребывающие в каком-то вечном прошлом (поэма «Младенчество»). С другой же стороны, вся деятельность Иванова представляла собой неотъемлемую и очень важную часть самой актуальной русской духовной жизни именно в ее современном, модернистском аспекте. Иванов непрерывно философски осмыслял и переосмыслял как всё, созданное русскими классиками и прежде всего Достоевским, так и современные явления, делая это с учетом самых новых, модернистских подходов. Очень важный аспект поэтической и духовной личности Иванова – это его многочисленные дружеские и творческие связи с современниками, русскими и западными, его глубокое влияние на поэтические и философские искания более младших современников (Мандельштам и Бахтин в числе многих).

Здесь приходится констатировать, что Вячеслав Иванов одновременно мог восприниматься разными людьми кем-то, принадлежащим глубокому прошлому, и даже совершенно неактуальным, забытым, кем-то, кто совершенно выпал из современности, и в то же время самым типичным представителем модернистского века. Для других Иванов был крайне актуальным и неприемлемым именно как модернист в общекультурном и биографическом плане (Анна Ахматова). В этом отношении стоит взглянуть на совершенно беспрецедентное возвращение Вячеслава Иванова в литературный и философский контекст наших дней, о чем свидетельствуют многочисленные научные работы, посвященные разным аспектам его творчества. Надо ска-

зять, что это возвращение имело своей первоначальной причиной живой интерес к духовно-философскому аспекту ивановского наследия. Фактическое запрещение всего политически подозрительного литературного и философского наследия России во времена большевистского правления все-таки не носило единообразного характера: что-то было буквально запрещено даже к упоминанию (как, например, стихи Федора Сологуба или все, связанное со сборником «Вехи»), а что-то допускалось как «отрицательный пример» (например, стихи Максимилиана Волошина). В этом плане творчество Вячеслава Иванова преподносилось официальным литературоведением как нечто глубоко неактуальное, архаическое и достойное забвения, хотя и не столь актуально вредное, как поэзия Ахматовой. В поэзии Ахматовой (или, скажем, Пастернака) вредной была как раз живая и весьма действенная лиричность, а поэзия Иванова казалась совершенно неспособной вызвать хотя бы минимальную ответную лирическую энергию.

Но поэзия Вячеслава Иванова хранила в себе духовный заряд не менее активный и сильный. Она вместила в себя сразу две важнейшие культурные традиции: традицию мировой литературы и традицию мировой религии. Неслучайно поэтому, что память об ивановском творчестве сохранялась теми немногими ценителями, которым были дороги эти вечные традиции, тщательно и тщетно уничтожаемые большевиками. Вспомним в этой связи постоянные усилия М.М. Бахтина указать на фундирующую роль Вячеслава Иванова в культуре XX в. Совершенно пионерскими явились в этом плане глубокие и яркие работы Сергея Аверинцева, который собственноручно возродил все аспекты ивановского наследия как в поэтическом и сравнительно-литературном плане, так и в плане религиозно-философском. Огромную роль в поддержании авторитета Вячеслава Иванова на Западе и в сохранении его поэтического наследия сыграли его многолетняя спутница и хранительница трудов Ольга Александровна Шор (Дешарт) и три оксфордских профессора: Сесил Морис Баура, Исая Берлин и Сергей Коновалов. Первое посмертное издание стихов Иванова «Свет вечерний» вышло в Оксфорде в 1962 г., а в 1971 г. в Брюсселе начало выходить под редакцией О. Дешарт (Шор) и Д.В. Иванова издание сочинений Вячеслава Иванова. С тех пор все более укрепляется слава Иванова как творца, который сумел наиболее совершенным образом воплотить ценности тех двух традиций, литературной и религиозно-философской, о которых идет речь.

Длинная и полная динамика творческая жизнь Вячеслава Иванова не только охватывает полвека наиболее драматичных перипетий в современной истории, куда входит весь нарратив модернизма, но и успевает включить в светлое поле сознания культуры все ее наличное и потенциальное содержание – от древнейших первобытных культов до деталей быта середины XX в. Особенность ивановского поэтического взгляда в том, что все это содержание предстает как глубоко осмысленное, полное какого-то высшего добра и излучающее благо – даже в своих самых тяжелых и печальных страницах. Именно этот взгляд начинает постепенно становиться актуальным в строках ивановской поэзии, особенно в тех ее главах, которые посвящены лирике страданий поэтического субъекта на фоне ледящих кровь экзистенциальных и социальных испытаний. Самым, пожалуй, многообещающим опытом поэтическо-

го и религиозно-философского экспериментирования, осуществленным Вячеславом Ивановым в контексте живой модернистской культуры, явился синтетический труд всей второй половины жизни поэта – его «Повесть о Светомире-царевиче». Здесь прекрасное искусство стиха – а вся ткань этого произведения построена по принципу поэтического развертывания – накладывается на великолепную красочную мозаику увлекательного сюжетосложения. Сюжет же воплощен в чарующих образах, принадлежащих одновременно традиционным мифопоэтическим образцам, заимствованным из поэтического творчества разных народов, в том числе славян, их предков и дальних и близких соседей, и символистским моделям. Это произведение словесного искусства целиком раскроется в ближайшем или более отдаленном будущем, когда, возможно, станут актуальными и фантастическое сюжетное повествование, столь искусно построенное Ивановым (параллель современным сюжетам типа Толкина, Льюиса или Роулингс), и духовно-идеологический пласт мифологического плана со всеми его общественными и национальными валентностями. Но оставим соображения о будущих статусе и толковании «Повести о Светомире-царевиче» и попытаемся последовать в ином направлении.

Нам представляется, что в этом своем последнем монументальном произведении Вячеслав Иванов поставил перед собой задачу создать поэтическое повествование, в котором бы осуществилась индивидуация русского народного и национального духа. Один из аспектов этой индивидуации – это отделение исконно русского, по Иванову, начала от всех возможных – и самых разных – национальных моментов истории, личности, поведения, памяти, языка и многого другого. Такое отделение не подразумевает отделения в смысле отсечения, но, так или иначе, в результате поэтической работы из него должен вырасти вечный русский миф, отличный от символических нарративов других народов. Интересно, что сосредоточение на задаче создания национального русского мифа произошло именно на завершающем этапе творчества Иванова при том, что вопросы русского духовного и культурного мифотворчества всегда занимали поэта. Но в периоды, предшествующие обращению к теме Светомира, Иванов, оставаясь в лоне русской культуры, был открыт мифотворчеству любых религиозных и национальных направлений, а в «Светомире» доминирует русская и славянская струя.

Тут важно то обстоятельство, что Иванов всегда считал, что фундаментом мифотворчества являются базисные смысловые категории, которые характеризуют любые культуры, такие, как «жизнь – смерть», «земля – небо», «утро – ночь», «солнце – луна», «суша – вода». Между этими категориями устанавливаются отношения контраста, перехода, контакта, зависимости. Соответственно, человек может помыслить или почувствовать себя в состоянии того или иного отношения к этим категориям, отношения полной или частичной принадлежности. В разные периоды своего творчества Иванов пытается сформулировать, а затем реально воплотить свою полную или частичную причастность к тому, что он называет «основным мифом». Ему приходится обращаться к мифологическому, поэтическому и культурному наследию самых разных традиций: древнегреческой, эллинистической, германской, средневековой французской, древнеславянской и древнерусской. Это делает его по-

этическое творчество удивительно ёмким, пластичным и восприимчивым к разным источникам вдохновения. Здесь Вячеслав Иванов оказывается в центре весьма интересных исканий, которыми занимались в то время некоторые крупнейшие поэты и деятели искусства тогдашней Европы.

Эти искания были направлены на то, чтобы найти источник новой религиозности. Стремление к новой религиозности параллельно с пребыванием в лоне традиционных религий было и остается одним из сильнейших духовных импульсов человечества. Если христианская Реформация открывала источники новой религиозности в христианских текстах и практиках, мало доступных или совсем недоступных для католиков, то для других, прямо не конфессиональных сфер культуры такие источники открывались в традициях прошлого или других культур. Новая религиозность могла открываться не только в чисто религиозных поисках, опиравшихся на канонические тексты (ср., например, исламские поэтические опыты Пушкина или Гёте), но и в поэтических, живописных или музыкальных сферах, когда религия допускает более свободное смысловое бытование. Новая религиозность явилась прямым продолжением старой религиозности, то есть всех больших мировых религий. Эти мировые религии объединяло то, что, в отличие от прежних культов и ритуалов, их важнейшим конституирующим началом стала авто-рефлексивность, а именно, постоянный поиск определения сущности данной религии. Новая религиозность сосредоточилась именно на проблеме определения сущности религии. Сначала речь шла об уточнении сущности *данной* религии, то есть о ее реформации, затем встал вопрос о сущности любой религии (здесь можно было сосредоточиться на мире как локусе религии или на человеке как ее носителе), после этого открывалось широкое поле культурных явлений, связанных с религией метафорически (социальные организации, похожие на организации религиозные) или метонимически (музыкальные, пластические или словесные тексты, прямо или опосредованно связанные с религией). Эти культурные явления и составили рабочее поле модернизма. Собственно говоря, новая религиозность и является субстратом модернизма, ибо даже если она и не вытесняет старую религиозность, то создает питательную среду для образования новых духовных и культурных структур.

Перед нами два примера того, как религиозность – новая религиозность и старая религиозность – участвуют в формировании духовного поля художественной литературы. Оба примера взяты из культурной действительности Европы XVII в. В одном случае мы имеем поэму одного из величайших английских поэтов Джона Мильтона «Потерянный рай», а в другом – французский роман «Принцесса Клевская», принадлежавший перу мадам де Лафайет. Поэма Мильтона – глубоко религиозное произведение *par excellence*, однако это религиозность Нового времени, которая обращается к современному читателю, ощущающему себя участником весьма актуальной мировой драмы, происходящей здесь и сейчас. Эта мировая драма разыгрывалась на полях Англии в битвах сторонников короля и пуритан, но для ее участников это было продолжение истории грехопадения первого человека Адама и всех последующих священных историй. Правда, священная история изложена Мильтоном по-новому, иначе, чем в Библии, вернее говоря, гораздо полнее, с предыстори-

ей, с совершенно новыми персонажами и с чем-то вроде краткого эпилога, не говоря уже о постоянных и весьма пространственных авторских экскурсах, в которых он дает свою оценку рассказываемому. Традиционная христианская священная история дополняется здесь авторской попыткой сочинить новый священный эпос. Между прочим, подробности обстоятельств создания Мильтоном своей поэмы бросают некоторый свет на то, какие внутренние причины заставляют поэта избрать тот или иной аспект новой религиозности. Исследователи творчества Мильтона единодушно говорят о том, что в «Потерянном рае» можно найти явные следы его внутренней вовлеченности в перипетии гражданской войны – в частности, в подробных описаниях войны между полчищами Сатаны и ангелами Бога. Следовательно, новая религиозность Мильтона явно проистекала из актуальных событий, затрагивавших важнейшие национальные струны, что, в свою очередь, нашло интерпретацию в религиозном ключе. Однако, заметим, что Мильтон, в конце концов, все-таки избирает для своего сочинения не чисто национальный сюжет, а сюжет религиозный, причем религиозный в самом крупном плане: историю о падении человека, значимую не только для его народа и не только для него самого как человека, но и для всех стран и всех людей. Кажется, что Мильтон думал о себе как новом пророке – и не только в плане локальном или чисто литературном, но и в плане универсальном. Любопытно при этом, что возможность стать чисто английским пророком для него все-таки существовала: исследователи Мильтона отмечают, что до того, как взяться за «Потерянный рай», он думал о том, чтобы написать новый чисто национальный эпос на сюжет короля Артура и рыцарей Круглого Стола. Тот факт, что Мильтон избрал универсальный религиозный сюжет и придерживался именно таковых всю остальную жизнь, показывает, что для него в новой религиозности доминантой была традиция. Тексты, которые он создал были, в каком-то смысле, новыми дополнениями к традиционным священным книгам. Можно сказать, что именно это реальное или латентное намерение стало первым знаком грядущего модернизма.

В качестве примера (может быть, не на все сто процентов чистого) «старой религиозности» мы предлагаем французский роман «Принцесса Клевская», написанный в XVII в. мадам де Лафайет. Здесь сюжет о перипетиях светской любви выполнен по совершенно традиционной модели житий святых. Ясно, что все вращается вокруг мотива добродетельного исполнения христианского долга, в данном случае – исполнения женщиной долга супружеской жизни и достижение ею «светской святости». Как и в случае церковных святых, добродетель достигается героиней посредством преодоления постоянных искушений, последующего христианского страдания, познания и обретения истинного пути. На этом примере можно видеть, как происходит обновление литературных структур без того, чтобы происходило изменение содержания религиозности. Можно только заметить, что в этом романе происходит – на католическом (контрреформационном!) материале – столь характерное как раз для протестантизма проникновение религиозности в повседневную жизнь. Это проникновение и есть самое начало модернизма.

Без того, чтобы говорить о прямом влиянии этих двух литературных моделей на творчество Иванова, скажем лишь о существенном типологическом сходстве: «По-

.....

терянный рай» послужил очень важным жанровым прообразом «Повести о Светомире царевиче», а атмосфера повседневной религиозности пронизывает ивановское «Младенчество». При этом, однако, общая атмосфера и какой-то дух ожидания, который присутствует в этих примерах, весьма далеки от ивановских поисков. Ни мильтоновский титанизм, ни религиозная скрупулезность французского романа не были в полном смысле вехой на пути к духовному миру Иванова. Мы привели эти примеры только для того, чтобы показать, что какие-то важные элементы ивановского мировоззрения, в которых можно уловить начатки модернизма, имели вполне широкую родословную.

Теперь попытаемся постепенно установить координаты того смыслового поля, которое, по нашему мнению, более естественно включает и Иванова, и модернизм. Начнем с аспекта творчества Иванова, всегда наиболее привлекающего внимание читателей и исследователей и, на первый взгляд, наиболее далекого от модернизма. Речь идет о том, что можно назвать «гётеанством» русского поэта. Здесь сливаются вместе глубокий философский интерес к наследию и фигуре Гёте, характерный для всех периодов творчества Иванова, и постоянные черты его поэтики, столь памятно запечатлевшиеся в следующих строках из стихотворения Иванова, посвященного Бетховену:

Вечных сфер святой порядок  
И весь лик золотых идей  
Яркой красочностью радуг  
Льнут к ночи его бровей.

Все эти моменты прямо не имеют, казалось бы, отношения к модернизму – здесь Иванов продолжает Гёте-классика, но даже в этом своем гётеанстве Иванов как бы «дрейфует» в сторону модернизма – и именно там, где этот «крен» наблюдается у самого Гёте. Речь должна вновь идти о «Повести о Светомире царевиче». Напомним, что сюжет этого эпоса, хотя и всецело принадлежит Иванову, создан по модели фольклорных эпических повествований: он начинается где-то в мифологическом прошлом, задолго до настоящего момента, а затем посредством ряда хронологических скачков переходит в историческое прошлое и доходит, условно говоря, до XV в., до периода падения Константинополя. При этом как сюжет этого эпоса, так и его персонажи и хронотоп являются вымышленными, но составлены так, что включают в себя и реальных лиц (византийская царица Зоя Палеолог), и реальные события (войны русских и кочевников), и элементы реальных хронотопов. Даже те фрагменты сюжета, которые могут быть легко отождествлены как фиктивные, например, пребывание Светомира в царстве Иоанна-пресвитера, получают некую печать реальности, поскольку основаны на действительных средневековых преданиях. Думается что здесь литературной моделью могла послужить вторая часть «Фауста» Гёте, где Фауст попадает в древний мир античности и общается с ее героями. То, что такие фиктивные путешествия в пространстве и времени стали определенным признаком зарождающейся культуры модернизма, явствует из подобных же сюже-

тов, которые мы находим (в той или иной форме) и в парадигматическом романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Творчество Новалиса само по себе стало одной из важных вех на пути становления модернизма: известно, как глубоко Новалис повлиял именно на Вячеслава Иванова. Немаловажным было влияние всего, что было связано с «планом выражения» знака «Гёте» на Вячеслава Иванова. Я уже не говорю о том, что во внешнем облике русского поэта и его публичном поведении были какие-то моменты, напоминавшие известные портреты Гёте, гораздо более существенным было влияние духовной ауры, которую несло все творчество Гете, на модель взаимодействия Иванова с его читателями, его окружением, вообще на отношения Иванова и «получателей» его творчества.

Сам Иванов считал Гёте основателем символизма, называя поэтику Гёте «нашей общей поэтикой». После Данте Гёте признавался Ивановым великим учителем. Выделение великих личностей, великих творцов в качестве вечных, незабываемых учителей человечества стало одним из первых признаков нового подхода к жизни, который, в конце концов, родил модернизм как целостное духовное движение. Модернизм, вернее, его первые начатки, появляется там, где роль великих учителей расширяется и начинает включать в себя, помимо традиционных и признанных религиозных учителей, а также их толкователей и носителей учения, свободных мыслителей – философов, а вместе с ними поэтов, писателей и, далее, других деятелей искусства: художников, музыкантов, архитекторов и т.д. Конечно, в архаических обществах все эти роли и функции объединялись в одну синтетическую фигуру. Работа модернизма и заключалась в возвращении (уже на совершенно новом материале и в новых условиях) к этой синтетичности.

Такой великой синтетической фигурой всеобщего учителя и был Гёте. Он был поэтом и прозаиком, драматургом и эссеистом, ученым и государственным деятелем. В каждой области он создал непревзойденные шедевры, которые оставили образцы стиля, мысли, воображения – уроки для будущих поколений. Вячеслав Иванов увидел в Гёте прежде всего духовного учителя – того, кто показал миру, что все, что есть в нем, полно значения, и эти явления (и заложенные в них значения), начиная от самых простых вещей вплоть до человеческих и социальных намерений и отношений, должны стать вечными этапами человеческого становления. Заметим, между прочим, что философский аспект деятельности Гёте, роль Гёте как учителя мудрости вышли на первый план в конце XIX в., в том числе и в творчестве Иванова, то есть как раз в начале становления русского модернизма, в то время, как сам Гёте, как видно из «Фауста», оставял мысли о философии другим.

Сопоставление Гёте и Иванова показывает какие-то важные черты обеих поэтических и культурных систем. Это сопоставление необходимо, поскольку оно подчеркивает то, чем Вячеслав Иванов особенно специфичен. Мы только что указали на то, что сам Иванов видел свою близость к Гёте в символизме. Гёте выделяется из всего своего окружения, а также из всего контекста своего времени и последующего периода своим масштабом: не только разнообразием и силой своего воображения, но и смелостью духа. Гёте никогда не ограничивает себя ни национальными, ни религиозными, ни социальными, ни временными границами. Вспомним, что



именно Гёте указал, что идеалом является не сугубо национальная, а мировая литература. Гёте чувствует себя как дома в самых различных культурных системах: он и христианин, и эллин, мусульманин и индус, человек глубоко верующий и столь же скептический. При этом ему совершенно не нужно создавать какую-то свою, особую религиозную или верообразующую систему. Главное чувство, которое исходит от созданий Гёте, – это уверенность и надежда. Отметим, что масштаб и смелость гётевского подхода решительно отличают его от других художников того же (или более позднего) периода, которых также характеризует мощь и широта взгляда, но им, увы, не удалось достичь такого же творческого размаха в течение столь длительного времени. Надо отметить и то обстоятельство, что это время было отмечено событиями величайшего значения, следовавшими одно за другим и, к счастью, не затронувшими непосредственно Гёте.

Это время породило целый ряд гигантов мысли и духа, среди них – Пушкин, Байрон, Бальзак. Два имени можно поставить рядом с Гёте по влиянию на ход духовной и культурной жизни: это Уильям Блейк и Виктор Гюго. Блейк – великий мистик и обновитель человеческого взгляда на себя, а Гюго – величайший оптимист, который смог внедрить идеалы свободы, равенства и братства в душу среднего человека. Можно сказать, что Блейк стал учителем мистического направления модернизма, Гюго же остался вдохновителем тех, кого модернизм как сугубо культурное течение оставил безразличными, но стал для них очень важен как явление социальное. Что же можно сказать о Вячеславе Иванове как одном из самых видных гётеанцев конца XIX и первой половины XX вв.? Два момента сразу бросаются в глаза. Первый – несравненно гораздо меньшее разнообразие жанров и произведений, второй – решительный поворот к русской идее и русскому идеалу при всей ориентации творчества Иванова на «всемирные» образцы. Но внимание к национальным и даже народным и фольклорным моментам характеризует, кажется, и некоторых других модернистских творцов того же периода конца XIX – начала XX вв., а с ними, как мы увидим, у Иванова есть много точек соприкосновения.

Если мы посмотрим на творчество Иванова внутри русской культурной ситуации конца XIX в., то мы увидим, что Иванов представляется как раз фигурой исключительной в том смысле, что из всех тогдашних крупных поэтов он представляется наиболее ориентированным в поэтике на античные и западноевропейские образцы. То обращение к «русской идее», о котором мы только что упомянули, характеризует направление духовно-философского поиска. Теперь обратимся к той очень богатой картине сосуществования различных поэтических систем, где Иванов занимал свое совершенно особенное место. Мы начали с примера великого творчества Гёте. Надо сказать, что в разных культурных традициях то сверхценное отношение к культурному и духовному наследию, которое диктовал Гёте, вызвало разные ответы. Совершенно необязательно, чтобы эти ответы были сформулированы в какой-то определенной сфере культуры. Скажем так: в то время, как в какой-то культуре «гётеанство» (в самом широком смысле) могло развиваться в литературе, поэзии, в другой культуре параллельные импульсы могли развиваться в пластических искусствах, а еще где-то – в музыке или в разных сферах одновременно. Более того,

.....

это «гётеанство» не всегда и не во всех случаях было связано прямо с именем Гёте, а в других случаях могло иметь место желание как-то отнестись к творчеству Гёте, но в его более конкретных аспектах. Из общего наследия Гёте мы можем сформулировать какие-то направления, характеризующие самые разнообразные культурные процессы. Этими направлениями являются следующие: выдвижение искусства, литературы, поэзии, музыки на первый план в смысле развития отдельного человека, а также целого общества и всего человечества – в каком-то смысле взятие духовной культурой на себя тех задач, которые традиционно решались религией (новая религиозность); выход за пределы узких национальных рамок и открытость самым различным культурным и духовным влияниям; «долгое дыхание», иначе говоря, понимание того, что культура существует долгое время, внутри широкого потока традиций. Первая половина XIX в. ознаменовалась одновременным открытием всех или некоторых из этих направлений. Я уже не говорю о музыке и пластических искусствах, чей язык менее обременен «непереводимыми» элементами, но даже в литературе ощущается страстное желание узнать и почувствовать «другие берега». Собственно говоря, теперь можно было внутри каждой литературы найти примеры говорения от имени «другого»: «Маленькие трагедии» Пушкина, «Мазепа» Байрона, проза Э.Т.А. Гофмана. Особенно примечательны были опыты проникновения в исламское культурное поле, куда вслед за Байроном и Гёте вошли Пушкин, Лермонтов и особенно Мицкевич. Проблема большой исторической традиции для большинства крупных литератур смыкается с проблемой выхода за рамки национальной культуры хотя бы потому, что большинство значительных писателей и поэтов рассматривают себя как продолжателей античных и/или национальных литературных моделей. Проблема «новой религиозности» в этом плане интересна и сложна. Она тесно переплетается с проблемой модернизма. Модернизм как культурное явление не мыслим без отдельного интереса к религии, будь этот интерес положительным или отрицательным. Если XVII и большая часть XVIII вв. проходили под знаком реформы христианства или, иногда, его отрицания и, следовательно, отрицания религии как таковой, то к концу XVIII в. возникает остро ощутимый запрос новой религиозности. Важно при этом то, что религиозность стала восприниматься не в терминах социального института, не как новая организация всего общества (как это было во времена европейской Реформации), а почти исключительно как принадлежность внутренней, духовной жизни. Во всяком случае духовный характер «новой религиозности» специально подчеркивается во всех текстах, имеющих к ней отношение. Так или иначе эта религиозность как общественно организованная деятельность никогда не принимает массового характера и очень часто не выходит за пределы очень закрытых, секретных сообществ.

Здесь надо подчеркнуть еще одну особенность этого явления – повышенная, подчеркнутая эмоциональность, часто сливающаяся с мистицизмом. Кажется, что из традиционной религиозной практики специально выделен этот особый высокий и облагороженный градус чувства, и оно стало доступным для любого. Этот момент доступности для любого отделяет эпоху становления Иванова как поэта (последняя треть XIX в.) от предыдущих эпох – кстати, это верно не только для рус-

ской культуры, но и для других европейских культур. 1860–1870-е гг. – это время, когда все признаки модернизма начали переходить из «зародышевого» состояния в отчетливые и хорошо распознаваемые культурные и жизненные поведенческие и мыслительные варианты. В разных странах возникновение модернизма могло происходить по-разному, но всегда оно прежде всего затрагивало – в плане духовном – людей образованных, но не обремененных обязанностями в сфере религиозного или государственного управления, в сфере частной собственности или военного искусства.

Модернизм возникает тогда, когда явление нового уже не носит точечного, спорадического характера, но приобретает черты всеобщие, захватывающие самые разные сферы: сферы практического, материального действия, сферы взаимного существования, а также сферы воображения, выражения и организации духовной действительности. Это новое возникает «само по себе», без того, чтобы кто-то сознательно его создавал, или, напротив, оно является результатом целенаправленной работы, которая мыслится как нечто положительное. Соответственно те, кто творят модернистскую действительность, могут быть воодушевлены этим сознательным созиданием нового, или, напротив, могут мыслить свою работу как продолжение вечного традиционного дела, вбирающего в себя необходимые моменты нового. Если мы теперь посмотрим на творчество Вячеслава Иванова, то увидим, что оно совмещает в себе черты обоих подходов. В случае Вячеслава Иванова загадка модернизма в том, что одно и то же явление – это и типичный факт модернизма, и нечто, принадлежащее старой традиции. Среди русских поэтов, принадлежавших в конце XIX в. к первому, старшему поколению новой литературной тенденции символизма, все или почти все были страстными борцами со старой поэтической линией общественного направления. Это относится к таким поэтам, как Брюсов, Бальмонт, Мережковский, Сологуб, Фофанов, при том что настроения социального и индивидуального протеста могли впоследствии (уже в 1900-е гг.) найти свое место и в их поэзии. Для всех, однако, было важным найти свое место в новой модернистской поэзии, будь то в плане содержательном, жанровом или формально-экспрессивном. Вячеслав Иванов, при том, что он принадлежал к этому старшему поколению, с самого начала считал самым важным установить незыблемость вечной поэтической традиции и свое место в ней. Эта незыблемость традиции касалась того, что в европейской поэзии являлось основой и фундаментом с самого начала ее формирования как части мировой поэзии – древнегреческого и римского стиха. Надо сказать, что в случае Вячеслава Иванова совершенно уникальным был тот факт, что античность в ее глобальном понимании, равно как и в ее отдельных аспектах, была моделью не для отдельных стихов или жанровых циклов, как, например, у Пушкина, а для целых сборников или даже больших периодов творчества. С другой стороны, именно эту погруженность в традицию можно считать признаком модернизма, поскольку поэты более классического направления придерживались более эклектичного, не столь выдержанного подхода, характерного для того периода, когда происходило становление Иванова. В этом плане имеет смысл рассмотреть творчество Иванова рядом с произведениями нескольких европейских поэтов того же поколения, к

.....

которому он принадлежал. Тогда более четко проявится его оригинальность – наряду с принадлежностью к широкому потоку европейской культуры.

Речь пойдет о трех поэтах: Уильяме Батлере Йейтсе (William Butler Yeats 1865–1939), Стефане Георге (Stefan George 1868–1933) и Райнере Мария Рильке (Rainer Maria Rilke 1875–1926). Всех их можно объединить по признаку модернистской архаичности: первоначальное преимущественное обращение к архаике и ее гипостазирование и делает всех их модернистами, но при этом каждый работает с этой архаичностью по-своему. Скажем сразу, что появление в этом ряду Рильке делает эту группу неоднородной, поскольку Рильке сюда не может быть включен так же естественно, как остальные по причине своей гораздо большей причастности актуальному, современному модернизму. Однако Рильке оказывается близок Иванову своими поисками духовного и религиозного своеобразия России, которую он трактовал как сокровищницу древнего духовного опыта.

Рассмотрим этих поэтов и их творчество с разных точек зрения и под разными углами в надежде, что это поможет оттенить несомненное своеобразие облика и творчества Иванова. Прежде всего отметим, что Йейтс, Георге и Иванов принадлежали к одному возрастному кругу: они родились на протяжении второй половины 60-х гг. XIX в. Рильке был на десять лет моложе. Это обстоятельство во многом бросает свет на одну общую черту более старших поэтов, отличавших их от Рильке. Начнем с того, что для Иванова, Георге и Йейтса было важно творить в окружении других творцов, которым они могли передавать свои духовные открытия. Духовная энергия шла от них к их окружению как от более опытных, более знающих, более посвященных, облеченных и правом, и долгом. Эту позицию можно назвать *майоратной*. Она стала находить выражение в творчестве не сразу. У Георге и Йейтса имелось некоторое большее или меньшее количество произведений в начале творческого пути, в которых слышался голос ученика, младшего, но позднее, после того, как происходило овладение литературным опытом, наступала пора не только мастерства, но и духовного старшинства, учительства. У Вячеслава Иванова, вступившего на литературную стезю уже вполне зрелым человеком, голос мастера и учителя звучит уже в самом первом его поэтическом сборнике «Кормчие звезды». В отличие от них Рильке до самого конца своего творческого пути, когда он уже стал признанным поэтическим авторитетом Европы, избирает и в своем творчестве, и в поведении позицию *миноратную* – того, кто слушает (и слушается!).

Эта семиотическая позиция старшинства – младшинства настолько важна и определяюща для понимания послания творчества рассматриваемых поэтов, что она программирует не только их творчество, но и жизнь, причем в мельчайших подробностях. Здесь, впрочем, очень важно подчеркнуть, что именно эти подробности создают неповторимый духовный пейзаж и атмосферу каждого из них. Попробуем очертить соответствующие жизненные и творческие моменты биографии каждого из поэтов.

Начнем с того, что примерно в одни и те же годы все трое (Иванов, Йейтс и Георге) покинули свой родной очаг: в 1887 г. Йейтс переехал вместе с семьей из Дублина в Лондон, в 1888 г. Георге, окончив гимназию в Дармштадте, поехал в Лондон,

а затем в Париж и другие европейские столицы, а в 1886 г. Иванов из Москвы уехал учиться в Германию, где после этого провел в Европе почти двадцать лет. Разумеется, конкретные обстоятельства самого отъезда и его последствия были различными, существенно, вместе с тем, то, что он привел в каждом из трех случаев к значительному расширению духовного горизонта, за которым, в конце концов наступило его фокусирование. Речь идет о том, что для Иванова и Георге было крайне важным оказаться в среде более космополитической и культурно богатой, чем та, где они выросли. Из руссоцентричной и русскоязычной Москвы Иванов переместился в Германию, откуда он легко мог путешествовать по Европе, а сам предмет его научных занятий – история древнего Рима был связан с глубоким погружением в мир классической культуры и древних языков. Эти занятия оказались для него судьбоносными и в плане влияния на личные обстоятельства. Однако мир классической культуры, при всей первостепенной важности для Иванова в духовном и личном плане, не отменил значения России и русской культуры. Можно сказать, что результатом поэтического творчества Иванова явился мифологический образ России, которому еще предстоит стать культурным идеалом.

Духовный и творческий путь Стефана Георге в этих самых общих чертах напоминает путь Иванова: сначала уход в Европу, общение с новыми европейскими литературными и культурными течениями (символизм) и погружение в мир античной классики, а затем длительная попытка создать подобные культурные движения в Германии и как ее венец – уже после поражения Германии в мировой войне – возникновение целого мифа, связанного с личностью и творчеством Георге. В поэтическом творчестве Йейтса также прослеживается вектор сначала в сторону европейского модернизма, но вскоре вслед за этим следует обращение к фольклорным и мифологическим истокам его родины – Ирландии.

Что же касается четвертого участника нашей поэтической когорты, Райнера Марии Рильке, то его путь следует, если так можно выразиться, в обратном направлении: сначала чисто лирическая поэзия, затем сильный уклон (в том числе и в плане географического перемещения) к фольклору, народной религиозности – особенно в ее русском воплощении, а весь оставшийся путь будет занят возвращением к лиризму – без всякого нативного национального момента и с освоением все более широких европейских культурных горизонтов.

Можно сказать, что творчество старших поэтов следует охарактеризовать как направленное на построение национальной семантической модели, основанной на расширенном культурном видении. У Георге это его знаменитая «тайная Германия», где все существующие культурные модели германского общества и германской культуры отвергаются и взамен предлагается идеал исконного каролингского единства, включающий романское духовное ядро. У Иванова это мифологическая картина русского царства Светомира-царевича, куда входят также Иоанн-пресвитер и тибетские мудрецы, а у Йейтса это Ирландия, очищенная от диктата римско-католической иерархии, претендующей на абсолютное господство, – Ирландия, сохраняющая народную веру и обретшая свое исконное кельтское начало. Конечно, это лишь самая общая картина, где у каждого поэта есть свои излюбленные уголки, темы, персона-

жи, реалии. Они есть и у каждой местной литературоведческой и культурной традиции: томики стихов Георге у молодых офицеров немецкой армии во время первой мировой войны, Иванов – мастер древнегреческой традиции на русском материале, Йейтс – певец ирландского пейзажа и ирландских традиций, и Рильке – мастер индивидуального «вещного» стихотворения.

Мы только что упомянули о том, что общим для Иванова, Георге и Йейтса была общая аура авторитетности, уверенности в правильности и силе своих слов, присущая их творчеству. Рассмотрим три стихотворения – одно Стефана Георге, другое – Уильяма Батлера Йейтса, а затем стихотворения Вячеслава Иванова. Стихотворения Георге и Йейтса, представленные здесь, очень широко известны и пользуются заслуженной широкой популярностью. Избранные стихи Иванова, по нашему глубокому убеждению, – одни из его лучших и сильнейших, менее известны читающей русской публике.

Начнем со стихотворения Йейтса «Второе пришествие» («The Second Coming»):

#### THE SECOND COMING

Turning and turning in the widening gyre  
 The falcon cannot hear the falconer;  
 Things fall apart; the centre cannot hold,  
 Mere anarchy is loosed upon the world,  
 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
 The ceremony of innocence is drowned;  
 The best lack all conviction and the worst  
 Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;  
 Surely the Second Coming is at hand.  
 The Second Coming, Hardly are those words out  
 When a vast image out of Spiritus Mundi  
 Troubles my sight: Somewhere in sands of the desert  
 A shape with lion body and the head of a man,  
 A gaze blank and pitiless as the sun,  
 Is moving its slow thighs, while all about it  
 Reel shadows of the indignant desert birds.  
 The darkness drops again; but now I know  
 The twenty centuries of stony sleep  
 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
 And what rough beast, its hour come round at last,  
 Slouches towards Bethlehem to be born?

Это стихотворение – одно из самых известных и широко комментируемых произведений Йейтса. Его смысл обычно сводится к критике духовного состояния мира

сразу после окончания Первой мировой войны и предвидению еще больших катастроф в будущем. Разумеется, такой синопсис вполне удовлетворяет какому-то общему взгляду. Остается, однако, необъясненным, почему это стихотворение содержит именно эти образы, именно в этой последовательности, и, соответственно, происходит ли какая-то модификация вышеприведенного посыла стихотворения. Скажу сразу, что мне представляется, что здесь имеет место – и в этом-то и состоит очарование стихотворения – поэтическая «загадка». Эта загадка в данном случае и является загадкой модернизма Йейтса. В очень сокращенном виде можно сказать, что главная загадка, как мне кажется, заключается в заглавии «Второе пришествие». С одной стороны, все, что говорится в этом стихотворении, вполне укладывается в апокалиптический хронотоп «Книги Откровения» Иоанна Богослова, в частности, разговор об особых фантастических зверях, чье присутствие определяет состояние эпохи. С другой же стороны, мотив зверя соединяется с мотивом какого-то нового рождения (Рождества?) в Вифлееме. Явно говорится, что в Вифлееме должен будет родиться именно «грубый зверь», чье время уже настало.

Модель загадки здесь многослойна. Загадка – это состояние ума и души лирического субъекта, который прямо спрашивает, что это за зверь, который, притаившись, пробирается к Вифлеему, чтобы родиться там. Но загадки заключены и в конкретных образах, и в какой-то общей интонации – или ее модуляциях – от чего зависит понимание каждого конкретного места. Заранее скажем, что мы не верим, что можно все эти загадки разрешить однозначно: к решению одних можно приблизиться ближе, другие остаются за закрытой дверью. Скажем так: более или менее ясно, что первая половина стихотворения действительно описывает искреннее смятение и отчаяние лирического субъекта по поводу гибели современной цивилизации. Ощущение происходящей гибели выражено быстрой сменой метафорических картин, передающих почти физическое состояние головокружительного движения: стихотворение начинается с фиксации быстрого кругового полета. Так сокольниковый пытается запустить сокола в небо, но птица его не слушается, и эта картина становится метафорой крушения всего мирового порядка. Центробежное верчение приводит к тому, что все срывается со своих привычных мест и «центр валится в пропасть». Вторая половина первой строфы – это разъяснение того, что стоит за метафорой сокола, которого сокольниковый не может удержать. В мире наступает анархия. Собственно говоря, в чем Йейтс видит причину и результат этой анархии? Мне кажется, что все сводится к тому, что пропало естественное, не требующее разъяснений и само собой разумеющееся понимание вещей, их причин и следствий. Эта «пропажа» и выражается в том, что «центр валится в пропасть». Поэтому кто-то должен все это объяснять – но объяснять-то некому, потому что «лучшие сами уже не могут никого ни в чем убедить», а «худшие, напротив, доказывают то, что хотят доказать, с пеной у рта». И вот здесь, как мне кажется, можно заметить и метафорическую фигуру Вячеслава Иванова. Одной из самых страшных бед этого апокалиптического времени Йейтс считает то, что в этом цунами анархии тонет «the ceremony of innocence». Что означает это выражение? В нем скрывается оксюморон: «невинность» (innocence) – на первый взгляд, не требует никакой специальной церемонии

(ceremony). Но если вдуматься, то станет ясным, что для того, чтобы невинность стала по-настоящему ясной и очевидной, она должна быть соответствующим образом оформлена, иначе ее можно легко спутать с чем-то совсем другим – дикостью, варварством и прочим. Если теперь вспомнить творчество и поэтический образ Вячеслава Иванова, то не могут не броситься в глаза очень присущие для него качества спокойствия, внимательности, доброжелательности и даже некоторой церемонности и старомодности. Высокий стиль поэзии Вячеслава Иванова – это и есть «церемония невинности», выражаясь словами Уильяма Батлера Йейтса. Эти качества Иванова вызывали яростную критику некоторых его современников, которые обличали его в попытке скрыть за внешним приличием всякие пороки. Так этот стиль был полностью выкорчеван в русской поэзии.

Обратим внимание на то качество времени, которое связано с утратой «церемонии невинности» - «the worst are full of passionate intensity». Уже стало невозможно спокойно излагать само собой разумеющуюся правду, зато всякого сорта ложь полагается сообщать с особым страстным пафосом. Французский философ Жюльен Бенда в своей книге «La Trahison des Clercs» (1927) говорит о страстной привязанности к заведомо ложным утверждениям как об одном из главных пороков современности.

Что же касается второй половины стихотворения, то нам кажется, что здесь лирический ход явно не единообразен и допускает несколько смысловых возможностей. Одна возможность состоит в том, что лирический субъект сначала хочет верить в то, что спасение возможно, но потом, под влиянием своих видений, он понимает, что гибель неизбежна. Другая возможность – сначала обращение к модели и хронотопу спасения, затем – видение гибели, а после этого – упование, несмотря на опасность. Но существует и более нюансированная трактовка, основанная на внимательном чтении первого слова второй половины стихотворения. Эта нюансировка необходима, если мы не хотим обвинить Йейтса, как это сделал Джордж Орвелл в своей заметке о творчестве Йейтса 1943 г., в том, что он приветствует грядущее второе пришествие зверя, то есть, по Орвеллу, фашизма.

Вторая половина стихотворения начинается со слова «Surely» («конечно», «разумеется»), которое повторяется дважды. Существует вполне принятая интерпретация, согласно которой это повторение подчеркивает тот факт, что лирический субъект абсолютно убежден в справедливости и верности того, что утверждает («Да, несомненно вот-вот должно наступить какое-то откровение», «Да, несомненно вот-вот должно случиться Второе Пришествие»). Однако я позволю себе усомниться в абсолютной однозначности такого толкования. Впервые я позволил себе это сомнение, когда уже некоторое время назад услышал в записи авторское чтение Йейтса. В отличие от других исполнителей Йейтс читал эти строки так, как будто говорил не он, а кто-то посторонний, а он лишь цитировал их – так, что можно было почувствовать даже какой-то оттенок иронии. Впрочем, эта легкая ирония или даже не ирония, а намек на свободу интерпретации, содержится в самом выборе слов «монолога» второй строфы. Говорится о «каком-то» («some») откровении (revelation), а не об Откровении (the Revelation) – имеется в виду, соответственно, что «откровений» может быть много. Одновременно выбор слов («Второе Пришествие» – «The



Second Coming») не оставляет никакого сомнения, что речь идет о Втором Пришествии Христа. Но именно в этом и заключается основная загадка текста: кто же все-таки придет?

Никакого сомнения в этом быть не может, потому что лирический субъект прямо говорит о том, что как только прозвучали слова «Второе Пришествие», сразу же перед его внутренним оком встал образ египетского сфинкса, или, во всяком случае, какой-то не менее памятной и колоссальной египетской скульптуры, которая ассоциируется со сфинксом. Более того, прямо говорится, что эта скульптура является символом последних двух тысяч лет. Еще раз напомним, что эта фигура вызывает ощущения какой-то страшной безразличности и безжалостности: «A gaze blank and pitiless as the sun» («Чей взгляд пуст и безжалостен, как солнце»). Это в каком-то смысле итог «тех двадцати столетий каменного сна», о которых говорит Йейтс. Во всяком случае, трудно предположить, что поэтический субъект стихотворения считает, что грядущее должно принести избавление от пороков тем, что наступит эпоха безжалостности.

Напомним, что подобное ощущение бесконечного страха вызывала египетская древность у более раннего английского поэта Перси Б. Шелли, чье стихотворение “Ozymandias” явно должно было служить образцом для Йейтса. В нем подробно описывается колоссальная разрушенная каменная скульптура древнего правителя, символизирующая безразличный и жестокий бег времени. Вот как заканчивается стихотворение:

‘My name is Ozymandias, King of Kings;  
Look at my Works, ye Mighty, and despair.’  
Nothing beside remains. Round the decay  
Of that colossal Wreck, boundless and bare  
The lone and level sands stretch far away.

Стихотворение Шелли, широко известное классическое произведение английской поэзии, представляется нам типичным для предмодернистского пути этой поэзии, хотя его романтические установки явились условием для появления модернизма. Стихотворение же Йейтса, напротив, представляет собою явление зрелого модернизма. Оба стихотворения, как мы уже сказали, находятся совершенно в одном и том же общем смысловом поле. В чем же различие? Оно в том, что мы бы назвали противоположным отношением к однородности / неоднородности этого смыслового поля. Поясним это утверждение. Стихотворение «Ozymandias» входит в смысловое поле древности посредством двух нарративных приемов. Первый из них вводит фигуру лирического субъекта, чье повествование не требует никакой особой мотивации или, как в нашем примере, само содержит эту мотивацию: «I met a traveler from an antique land, | Who said – [...]». Второй прием и есть введение этой мотивации: «Я встретил странника из древних стран – / Он рассказал...». Все последующее стихотворение представляет собой повествование, находящееся в одном хронотопе. Такое смысловое поле, даже если оно само по себе основывается на прин-

ципе фантастики, вымысла и/или воображения, является однородным. Стихотворение же Йейтса, как легко увидеть, содержит по меньшей мере два хронотопа, которые связаны друг с другом лишь посредством того, что находятся в одном тексте. Это хронотоп исторической современности Йейтса (первая строфа) и хронотоп поэтического воображения (вторая строфа). Правда, второй хронотоп вводится посредством ссылки на имагинативный образ *Spiritus Mundi*, однако эта ссылка, пожалуй, лишь усиливает элемент неоднородности, поскольку невозможно предположить, что точное значение (в смысле, который придавал ему Йейтс) этого явления является широко известным. Во втором хронотопе мы также находим два «события», разделенные элементом «темноты» (как в театре): «событие» сфинкса и «событие» Второго Пришествия, причем само Второе Пришествие окутано завесой загадочности, неизвестности. Соответственно, смысловое поле стихотворения Йейтса в высшей степени неоднородно. Я позволю себе сделать утверждение, что для произведений, придерживающихся принципов модернизма, момент неоднородности является центральным. Принцип загадки, о котором мы упомянули выше, придает смысл и актуальность моменту перехода от одного хронотопа внутри неоднородной структуры к другому. Та же неоднородность может характеризовать не только произведения модернизма, но и другие элементы культурной системы, причастной модернизму: содержание семантики, моменты мифологии, религии, индивидуального и социального статуса, поведения и т. п. Йейтс являет пример типичной модернистской неоднородности: он и поклонник древней кельтской мифологии и религии, и верный христианин, оккультист, маг и современный политик.

Личность и творчество Стефана Георге являлись в свое время одной из вершин европейского модернизма. Стефан Георге демонстрирует в своем творчестве гораздо большее стремление к достижению смысловой однородности, чем многие другие модернисты, впрочем, Вячеслав Иванов в этом смысле еще более последователен. Произведения Стефана Георге всегда отличаются стремлением оставаться в рамках избранного хронотопа, избранной интонации, избранной группы реалий. Надо при этом заметить, что смысловая неоднородность – как в случае Георге, так и в случае Иванова – касается семиотического облика каждого из них как носителя творческого и экзистенциального начала.

Но взглянем, по необходимости мельком, на собственно поэтическое творчество Стефана Георге. Из множества его замечательных стихотворений, каждое из которых ярко отмечено многочисленными приметами его тематики и стиля, я избрал одно стихотворение среднего периода, которое показалось мне в чем-то похожим на текст Йейтса:

#### DER WIEDERCHRIST

Dort kommt er vom berge · dort steht er im hain!  
Wir sahen es selber · er wandelt in wein  
Das wasser und spricht mit den toten.<

O könntet ihr hören mein lachen bei nacht:  
Nun schlug meine stunde · nun füllt sich das garn ·  
Nun strömen die fische zum hamen.

Die weisen die toren – toll wälzt sich das volk ·  
Entwurzelt die bäume · zerklüftet das korn ·  
Macht bahn für den zug des Erstandnen.

Kein werk ist des himmels das ich euch nicht tu.  
Ein haarbreit nur fehlt und ihr merkt nicht den trug  
Mit euren geschlagenen sinnen.

Ich schaff euch für alles was selten und schwer  
Das Leichte · ein ding das wie gold ist aus lehm ·  
Wie duft ist und saft ist und würze –

Und was sich der grosse profet nicht getraut:  
Die kunst ohne roden und säen und baun  
Zu saugen gespeicherte kräfte.

Der Fürst des Geziefers verbreitet sein reich ·  
Kein schatz der ihm mangelt · kein glück das ihm weicht ..  
Zu grund mit dem rest der empörer!

Ihr jauchzet · entzückt von dem teuflischen schein ·  
Verprasset was blieb von dem früheren seim  
Und fühlt erst die not vor dem ende.

Dann hängt ihr die zunge am trocknenden trog ·  
Irrt ratlos wie vieh durch den brennenden hof ..  
Und schrecklich erschallt die posaune.

Стихотворение Георге открывает нам еще одну возможность, заключенную в архаизирующем модернизме того типа, к которому принадлежали Йейтс и Иванов. Выше мы упоминали о том, что все три поэта пользовались интонацией авторитета. Что касается Йейтса, то это была в основном интонация размеренная, иногда взволнованная, но никогда не переходящая в крик, ораторское напряжение. У Георге температура речи всегда весьма высокая, у него всегда ощущается необходимость подчеркивать свое старшинство, свой особый авторитет, свое право учить и поучать. Это обстоятельство находит свое выражение не только в содержании стихов Георге, но и в чисто формальном аспекте. Георге довольно рано приходит к выводу, что его авторитет достаточно велик, чтобы он мог единолично вводить в план выражения своих стихов только ему принадлежащие правила орфографии, которые,

во-первых, призваны подчеркнуть тот факт, что эти тексты принадлежат совсем не теперешней линии развития немецкой поэзии, а некоторому исконному, древнему и вневременному ее пласту, и, во-вторых, что эти стихи созданы только одним автором – Стефаном Георге. Из многих таких изменений отметим два: во-первых, отмену введенного в XVIII в. и существующего поныне правила, согласно которому все имена существительные пишутся с большой буквы, и, во-вторых, решительную реформу пунктуации с заменой почти всех знаков препинания в середине предложения на так называемую «срединную точку». Отметим также, что Стефан Георге адресовал свои произведения очень определенному и узкому кругу читателей: тем, кто входил в так называемый «кружок Георге» («George-Kreis»). Соответственно, его стихи всегда издавались очень небольшим тиражом книжками библиофильского антикварного вида, отпечатанными специальным художественным шрифтом, воспроизводившим его стилизованный почерк.

Рассматриваемое стихотворение любопытно с самых разных точек зрения. Внутренне оно совершенно однородно в семантическом плане, но что касается внешнего смыслового поля, то здесь бросается в глаза, с одной стороны, то, что оно, как один кусок яркой цветной смальты, прекрасно гармонирует с другими частями замечательной поэтической мозаики, какой является творчество Георге: он пишет о древнем Риме, древнем Востоке, о старых монастырях, о юртах кочевников и о многих других редкостях и достопримечательностях. С другой стороны, совершенно уникальным является обращение к теме Антихриста. Наверняка, у этого обращения должен был быть какой-то свой, особенный резон. Обычно в комментариях к этому стихотворению подчеркивается специальный профетический аспект этого текста: Георге должен был более, чем за двадцать лет до прихода Гитлера к власти в Германии провидеть, почти в деталях, все те преступления, которые совершит этот режим. Да, в этом обличительном видении есть своя сила и свой резон. Но если внимательно присмотреться к тексту, то мы увидим, что главная обличительная сила, главная температура слов направлена не на условного главного персонажа стихотворения – Антихриста, а на народ, на людей, на тех, кто приветствует антихриста, а не Христа. Этот народ жадно ловит все те «подарки» и в восхищении внимают магическим трюкам, которые лирический субъект стихотворения («дьявол!») рассылает направо и налево. Сам дьявол прекрасно знает, что результатом этого «второго пришествия» обязательно станет всеобщая катастрофа, но народ этого замечать не хочет. В плане главного абстрактного сюжета здесь, так же, как и в стихотворении Йейтса, речь идет о Втором Пришествии. При этом оба эти пришествия совсем не являются настоящими, такими, какими их рисует учение церкви, а ложными, дьявольскими.

В стихотворении Йейтса нет ни одного упоминания Христа – того, чье истинное второе пришествие ожидает церковь. В стихотворении Георге речь вообще идет об антихристе – о том, кто сознательно обманывает народ, о том, кто, являясь дьяволом, выдает себя за Спасителя, за того, кто восстал из мертвых, то есть Христа. В стихотворении Йейтса центр послания – это как раз страх о судьбе народа, о том, во что превращается современность. Скажем так: и там, и здесь лирический субъект

ект одновременно охвачен страхом, тревогой, он вроде бы знает – какой-то частью своего существа – что спасение должно прийти в результате Второго Пришествия, но другая его часть видит, что наступает нечто совершенно другое, и он мобилизует свое поэтическое «я», чтобы эту правду понять и, может быть, тем самым вложить свою долю в спасение.

Мы видим, что оба поэта творят где-то на грани принятой религиозности, во всяком случае, оперируют ее терминами, и совершенно нового религиозного сознания. Это новое религиозное сознание состоит в попытке выработать новый взгляд на прошлое, настоящее и будущее человечества, который мог бы вместить элементы самых разных духовных систем. Мы знаем, что каждый из трех рассматриваемых нами поэтов, Иванов, Георге и Йейтс, испытали судьбоносное влияние мыслителей и духовных направлений, основной смысл которых сводился к расширению целей, смыслов и инструментов религиозного опыта и практического действия. Особенно значительным было влияние Ницше, как в плане осмысления религиозной истории, так и в постановке задач сознания и действия. Но не менее мощным было также влияние и того, что я назову новым религиозным мышлением в более узком смысле. Это различные спиритуалистические, оккультные направления и организационные объединения, а также – специально для России – духовная деятельность выдающегося религиозного философа Владимира Соловьева. Все эти лагерь нового религиозного сознания неизбежно находили союзников в лице видных и влиятельных деятелей литературы и искусства или сами порождали таковых. Такими союзниками и стали каждый из поэтов, о которых идет речь. Мы не будем здесь излагать все перипетии связи наших поэтов-модернистов с новыми религиозными учениями и организациями, тем более, что об этом существует обширная литература. Отметим, тем не менее, тот факт, что во всех этих новациях есть одно общее начало: наделение самых разнообразных лиц, вещей и мест сверхъестественными характеристиками, приближающими их к Богу. Есть и еще одно очень существенное обстоятельство: помимо разнообразных моментов, являющих собой проявление реального жизненного воздействия новой религиозности на поэта (и обратно) есть нечто общее, что отделяет их от всех остальных адептов или просто свидетелей этих течений. Это то, что новая духовность жила и живет в тесном симбиозе с поэзией и вообще искусством. Более того, она немислима без искусства, она и есть искусство, а искусство уже самим фактом своего существования реализует правду и жизненную силу новой религиозности. Это проявляется в том, что какие-то внеэстетические реализации, доказательства и свидетельства нового религиозного сознания уже (относительно) давно перестали нести какую бы то ни было авторитетность в то время, как поэзия и искусство являются живым его источником. Заметим, что подобное же наблюдение можно было бы сделать и относительно так называемой «старой религиозности», но в неизмеримо меньшей степени: там живой актуальный опыт обладает даром доказательства, демонстрации и т.п.

Соответственно, творчество наших поэтов – это не только прямая демонстрация актуальности духовных посланий, содержащихся в их стихах, но и своего рода лаборатория, результаты опытов которой проявятся только в будущем. Теперь обра-

тимся к творчеству Вячеслава Иванова. Необходимо сказать несколько общих слов о том, как оно вырисовывается на фоне того, что мы наблюдали у Георге и Йейтса. Мы отметили, что для этих двух поэтов был характерен модус «майоратности», авторитетности, старшинства. Надо сказать, что тот же модус был с самого начала свойственен и творчеству Вячеслава Иванова. Но здесь сразу же ощущается его специфическая особенность. Для Георге и Йейтса очень существенен дух полемичности, стиль аподиктичности – для Георге гораздо более заметный, чем для Йейтса. Что касается Иванова, то именно из сравнения его стихов со стихами этих двух поэтов, становится ясным, насколько атмосфера его творчества противоположна. Иванов-поэт совершенно не использует интонацию ссоры, возмущения, обличения. Да, он всегда подчеркивает тот факт, что он полностью знает то, о чем он говорит и что это знание не просто основывается на его мнении, а несет некую вечную истину. Его интонация – это интонация спокойного и очень дружественного учителя, владеющего истинами, которые закрыты от обычных людей. Другой характерный голос Иванова – это голос поэта, несущего людям благодатную весть. Достаточно вспомнить напряженную, в нашем случае издевательскую, интонацию лирического субъекта в стихотворении Георге и полный страха и неуверенности голос Йейтса, чтобы почувствовать всю разницу. Вот одно из стихотворений Иванова из его первого сборника «Кормчие звезды»:

#### ВЕЧНАЯ ПАМЯТЬ

Над смертью вечно торжествует,  
В ком память вечная живет.  
Любовь зовет, любовь предчует;  
Кто не забыл – не отдает.

Скиталец, вдаль – над зримой далью –  
Взор ясновидящий вперя,  
Идет, утешенный печалью...  
За ним – заря, пред ним – заря...

Кольцо и посох – две святыни –  
Несет он верною рукой.  
Лелеет пальма среди пустыни  
Ночлега легкого покой.

Вот основной пафос поэзии Иванова – утешение и память. Утешение не только в душе странника, но также в окружающем мире – в пустыне. Сами печальные чувства являются источниками утешения. В мире Вячеслава Иванова скорбь и печаль приводят к покою. Вообще, в грусти, скорби и страдании – источник светлого начала, благодати, которая разлита в мире и между людьми. Парадоксальным образом в осознании этого можно также видеть проявление какого-то нового начала,

.....

поскольку все вокруг подсказывает, что зиждательным началом грустное переживание может служить только в поле благодати и спокойствия. Прекрасным примером такого ощущения является известное раннее стихотворение Иванова «La selva oscura», в котором происходит воссоздание русскими стихами метафизической обстановки дантова «темного леса»:

#### LA SELVA OSCURA

Все горы, за грядой гряда;  
Все черный, старый лес.  
Светлеет ночь, горит звезда  
В дали святой небес.

О, дольний мрак! О, дольний лес!  
И ты – вдали – одна...  
Потир земли, потир небес  
Испили мы до дна.

О, крест земли! О, крест небес!  
И каждый миг – «прости»!  
И вздохи гор, и долго – лес,  
И долго – крест нести!

Что важно в этом стихотворении и что выделяет его из находящихся в том же модернистском поле стихов «консервативного» направления – это постоянная готовность принять судьбу. Ощущение добра и благодати становится чем-то органичным вследствие того, что оно связано с постоянным общением лирического субъекта с вечным искусством, которое придает смысл и гармонию перипетиям существования.

Это появляется самым непосредственным способом в таких весьма многочисленных стихах Иванова, где основным материалом, сюжетом и посланием является искусство, творчество. Все эти стихи полны замечательным чувством восторга. Вот одно из таких, еще более лаконичных, стихотворений:

#### ДВА ХУДОЖНИКА

Милы мне, чуткий друг, в мечтательном Пуссене:  
Веселья звонкие в пустынности лугов;  
В прозрачных сумерках скитания богов;  
Над легкой радостью задумчивые сени;  
Неведомой зарей затеплен край небес, –  
И луч, сочащийся под лиственные своды,  
И ожидание пленительных чудес  
В улыбке вечеряющей природы.

.....

Как дали тонкие чарует Клод Лоррэн  
И зеленью морей влечет, как песнь сирен,  
В плен ясных гаваней, где спят чужие воды,  
Под стройные столпы, и мраморные своды,  
И мачты свившие на отдых паруса,  
Меж тем, как чистый серп прорезал небеса.

Вячеслав Иванов как никто из русских поэтов сумел проникнуть в глубины музыки, архитектуры, литературы. Для него действительность этих сфер была поистине онтологической. Вообще стихия созерцания в самых бурных экзистенциальных рамках всегда была естественной средой творчества поэта. Можно сказать, что такое преобладание модуса созерцания выделяло Иванова среди других современных ему поэтов, в том числе и тех, с которым мы его сравниваем в этом эссе. Нам кажется, что такое преобладание одного лирического голоса как-то выделяет поэзию Иванова в общей струе поэтического модернизма, в том числе и консервативного (архаического) модернизма, к которому Иванов тяготеет наряду с Георге и Йейтсом. Правда, нам не кажется, что это преобладание созерцательного модуса делает поэзию Иванова менее модернистской – скорее наоборот, ведь сосредоточенность именно на аспектах плана выражения и особенно на стилистике является одной из отличительных черт модернизма. Тут хочется упомянуть еще об одной очень яркой черте творчества Иванова, которая связана с миром эстетики и которая тоже характеризует его как модерниста: это постоянное и сильное его увлечение творчеством Данте и Достоевского. Что касается Достоевского, то здесь Иванов стал одним из самых влиятельных и ярких его толкователей, но это отдельная и весьма разработанная тема, которой мы касаться не будем. Скажем лишь, что сам способ ивановского толкования Достоевского, его выводы и место, куда эта экзегеза помещает Достоевского, принадлежат миру модернизма.

Укажем на те дополнительные моменты ивановского творчества, в которых оно в чем-то лежит в той же плоскости, что и творчество Георге и Йейтса. Эти моменты, хотя они выражены по-разному у каждого из этих художников, помещают их в поле модернизма. Эти моменты вмещаются в одно важное семантическое поле «объединение разнородных явлений – событий, духовных направлений и течений, мест, времен, героев – вместе, в некое единое целое». Здесь важно, что это объединение может осуществляться как метонимически, так и метафорически, как диахронно, то есть «сначала одно, а потом совсем другое», так и синхронно, то есть «все вместе и сразу – похожее и особенно непохожее». При этом особенно важно не только сочетание непохожего, но и собирание вместе большого множества самых разных элементов – как похожих, в той или иной степени, так и непохожих. Наиболее бросающейся в глаза стилистической чертой всех трех поэтов является нагнетание вместе множества собственных имен, как имен персонажей, имен метонимических (свойственных данным местам, периодам, событиям), имен метафорических (призванных вызвать к жизни эмоцию, чувство, ощущение, которые могут быть связаны с данным именем, особенно его звучанием). Таковы многочисленные ирландские



имена у Йейтса, имена из классической поэзии и мифологии у Иванова. Особо следует отметить очень частое сочетание имен самых различных божественных персонажей и названий в одном тексте, как, например, Гиперион, Иксион, Гелиос, Аполлон рядом с такими фигурами, как «всадник под щитом на пышущем коне», «кормщик верхних вод в сияющем челне», «агнец с крестною хоругвию» в стихотворении Иванова «De profundis» – при том, что все эти очень различные смысловые элементы в каком-то плане являются в контексте стихотворения вариантами друг друга.

Здесь снова заходит речь о поэтическом выражении новой религиозности, этом субстрате модернизма, о котором уже говорилось выше. Мы не будем приводить весьма многочисленные примеры подобного соединения вместе самых различных и генетически совершенно несоединимых элементов религиозного плана у Георге и Йейтса. Иванов типологически совершенно равнозначен им. В этом месте следует, несомненно, упомянуть также несколько весьма значимых схождения экзистенциально-биографического плана между рассматриваемыми поэтами, которые касаются именно этого аспекта так называемой «новой религиозности», понимаемой, впрочем, достаточно широко. О каких-то сходных моментах биографического плана мы упоминали в самом начале нашего изложения. Рассмотрим теперь некоторые элементы дальнейшего жизненного опыта. Здесь мы должны будем включить в сферу нашего интереса также фигуру Райнера Мария Рильке, поскольку момент новой религиозности занимал у него очень важное место.

Важнейшей общей чертой всех четырех поэтов являлся их живейший и постоянный интерес к идейным исканиям и общественным и экзистенциальным структурам, направленным на создание новых религиозных, мистических и оккультных опытов, переживаний, индивидуальных и коллективных постижений и занятий. Конечно, конкретные формы этой связи с новыми религиозно-философскими и оккультно-магическими движениями и идеями у каждого поэта были вполне личными и зависели от перипетий биографии и особенностей темперамента и характера. Здесь существенно то, что эти связи и зависимости не только определяли какие-то конкретные моменты жизни и творчества, но и проецировались в некое, иногда вполне реальное будущее. Вот как нам видится эта картина. На одном полюсе мы находим фигуру Стефана Георге. Относительно него мы не можем сказать с полной уверенностью, что он был под каким-то конкретным влиянием одной мощной фигуры, которая реально проповедовала и строила «новую религиозность». Он также не входил в те или иные существовавшие группы подобного рода. Но он сам был своего рода культовой квазирелигиозной фигурой, в течение многих лет притягивавшей к себе образованных молодых людей, художественного, поэтического, академического или публицистического склада, искавших новых путей для выражения своих духовных горений. Эта группа не была никак оформлена, так сказать, «снаружи», извне: у нее не было никакого официального устава или правил приема. Но зато изнутри ощущалось абсолютное и беспрекословное господство «Мастера» – так сам себя называл Стефан Георге – и было безо всяких вопросов понятно, что так его именуют все те, кто обращаются к нему. Известно, что Мастер полностью властвовал во всех, даже мельчайших вопросах творческой, общественной и

личной жизни своих учеников. Совместные собрания этого «круга Георге» носили весьма торжественный и даже ритуальный характер. Впрочем, характер этого «ритуала» был чисто эстетическим, а не религиозно-окультым. Полный примат эстетического характерен для этого типа консервативного модернизма. Надо заметить, что сила притяжения круга Георге начала уменьшаться с того момента, как сам Георге стал использовать свои возможности для создания особого тайного религиозного культа Максимиана.

Как раз пример Стефана Георге дает возможность глубже понять в чем состояла сущность именно эстетического феномена и почему именно эстетическое находилось на вершине понятийной и экзистенциальной пирамиды для этого круга. В произведениях Георге имеется множество прямых высказываний и намеков, призванных показать необыкновенную важность религиозных, национальных, исторических и моральных императивов как для самого поэта, так и вообще для тех, к кому эта поэзия обращена. Все эти императивы артикулированы в строго определенной эстетической гамме, и именно эта гамма не только объединяет эти моменты в одно гармоничное целое, она придает им неповторимую ценность и, главное, красоту. Иными словами, Германия важна для Георге, но только если она остается торжественно спокойной, выдержанной, устремленной в вечность и полной красоты. Носителями этой красоты являются закаты и рассветы, величественные горы, уютные и темные леса. Здесь и люди, которых эта красота наполняет значительностью: монахи и монашки, пастухи, странники, рыцари, а также те, кто находятся на бескрайних и вечных мировых просторах, исполненных тайной, непонятной, но чудной красоты, на просторах истории, на просторах странствий и приключений, – те, кто придают новый и волнующий смысл самой Германии. Для Георге Германия – это некоторый идеал золотого синтеза всего самого прекрасного, возвышенного и божественно-мудрого, что только можно найти в великих царствах Европы и Азии. Заметим, впрочем, что славянский мир навсегда остался для Георге вне этой идеальной картины. Если теперь сравнить эту картину с той, которая начала вырисовываться на практической карте мира после Первой мировой войны, то мы увидим, что она решительно ей противоположна. Но не только мир после войны оказался чем-то чужим и страшным – он и до войны был таким, быть может, только в меньшей степени. Для подлинного понимания Георге важно знать, что современность была ему совершенно чужда, а особенно прусская бюргерская современность тогдашней Германии. Он видел свою задачу, по всей вероятности, в полной трансформации эстетического уровня существования, и именно для этого ему был нужен его тайный круг, а не для того, чтобы они с замиранием сердца слушали его стихи, и уж совсем не для того, чтобы самому слушать их произведения. Трансформация эстетического должна была привести к полной трансформации всех остальных уровней существования: после такой трансформации настоящие адепты «Круга Георге» уже не могли существовать в пошлой обстановке традиционной немецкой семьи со всеми ее условностями и обязательствами, а именно эта обстановка и привела, согласно Георге, к коллапсу Германии. Само существование этого протеста, пусть в сильно измененной форме в измененной исторической ситуации, соз-

.....

дало почву для того, что феномен Георге и его творчество выдвинули через много лет личность графа Штауфенберга, ученика и наследника Георге, как того, кто попытается покарать Гитлера, этого настоящего немецкого «антихриста», чье появление Георге предчувствовал. Стихотворение “Widerchrist” фон Штауфенберг часто читал своим друзьям как демонстрацию подлинного облика «фюрера». Можно сказать, что здесь эстетическое переродилось в нечто совсем противоположное, в практическую историю.

Йейтс, Иванов и Рильке были полной противоположностью Стефану Георге в их отношении к «новой религиозности». Они никак не претендовали на роль Мастера, Учителя или Пророка в том смысле, который был важен для Георге. Да, они хотели быть глашатаями новой правды, новой объективности, но отнюдь не в качестве ее творцов, а, скорее, как ее адепты, ученики. Каждый из них пришел к новой религиозности в результате контакта с целой школой нового оккультизма, как Йейтс, всю жизнь увлекавшийся теософией и новым розенкрейцерством, или под влиянием новой религиозной философии Владимира Соловьева, как это было в случае Вячеслава Иванова, или испытав притягательную силу православия и толстовства, как Райнер Мария Рильке.

Здесь надо указать на тот факт, что в каждом из этих случаев мы имеем дело с появлением «новой религиозности» на духовной периферии тогдашнего культурного мира, в котором пребывали эти поэты. Правда, степень «периферийности», ее субъективное переживание и ощущение этого культурной средой очень различались в каждом случае. Какая-то центробежность имела место у каждого из рассматриваемых поэтов. Начнем со Стефана Георге. Мы уже упоминали про то, что в центре его видения лежал идеал каролингского единства. Нельзя также забывать, что его семейные корни лежали во Франции, и что сам он в начале своего творчества испытал формирующее влияние французского символизма. Уильям Батлер Йейтс находился на культурной периферии в двух смыслах: будучи выдающимся поэтом английского языка, он был ирландским националистом, кельтская культура стала центральной частью его поэзии, а, с другой стороны, будучи страстным певцом Ирландии, он не был католиком, а принадлежал к англиканской церкви. Райнер Мария Рильке находился под большим влиянием славянского мира и, как мы уже отметили, православия, а жил в течение долгих лет во Франции, Италии и Швейцарии. Вячеслав Иванов, как кажется, хотел себя ощущать принадлежавшим к самому центру русской культурной жизни и духовной традиции и, в конце концов, поместил именно туда свою творческую деятельность. Однако, во-первых, Иванов не мыслил себе русской традиции вне мощной западноевропейской струи, а, во-вторых, при том, что для Иванова русское православие являлось основой русской традиции, для него самого православие было немыслимо вне всеобъемлющего католицизма – позиция, крайне периферийная в русской культурном пространстве.

Можно упомянуть еще несколько культурных знаков, чье сочетание выборочно или полностью характеризует всех рассматриваемых поэтов и, одновременно, крайне живописных и ярких для помещения всех их в поле модернизма. Самым общим таким знаком является то, что все эти поэты ощущали как свою большую и субъек-

тивно крайне остро переживаемую связь с кем-то другим (или другими). Это всегда была огромная зависимость от другого (или другой), которая могла выражаться и в подавляющем влиянии на него (или нее). Мне могут резонно возразить, что, дескать, это и является ценностно-экзистенциальным центром любого искусства. Не буду спорить по этому слишком сложному поводу, скажу лишь, что для наших поэтов эта связь с другим часто принимала гипертрофированные сверхценные формы. Для Стефана Георге это его почти религиозное поклонение рано умершему юноше Максимилиану Кронбергеру под именем Максимиана. Для Йейтса – его длившееся всю жизнь безответное страстное чувство к Мод Гонн, видной участнице ирландского революционного подполья. Для Иванова это, конечно, любовь к Лидии Зиновьевой-Аннибал, брак с ней и переживание ее трагической безвременной смерти. Для Рильке – с одной стороны, постоянное чувство к Лу Андреас-Саломе, а, с другой стороны, весьма личное и сложное отношение к великому скульптору Огюсту Родену, перед которым он преклонялся. Не следует забывать и о том, что вся жизнь Рильке и его творчество протекали в присутствии и под покровительством женщин, любивших его и восхищавшихся его талантом. Можно сказать, что эти поэты активно участвовали в формировании новой парадигмы отношений творца и его адресата (в самом широком смысле этого термина), парадигмы, которая претерпевает свой острейший кризис как раз в наши дни.

Пожалуй, следует отметить еще одну любопытную черту быта всех этих поэтов, которая делает их активными участниками именно модернистского культурного движения. Это подчеркнута важная роль дома, квартиры в формировании их мировоззрения, духовного окружения и семантики их творчества. Не всегда это дом или квартира, которыми тот или иной поэт владеет. Так, в случае Стефана Георге приходится говорить о целом ряде квартир и домов, принадлежавших его близким или друзьям, где он предпочитал жить, будучи человеком одиноким. Правда, сам Стефан Георге всегда настаивал на том, чтобы эти обиталища были устроены так, чтобы они соответствовали духу его творчества и его «Круга». Здесь особенно важно упомянуть квартиру модернистского художника (особенно книжного художника) Мельхиора Лехтера, которая представляла собой прекрасно декорированный пример художественного жилища. Важно и то, что сам Лехтер принимал самое активное участие в оформлении и издании стихотворных книжек Георге. Лехтер же был автором специального типографского шрифта, основанного на письменном почерке поэта. Этот шрифт употреблялся исключительно для набора стихов Георге.

Иванов, Йейтс и Рильке вошли в историю культуры первой половины XX в. как «башенные» поэты. Для каждого из них в тот или иной период творчества было важно быть хозяином некоей башни. Это могла быть настоящая старая (почти средневековая, но перестроенная) башня, где они устроились жить на склоне жизни, как в случае Йейтса башня Бен Булбен в ирландской местности Слайго, которую он неоднократно воспевал в стихах, или башня Мюзо в Швейцарии, где закончил свои дни Рильке. Это и квартира в современном петербургском доме, напоминавшем башню, где жил Вячеслав Иванов со своей любимой женой Лидией Зиновьевой-Аннибал, и где проходили славные «башенные вечера».

Еще несколько слов о том, как я вижу общий и отдельный вклад традиции, которая представлена этими поэтами, в течение европейской поэтической реки, то необыкновенно полноводной, то обмелевающей. То общее, что, как представляется, объединяет этих поэтов в плане культурно-историческом – это консервативный (архаический) модернизм. Одно время казалось, особенно с перспективы современного Запада, что шансы этого направления совершенно исчерпаны. И действительно, поэзия Стефана Георге и, совсем в другом плане, поэзия Вячеслава Иванова оказались на обочине поэтической чувствительности. В случае Георге это продолжает быть до сих пор. Немецкое поэтическое движение ушло куда-то очень далеко и совершенно в другом направлении от тех идеалов, которые воспевал Георге. Позволю себе высказать мнение, что этому, в частности, способствовал крайний и очень вызывающий модернизм Георге, определенное отсутствие чувства меры, столь свойственное для Георге, с одной стороны, и для некоторых направлений модернизма, с другой стороны. Впрочем, если подойти к стихам этого поэта прежде всего как к языковым и эстетическим объектам, обнаружится, что они по-настоящему еще совершенно не прочитаны и таят в себе много замечательных сокровищ.

Совсем иначе обстоит дело с творчеством Вячеслава Иванова. Как мы уже отметили, исторические обстоятельства привели к тому, что оно стало привлекать внимание как источник различных духовных смыслов, отсутствовавших в русском культурном пространстве во время коммунистического господства (и оно, по нашему мнению, еще совсем не закончилось – в широком смысле!). Но думается, что более длительное и глубокое влечение к стихам Иванова произойдет, когда случится соединение смыслов, которые несут эти стихи, и тех разных энергий, рожденных в модернизме – и особенно в русском модернизме. Здесь в первую очередь хочу выделить как раз так называемое «западничество» Иванова, столь ярко проявившееся в живых западноевропейских хронотопах его стихов, а также его чисто русские национальные мотивы, лишённые столь ретроградной российской атмосферы экспансии, насилия и превосходства, а, с другой стороны, ressentimenta и жалости к самим себе, присущих, увы, многим русским культурным проявлениям вне зависимости от их политической окраски. Противостоит этой энергии отсталости и агрессии, как мне представляется, великий национальный эпос, созданный Ивановым, – «Повесть о Светомире-царевиче», который вполне может стать основой плодотворных культурных открытий.

Что касается поэзии двух других великих поэтов консервативного модернизма – Уильяма Батлера Йейтса и Райнера Марии Рильке, то здесь, как мне кажется, модернизм с самого начала оказался гораздо сильнее, чем какой-то (впрочем, вполне присутствовавший!) консерватизм. Их поэзия вполне жива, пользуется любовью и уважением и будет идти туда, куда будет идти вместе с живой поэтической жизнью и сам модернизм.

Закончить эти размышления я хочу, обратившись к тому, что во многом составляло сущность модернизма, – к поэтической речи разобранных нами трех поэтов. Конечно, среднего неискушенного в тонкостях культурной истории читателя первое знакомство со стихами наших поэтов должно было поразить как нечто не-

.....

обыкновенно новое и незнакомое: все они вносили оригинальные и своеобразные инновации в поэтический язык как таковой. Тут можно заметить, что этим отличалась поэзия всех крупных русских и западных поэтов XX в. Особенность избранных нами поэтов заключается в том, что их речевой модернизм почти всегда избирает «золотую середину». Для каждого из них следует рассмотреть то, как именно поэтический язык взаимодействует с другими компонентами модернистской структуры. В каждой языковой традиции эти компоненты выступают в своем специфическом ракурсе. Для английской поэзии явление Йейтса не стало чем-то совершенно революционным, невиданным. Такие отдельные компоненты поэзии Йейтса, как кельтское национальное содержание, мифологизм, стремление к фольклору, использование разговорного стиля и разговорных жанров, мотивы античной культуры и истории, уже широко встречались в английской поэзии, например, в школе Оссиана, у Теннисона, Браунинга и Суинберна. Однако для Йейтса было характерным особое, очень продуманное использование этих мотивов в современном разговорном нарративном модусе с зачастую неожиданными переходами от одного повествовательного плана к другому.

Стефан Георге, с другой стороны, внес в немецкую поэзию совершенно неожиданные, вполне революционные изменения, подтолкнувшие ее в сторону не только крайнего модернизма, но, в некоторых аспектах, и авангарда. Речь идет о широком использовании, как мы отметили выше, визуальных языковых средств, о внедрении идиосинкратического словообразования, а в некоторых случаях и словоизменения.

В случае Вячеслава Иванова его «языковая революция» состояла в нарочитом и специальном игнорировании стихии пошлого разговорного узуса. Именно эта стихия стала преобладающей в русской литературе после революции 1917 г. В этом плане поэтический труд Вячеслава Иванова является во многих отношениях тем далеким рубежом, куда русской культуре еще предстоит двигаться.