



Minimonogrāfiju sērija

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~
2012



Minimonogrāfiju sērija. Руслан Соколов. Поэтическое творчество Вячеслава Иванова как тематическое единство. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2012. 192 lpp.



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā
«Atbalsts Daugavpils Universitātes doktora studiju īstenošanai»
Vienošanās Nr. 2009/0140/1DP/1.1.2.1.2/09/IIPIA/VIAA/015

Apstiprināts DU Komparatīvistikas institūta zinātniskās padomes sēdē
2012. gada 13. jūnijā, protokols Nr. 4.

Redkolēģija:

Maija Burima, Fjodors Fjodorovs, Benedikts Kalnačs

Recenzenti:

Dr. habil. philol., prof. Fjodors Fjodorovs (Daugavpils)

Dr. philol., asoc. prof. Anna Stankeviča (Daugavpils)

Zinātniskā redaktore: Dr. philol., doc. Nadežda Fjodorova

Vāka dizains: Ilze Meldere

Maketētāja: Marina Stočka

Руслан Соколов

*Поэтическое творчество Вячеслава Иванова
как тематическое единство*



Ruslans Sokolovs – filoloģijas maģistrs (Mg. philol), Daugavpils Universitātes Komparatīvistikas institūta doktorants. Zinātniskā darbība ir saistīta ar XX gadsimta krievu kultūras un literatūras izpēti; liela uzmanība tiek pievērsta simbolisma poētikai, īpaši Vjačeslava Ivanova daiļradei. R. Sokolovs ir vairāk nekā četrdesmit zinātnisku rakstu autors.

Руслан Соколов – магистр филологии (Mg. philol), докторант Института компаративистики Даугавпилсского университета. Сфера научной деятельности – русская литература и культура 20 века, прежде всего, изучение поэтики символизма, в частности, творчества Вячеслава Иванова. Автор более сорока научных статей.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
Глава 1. От «Кормчих звезд» до «Человека». Первый период поэтического творчества Вячеслава Иванова	14
1.1. Тематика книги «Кормчие звезды»	14
1.2. Тематика книги «Прозрачность»	27
1.3. «Cor Ardens»: Жертва	39
<i>Appendix № 1. «Глубинного сердца биенье»:</i> «Сон Мелампа»	44
1.4. Тематика книги «Нежная тайна»	51
1.5. Трагический неомиф: «Тантал» и «Прометей»	61
1.6. «Младенчество»: поэтическая автобиография	70
1.7. Мелопея «Человек»	81
Глава 2. «Свет вечерний» и «Повесть о Светомире царевиче». Второй период поэтического творчества	91
2.1. «Свет вечерний»: поэзия и природа	91
2.2. «Свет вечерний»: любовь	102
2.3. «Свет вечерний»: душа и богопознание	110
2.4. «Свет вечерний»: соборность	120
2.5. «Свет вечерний». «Римский дневник 1944 года»	128
<i>Appendix № 2. «Культурные пространства»</i> «Римского дневника 1944 года»	142
2.6. Тематика «Повести о Светомире царевиче»	155
<i>Appendix № 3. «Повесть о Светомире царевиче»: система персонажей</i>	164
Заключение	171
Thematic Unity of Vyacheslav Ivanov's Poetic Oeuvre. Summary	180
Библиография	183
Указатель имён	190

ВВЕДЕНИЕ

Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) — одна из ключевых фигур русской поэзии, крупнейший теоретик символизма. Русские символисты, традиционно, делятся на «старших»: Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Валерий Брюсов и др., и «младших»: Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов. Последним были свойственны идеи религиозно-художественного преобразования общества, и, в первую очередь, Вячеслав Иванов создал для этого литературно-художественного направления теоретическую базу. Философский характер статей и монографий выдвинул Вячеслава Иванова в ряд выдающихся мыслителей XX века.

Вячеслав Иванов получил отличное образование — учился сначала в Московском университете, затем — в Берлинском, сферой своих интересов он избрал классическую филологию, историю и философию. Был знатоком греческого и латинского языков. В 1886 году, после первого брака, Иванов уедет за границу, где проведет, примерно, 19 лет. Его диссертация «*De societatibus vectigalium publicorum populi Romani*» была написана на латыни, ее благосклонно приняли в академических кругах Берлинского университета, однако напечатана она была только в 1910 году в Петербурге.

Посещение Италии произвело большое впечатление на Вячеслава Иванова; в 1894 году он познакомится в Риме со своей будущей второй женой Л. Зиновьевой-Аннибал. Интерес к трудам Алексея Хомякова и Владимира Соловьева был обусловлен в это время необходимостью понять Россию как целое, как идею. Знакомство с Владимиром Соловьевым в 1895 году станет важным событием в творческой биографии поэта, Иванов назовет Соловьева покровителем своей музыки. Вячеслав Иванов побывает в Англии и Греции, посетит Египет и

Палестину. На рубеже столетий он осознанно занимается преодолением идей Фридриха Ницше — прежде всего в отношении вопросов веры, религии, и систематически изучает культы, связанные с Дионисом (очевидно, обращение к «первоисточнику» философии Ницше — к религии Диониса — обеспечивало Вячеславу Иванову необходимую интеллектуальную свободу).

Вячеслав Иванов выступит в роли поэта в 1902 году, когда увидит свет его первый сборник «Кормчие звезды». Сразу же его примет литературное сообщество, В. Брюсов откликнется на «Кормчие звезды» хвалебной рецензией. По мере появления новых поэтических произведений Иванова росла его слава мастера просодии и знатока древности. В 1905 году в Петербурге начинается период знаменитой Башни — Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал принимают по средам известнейших представителей искусства и культуры в своей квартире на шестом этаже (адрес дома: Таврическая, 25).

«Ивановские среды» быстро приобрели характер еженедельного культурного события, имеющего отголоски далеко за пределами Петербурга. После смерти Л. Зиновьевой-Аннибал в 1907 году приемы по средам стали проходить реже. В 1909 году на Башне начала работу «Поэтическая академия» — Иванов читает там лекции по стихосложению, его слушают поэты и не только они. В разное время Башню посещали: А. Блок, Андрей Белый, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский, Н. Гумилев, А. Ахматова, М. Волошин, О. Мандельштам, Вс. Мейерхольд, Велимир Хлебников, М. Гершензон, С. Городецкий, А. Ремизов, Н. Бердяев, Лев Шестов, о. Сергей Булгаков, Максим Горький, М. Кузмин, Г. Чулков, А. Луначарский и др. В 1912 году период Башни был окончен.

Вячеслав Иванов активно участвует в литературно-художественной жизни России, публикует поэтические книги, переводы, выходят книги его статей («Борозды и Межи: Опыт эстетические и критические», 1916; «Родное и Вселенское», 1917). Октябрьскую революцию 1917 года Вячеслав Иванов принять не смог; после безуспешных попыток уехать в Италию, Иванов едет на Кавказ, где становится профессором классической филологии Бакинского университета. Докторская диссертация «Дионис и прадионисийство» была защищена в Баку в 1921 году.

В 1924 году, после публичных выступлений в Москве в Большом театре на юбилее Пушкина, Вячеслав Иванов осознает невозможность реализовать в Советской России свою модель общественного устройства (спор с Луначарским только укрепляет его в своем решении покинуть страну). 28 августа Вячеслав Иванов с семьей уезжает из Москвы и поселяется в Риме. В 1926 году совершает акт приобщения к Католической церкви в соборе Св. Петра в Риме, не выходя при этом из православия — так поэт на личном примере примиряет Западную и Восточную ветви христианской церкви. До 1934 года он преподает в Павии (Колледжо Борромео, Павийский университет), затем — в «Папском Восточном институте».

Этот период жизни и творчества Вячеслава Иванова будет ознаменован активным включением в интеллектуальный контекст Италии и не только — поэт и мыслитель будет поддерживать контакты с М. Бубером, А. Пеллегрини, Ш. Дю Босом, Б. Кроче, Э. Ло Гатто и др. В 1932 году в Тюбингене выходит переведенная на немецкий язык книга Вячеслава Иванова «Достоевский: Трагедия — Миф — Религия», в 1933 году миланский журнал «Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte» посвящает Вячеславу Иванову специальный выпуск.

В 1945 году Вячеслав Иванов закончил введение и примечания к Деяниям и Посланиям Апостолов и к Апокалипсису — для издания Конгрегации Восточных церквей, до самой смерти продолжал работать над комментариями к Псалтири.

Главные книги позднего Вячеслава Иванова — поэтический сборник «Свет вечерний» и «Повесть о Светомире царевиче» упрочили за ним славу поэта-философа, русского европейца. Лишнее тому подтверждение — растущее внимание в последние десятилетия к его личности и, особенно, к его наследию — как со стороны западных, так и со стороны российских ученых.

Первая волна исследовательского интереса к творчеству Вячеслава Иванова ознаменовалась выходом четырех томов его Собрания сочинений в Брюсселе, в XX веке издавались воспоминания, статьи (среди авторов — С. С. Аверинцев, М. С. Альтман, Т. Венцлова, Л. Иванова, Н. А. Богомолов, Р. Берд, П. Дэвидсон и др.) выходит интеллектуальная биография, написанная С. С. Аверинцевым, сборники «Вячеслав Иванов. Материалы и исследования» (1996), «Вячеслав Иванов и его время» (1998) и другие издания, объединяющие научный опыт того времени.

Затем наступил этап архивных изысканий, заработали электронные ресурсы (особенно значим сайт «Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме» www.v-ivanov.it), на сайте «Русской виртуальной библиотеки» в оцифрованном виде стали доступны художественные произведения Вячеслава Иванова (www.rvb.ru/ivanov), идет работа группы исследователей, под руководством К. Ю. Лаппо-Данилевского (ИРЛИ) (Лаппо-Данилевский 2009: 436 – 443), по подготовке к изданию Собрания сочинений, появляются серьезные статьи и монографии по разным аспектам творчества Вячеслава Иванова. Важным событием явились издания «Europa Orientalis. Vol. 21, 2002. VIII международная конференция. Вячеслав Иванов. Между Св. Писанием и поэзией», «Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века» (2006), репринтное воспроизведение мелопеи «Человек», с приложением научных статей (2006) – эти и подобные им сборники ознаменовали выход ивановедения на новый уровень обобщения. Отдельно следует назвать фундаментальную диссертацию Ф. Вестбрука (Philip Lourens Westbroek) «Дионис и дионисийская трагедия»,¹ где состоялось подробное рассмотрение дионисического мифа в художественной и философской рецепции Иванова.

В процессе работы использовались труды специалистов по творчеству Вячеслава Иванова: Р. Берда, Н. А. Богомолова, П. Дэвидсон, А. Л. Топоркова, Н. В. Котрелева, С. К. Кульюс, К. Ю. Лаппо-Данилевского, Г. В. Обатнина, Л. Силард, Е. А. Тахо-Годи, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др.

Объектом исследования являются главные поэтические книги Вячеслава Иванова («Кормчие звезды», «Прозрачность», «Сог Ardens», «Нежная тайна», «Свет вечерний»), значимые образцы эпической поэзии – поэма «Младенчество», мелопея «Человек», а также примыкающие к ним трагедии («Тантал» и «Прометей») и написанная особым, ритмизованным языком «Повесть о Светомире царевиче». Отдельно рассматривались значимые для достижения главной цели исследования произведения – «Сон Мелампа» и «Римский дневник 1944 года», рас-

¹ Текст доступен в Интернете на сайте Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме. http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/11/westbroek_dionysus_und_die_dionysische_tragoedie_diss_2007.pdf

ширить контекст призваны отступления (Appendix №№ 1–3). Разрозненные, не входящие в законченные книги тексты, а также переводы Вячеслава Иванова самостоятельному изучению не подвергались, хотя и учитывались в процессе анализа. В качестве важного параллельного информационного ряда широко использовались теоретические статьи поэта.

Предмет анализа — тематика поэтического творчества Вячеслава Иванова.

Некоторая размытость нынешнего употребления термина *тема* в исследовании конкретизировалась с помощью положений А. Н. Веселовского: «*Под сюжетом я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы...*» (Веселовский 1989: 305) и Б. В. Томашевского: «*В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений*». (Томашевский 1996: 176) Были полезны также определения М. Л. Гаспарова: «*Теории образов и мотивов античность нам не оставила, и до сих пор эта отрасль филологии даже не имеет установившегося названия: иногда (чаще всего) ее называют «топика», от греческого «топос», мотив; иногда — тематика*» (Гаспаров 1997: 12–13), и далее: «*В самом деле, что такое образ, мотив а заодно и сюжет? Образ — это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, то есть потенциально каждое существительное; мотив — это всякое действие, то есть потенциально каждый глагол; сюжет — это последовательность взаимосвязанных мотивов*». (Гаспаров 1997: 12–3) В итоге, при анализе учитывалась иерархия понятий (от частного к общему): символ — мотив — тема.

Своеобразие художественного сознания Вячеслава Иванова определялось в результате изучения композиции его текстов; в процессе структурирования авторской картины мира использовалась диалектика тетрактиды А. Ф. Лосева. (Лосев 1993: 106–306)

В качестве гипотезы, предполагается существование своеобразного метатекста, который создается автором на протяжении всей его жизни, причем этот процесс контролируется авторским сознанием лишь отчасти. Считать жизнь художника законченным текстом, как это сделал Ю. М. Лотман в биографии А. С. Пушкина, (Лотман 2003) не представляется возмож-

ным именно потому, что творческий процесс всегда открыт для автора, архив закрывается лишь после физической смерти творца; вместе с тем можно предположить, что существуют тенденции развития художественного сознания писателя и они связывают все произведения в единое целое. (См.: Федоров 2005: 362, 343) Творческий путь поэта может быть рассмотрен с позиций развертывания во времени магистральных тем, волнующих его в первую очередь. Вероятно, эти темы можно свести в систему, автор возвращается к ним снова и снова, желая высказаться максимально полно по каждой из них. В конечном счете, это, самое адекватное высказывание отслеживается только во временной перспективе, с выходом за пределы созданных художником слова книг на уровень метатекста.

Что можно найти? Нежестко структурированный метатекст, или ряды произведений, связанные определенной темой. Следует быть готовым к тому, что один и тот же текст содержит разные темы и принадлежит разным рядам. Автор, как правило, не выделяет данных рядов, (не рационализирует их), его мышление стадияльно и движется от сборника к сборнику. Но приобретая новый опыт, он, фактически, пишет несколько книг (стихов) всю жизнь, начиная их снова и снова, с учетом предшествующего опыта.

Одновременно, принципиальной установкой было уважительное отношение к авторской воле — при анализе не размысливались границы книг и сборников, ради выдвижения на первый план интертекстуальных «мостов», сложное тело поэзии Иванова не следовало упрощать до отдельных оппозиций. Отсюда — сочетание того, что хотел сказать и что сказал поэт — книги и сборники мыслились частью единого творческого процесса.

Методология исследования имеет синтетический характер, в основу положен структурный подход, используются также контекстуальный, герменевтический и компаративный анализ текста, в отдельных случаях применялась семиотическая методика.

Особенностью исследования является включение теоретической базы непосредственно в аналитическую часть исследования, главы и параграфы снабжаются обзором научной литературы, приводятся значимые цитаты специалистов; там же, по мере необходимости, делаются локальные выводы. Спе-

цифику такой подачи теоретических сведений обусловил имманентный подход к рассмотрению поэзии Вячеслава Иванова — внимание концентрировалось на художественном тексте как таковом. Архивные изыскания, продуктивно ведущиеся в настоящее время «Исследовательским центром Вячеслава Иванова в Риме», учитывались как необходимый контекст, но осознанно отстранялись, для определения «того, что сказалось» поэтом. Кроме того, представлялось важным отследить развитие той или иной темы, что требовало последовательного, потекстового рассмотрения материала. В какой-то мере, исследование ориентировано на выявление структурных закономерностей художественных текстов, что, впоследствии, может пригодиться для построений более широкого плана, с привлечением внехудожественных материалов. В той или иной форме при разработке методологии использовались теоретические труды С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, Х.-Г. Гадамера, В. М. Жирмунского, Вяч. Вс. Иванова, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, А. А. Потебни, В. Я. Проппа, Ю. Н. Тынянова, Б. А. Успенского, О. М. Фрейденаберг, М. Хайдеггера А. Ханзена-Леве, Б. М. Эйхенбаума, Е. Г. Эткинда, Р. О. Якобсона.

ГЛАВА 1. ОТ «КОРМЧИХ ЗВЕЗД» ДО «ЧЕЛОВЕКА». ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

1.1. Тематика книги «Кормчие звезды»

«Кормчие Звезды» — первая книга лирических произведений Вячеслава Иванова. В ней нашли свое выражение многие характерные для всего творчества поэта темы. Художественному сознанию свойственно движение, развитие во времени, вместе с тем, символистское видение мира тяготело к обнаружению незыблемых законов мироздания. Отсюда возникает коллизия: меняясь под грузом приобретаемого опыта, художник старается выйти на все более высокий круг обобщений, чтобы избежать ожидаемой в таких случаях переоценки ценностей. Ценности не должны оспариваться, им надлежит уточняться, раскрываться, — по крайней мере, так старался действовать Вячеслав Иванов. Эффект надвременного, высшего взгляда часто достигался на уровне архитектурном, композиционном, когда написанные в разное время тексты объединялись в циклы и целые книги. В Примечаниях к первому тому брюссельского Собрания сочинений сказано: *«Книга лирики «Кормчие звезды» появилась в 1903 г. Но отпечатана она была уже к концу 1902 года»*. (Иванов 1971: I, 858²) Ольга Дешарт пишет во Введении: *«Кормчие Звезды» — это песни, из которых только немногие сплетаются между собою реальным единством времени, действия и места; все прочие оторваны друг от*

² Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома — римской цифрой и страницы — арабской цифрой в круглых скобках.

друга событиями и годами». (I, 42) Единство книги обеспечивается разными средствами, в настоящем исследовании речь пойдет о тематических связях.

Представляется, что основными темами сборника являются: 1) соотнесенная с символикой пространственного низа мать-земля, с коннотацией женского первоначала; 2) противопоставленное ей небо, со светилами — ориентирами духовного преображения — имеющими семантику Духа, духовной высоты, высшего — реальнейшего (*realioga*) бытия, где гармонию определяет единство аполлонического и дионисийского начал; 3) тема жертвы, определенная символами встречи временных и пространственных полюсов — это море, озеро, вода вообще, зеркало, сон и духовидение; 4) тема любви и примыкающая к ней 5) тема смерти — их жертвенную встречу Вячеслав Иванов только предчувствует в «Кормчих Звездах», подлинное творческое осмысление она получит в книге лирики «*Cor Ardens*»; необходимо выделить также тему 7) времени и его противопотока, соотносящегося с категорией памяти; к высотам духа имеет отношение тема 8) судьбы, рока; и время и судьба могут быть преодолены в акте творчества — чрезвычайно значимое место в проблематике книги занимает 9) тема художника, человека искусства и человека вообще, жертвующего собой и преобразующего активным вмешательством немую природу. Приведенные темы, как видно, не обособлены друг от друга, в каких-то случаях можно говорить о синонимии, всегда — об антиномичности внутренних связей, впрочем, антиномичность успешно преодолевается в результате встречи противопоставленных значений. При этом, триада в художественном сознании Вячеслава Иванова усложняется до плотинной тетрактиды: синтез (ставшее) достигается в динамике, через этап становления. Впрочем, жесткие определения места той или иной темы пока не входят в задачу исследования — корректные выводы можно сделать, либо расчленив основные темы на ряд вспомогательных, и, возможно, доведя дифференциацию до уровня лейтмотивов и мотивов, либо расширив контекст за счет других произведений Вячеслава Иванова.

«Кормчие Звезды» снабжены показательным эпиграфом из Данте:

*Poco potea parer li del di fuori
Ma per quel poco vedev'io le stelle
Di lor solere e piu' chiare e maggiori.*

Dante, Purg. XXVII

[«Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно». (I, 861)]

Точка зрения лирического субъекта задается направлением снизу вверх — из глубины, из недр земли вектор взгляда направлен к звездам, сами звезды от этого получают особенное толкование. Нужно отметить, что Данте во многом был для Вячеслава Иванова нормативным художником — человеком, чье искусство раскрыло ценности высшей реальности, инобытия; отсюда известные параллели «Кормчих Звезд» с «Божественной комедией». Денис Мицкевич подчеркивает: «...Данте для Иванова — не единоличный вдохновитель, а образец традиционной школы, что и отличает подход Иванова от простого подражательства мастеру». (Мицкевич 2006: 11) Ассоциативно сборник сближается также с «Кормчей книгой». Ольга Дешарт отмечает эту ассоциацию в применении к Владимиру Соловьеву, который название, придуманное Вячеславом Ивановым, одобрил: «*Номоканон, византийское собрание непреложных соборных постановлений, было в славянском переводе названо «Кормчей Книгой». Соловьев сразу понял: «Кормчие Звезды», неподвижные светила; это — непреложные истины, вечные идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь».* (I, 41) Такая трактовка вполне соответствовала мистическому странствию героя «Божественной комедии». Но если Данте в сопровождении Вергилия спускается в Ад, то лирический субъект Иванова уже пронизал землю насквозь, и путешествие начинается в виду небесных ориентиров.

Тема матери-земли («нижний» мир)

«Кормчие Звезды» имеют посвящение: «*Памяти матери*». Мать Вячеслава Иванова, Александра Дмитриевна, умерла в апреле 1896 года. Тема материнской любви, включенная в семантическое поле матери-земли — одна из важнейших тем книги. Нужно оговориться, что на уровне архитектоники сборник разделяется на 16 частей, каждая из которых может быть рассмотрена с позиций символистского цикла. Эта внутрен-

няя целостность отдельных частей учитывается при анализе, хотя и не является определяющей — первостепенный интерес вызывают сквозные темы, в той или иной степени представленные в большинстве конструктивных элементов. Тема матери-земли именно такая, сквозная тема.

Земля имеет несомненную сему смерти, распада:

*И долго Север снежной тучей
Благих небес не омрачит,
И пламень юности летучей
Земля, сокрыв, не расточит.*

[«Вчера во мгле неслись Титаны...» (I, 515)]

Одновременно, похищенный «пламень юности» не утрачивается, но обретается в виде осеннего урожая:

*И первый лист любезен падший,
И первый плод благословен. (I, 515)*

Через образный ряд осени, тема земли связывается с темой жертвы — очистительная гибель несовершенного бытия обещает рождение на новом витке становления. Земле здесь уготована роль тайного, скрытого пространства перехода. Лирический герой книги находится в состоянии рожденного для новой жизни искателя истины:

*Глядит — не дышит
Верного берега сын,
Потерян в безднах...
А с ним плывут,
Вернее берега,
Кормчие звезды!*

[«Пробуждение» (I, 518)]

Материнская сущность земли лишена резко отрицательных коннотаций, более того, лирический субъект стремится к новому пониманию «нижнего мира»:

*Мой умер грех с моей гордыней, —
И, вновь родним с родной святыней,
Я Землю, Землю лобызал!*

[«Персть» (I, 519)]

Лирический герой этого стихотворения находит покой в топосе кладбища, отмеченном прадионисийской символической — кипарисы, пчела и т. д. В тексте «Песнь потомков Каи-

новых» земля непосредственно наделяется материнскими функциями:

*Мать, взлей святое семя!
Жизнь из тленья пробуди!
И страды юдольной бремя
Жатвой нам вознагради! (I, 522)*

Строго говоря, в «Кормчих Звездах» речь идет о двух различных состояниях земли: это земля до оправдания духом, во многом, противопоставленная небу и звездам, а также земля, осененная искупительной жертвой персонализации своего ветхого состояния — бога Пана:

*Плачьте над ней: «О, мать, живи!..»
— «Бог твой воскрес!» благовестить держайте:
«Бог твой живет — и ты живи!..»
[«Земля» (I, 551)]*

Цикл «Райская Мать» добавляет к теме важное значение — апокрифически-Богородичное. Мария Цимборска-Лебода отмечает: «Подлинной, по Иванову, является лишь «святая Русь...». (Цимборска-Лебода 2006: 290) Нужно добавить — понятая в фольклорном, синкретическом ключе. Мать-земля, как проявление женского первоначала, Anima, в терминологии Вячеслава Иванова, сопоставлена своей небесной ипостаси — Царице Небесной. Их местом встречи оказывается возвышенная часть земной поверхности — Святая гора. В «Стихе о Святой горе» Богородица, в частности, объявляет:

*Как сама Я, той годиною пресветлою,
Как сама Я, Мати, во храм сойду:
Просветится гора поднебесная,
И явится на ней церковь созданная,
Вам в обрадование и во оправдание,
И Руси великой во освящение... (I, 558)*

Тема инобытия (пространственный «верх»)

Можно вообще утверждать, что антиномия пространственного верха и низа в художественном мире «Кормчих Звезд» преодолевается именно в топосе горных вершин, круч, одинаково сопричастных земной и небесной сфере. Важным элементом встречи пространств является храм, стоящий на вершине. Церковь может быть представлена, так сказать, физически [на-

пример, «Монастырь в Субиако» (I, 620)], а может присутствовать лишь в виде фигуры речи (стихотворение «Возврат»):

*А облако, назад — горе —
Путеводимое любовью,
Как агнец, жертвенною кровью
На снежном рдеет алтаре.* (I, 604)

Вершины гор связаны с райской тематикой, причем для Иванова особенное значение имеет Земной рай, как уникальное пространство достигнутой гармонии, целостности противоречивого ныне бытия [например, «Духи и Души» (I, 604)]. Здесь, на вершине, встречаются быстротечное Мгновение и Вечность [«Вечность и Миг» (I, 605)], здесь обнаруживает себя настоящее искусство, чья подлинность удостоверяется органичной включенностью в природу [«Альпийский рог» (I, 606), «Таормина» (I, 623)], жертвенную семантику горная вершина явственно обнаруживает в завершающем книгу тексте «Гость»:

*— «Не на час меня зови ты гостем,
Не на срочную прими годину...
В золотом могилу вертограде
Постели под звездным кипарисом».* (I, 705)

Инобытие обнаруживает себя в символике верхнего мира, неба, часто — ночного, покрытого звездами, или же дневного, солнечного. Ночной мир, отмеченный лунарной семантикой, был свойствен культуре старших символистов, в терминологии А. Ханзена-Леве — диаволическому символизму, солнце же, апеллируя к Эросу и искусству (Ханзен-Леве 2003: 174), знаменует новое время. «*Как и сфера лунарного, звездный миф в мифопоэтическом символизме также находится еще под влиянием ранних символов ской диаволики: она доминирует повсюду, где на первом плане стоит отстраненность и «бесстрастие» звездного неба, а также его магическая, астрологическая функция знаков (предзнаменований)*». (Ханзен-Леве 2003: 251) Отмечается также: «*В противоположность диаволическим звездам с их серебристым и холодным блеском звезды СИ отчасти усваивают солнечные качества («золото», «пламя», «огонь»)*». (Ханзен-Леве 2003: 258) Тема инобытия соотносится с антиномией Дионис — Аполлон, Дионису близка ночь, соответствующая пребыванию бога в Аиде, а также утренняя и вечерняя зоря, символизирующие рождение и умирание божества; в

свою очередь, Феб полновластно царит в дневные часы. По Вячеславу Иванову, принявшему теорию Фридриха Ницше об аполлоно-дионисическом единстве, день и ночь не только противопоставлены друг другу, они взаимно оправдывают свое существование. В таком смысле, утро и вечер суть встреча Диониса и Аполлона. Присутствие Диониса обнаруживается в «Кормчих Звездах» с первых строк:

*Вчера во мгле неслись Титаны
На приступ молнийных бойниц,
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц...*

[«Вчера во мгле неслись Титаны...» (I, 515)]

Разорванный Титанами отрок Загрей фигурирует в дионисическом мифе. Жертва была принесена, впереди — пребывание в Аиде. Отсюда еще одно важное соотнесение: рождение Диониса происходит весной, его жертвенная гибель — осенью, зима становится временем его подземной реализации. [См., например, стихотворения «Виноградник Диониса» (I, 539), «Красная осень» (I, 546), «Листопад» (I, 547), «Голоса» (I, 570), «Тризна Диониса» (I, 571), «Evia» (I, 680).] Инобытие может обнаруживать свою семантику через атрибуты-символы. Так, в тексте «Весна» Дионис присутствует благодаря звукам своего культового музыкального инструмента — флейты:

*И в рощах флейты глас поет — желаний вождь,
С тоской разымчивой — протяжный — неразлучен...
И сладостный призыв мятежно-однозвучен... (I, 617)*

Аполлоническое начало инобытия имеет солярную семантику. Она может быть выражена прямо:

*Вспыхни, Солнце! Бог, воскресни!
Ярче, жаворонка песни,
Лейтесь в золото небес!*

[«Утренняя звезда» (I, 524)]

Эта же ситуация воспроизводится в «Пэстумском храме» (I, 583) и в целом ряде других текстов. Однако, особенное значение встречи ночного, семантического поля Диониса и монады дневного Аполлона имеет звездное небо. Кормчие звезды, в этом смысле, являются символом достигнутой в рамках инобытия гармонии:

*Где звезды надежды,
И берег, и боги?*

*«Мы – братья, мы – солнца;
Мы – солнца, мы – боги;
Мы – боги, мы – гласы!..»*

[«Пламенники» (I, 548)]

Каждая звезда – солнце, их гармоничное сосуществование в ночном небе – образец для обитателя земли. В стихотворении «Пробуждение» (I, 518) морская бездна именуется «глухой», а бездна «огнезрящая» – «живой». Лирический герой книги позиционируется как находящийся между ними странник. Его путешествие происходит на море и на суше:

*Иду в вечерней мгле под сводами деревьев.
Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес
Явилась, и дрожит...*

[«Покорность» (I, 523)]

С лирическим субъектом оказываются сопоставлены падающие звезды [например, «Ночь в пустыне» (I, 527)]. У А. Ханзена-Леве отмечено: «*Метеор символизирует не только связь между звездами и земными мирами: на символику метеора наложен отпечаток и старинный гностический образ человека, «заброшенного на Землю».*» (Ханзен-Леве 2003: 256)

Среди звезд в стихотворениях сборника часто появляется луна. Ее семантика связана с дионисической темой:

*Идет богиня в лучезарной stole,
Влача в волнах край столы сребротканой
Взор полонен текучею Дианой,
И спит мечта в магической неволе.*

[«Лунный плен» (I, 618)]

Позднее, в своем исследовании «Дионис и прадионисийство» Вячеслав Иванов напишет: «*Историческое старшинство и преобладание женского начала в эпоху прадионисийскую имеет последствиями... непременное сопрестольничество с Дионисом женского божества, преимущественно сопродной ему Артемиды...».* (Иванов 1994: 287) Итальянский контекст создания «Кормчих Звезд» способствует замене Артемиды на римский аналог – богиню-охотницу Диану. Таким образом, явление луны актуализирует наиболее древнее, хтоническое содержа-

ние *дионисовой* ипостаси инобытия, одновременно добавляя женское первоначало в аполлоно-дионисическое единство. Ночь у Вячеслава Иванова – время вакханок и древних культов, день же способствует ясному мышлению и разумному творчеству. Не случайно в текстах сборника луна предстает над водной гладью, над морем [например, «Полнолуние» (I, 589), «Явление Луны» (I, 589), «Адриатика» (I, 613)], водная стихия знаменует собою бессознательное, инстинктивное, наиболее древнее и нерасчлененное состояние души. Символисты второго, мифопоэтического этапа, по мнению А. Ханзена-Леве, *«явно отдают предпочтение мотивам растопления, растворения явлений пространственных во времени и сознании, а причинно-эмпирической рациональности в водной и земной стихии бессознательного...»*. (Ханзен-Леве 1999: 48)

Тема жертвы

Мотив растворения, как важная составная часть, входит в тему жертвы. Жертва, по Вячеславу Иванову, означает переход, отождествление земного человека с божественной сущностью. Жертвенная тематика связана с важными мотивами зеркальности (отражения), сна (видения, грезы), встречи, а также со смежными темами любви и смерти. Жертва соединяет бытие и инобытие [«Вожатый» (I, 566), «Сфинкс» (I, 644), «Врата» (I, 662)], посредством любви разрешает преодолеть атомарность индивидуального бытия:

*О, Кана душ! О, в гробе разлученья –
Слиянье двух!
Но к алтарям горящим отреченья
Зовет вас Дух!*

[«Suspiria. Жертва» (I, 703)]

Человек созерцает в чужом сознании свое отражение и постигает собственную бесконечность, жертвуя своим эгоизмом, привязанностью к недолговечному земному пространству. [«Аскет» (I, 539)] Один человек становится необходимым зеркалом для другого. В стихотворении «Зеркало Эроса» (I, 591) влюбленные погружаются в состояние сна и грезят о вечности. Сон – иллюзия, но одновременно, и способ заглянуть за грань земного бытия:

*Мне снился сон: летел я в мир подлунный,
Неживший дух,
И хор планет гармоньей семиструнной
Ласкал мой слух...*

[«Воплощение» (I, 519)]

Вместо сна возможно переживание особенного, вдохновенного состояния, когда любящие оказываются способны вплотную подойти к границе реального и сверхреального:

*То был не сон; но мнилось: в чарах сна
Одни меж плит мы бродим погребальных...*

[«Отречение» (I, 563)]

Подобный мистический опыт представлен также в «Мирах возможного» (I, 669).

Во сне лирический субъект обретает знание [«Eritis Sicut Dei» (I, 572)], путешествует по вышнему миру, неизменно, впрочем, возвращаясь к своему земному существованию [«Сны» (I, 609)]. Встреча жизни и смерти в книге «Кормчие Звезды» часто разворачивается в присутствии водной стихии. Море, по которому плывет сверяющийся с небесными светилами человек, является большим зеркалом, отражающее верхний мир. [См., например, «Встреча» (I, 590), «В челне по морю» (I, 593), «Мгла» (I, 597).]

Темы любви и смерти

В целом, жертва представляет собой вещь реального мира, изъятую из контекста жизни и получившую иной статус — символический. При этом подлинной трансформации (на уровне художественного пространства) не происходит — прорыва в сверхреальную сферу нет. Акт добровольной жертвы знаменует победу Диониса в человеческой природе и подразумевает движение «вверх», должно, иначе говоря, произойти формирование Аполлоновой монады. Гармония, вселенский Логос возникает тогда, когда «низ» смотрится в зеркало собственной жертвы и осознает свою истинную сущность — субъект претерпевает объективацию в своем сознании (разумеется, не без посредничества любви). «Верх», в этом смысле, становится созданием, саморефлексией земного «я». Как раз в этом ключе следует рассматривать идею единства жизни и смерти. За маской жизни скрывается двоица Диониса, за маской смерти —

монада Аполлона. Пространство смерти зависит целиком от пространства жизни, ибо жизнь предшествует смерти, согласно естественному ходу дел. Соединить Аполлона и Диониса, привести в мир Логос, может только искусство, точнее его полноправный представитель — художник, истинно любящий и потому готовый принести свою любовь в жертву. В стихотворении «Творчество» Вячеслав Иванов утверждает:

*Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано
Обетованье Природы!
Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!*

[«Творчество» (I, 537)]

Тема творчества. Искусство и художник

Тема творчества, преобразования земного пространства под знаком красоты, одна из ведущих тем «Кормчих Звезд». На начальном этапе поэзия и философия Вячеслава Иванова вообще была отмечена безусловной верой в теургическую — не больше, не меньше — роль искусства. Роберт Берд пишет: «...Иванов видел в искусстве, точнее, именно в поэзии, залог духовного и даже церковного возрождения». (Берд 2002: 289) Другой исследователь — М. Д. Магомедова также подчеркивает: «Ясновидение» художника — важнейшая тема эссеистики Вяч. Иванова на протяжении всей его жизни». (Магомедова 2006: 182) Пожалуй, только поздний Вячеслав Иванов, времен «Света Вечернего», «Римского Дневника 1944 года» заговорит о необходимости преодоления вынужденной, в силу предмета и материала искусства, телесности художественного творчества, он сделает сознательный выбор в пользу веры, христианского, соборного сослужения. Однако и тогда, не желая следовать неоплатоническим установкам своей молодости на уровне семантики, Иванов, в структурном отношении, останется прежним теургом. В этом диссонансе семантики и структуры будет даже некоторый трагизм зрелого художника. В любом случае, «Кормчие Звезды» дают художнику всевозможные права — над временем, тленностью материи, несовершенством общественного устройства. На страницах книги поименно называются Бетховен и Микеланджело, Боттичелли и Пушкин, отдельные

архитектонические элементы целиком оказываются посвящены проработке темы творчества (таковы, к примеру, «Парижские эпиграммы» (I, 625). Художнику подвластно заглянуть за завесу смерти и вернуться обратно:

*Даровали мудро боги невредину быть певцу
В преисподней, скрытой милой цветоносною землей.*

[«Орфей» (I, 577)]

Следует отметить, что степень признания обществом для истинного художника мало что значит — он творит как необходимая сила мироздания; неизвестный пастух, трубящий в свой альпийский рог, влияет на природу не меньше, чем прославленный Людвиг ван Бетховен. Отсюда — аналогия:

*Природа — символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука; и отзвук — Бог.
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук.*

[«Альпийский рог» (I, 606)]

Тема судьбы. Время

Тема художественного творчества связана с темой судьбы, рока и с темой времени. В стихотворении «Рокоборец» (I, 543) имеется эпиграф: «*Так стучится Судьба... Слова Бетховена (о V симфонии)*». Рок, довлеющий над человеком с незапамятных времен, был поставлен под сомнение уже в античную эпоху — миф о титане Прометее, а также о человеке Эдипе — свидетельство бунта против неизбежности потока событий. Вячеслав Иванов в своем раннем творчестве допускает борьбу с судьбой в первую очередь с позиций искусства:

*Держай! Здесь мира скорбь, и желчь потира!
Ты зришь ли луч под тайной бранных линий?
И вызов Зла смятенным чадам Мира?
Из тесных окон светит вечер синий:
Се, Красота из синего эфира,
Тиха, нисходит в жертвенный триклиний.*

[«Вечеря», Леонардо» (I, 615)]

Теме времени в «Кормчих Звездах» отведено немного места. Несмотря на заявленную с первых текстов идею странствия лирического субъекта подлинным предметом изображения остаются статичные, нормативные ориентиры — они принад-

лежат вечности и не подвержены изменениям. Живущая во временном потоке душа испытывает страдания от необходимости трансформаций:

*Устала ты, невольница Мгновенья,
Себя рождать,
Свой призрак звать из темного забвенья,
Свободы ждать...*

[«Suspiria». Время» (I, 699)]

Возможностью остановки времени и даже движением в обратном направлении по временной оси становится, во-первых, искусство, а во-вторых, воспоминание. Память, сама по себе, может пониматься как модус творческого усилия. В стихотворении «Воспоминание» (I, 608) говорится:

Звучите нам, небесные залог!
Что зрели мы — еще блаженны боги, —
Художества, напоминайте нам!

Подробно тему времени — Ройи и противопотока — Антиройи Вячеслав Иванов разовьет в последующих произведениях, как поэтических, так и теоретических. В «Кормчих Звездах» закладывается основа художественного языка поэта, представленные здесь темы нужно понимать прежде всего как отправную точку авторской эволюции.

Итак, подводя предварительные итоги, можно выделить тот факт, что пространственные ориентиры «низа» соотнесены с темой матери-земли, имеющей коннотации женского первоначала, а противопоставлена ей тема неба, со светилами — ориентирами духовного преображения — имеющими семантику Духа. Другая ключевая пара антиномичных тем — это тема любви и тема смерти; кроме того уже в этом сборнике Вячеслав Иванов формулирует тему времени и его противопотока (прямо связанного с категорией памяти). Противопоставленные темы стремятся к сближению, и в «Кормчих звездах» медитативную роль играет тема жертвы, определенная символами встречи временных и пространственных полюсов, а также синонимичная ей тема художника, человека искусства и, наконец, человека вообще, жертвующего собой и преобразующего активным вмешательством немую природу. Именно художник оказывается способен преодолеть движение времени.

1.2. Тематика книги «Прозрачность»

«Прозрачность» — вторая книга лирических произведений Вячеслава Иванова. В Примечаниях к первому тому брюссельского Собрания сочинений Ольга Дешарт отмечала: *«Из всех стихотворений «Прозрачности» только семь были написаны не летом 1904 г.»*. (I, 846) (Имеются в виду «Песни Дафниса» и «Золотое счастье», созданные в марте 1895 года в Риме, а также относящееся к 1882 году стихотворение «Ясность».)

С точки зрения архитектоники, «Прозрачность» состоит из шести частей, плюс — «Примечания о дифирамбе». Всего в сборнике представлено 85 поэтических произведений — без учета указанных примечаний. Необходимо оговориться, что триптихи «Кто?» и «Подражания Платону», а также цикл «Горная весна», рассматриваются в качестве единых текстов.

Творчество Вячеслава Иванова с трудом сводимо к простым оппозициям, а близость его мировоззренческих взглядов к философии Всеединства требует преодоления выраженной дифференциации художественного универсума. Категоричное отнесение того или иного текста к определенной теме было бы неверным и слишком упрощающим действием. Тематическое разнообразие книг Вячеслава Иванова обуславливается синонимическими и антонимическими темами, которые, будучи включены в иерархическую систему, обнаруживают свое глубинное родство. Другими словами, один и тот же текст может сообщать различные темы, органично связанные общими мотивами. В процессе анализа предпочтение все же отдавалось доминирующей теме — в каждом отдельно взятом случае. Сопутствующие значения при этом несколько не отменяются.

А. Ханзен-Леве полагает: *«... Определение «прозрачный» связано с той небесной сферой, которая обращена к космическому, абсолютному бытию, а то же выражение, отнесенное к земным, природным феноменам, означает лишь теллурическое «подобие» небесной прозрачности»*. (Ханзен-Леве 2003: 413) Следует добавить — «прозрачность» в своей предметности указывает на особое состояние пространства, это среда, где становится возможна встреча бытия и сверхреальной сферы. Контакт материального и высшего мира может осуществляться при соблюдении определенных условий, главным критерием всегда является субъект, способный отрешиться от кажимости Майи. К Про-

зрачности ведут разные дороги, объединенные, правда, общим смысловым полем.

Книга Вячеслава Иванова устанавливает вероятные пути обретения истинного видения вещей, каждому из таких путей соответствует своя сквозная тема. Во-первых, представляется возможным выделить тему природы, земного мира, которой также соответствуют значения души, женского первоначала (Аnima, в терминологии Иванова середины тридцатых годов). В двадцати шести произведениях сборника эта тема может быть названа главной. Во-вторых, важное место занимает тема жертвы, дионисического разъятия, смерти и пространственного спуска вниз; сон и грезы дополняют это семантическое поле. Сюда относятся двадцать пять текстов и приведенный в отдельном примечании «Дифирамб Бакхилида». В-третьих, системообразующую роль в композиции книги исполняет тема художника-творца, теурга, знаменующего также любовь и аполлоническое соединение; это Аnimus, Дух, осознанно преобразующий природу; в сетке пространственных координат данная тема соответствует подъему к трансценденту. Двадцать восемь произведений обладают указанными значениями. Наконец, четвертая, самая малочисленная группа текстов — их здесь всего шесть — объединена христианской тематикой. Как отмечает исследователь Т. В. Игошева, *«Прозрачность» же — книга, где генеральной идеей остается мысль о своеобразном мифопоэтическом синтезе античного язычества и христианства*. (Игошева 2006: 313) И действительно, христианский текст органично включается в контекст уже заявленных тем — душа, жертва, дух и явленная прозрачность мироздания естественно принимают новозаветные формы.

Тема природы

Природа у Вячеслава Иванова имеет символическое значение — всякий зримый и слышимый объект является потенциальным местом контакта с инобытием. А. Ханзен-Леве пишет: *«...Каждый символ имеет одновременно и семиотическое (т.е. языковое в самом широком смысле, «медialное»), и реально-предметное свойства; (он одновременно знак чего-то «иного» (метафизического «иного мира») и «самого себя» (как составная часть космического мира вещей, как «слово-вещь»). И наоборот: любая вещь, любая реалья постороннего мира и земной жизни*

есть знак, т.е. часть универсального языка, в той мере, в какой она представляет «мировой текст» космоса». (Ханзен-Леве 2003: 8) Мир природы двухсферен, правда, глазам обычного человека бывает открыта лишь материальная, предметная часть; способность же разглядеть знаки сверхреального дана не каждому. Можно сказать, что Вячеслав Иванов переводит проблему достижения единства трансцендента и материи в плоскость зрительно воспринимаемых образов. Есть пластичная, осязаемая земля, и есть видимый духовным зрением ее прообраз. Прозрачность границы зависит от субъекта, от верности его взгляда. Книга начинается с текста «Поэты духа», где, в частности, объявляется:

*«Не мни: мы, в небе тая,
С землей разлучены: —
Ведет тропа святая
В заоблачные сны». (I, 737)*

Программное стихотворение — «Прозрачность» с помощью символов природного ряда указывает на все доминантные темы сборника. Так, в первой строфе ночной, лунный мир «старших символистов» через мотив зеркального отражения смыкается с темой жертвенного разъятия:

*Прозрачность! ты лунною ризой
Скользнула на влажные лона;
Пленила дыхания мая
И звук отдаленного лая
И призраки тихого звона.
Что полночь в твой сумрак уронит,
В бездонности тонет зеркальной. (I, 737)*

Перед публикацией книги Вячеслав Иванов сближается с Брюсовым, Бальмонтом и Балтрушайтисом.³ «Брюсов предложил В.И. напечатать «Прозрачность» в московском, им руководимом издательстве «Скорпион». (I, 68) Но Иванов не удовлетворяется эстетической программой, так называемых, декадентов. Вторая строфа заявляет победную силу солнечного, дневного света, и прозрачность описывается как баланс материи и инобытия. Гармония земного мира бесспорна, но преходяща, от-

³ См., например, монографию: Спроге Л. Русская поэзия и проза XX века: эпоха символизма и эмиграции. Монография. Рига: Академическое издательство Латвийского университета, 2009. 173 с.

сюда образ осеннего солнца, указывающий на необходимость изменений. В третьей строфе называется точка обретения и сохранения Прозрачности, она уловлена художником в произведении искусства:

*Прозрачность! божественной маской
Ты реешь в улыбке Джоконды. (I, 738)*

Четвертая строфа стихотворения актуализирует христианскую тему:

*Яви нам бледные раи
За листвою кущ осенних;
За радугой легкой — обеты;
Вечерние скорбные светы
За цветом садов весенних! (I, 738)*

Новозаветный человек способен преодолеть «видения жизни», восточное «покрывало Майи» не властно над его духовным зрением. Отношения между человеком и высшими формами бытия у Вячеслава Иванова напоминают теорию Платона о восхождении по ступеням Красоты (Платон 1993: 172–223): из хаоса ночи возникает тихая гармония лунного мира; способный увидеть Прозрачность Диониса получает возможность разглядеть инобытие в дневном пространстве природы; искушенный и в этом субъект получает дар сотворчества — искусство в каждом своем произведении есть осуществленный прорыв сквозь завесу кажимости; в итоге, Прозрачность перестает быть случаем, она должна стать атрибутом единого мира, единого, помимо всего прочего, и в христианском смысле.

В первой части книги автор большое внимание уделяет принципиальным свойствам явленной действительности. Цикл «Царство Прозрачности» состоит из пяти коротких стихотворений — три четырехстиховые строфы в каждом, тексты носят названия драгоценных камней: «Алмаз», «Рубин», «Изумруд», «Сафир» и «Аметист»; венчают целое две строфы шестого стихотворения — «Искушение Прозрачности». Т. В. Игошева отмечает: «У Иванова алмаз есть результат преобразования угля, т.е. уголь понимается как первоматерия, а алмаз — материя последующей стадии развития, как материя «одухотворенная...». (Игошева 2006: 315)

*Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,*

*Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз. (I, 754)*

Таков вообще ход художественного мышления Вячеслава Иванова — предполагается качественное изменение пространственно-временного континуума и самого человека в сторону высшего состояния, т.е. состояния примирения антитез, разрушающих гармонию на нижних уровнях. Камни прозрачны и потому пригодны быть символами истинной природы. Алмаз соответствует солнечному Фебу, творчеству и преобразению, рубин — жертвенности и страсти:

*Рдей, царь-рубин, рудой любовью,
Прозрачности живая кровь!
Затем, что жертвенною кровью
Взойдет божественная новь. (I, 754)*

Изумруд соотнесен с жизнью, зеленью весны, это исток Красоты; сапфир (или «сафир» у Иванова) символизирует собою лазурное небо, сгустившееся до плотности морских вод, последние рождают зеркальные отражения и отсылают к возможности трансформаций («*Ты на земле — все неземное...*»); аметист ассоциируется с мудростью и святостью. Финал цикла несколько неожидан — прошедший испытания субъект перестает различать оттенки нижнего мира («*...Седмизрачность / Возжаждет слиться в белый луч*»), этот, казалось бы, закономерный итог автора не удовлетворяет:

*Но ты удержишь духом сильных,
О высей яркая среда,
Где слепнет власть очей могильных
И в преломлениях умильных
Поэт всерадостное Да! (I, 756)*

Природа, Апита, как выразится автор позднее, не должна быть покинута вознесшимся духом человеком, его конечная задача, по Иванову, заключается в оправдании земного мира. Земля должна быть претворена в своеобразное Срединное Царство, о котором Вячеслав Иванов будет писать позднее в «Повести о Светомире Царевиче». Прозрачность, таким образом, есть не цель, но средство достижения единства. Взошедший к вершинам духа должен снизойти к ждущей его земле. В терминологии Вячеслава Иванова 1904 года на это способен человек творческий, художник. Исследователь Л. А. Иезуитова

справедливо замечает: «*Восходящих, то есть духовных людей в мире, по утверждению Иванова, много, зато мало умеющих нисходить, то есть истинных художников*». (Иезуитова 2006: 151) Нужно только добавить, что творчество Иванов понимает теургически, не отделяя от него и церковной составляющей. Правда, в раннем, собственно российском периоде (до отъезда в 1924 году в Рим), значение последней не слишком велико.

Ночная природа обладает двояким значением. С одной стороны, тьма, мгла затрудняют распознавание прозрачности, и через мотив сна, грезы тема земли связывается с темой жертвы:

*Накренились горы
К голубым расколам.
Мгла владеет долом,
В небе реют взоры.*

*Крыльев лебединых
Взмахом Греза реет
Там, где вечереет
На летучих льдинах...*

[«Небо живет» (I, 739)]

С другой стороны, ночь тиха и гармонична, ее светила готовят субъекта к дневному подъему к солнцу. Об этом свидетельствуют стихотворения «Долина – храм» (I, 739), «Душа сумерек» (I, 740), «На чужбине» (I, 807).

Видения и сны наполняют земной мир, они отрицают односторонность зримого, рождают беспокойство и толкают наблюдателя к поиску. [«Воззревшие» (I, 748), «Ясность» (I, 761)] От тихого, покойного состояния [«Бесконечное» (I, 743), «Полнота» (I, 761)], земной мир легко переходит к движению, порой бурному и контрастному, либо последовательному и целеустремленному.

*Неба лазурного
Тонкие зарева,
Дымные марева
Сумрака бурного
Влажным горением
Вы напояете;
Вы растворением
Светлой прозрачности
В молниевой мрачности
Сладко сияете.*

[«Радуги» (I, 750)]

Чаще всего природа изменчива именно в дневное время, тогда ее особенно легко соотнести с душой — индивидуальной и надындивидуальной. Такие параллели свойственны второй части «Прозрачности». В инстинктивном переживании цветной реальности определяется Anima, жизнь влечет ее и пугает одновременно. [«Два голоса» (I, 757), «Синева морей» (I, 762), «Ты — море» (I, 762), «Трамонтана» (I, 773), «Обновление» (I, 774)] В третьей и в пятой частях сборника природа делается символом меняющейся души, которая ищет единства с трансцендентом. [«Алкание» (I, 782), «Transcende te ipsum» (I, 782), «Кармил» (I, 790), «Горная весна» (I, 808)] Местом встречи — явленной прозрачностью — и здесь оказывается Красота, природа эстетизируется ради решения этических и метафизических противоречий:

*Нет, никогда тебя не волил Человек
С той страстной алчностью, какой ты нас пленила,
Колдунья-Красота! И жду — великий век
В твой оттиск выльется из мощного горнила.*
[«Прекрасное — мило» (I, 780)]

Тема жертвы

Тема жертвы в книге соотнесена с двоицей Диониса. Мотивы двойничества, зеркального отражения, сновидения, нисхождения и разъятия поставлены под знак пути к целостному миру. Чтобы научиться видеть белый свет, нужно осознать его многоцветность, а цвета бывают особенно ярки в сравнении с тьмой. В тексте «Темь» (I, 741) есть строки:

*Но Небом был зачат
Наш темный род — Титанов падших племя.
И Солнца семя,
Прозябнув в нас, осветит
Твой лик, о Мать!.. (I, 742)*

Мать-Земля хранит возможность преображения в дионисическом отказе от устаревших форм. А. Ханзен-Леве пишет: «Символами содержащегося в мифе о Дионисе мотива страдающего бога, как и противопоставленного ему мотива возрождения, много раз становились закат и восход солнца». (Ханзен-Леве 2003: 173) Эти мотивы характерны и для «Прозрачности», к примеру, стихотворения «Две любви» (I, 745), «Фуга» (I, 805).

Столь же показательны весна и осень — время пробуждения виноградной лозы и время сбора урожая. [«Осенью» (I, 771), «Железная осень» (I, 772), «Эпод» (I, 772)] Царство Диониса прочно ассоциируется также с ночью, луной, с бликами и отражениями на темной воде. Двойник, внезапно представший перед лирическим героем книги, страшен и привлекателен одновременно. Он уводит от чистого и простого восприятия природы (она оказывается не равна самой себе), и искомая прозрачность заменяется непрозрачным зеркалом. С другой стороны, зеркальное отражение позволяет субъекту осознать себя и «поймать» ускользающую Майю, более того, отсюда прокладывается путь к небесной любви, когда сознание любимой играет роль зеркального стекла, нужно только, проходя сквозь отражения отражений, иметь в виду удаленную цель — единство, иначе легко потеряться в мнимой бесконечности. [«FIO, ERGO NON SUM» (I, 740), «Отзывы» (I, 742), «Слоки» (I, 743), «Дриады» (I, 746), («Темница» (I, 806)]

Проблема цели жертвы, осмысленность разделения целого, гибели субъекта чрезвычайно значима для последующего творчества Вячеслава Иванова. В книге «Прозрачность» устанавливаются общие подходы к философскому осмыслению интенции смерти, более полное толкование этого феномена Иванов делает в «Сог Ardens», а именно в тексте «Сон Мелампа». Оплетенный Змеями-Причинами Меламп получает откровение: каждый миг вещного мира есть результат встречи (брака) Змей Земли со Змиями-Целями «текучего Неба». В поэме предлагается следующая структура возникновения пространства-времени; ее можно представить в виде трех concentрических кругов, где в центре окажется абсолютный верх — будущее, Зевс-Цель, на периферии — абсолютный низ — прошлое, Персефона-Причина, и посередине — земля — настоящее, отрок-Загрей. Огрубляя, в точку встречи Зевса и Персефоны можно поместить любого человека.

Положение Загрея нестабильно; он — жертва. Подобно герою поэмы, Загрей должен вернуться к своему истоку. Движение в сторону Персефоны разоблачает ее — она оборачивается зеркалом, в которое по одну сторону глядится жизнь, а по другую — смерть. В «Прозрачности» Персефона упомянута дважды — как движущая сила смертной души:

*Как бы за вставшей Персефой
В лугах с подснежником весны –
Погнал свой упряг медноконный
Царь преисподней глубины.*

[«Горная весна», VI (I, 810)]

*И светлых дней
Веду хоровод,
И Мною твердь
Сияет ясней, –
Царица теней,
Богиня Сна
Весна –
И Смерть –
Персефона.*

[«Персефона» (I, 745)]

Нестабильность состояния жертвы может усугубиться до катастрофы, невозможность роста, позитивной трансформации оборачивается отсутствием диалога, безысходностью потерь. [«Леман» (I, 757), «Раскаяние» (I, 760)] Отчаяние, впрочем, есть необходимый компонент катарсиса [«Цветы» (I, 770)]. Обещания награды в будущем обреченный на жертву субъект распознает в грезах, мечтах и мистических сновидениях. Этот мотив применяется Ивановым для того, чтобы приблизить ожидание Прозрачности либо оживить воспоминание о ней. Сходную функцию выполняет мотив оргиастического опьянения. [«Увенчанные» (I, 748), «Пришлец» (I, 753), «Хмель» (I, 753), «Лилия» (I, 760), «LALUNA SONNAMBULA» (I, 769), «Седьмой день» (I, 770), «Недвижное» (I, 771), «Кассандра» (I, 790)]

Четвертую часть сборника составляют три дифирамба, которые вместе с приведенным в специальном примечании дифирамбом Бакхилида, актуализируют в тематике жертвы мотив умирающего и воскресающего божества. Вячеслав Иванов писал: «*Стихотворения, соединенные в IV-м отделе этой книги («Ганимед», «Гелиады» и «Орфей»), задуманы в духе античных дифирамбов, предназначенных для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены.*» (I, 816) Занятия прадионисическими культами увенчаются изданной в 1923 году книгой «Дионис и прадионисийство» (Иванов 1994); важным наблюдением, которое сделает Вячеслав Иванов в отношении трагических мифов, станет различие в образах героев тра-

гических сюжетов Диониса (либо пра-Диониса на раннем этапе). Ганимед, Фаэтон и Орфей суть три ипостаси страдающего бога. Филипп Вестбрэк указывает: «*В мировоззрении Вячеслава Иванова драматическое искусство занимает центральное место*». (Вестбрэк 2002: 172) Действительно, в возрождении трагедийного театра, и особенно его ранних форм – дифирамбической поэзии, Иванов видел возможность придания искусству функций социального переустройства человека. В дифирамбе «Ганимед» (I, 792) мотивы избранничества, воспарения связывают тему жертвы с темой любви, в итоге судьба Ганимеда не выглядит ужасной, – вместо смерти он получает вечную жизнь на небе; но неожиданное изъятие героя из пространства его земного бытия, конечно, трагично. Ганимед поставлен перед фактом необходимых трансформаций. В «Гелиадах» (I, 794) оплакивается возвышенная гибель Фаэтона – его путь вызван роковой ошибкой, неумелый возница оказывается в средоточии мировых катаклизмов, наградой, впрочем, снова становится место на небосклоне. «Орфей растерзанный» предъявляет героя с активной позицией. Орфей властен смирять хаос, через него обнаруживает себя Аполлон Мусагет. Но сила Орфея преходяща – художник умеет видеть единый мир сквозь чистое стекло прозрачности, он даже может сделать его видимым (или слышимым) своей публике, но он не в состоянии сколь угодно длить дарованное свыше вдохновение. Аполлон уходит, уступая субъекта Дионису – менады растерзывают утратившего силу Орфея:

*Мы Титаны. Он младенец. Вот он в зеркало взглянул:
В ясном зеркале за морем лик его, делясь, блеснул!
Мы подкрались, улучили полноты верховной миг,
Бога с богом разлучили, растерзали вечный лик,
И гармоний возмущенных вопиет из крови стон:
Вновь из волн поработенных красным солнцем встанет он.
Строя семья, искра бога сердце будет вновь томить,
От порога до порога к невозможному стремить.* (I, 804)

Тема художника

Мария Кандида Гидини пишет: «*Поэзия имеет свою специфику, отличающуюся от интеллектуального постижения или постижения через путь мистической аскезы*». (Гидини 2002: 211) Теме художника-творца, в основном, посвящены стихи вто-

рой и третьей части книги. Однако уже первое стихотворение сборника заявляет о важности эстетического действия. В «Поэтах духа» лирическое «мы» связывает тему художника с сорбностью и, разумеется, с Красотой:

*Мы – Вечности обеты
В лазури Красоты. (I, 737)*

Художник прямо соотнесен со светлым богом Аполлоном, его стихия – ясный солнечный день, время, когда Прозрачность легче всего обнаружить неподготовленным взглядом или слухом. Склонный искать первопричину нынешних событий в отдаленном прошлом, Вячеслав Иванов выводит образ Пана – бога полуденных лесов. [«Пан и Психея» (I, 747)] Этой, дневной своей природой он близок Аполлону, умением играть на свирели Пан напоминает пастуха-музыканта, чей духовой инструмент, соответствует дионисическому ладу. В любом случае, художник – начало активное, через него Дух (Animus) осознанно смотрит на природу и предпринимает попытки ее преобразования. Власть искусства велика, и художественное творчество может увести поэта в лабиринт отражений. [«Нарцисс» (I, 774), «Художник и поэт» (I, 775)] Нарцисс увидит Прозрачность, но этот личный прорыв останется важным только для него самого. Художественное произведение уступает полноте личного опыта, а последний для Иванова всегда особенно значим:

*Но что великого мы, но что прекрасного зрели, –
Эта ль табличка вместит?*

[«С пути» (I, 775)]

Мотив сна, аполлонической грезы, имеет коннотацию откровения. Художник – это еще и духовидец, его задача отличить блеск вымысла от чистой мудрости. [«Кочевники красоты» (I, 778), «BEETHOVENIANA» (I, 778), «Современники» (I, 776)] Синонимична творчеству тема любви, причем любви беспечной, не требующей жертвы, – «Песни Дафниса» (I, 764), а также «Золотое счастье» (I, 763):

*Улыбнулась нежно Муза:
«Дважды ты блажен и трижды,
Как блажен лишь Феб единый,
Лучезарный и влюбленный,
Строя лиру золотую».*

Триптих «Кто?» определяет нормативного художника, хотя он и не назван по имени. Иванов предъявляет требования к искусству — оно должно быть теургическим, соединяя все три категории античного понимания блага — истину, добро и красоту. [«Подражания Платону» (I, 786), «Пустынник духа» (I, 783), «Товарищам» (I, 787), «Печаль полдня» (I, 780), «GLI SPIRITI DEL VISO» (I, 785), «Пушкин у Онегина» (I, 775)]

Тема христианства

Минимально представленная в «Прозрачности» христианская тема — в количественном выражении это только 6 текстов — занимает, тем не менее, важное место в композиции книги. Стихотворение «Лето Господне» (I, 749) в первой части встраивает традиционную библейскую лексику в общую философию сборника:

*Вейся прозрачнее,
Пламень души! (I, 750).*

В первую очередь, следует отметить синонимию с темой природы — солнечной, открывающей искомую прозрачность. В «Кресте зла» (I, 744) актуализирована жертвенная семантика новозаветной истории, а в тексте «Мадонна высот» (I, 759) можно заметить переключку с аполлоническим восхождением художника-теурга. На первый план христианская тематика выходит в шестой, завершающей части сборника. «Хоры мистерий» (I, 812) объявляют мир гармоничным целым, через него идет душа, изменяясь и исправляясь, она учится видеть извечную красоту. В награду ей обещан вертоград:

*Хвалите Бога! — Жизнь и Смерть,
Прибой и остов корабля,
Богострадальная Земля,
И боговидящая Твердь!..*

*Пустыня-мать! твои уста —
Стенаньем львов, дыханьем трав
И вещим ропотом дубрав —
Зовут лобзание Христа! (I, 813)*

Таким образом, четыре сквозные темы второй книги лирики Вячеслава Иванова предъявляют четыре формы фиксации Прозрачности. Тема земли (природы) обнаруживает стихийную сущ-

ность прозрачности; тема жертвы допускает возможность ее нарушения, замутнения; художник оказывается способен прозрачность создать; и только во Христе она может быть дарована. Последний тезис Вячеслав Иванов будет доказывать вдалеке от России: результатом этих размышлений станут «Повесть о Светомире Царевиче» и поэтическая книга «Свет Вечерний».

1.3. «Cor Ardens»: Жертва

Синтез индивидуальной души может быть достигнут только посредством другого сознания. Эту проблему призван был решить двухтомник «Cor Ardens»; собрание стихов 1904–1910 гг. было посвящено памяти недавно умершей жены поэта Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал. Сборник состоит из пяти книг: три книги относятся к первой части и две – ко второй. Каждая книга распадается на ряд разделов, циклов, что позволяет говорить о достаточно сложной структуре; тексты выстраиваются хронологически непоследовательно.

«Cor Ardens» — это книга поэтических произведений, реализующих архетипичный миф о Дионисе, а точнее, о Дионисе и Аполлоне. Система символов Вячеслава Иванова в высшей степени замкнута, каждому символу отведено строго определенное место. В рамках «Cor Ardens», несомненно, имеет место эволюция художественной идеи, но эта эволюция направлена на разоблачение от книги к книге истинного значения базовых тем: «...Символы у него действительно составляют систему в полном смысле этого слова: систему такой степени замкнутости, как ни у одного из русских символистов». (Аверинцев 1989: 44)

Тема жертвы

Ключевое место в структуре «Cor Ardens» занимают символы, имеющие значение жертвы. Человеческая природа, по Вячеславу Иванову, наполовину состоит из «низшего», титанического начала, несущего дисгармонию и разрушение и ведущего к духовному тупику, наполовину из начала дионисического. Пространством, где властвует дисгармония, является современная автору Россия. Пространство России — это пространство Аида, куда попадает растерзанный Титанами Дио-

нис. Однако сатанинское разрушение может быть преодолено благодаря жертвенному, дионисическому началу человеческой природы.

Дионис сочетает в себе жизнь и смерть, мужское и женское, жреца и жертву. Человек должен **сам**, подобно Эврипилу, открывшему священную скрыню, позволить овладеть собой сакральному оргиастическому безумию. Свободная воля жертвы созидает неумолимость судьбы именно потому, что жертва эта — добровольна.

Тема христианства

Русь понимается Вячеславом Ивановым как ипостась менады, как символ женского оргиастического начала. Для того чтобы выйти из духовного кризиса, Русь должна пожертвовать собой. Она уподобляется Христу в этом смысле. Следует отметить также важный момент: Христос в художественном пространстве текстов Иванова существует только на земле: или принимая крестные муки, или уже воскреснув (цикл «Солнце Эммауса»). Наиболее значима, в контексте сказанного, ситуация Гефсиманского моления — тут Христос более всего — Человек, и что принципиально, он **сам** идет на жертву.

Христос Иванова, скорее, Человекобог, чем Богочеловек. Его божественная природа в реальной сфере пространства никак не проявляет себя. В философской поэме «Сон Мелампа» Вячеслав Иванов именует Младенцем Диониса. Младенец (с большой буквы) традиционно в европейской культуре соотносился именно с Христом, а для Вячеслава Иванова крайне важна традиция, его символы никогда не отрываются от общекультурного значения.

Мифическое мышление не может мыслить абстракцию без ее физического воплощения. Греки видели Диониса, рождающегося в виде ростка виноградной лозы, видели его умирающего во время жертвоприношения; бог, сошедший в Аид, как бы пропадал из виду. Сопоставление у Иванова Диониса и Христа указывает на отсутствие четкой сферы сверхреального пространства в картине мира (в понимании классической мифологической культуры). Можно сформулировать это положение иначе. В художественном пространстве «Сог Ardens» осуществляется движение снизу вверх. Инобытие имеет смысл, и, вообще, имеет место быть лишь при наличии бытия, и ни-

как не наоборот. Пространство в символизме строится по модели символа (выполняется тождество микроуровня и макроуровня текста), то есть *реальная* его организация есть и организация *сверхреальная*. Фактически, бытие и инобытие сливаются, отличить их друг от друга, определить характер их взаимоотношения можно через доминантную бинарную оппозицию. Эта оппозиция будет не столько делить пространство на реальное и сверхреальное, сколько определять семантические полюса целостного синтетичного континуума.

Знаменательна, в ключе сказанного, Книга вторая. В «Сне Мелампа» Иванов дает понятие Ройи и Антиройи – потока и противопотока причинностей. Если есть «встречная причинность», то для божественного статуса человеку хватает «причинностей нижнего мира». Этот же текст прямо указывает на то, что жертва, по сути, является своеобразным зеркалом, в которое смотрится реальность.

Жертва представляет собой вещь реального мира, вырванную из контекста жизни и получившую иной статус, – символический. Но подлинной трансформации (на уровне художественного пространства) не происходит – прорыва в сверхреальную сферу нет. Акт жертвы добровольной знаменует победу Диониса в человеческой природе и подразумевает движение «вверх», другими словами, должно произойти моделирование Аполлоновой монады. Гармония, вселенский Логос, возникает тогда, когда «низ» смотрится в зеркало собственной жертвы и осознает свою истинную сущность – субъект претерпевает объективацию в собственном сознании. «Верх», в этом смысле, становится созданием, саморефлексией «низа».

Темы жизни и смерти

К этой проблематике примыкает идея единства жизни и смерти. За маской жизни скрывается двоица Диониса, за маской смерти – монада Аполлона. Пространство смерти зависит целиком и полностью от пространства жизни, ибо вначале жизнь, а затем смерть – и не иначе.

Соединить Аполлона и Диониса, привнести в мир Логос, может искусство (поэзия), точнее, ее «представитель» – художник, истинно любящий и потому приносящий свою любовь в жертву. Художник, поэт выступает в данном случае в роли теурга, созидающего божество.

Для понимания картины мира Вячеслава Иванова следует иметь в виду учение неоплатоников: собственно, Плотина и Ямвлиха Халкидского. Л. Ю. Лукомский отмечал: *«Ямвлих привнес ... новую — теургическую — струю, перейдя от принятой еще со времен Платона философской мифологизации религии к уже непосредственному синтезу жреческого служения и спекулятивного мышления, под знаком которого проходят все последние века существования античной философии»*. (Лукомский 1995: 39) Платон признавал, что бытие вещей предстает как эйдосы и логосы, но настаивал на том, что последние располагаются за пределами души человека. Уже Плотин высказывает абсолютно противоположную мысль: эйдосы находятся *в душе*, из чего следует возможность и даже — необходимость теургии. (Лукомский 1995: 24) Абсолютный дух трансформируется в неоплатоническое Единое.

Тема любви

По Вячеславу Иванову, теургическая деятельность возможна лишь под знаком творящей Любви, находящейся в ведении Афродиты Урании. Эта Любовь создается после жертвоприношения, в результате чего оформляется Эрос — символ целостного бытия, сила, устраивающая эту целостность. Действительно, как у чрезвычайно значимого для Вячеслава Иванова Данте, всем руководит Любовь. Вообще, «*Cog Ardens*» имеет много общего с «Божественной Комедией» с точки зрения уровня символической организации.

Для художественного сознания Вячеслава Иванова органична не столько бинарная оппозиция как таковая, сколько триада, где средний элемент примиряет антитетические семантические полюса и находится в процессе становления. Книга пятая является ключом к пониманию структурного значения этого третьего элемента. Снятие бинарной ситуации связано с символом «Роза», символом жертвенной любви (*Cog Ardens Rosa*). Все так называемые «пограничные символы» являются ипостасями Розы, ее контекстуальными вариантами. Роза символизирует мир аполлоно-дионисической гармонии, Роза все примиряет. «*Cog Ardens*», в самом деле, имеет структуру, напоминающую по форме цветок. В центре — Роза (она же — Плающее Сердце) — вокруг — варианты Розы, стягивающие все оппозиции. Художественное пространство «*Cog Ardens*», тоже

строится по принципу Розы: есть центр, где достигается синтез, и есть периферия, где царят антитезы, причем, чем дальше от центра, тем непримиримей антитезы.

Следует признать, что в картине мира Вячеслава Иванова существует одна «символическая» сфера пространства: слияние противоположностей приводит к их практическому снятию (с этим, собственно, и связано помещение на место сверхреальной сферы зеркала).

В статье 1907 года «Ты Еси» Вячеслав Иванов писал: *«И на зовы Психеи-Мэнады мужское я как бы воскресает из смертного сна и облекается в светлое видение Сына, — если его умопостижимое самоопределение есть в своей сущности тяготение к «светлейшему солнцу» и сверхличному средоточию личного бытия, если его последняя сокровенная воля in potentia — не его воля, но воля Отца. <...> Отвращение от сверхличного начала уклоняет волю мужского я к его периферии, где освобождающаяся Психея встречает его в образе враждебного преследователя или коварного соблазнителя».* (III, 265, 266)

Система символов, выведенная Ивановым — это иерархичная, строго организованная система. Сам принцип ее «сборки» напоминает о том, что символизм вырастает из недр позитивистской культуры. Символ — это метаопыт. Самый старший символ у Иванова — *Cog Ardens*, он же Роза, обладает максимальной семантической нагруженностью. Чем дальше от центра располагаются символы, тем меньшим количеством заявленных значений они обладают. Платон говорил о мире идей и мире вещей, но он **не знал** как они контактируют, он **припоминал** это. Вячеслав Иванов, вслед за неоплатониками, сам творит символ, потому — «знает». У Платона мир идей определял мир вещей; верховная, наиболее совершенная идея Блага была максимально неконкретной, максимально неопределенной. У Иванова бытие полностью определяет инобытие, включает его в себя; *Cog Ardens Rosa* является самым нагруженным конкретикой символом. Эффект зеркальности реализуется и в этом случае, а тема жертвы закрепляется в качестве ведущей темы зрелого творчества поэта.

В качестве предварительных итогов можно отметить, что ключевое место в структуре «*Cog Ardens*» занимают символы, имеющие значение жертвы. Композиция подчинена противопоставлению темы смерти теме любви (этой паре синонимич-

на другая: Роя — Антиройя), при этом тема жертвы имеет объединительный, медиативный характер.

Appendix № 1.

«Глубинного сердца биенье»: «Сон Мелампа»⁴

Мистико-философская поэма Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» (II, 294) входит во вторую книгу поэтического сборника «*Cor Ardens*», который был издан в Москве в 1911–1912 гг. и заключал в себе тексты, написанные в период с 1904 по 1910 гг. Книга вторая носит название «*SPECULUM SPECULORUM*» и имеет посвящение — Валерию Брюсову. «Сон Мелампа» завершает первый раздел — «*ARCANA*».

Сергей Аверинцев отмечает: «*Когда мы говорим о поэзии Вячеслава Иванова, блоковскую «дорогу» должны сменить другие метафоры: «исток» — «возврат» — «затвор», — и далее: «Сейчас ограничимся констатацией, что логика этой темы приводит Иванова к принципиальному утверждению как бы недоброкачества всего текущего, сравнительно с пребывающим».* (Аверинцев 1989: 46, 47)

При этом, как пишет Аврил Пайман: «*Для Иванова поэзия — творческое действие, а следовательно, что-то вроде литургического воспроизведения самого Творения, подготовка сердца и ума к постижению Божеских дел*». (Пайман 1998: 182)

Характер отношений между текучим и пребывающим, выраженными в пространственно-временных категориях, а также функция и вектор активности лирического субъекта составляют в данном случае главный вопрос. В упрощенном варианте задача может быть сведена к выяснению семантики пространственного «низа», в его абсолютной, «подземной» реализации.

Поэма «Сон Мелампа», посвященная Максимилиану Волошину, является одним из наиболее значимых текстов дореволюционной поэзии Вячеслава Иванова. Сюжет произведения строится, с одной стороны, как палимпсест оргиастических древнегреческих мифов, а с другой стороны, как репрезентация авторской метафизики.

⁴ Текст доступен в Интернете на сайте Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме. http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/11/sokolov_son_melampa_vyach_ivanova_2002_text.pdf

«Cor Ardens» в целом представляет собой развернутое переосмысление мифа об отроке Загрее (пра-Дионисе), разорванном Титанами, нисшедшем в Аид и возродившимся виноградной лозой.

*Спал черноногий Меламп, возлеянный в черной дубраве
Милою матерью, нимфой, — где Гелиос, влажные дебри
Жгучей стрелой пронизав, осмуслил ему легкие ноги:
Слыл с той поры Черноногим излюбленный Гелием отрок. (II, 294)*

Мнящий себя целостным (или иначе — погруженный в аполлоническое сновидение) Меламп не случайно избирается Ивановым в качестве лирического героя. В книге «Дионис и прадионисийство» говорится: «*Катартическое, т.е. очистительное, освободительное, целительное разрешение оргиастических преследований по обретению Дионисова имени ясно ознаменовано в мифе о Мелампе (Мелампode), которого Геродот считает первоучителем религии Дионисовой и установителем ее обрядов*». (Иванов 1994: 27–28) Иванов реконструирует древние корни этого образа, отмечая его прадионисийское, хтоническое происхождение: «*Другом змей он стал потому, что первоначально сам был змием: чернота ног, означенная в его имени, говорит на символическом языке древнейшего мифа о том, что нижняя половина его тела оставалась как бы погруженною в подземное царство, что его человеческое туловище кончалось, как у Эрихтония, змеиным хвостом*». (Иванов 1994: 28) Кроме того, экзотерический миф сообщает о милосердии Мелампа, проявленном по отношению к двум змеенышам, которых он спас и которые прочистили ему своими языками уши, даровав способность понимать язык животных и предвидеть будущее.

Важно отметить генетическую связь Мелампа с земными недрами. Впрочем, о своей автохтонности «помнит» не только черноногий отрок, но и возлеявшая его «черная дубрава». Поверхность земли как бы отмечена знаками таинственного истока. Недра хранят в себе смерть и выпускают родившуюся жизнь:

*Змеи лесные, подруги твои, со дня, как могилу
Старице ты, медянице, изрыл и родимой земною
Перстью покрыл благочестно закостеневшие кольца.
Мертвую так схоронил ты, а юную дочь — медяницу
Сам воскормил и на персях своих, согревая, взлеял. (II, 295)*

Тавтологичность рождения и смерти корректируется неоднородностью вечности:

*Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховные, — глухо
Влажной могилой за ней замыкается нижняя бездна. (II, 295)*

Каузальность как характеристика вечности соединяется здесь с категорией времени. Слепо переходящая от причины к следствию душа движется временным потоком, или Ройей. Возможность обратного пути, или Антиройей, указывает на известную автономность сознания в условиях объективного пространства-времени. «Путешествие» Мелампа на Змеиную Ниву Вечных Причин, в этом смысле, есть следование к истоку самой субъектности:

*Так пропели, и в бездны бездонные взяли Мелампа.
Годы ль, мгновенья ль он падал стремглав в черноустый колодезь, —
Персти коснулись незримой внезапно стойкие ноги
И на разрыхлую землю уверенной пядью ступили. (II, 295)*

Приведенные в конце произведения примечания сообщают: «*Вопреки тексту поэмы, я (Иванов, — Р.С.) отождествляю понятие Антиройей с понятием целесообразности лишь условно и предпочитаю определять первое просто, как встречную причинность*». (II, 300) Этот довод, тем не менее, мало что меняет — связь Ройи с пространством низа, а Антиройей с пространством верха, сохраняется.

Оплетенный Змеями-Причинами Меламп получает откровение: каждый миг вешного мира есть результат встречи (брака) Змей Земли со Змиями-Целями «текучего Неба». Аристотелевская предопределенность всякой причины облекается Ивановым в метафорическую форму:

*Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антиройей Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба —
Змий и змея, — раждая на свет роковое мгновенье. (II, 296)*

Характерно вопрошание Мелампа о причине причин, «старейшей Главизне». Иванов дистанцируется здесь от пространенного в философии модернизма нежелания искать первейшую причину сущего: хотя для него факт обнаружения

истока и не является конечной целью, значение его все же очень велико.

Упоминание о Зевсе «мужеженском и змийном», хранящем в себе свою цель и причину, предваряет необходимые космологические построения. Очевидно, используя орфическую традицию и версию Еврипида (см. подробнее: Богомоллов 1982: 20–21), Иванов предполагает существование изначального Хаоса, разделившегося позднее на Землю и Небо. Их сын Кронос узурпирует власть, становясь носителем каузальных отношений. В свою очередь, Зевс, сын Кроноса, символически преодолевает необратимость трансформаций, знаменуя тем самым возникновение нового эона. Самодостаточность Зевса становится условием появления, так сказать, «управляемой» причинности. Согласно учению орфиков, в браке между Зевсом и его дочерью Персефой рождается младенец – Загрей, через обновленный лик которого должно совершиться обращение Зевса-отца в сына-Диониса.

*Ты же, Зевс, – мужеженский и змийный!
В вечности змием себя ты сомкнул, – и кольцом змеевидным
Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея. (II, 297)*

В поэме предлагается следующая структура возникающего пространства-времени; ее удобнее всего представить в виде трех концентрических кругов, где в центре окажется абсолютный верх – будущее, Зевс-Цель, на периферии – абсолютный низ – прошлое, Персефона-Причина, и посередине – земля – настоящее, Загрей. Огрубляя, в точку встречи Зевса и Персефоны можно поместить любого человека, в том числе – Мелампа.

Положение Загрея нестабильно; он – жертва, по определению. Подобно герою поэмы, Загрей должен вернуться к своему истоку.

Движение в сторону Персефоны разоблачает ее обманчивую сущность – Персефонэя оборачивается зеркалом, в которое по одну сторону глядится жизнь, а по другую – смерть:

*Отвека обман – отраженное влагой,
Чары – металлом, и смертный полон – Персефой ночью. (II, 297)*

В статье 1907 года «Ты Еси» Вячеслав Иванов писал: «И на зовы Психеи – Мэнады мужское я как бы воскресает из смерт-

ного сна и облакается в светлое видение Сына, — если его умопостигаемое самоопределение есть в своей сущности тяготение к «светлейшему солнцу» и сверхличному средоточию личного бытия, если его последняя сокровенная воля *in potentia* — не его воля, но воля Отца. <...> Отверщение от сверхличного начала уклоняет волю мужского я к его периферии, где освобождающая Психея встречает его в образе враждебного преследователя или коварного соблазителя». (Иванов 1994: 92)

Обнаружение (иначе — отражение) себя в Персефоне не приносит ни гармонии, ни покоя. Изначально единый Загрей распадается на бесчисленное множество частиц, возвращающихся к породившим их причинам; правое делается левым, левое — правым:

*Ибо мятежным себя каждый луч отражает, и каждый
Атом отдельной души от послушного зеркала просит,
Ближней тропой своевольно сходя в ответные грани,
И — самовластный — не мнит о согласьи частей и о строе
Целого облика... (II, 297)*

Персефона-Причина необходимо вторична по отношению к Зевсу-Цели; она возвращает ему его собственный солнечный свет. Загрею следует разглядеть образ отца, но он, в силу младенческой неискушенности, различает только свой распадающийся облик. Беспечного разрывают явившиеся из недр отошедшего в прошлое эона Титаны:

*В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце:
Лик чешуей ответила глубокая Персефонэя.
К зёркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец:
Буйные встали Титаны глубин, — растерзали Младенца. (II, 297)*

Смертный Загрей также заключает в себе зеркальную сущность; в нем отражается неискаженный, точнее — исправленный, лик Зевса. Разделившись на цель и причину, Загрей получает возможность отождествить себя с Отцом:

*Ведай, что душу живую до дна выпивает зеркало,
Если в борьбе Ты Другой не падешь от Себя же Другого —
Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно. (II, 298)*

Цель достигается; и, следовательно, исполняется эон, — как сообщают Мелампу змеи, Зевс во всем уподобляется единству Сына:

*И не младенец с години той Зевс, и не змий, но змеями
Многими бог увенчался... (II, 298)*

Уподобление это имеет развитие: Отец обречен на жертву во имя Сына — Диониса, рождающего ныне собственные причину и цель. Новый эон будет исполняться его властью:

*...На матернем лоне прославится лик Диониса
Правым обличьем — в тот день, как родителя лик изнеможет.*
(II, 298)

Примечательно, что проходящий посвящение Меламп именуется змеями, последовательно, «мужеженским Зевсом», «Загреем» и «Змием», — эти определения указывают на живейшую связь трансформаций субъекта с трансформациями универсума. Наконец, Меламп видит и своего двойника-отца, чье место он займет, когда тот, по выражению Иванова, «изнеможет»:

*Лик несказанный увидел, наполнивший темное небо.
Мирообъятною тучей клубились пламени-змии
Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели... (II, 298)*

В финале поэмы пробудившийся Меламп не узнает «родимой дубравы». Вещный мир представляется ему косным и беспомощным. Стоя на поверхности земли, он слышит глухой призыв «глубинного сердца». Выполняя миссию пророка, Меламп приближает окончательную встречу Причины и Цели, сочетая:

*Силы, что ищут друг друга, и яды, что скрытую доблесть
В правом союзе волят явить — и не знают супруга. (II, 299)*

Вячеслав Иванов действительно поэт истока; однако возврат не является для него конечной целью. Исток есть причина, средство для обнаружения смысла своего существования. При этом выяснение статуса кво освобождает субъекта от любого рода внешней детерминации и позволяет ему формулировать собственный модус бытия. Двойное отражение индивидуального я приводит к овладению истоком, иначе — Айдом, временем, каузальностью, наконец. Спуск в подземелье, на структурном уровне, предполагает в дальнейшем упразднение данной сферы. Впрочем, такая же участь ожидает и горние высоты. Подземное солнце-сердце извлекается из глубин волей субъекта (см.: Обатнин 2000); небесное солнце-сердце

низводится на землю, и оба они встречаются в груди обновленного Мелампа.

Нормативный человек Иванова живет в срединном мире. Очнувшись от сна, он уже не нуждается в поводеыре. Обладатель *Сог Ardens* — Пламенеющего Сердца, повторяя преодоленного отца, должен подвергнуть себя очередной трансформации — добровольно руководствуясь личной необходимостью. Таков (или примерно таков) механизм смены эонов: Хаоса, Кроноса, Зевса, Диониса и, вероятно, Христа.

Идея преемственности, процессуальности совсем не чужда Иванову; в конце концов, его «Дионис и прадионисийство» есть указание на отеческие черты в дохристианском мире. Кроме того «ARCANA», куда входит «Сон Мелампа», начинается цитатой из Корнелия Агриппы: *«Есть семь мировых кормчих и семь державств небесных, коим повелел Бог ведать всю сию громаду вселенной; их же светила зримые и имена на языке небесном суть: Аратрон, Бефор, Фалег, Ох, Хагиф, Офиель, Фил. И правительствует каждый лет 490. Владычествовал Бефор от 60 г. до Рождества Слова по 430 г.; ему наследовал Фалег до 920 г.; Фалегу Ох до 1410 г. Хагиф царствует по 1900 г.; оттоле Офиель»*. После этого следует текст-посвящение: *«Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы»*. (II, 286)

Как известно, Вячеслав Иванов в период подготовки к изданию «Сог Ardens» активно занимался оккультизмом (см.: Обатнин 2000, Богомоллов 1998), участвовал в создании Христианской секции Религиозно-философского общества (Обатнин 2000: 113), отстаивая при этом свой путь мистицизма. Его движение в поздний период творчества к целостно понятому христианству, соединяющему как православную, так и католическую ветви, также может быть проинтерпретировано в контексте обретенного личного Логоса. По мнению Аврил Пайман, дионисический оргиазм не был естествен для Иванова, своеобразным «возмутителем» в этом отношении была Диотима — Лидия Зиновьева-Аннибал, памяти которой посвящены тексты книги: *«Аполлоническая мечта была Иванову по натуре ближе, чем то дионисическое буйство, в котором пребывали его более молодые собратья»*. (Пайман 1998: 315)

Мистика «Сна Мелампа», как, впрочем, и всего «Сог Ardens», представляется чрезвычайно рационализированной, хотя и

служит отрешению от поисков внесубъектного смысла — как в сфере трансцендента, так и в сфере физической реальности.

Вячеслав Иванов низводит Мелампа в бездну и показывает ему небо для того, чтобы больше к этому не возвращаться.

«Сон Мелампа» — философский ключ двухтомника. «Сог Ardens» — кульминация раннего творчества Вячеслава Иванова, тут он формулирует инвариантную тему жертвы, здесь найдут свое логическое завершение нищенские мотивы. После этой книги Вячеслав Иванов начнет искать новые ориентиры для преобразования реальности в инобытие.

1.4. Тематика книги «Нежная тайна»

После окончания большой поэтической книги «Сог Ardens» (1911—1912), ставшей откликом Вячеслава Иванова на смерть жены — Лидии Дмитриевны Зиновьевой Аннибал, сборник стихотворений «Нежная тайна» с приложением дружеских посланий «Лепта» (1912) выглядит попыткой поэта найти новые основы жизни и творчества. Заключив несколько скандальный — так, по крайней мере, это было воспринято в петербургском обществе — брак со своей падчерицей, Верой Шварсалон, Вячеслав Иванов проводил весну и лето 1912 года в Европе. Ольга Дешарт отмечает: «Весною 1912 г. В.И. с Верой, которая ждала ребенка, и с дочерью своею Лидией отправился в Швейцарию. В июне они переехали во Францию, в Савойю...». (I, 135) Корпус стихов «Нежной тайны» был написан тем летом. В хронологической компактности книги отразилась концентрация духовного опыта автора. При анализе в расчет брались 37 произведений «Нежной тайны» (своеобразные внутренние циклы «Александру Блоку» и «Материнство» принимались как единые тексты), и некоторые из 24 посланий «Лепты» (как целое учитывались «Соседство» и «Humaniorum studiorum cultoribus»). В предисловии Вячеслав Иванов писал: «*Стихотворения, соединенные под заглавием «НЕЖНАЯ ТАЙНА», по преобладающему в них лирическому мотиву, — написаны летом 1912 года, в Савое, без определенного плана, почему и расположены (с незначительными отступлениями) в порядке их возникновения. Приложение озаглавлено ЛЕПТА — в подражание александрийским поэтам, которые называли так свои поэтические «мелочи». Это маленькое собрание посвящается приятелям стихотворца*

и, вместе с ними, любителям стихов, сложенных по частным, скромным поводам или просто — в шутку». (III, 7)

Тематика сборника не противоречит философии «Сог Арденс» — важное место занимает доминантная оппозиционная пара «жизнь — смерть», условно её можно расположить на оси координат икс; точкой встречи тогда окажется жертвенная любовь, жертва, знаменующая новое рождение свыше. Собственно, это и есть Нежная тайна бытия. Особенный интерес представляет ось игрек. Ее вертикальное положение связано с пространственными координатами — земной, дионисический низ и небесный, аполлонический верх; вместе с тем по данной оси выстраивается эволюция материнской темы: от земной ипостаси к жертвенной (рождающая мать; мать, отдающая своего младенца на спасение мира; да и сама душа, после смерти тела устремившаяся в вышний мир, жертвует собой ради вечности), дальнейший подъем увенчивается темой матери небесной — здесь и Жена, облеченная в солнце, и дева Мария, и вечная Женственность Владимира Соловьева. Важными промежуточными «линзами» на оси игрек между крайними точками и центром системы координат оказываются темы сна, дионисического забвения (нижний уровень) и памяти, аполлонической грезы, поэзии и искусства вообще.

Книга имеет посвящение: «Александру Блоку, поэту». Ольга Дешарт писала: *«В истории литературы Вячеслав Иванов известен как основатель и вождь русского «религиозного символизма». Вместе с Александром Блоком и с Андреем Белым В. И. образовал триумvirат, противопологавший свой новый «реалистический» символизм «декоративному» символизму, возглавляемому Брюсовым и Бальмонтом».* (I, 111) Действительно, можно по-разному оценивать личные отношения современников — Блока и Иванова, однако принципиальным моментом должен быть факт их творческого статуса — оба верили в теургическую силу искусства, в способность поэзии изменять реальность. Между поэтами существовал литературный диалог, они обменивались посланиями. Так, Андрей Шишкин справедливо замечает: *«Стихотворение «Бог в лупанарии» имеет смысл рассматривать как одну из своеобразных поэтических реплик на «Незнакомку», где блоковские образы как бы получают дальнейшую жизнь».* (Шишкин. Блок на Башне 2006: 93) Ответом Блоку были и стихи, открывающие «Нежную тайну» (см. также I, 107):

Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены:
Затем, что обрученъем новым
С Единою обручены.

[«Пусть вновь — не друг, о мой любимый!»
(III, 10)]

Двойной текст, открывающий «Нежную тайну» также посвящен Блоку. Здесь, в сильной позиции начала книги следует искать основную проблематику сборника — как структурную, так и семантическую. На структурном уровне говорящим является имя поэта, чье творчество традиционно увязывают с философией пути, векторного движения от одного текста к другому. Блок, в этом смысле, антагонистичен Вячеславу Иванову, стремящемуся к известной статуарности (в Плотинском контексте *ставшего*), для Иванова важен возврат к истоку, замыкание истории и выход к вечному в результате остановки одноуровневых трансформаций. Но движение также необходимо автору для преодоления сущностных этапов эволюции души. Нижний мир, пространственно соотнесенный с землей, населен обычными людьми, мало вдумывающимися в трансцендентный характер их частной жизни. Это мир противоречий и обмана, в зеркальных отражениях земного бытия легко ошибиться и принять за истину очередную иллюзию, порожденную собственным сознанием. В профанном пространстве земной реальности душа совершает движения двух видов — это инстинктивные порывы, без попытки рефлексии или управления происходящим, с одной стороны, и ясное приятие неизбежного во имя дальнейшего развития духа — с другой. Так или иначе, душа предпринимает путь, условно протянувшийся между ее земным рождением и смертью тела. Данное движение обусловлено разницей потенциалов сущностей реального пространства — Единое на этом уровне разделено, и противоречие составляющих его компонентов неизбежно.

Движение необходимо присутствует и на следующем витке, используя близкую и Соловьеву, и Иванову неоплатоническую терминологию, его следует назвать этапом *становления*. В рассуждениях Плотина *становление* — ключевой элемент тетрактиды: одно противостоит другому, в их встрече обнаруживается становление, из которого следует ставшее. *Ставшее* соответствует уровню *Единого*, тут история встречается со своим

началом и замещается вечностью. А *становление* — есть переход от дисгармонизма земной реальности к снятию противоречий в пространстве инобытия. Снова личность может принять пассивную позицию и дожидаться окончания космических процессов, но она вправе быть также активной — теургически изменяя как самое себя, так и окружающий ее космос. Статус становления — это статус жертвы и жреца. Жертва пассивна, жрец активен, при этом, с точки зрения неизбежности происходящего, их различие всего лишь кажущееся. Другими словами, путь на уровне становления имеет другую природу, нежели в пространстве противоречивой реальности. Он концентрируется в акте умирания — воскресения в новом качестве. Здесь меньше выбора, но сильнее эффект от предпринятых действий. К переходу готовятся заранее, и переход обеспечивает качество *ставшего* и место в нем изменившегося сознания. «Нежная тайна» — сообщает о движении, ее стихи следуют *«без определенного плана, почему и расположены (с незначительными отступлениями) в порядке их возникновения»*. (III, 7)

Таким образом, Блок, как поэт пути, оказывается естественным адресатом первых же строк книги. В тексте «Ты царским поездом назвал...» (III, 10) локализация в пространстве лирического субъекта соотнесена с гиперборейским поездом Феба, метафорически обозначающим Блока. На это указывает посвящение и личное местоимение «ты»:

*Ты царским поездом назвал
Заката огненное диво.
Еще костер не отпылал,
И розы жалят: сердце живо.*

*Еще в венце моем горю.
Ты ж, Феба список снежноликий,
Куда летишь, с такой музыкой,
С такими кликами? (III, 10)*

Теургическое перемещение «лирика-чародея» имеет цель:

*Чрез мрак — туда, где молкнут бури,
К недвижным ледяным звездам. (III, 10)*

Указанный путь вообще телеологичен — земная разделенность уже хранит в себе ожидание целостности:

*Убрус положен на икону:
Незримо тайное лицо.
Скользит корабль по синю лону:
На темном дне горит кольцо. (III, 10)*

Тема природы

Тема земли, природы – мирной и бурной, в «Нежной тайне» особенно ясно выражена в стихотворениях «Предгорье», «Цикада», «Рыбацкая деревня», «Утес», «Ковчег», «Август», «Полевой труд». Нужно отметить, что природа чаще всего пребывает в гармоничном состоянии, либо к нему стремится. Нормативное значение начала пути находит воплощение в образе предгорья. Здесь нет ущелий и морской пучины, предгорье – еще не подъем, но уже его предчувствие. Дикая мощь естественной природы осенена духовным трудом – античным и христианским:

*На урочищах – Мадонны; у распутия – Христы.
Что ни склон – голгофа Вакха: крест объятий простерев,
Виноград распяли мощи обезглавленных дерев.*

[«Предгорье» (III, 14)]

Дионисийский порыв, представленный в стихах «Утес», «Ковчег», нестабилен, его неизбежно сменяет аполлоно-дионисический баланс, прообраз грядущего Единства:

*И дальше молнии; и громы глуше,
Умолк и ливень; роща отдыхает;
В лицо пахнет лугов живая нега.*

*Потоп отхлынул, снится, от ковчега,
И в млеке лунном сад благоухает –
Новорожденный, на прощенной суше.*

[«Ковчег» (III, 23)]

В относительном покое пребывает лирический субъект текстов «Август», «Полевой труд» и «Рыбацкая деревня», не забывая, однако, своей временной заброшенности, отделенности от инобытия:

*Люблю сей миг: в небесной мгле
Мерцаний медленных несмелость,
И на водах и на земле
Всемирную осиротелость.*

[«Рыбацкая деревня» (III, 16)]

В стихотворении «Цикада» отражена встреча поэта и звучащей природы, слово на начальном этапе — естественный звук, его звукоподражательная основа уравнивает человека с иными живыми существами. Вместе с тем, в отношении к трансценденту, земля лишена осмысленной речи, именно поэт должен внести в ее пространство логос и инициировать процесс трансформации в качественно новое, одухотворенное состояние. Пока же лирическому «я» остается только гадать, что желает ему передать цикада — волю богов или весть из царства мертвых.

Ольга Дешарт так описывает временное пристанище Вячеслава Иванова в Савойе: «...двухэтажный домик, миниатюрный садик, но в нем — разнеженный смарагдовый платан, плодовые, темные смоковницы, страстные алые розы и «пречистые чаши» белых лилий. А на ближайшем холме — виноград». (I, 135–136) Внешняя сторона жизни символична. Земля благолепная — символ Единого, земля неблагоприятная — символ утраченного Земного Рая. [По словам Нины Сегал, «земля, прах — один из постоянных мотивов в русской литературе и философии 80-х гг. XIX — начала XX вв.». (Сегал 2002: 305)]

Тема ненадежности, зыбкости земного мира обнаруживается через мотивы сна, видения, зеркальности — часто, дионисического толка, в силу их инстинктивной природы. Автор видит исток такого мироощущения еще в прадионисическом контексте, об этом «Зеркало Гекаты»:

*Бледный затеплив ночник,
Зеркалом черным глухого агата
Так вызывает двойник
Мира — Геката.*

[«Зеркало Гекаты» (III, 37)]

Мотив двойничества имеет коннотацию тягостного обмана, субъект силится развеять его и, одновременно, ощущает свое бессилие. Люди обречены видеть сны; уровень земного пространства позволяет личности быть участником космических процессов, без возможности активного влияния на происходящее. Жрец и жертва встречаются друг друга во внезапно вспыхнувшей любви [«Сон» (III, 21)]; дантевского масштаба мир теней открывается перед взором лирического «я» в стихотворении «Видение» (III, 27), причем проводник героя имеет

достаточно угрожающие характеристики: «грозящее чело», «убийственные очи». Сны и знамения приоткрывают завесу над будущим. Об этом текст «Завесы» (III, 11).

*Братья! Не вечно
Дева Кольца
Будет, не встречена,
Стучаться в сердца.*

[«При дверях» (III, 29)]

Тема искусства

Стихотворением, где встречаются темы зыбкости земного бытия и тема искусства, а дионисическое забвение сменяет аполлонический, памятный сон художника является «Proemion». В «Заветах символизма» Вячеслав Иванов писал: «Его (художества — Р. С.) зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зеркалом зеркал» — «speculum speculorum» — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, *Плоти Слово*». (II, 601)

*Я не знаю Нежной Тайны явных ликом и примет.
Снятся ль знаменья поэту? Или знаменья — поэт?
Знаю только: новой свету, кроме вещей, песни нет.*

[«Proemion» (III, 11)]

«26 марта 1910 года Иванов прочитал в «Академии» доклад «Заветы символизма», — пишет Аврил Пайман. «Отстаивая глупо поэтическое определение символизма, который ему казался воспоминанием поэзии о её первоначальных, исконных задачах и средствах, он повторил своё убеждение: поэт помнит своё назначение — быть религиозным устройтеlem жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, «теургом» (Пайман 1998: 309). Теме поэзии, искусства посвящен двойной текст, адресованный Александру Блоку [«Ты царским поездом назвал...» (III, 10), «Пусть вновь — не друг, о мой любимый...» (III, 10)], а также стихи «Цикада» (III, 15), «Тайна певца» (III, 29), «Примитив» (III, 30), «Уста зари» (III, 37), «Конь Арион» (III, 38).

Внутренний конфликт художника заключается в противоречии между одаренностью — способностью слышать и видеть знаки инобытия в земных формах — и неверием в свои силы. Поэт принимает откровение за видение (прекрасный сон, в худшем случае — сон самодостаточный, созерцая который художник удаляется в башню из слоновой кости, либо начинает относиться к результату своего творчества как к декоративной безделушке). Искусство и есть реальность, только более высокого уровня. В нем живет отблеск Единого, поэтому задача истинного творца — научиться направлять имеющуюся в его распоряжении силу. Для начала следует разглядеть присутствие сверхреального рядом с собой:

*Напрасно
Те сны живописать,
Что лицезришь неясно, —
Тебе, кто Тайны Нежной
В судьбе своей мятежной
Изведал благодать.*

[«Примитив» (III, 32)]

Отсюда противопоставление инстинктивного блуждания в снах умному строению гармоничного универсума. Поэт не всемогущ, но равновелик природе:

*Дан устам твоим зари румяный цвет,
Чтоб уста твои родили слово — свет.*

[«Уста зари» (III, 37)]

В подобном ключе следует воспринимать и тексты «Лепты» — «Истолкование сна», посвященное Георгию Чулкову, «Соловьиные чары», и целый ряд других произведений. В «Лепте» вообще преобладает дух поэтического братства. Вячеслав Иванов адресует здесь к тем, кто осознал или находится на пути к осознанию своей медиативной функции.

Темы жизни и смерти

В художественном пространстве «Нежной тайны» встречаются два мира — живых и мертвых. Они вполне реальны в сознании автора, хотя находятся в разных модусах существования. Оппозиционные темы жизни и смерти проявляются в стихах «Ночь», «Капелла», «Ночные голоса», «Иов», «Барка», «Выздоровление», «Уход царя», «Вести», «Август», «Сентябрь».

Земная жизнь — это странствие, иногда — бегство, иногда — блуждание. Умершие же переживают новое рождение и пребывают в относительном покое. В данном контексте актуальны мотивы плавания, символы моря и берега. Жизнь есть плавание по морю, на том берегу пловца ждут дорогие сердцу души.

*На бреге том — мечта иль явь? —
Чертюга гость, певец:
Он знает путь! — и к брегу вплавь
Кидается пловец...*

[«Уход царя» (III, 21)]

Кроме того, мир мертвых соотношен с темой матери-земли, и женским первоначалом в целом. Мать-земля, в контексте ушедших в мир иной часто предстает в ночном, дионисическом облике:

*Вы — родились. И свет иной
Вы криком встретили давно.
Но к нам склонились, в мир ночной:
Затем что вы и Мать — одно.*

[«Ночь» (III, 14)]

Временем общения с умершими может быть и вечерняя заря [«Капелла» (III, 15)]. Естественно синонимичной темой смерти является сон; соответственно, с жизнью связан мотив пробуждения:

*Душа, вчера недужная,
На солнце — солнце новое —
Раскрыла очи синие...*

[«Выздоровление» (III, 20)]

Тема жертвы. Жертвенная любовь

Оппозиционные темы жизни и смерти связаны жертвенной семантикой. Строго говоря, жизнь, по Иванову, есть ожидание грядущей жертвы. Она неизбежна, как неизбежна смерть, но принять ее можно двояко — пассивно, не осознавая происходящего, или же — символически перейти на новый уровень бытия. Жертвенная семантика пронизывает земное пространство, ее признаки связаны с мотивом осени:

*Виноградарь
Скоро, зная, запляшет в красной луже*

[«Колдунья» (III, 34)]

*Отчетливость больницы
В сентябрьской тишине.
Чахоточные лица
Горят на полотне.*

[«Сентябрь» (III, 35)]

Различные аспекты темы жертвы представлены в текстах «Gratiae plena», «Solus», «Первый пурпур», и «Нежная тайна». Дева Мария жертвует своим сыном; оставленный один на один с мирозданием человек понимает высший смысл жертвы:

*Кто – схимой Солнца облечен –
На жертву Солнцу обречен...*

[«Solus» (III, 28)]

«Поэзия имеет свою специфику, отличающуюся от интеллектуального постижения или постижения через путь мистической аскезы», – пишет Мария Кандида Гидини. (Гидини 2002: 211)

В стихотворении «Нежная тайна» раскрывается суть происходящих с душой трансформаций. Все имеет смысл, жизнь таит причины грядущей смерти и предполагает новое рождение. Иванов не утверждает бесконечности процесса, однажды принесенная жертва переводит бытие в ситуацию становления, теперь важно уметь обернуться назад и использовать новый статус в теургических целях. Впрочем, пока лирический субъект жив он может только догадываться о присутствии Единого по доступным восприятию знакам. В книге Единое представлено своей женской стороной. Не случайно, в начале сборника используется именно женский род этого существительного:

*Затем, что обрученьем новым
С Единою обручены.*

[«Пусть вновь – не друг, о мой любимый!» (III, 10)]

Вечная Женственность, Божественная Премудрость имеют персонификацию в книге – это лирическое «ты», за которым скрывается образ недавно умершей Лидии Зиновьевой-Аннибал. А. Топорков замечает: *«Миф проходит через личный опыт поэта, становится фактом его индивидуальной биографии, он должен быть пережит, прочувствован, осмыслен как личное достояние».* (Топорков 2002: 251)

Материнство, в данном случае, — небесное, образует вершину эволюции души. В текстах «Новоселье», «Материнство», «Амалфея», «Радуга», «Рыбарь», а в имплицитной форме — и в целом ряде других произведений, получившая небесный статус возлюбленная помогает и хранит оставшегося в земном пространстве поэта. А. Ханзен-Леве писал: *«В мифопоэтическом мышлении круг символизирует не только вечное в о з в р а щ е н и е , но и возвращение вечного как принцип религиозного откровения, Богоявления».* (Ханзен-Леве 2003:73)

Движение души, ее странствие по земному и инобытийному пространству имеет конкретную цель — достигнув духовной высоты, она предпринимает нисхождение к истокам, подерживая на этом пути тех, кто только ищет «нежную тайну» существования.

Наблюдения над тематикой книги подтверждают медиативность темы жертвы; в синонимический ряд включаются темы дионисического забвения (нижний уровень, пространственный «низ») и памяти, аполлонической грезы, поэзии и искусства вообще (верхний уровень, пространственный «верх»).

1.5. Трагический неомиф: «Тантал» и «Прометей»

В 1905 году Вячеслав Иванов публикует трагедию «Тантал» (I, 846). Создана она была годом раньше и представляла собой художественную версию взглядов автора, выраженных в статьях о театре 1904 — 1906 гг., — «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия». Спустя 10 лет Вячеслав Иванов напишет трагедию «Прометей» (опубликована отдельным изданием в 1919 году). Этот текст, а также своеобразное пояснение к трагедии «О действии и действе», вкуче со статьями «О существе трагедии» (1912), «Эстетическая норма театра» (1916) и некоторыми другими теоретическими работами, отражают видение Ивановым роли театра, как в личном, так и в общественном аспектах. В художественном контексте нужно учитывать также «Наль и Дамаянти» (II, 171) Вячеслава Иванова.

Тема жертвы: философский контекст

Вместе с тем, было бы неправильно рассматривать театр в творчестве Иванова в узком формате сугубо литературного высказывания, думается, что драматическое и, собственно, трагическое начало лежит в основе художественной картины мира поэта. В качестве максимы, можно также допустить, что трагедийная, жертвенная тематика занимает ключевую позицию в картине мира младших символистов, в частности, и, вероятно, всего модернистского культурного пространства, в целом.

Филипп Вестбрек отмечает: *«В мировоззрении Вячеслава Иванова драматическое искусство занимает центральное место»*. (Вестбрек 2002: 172) Истоки интереса к драме, в данном случае, нужно искать в немецкой культуре. Имена Рихарда Вагнера и Фридриха Ницше, значимые для самосознания эпохи неомифологизма, оказали большое влияние на молодого поэта и ученого. В 1871 году Фридрих Ницше публикует труд *«Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»*, где обосновывает важность дионисического оргиазма для нормального, с его точки зрения, развития культуры, приобретшей, в терминологии Ницше, слишком аполлонический, то есть, рациональный «уклон». В своих дефинициях Диониса Ницше особенно выделяет его жертвенный, трагический, статус; жертва метонимически присутствует в каждом акте человеческого отказа от холодного контроля рации и естественно обнаруживается в сакральных, по своему происхождению, театральных действиях.

Ф. Ницше писал: *«Дионисическое возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть драматический первофеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вступил в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы»*. (Ницше 1996: 85 – 86) В другом месте говорится, что *«...трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором...»*. (Ницше 1996: 79) Ницше связывает ритуальную природу театра с музыкой – самым эмоциональным видом искусства, возводит дионисическую, жертвенную сторону человеческой природы к рациональной негации. Умиравший и воскресающий бог де-

ляется удобной философской моделью вечной жертвы, когда условием духовного роста, «подъема», как сказал бы Вячеслав Иванов, является добровольный отказ от существующего порядка вещей. Аполлон обустроивает метафизическую ситуацию, в которой оказывается протагонист, Дионис выводит ее на новый уровень. Здесь следует оговориться, что наличие жертвы необязательно свидетельствует о духовном прогрессе, она — лишь его непреложное условие. Можно пожертвовать собой ради вещей низменных, и тогда наказание, настигшее протагониста, выполняет функцию предостережения для зрителей и, так сказать, служебных участников драмы. В любом случае, Дионис деятелен, и жертва, чтобы иметь мистический статус, должна быть инициирована активной стороной трагического конфликта.

В «Автобиографическом письме» 1917 года Вячеслав Иванов запишет: *«В 1903 г. я читал курс лекций о Дионисе в парижской Высшей школе общественных наук, устроенной М.М. Ковалевским для русских»*. (II, 21) Эти лекции явились промежуточным результатом размышлений Иванова об эллинской составляющей современной культуры. В 1905 году Иванов приезжает в Санкт-Петербург. Аврил Пайман пишет об этом времени так: *«Он хотел помочь разобщенным писателям (в России — Р. С.) найти общую почву и ускорить процесс примирения художника с народом»*. (Пайман 1998: 251) Маргарита Павлова в статье «Вяч. Иванов и Федор Сологуб. «Противочувствия». Из истории отношений 1905 — 1906 гг.» отмечает, что жива *«идея создания нового театра, репертуар которого, по мнению Вяч. Иванова и Вс. Мейерхольда, должны были составить символическая драма, божественная и героическая трагедия и мистерия...»*. (Павлова 2002: 14). Эти движения художественной воли имели двойственный статус. С одной стороны, речь шла о социальной, преобразующей общество стороне вопроса. Данную сторону личности поэта и драматурга выделяет Роберт Берд, имея в виду послереволюционную деятельность Вячеслава Иванова: *«Иванов вскоре сумел использовать революцию в целях пропаганды своих идей и стал одним из родоначальников советского массового действия. На протяжении 1920-х годов его мечта о стране, покрытой драматическими хорами, жила в работах А. И. Пиотровского, который развивал системы кружков художественной самодеятельности и «театров рабочей молодежи» (ТРАМ), как*

«массовое театральное движение». (Берд 2006: 348) С другой стороны, занимаясь театром, Вячеслав Иванов решал вопросы философского толка. Роль драматурга, автора текста с жертвенной тематикой, в иносказательной форме была описана еще Фридрихом Ницше: *«Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя — Диониса, и поэтому он извечно — хор служителей: он видит, как бог страждет и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в действии. При этом решительно служебном по отношению к богу положении он все же остается высшим и именно дионисическим выражением природы и изрекает поэтому в своем вдохновении, как и она, слова мудрости и оракулы; как сострадающий, он в то же время и мудрый, из глубин мировой души вещающий истину. Таким образом возникает эта фантастическая и представляющаяся столь странной и предосудительной фигура мудрого и вдохновенного сатира, который в противоположность богу есть в то же время «престец» — отображение природы и ее сильнейших порывов, даже символ ее и вместе с тем провозвестник ее мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и духовидец в одном лице».* (Ницше 1996: 87) Художественное сознание Иванова символично — за грубым элементом земной природы скрывается инобытие, в каждой личности рождается и умирает Дионис, укрепляется и сдает свои позиции Аполлон. В целях «чистоты эксперимента», Вячеслав Иванов избирает для своих важнейших трагедий античный сюжет.

Темы Аполлона и Диониса: «Тантал»

Тантал, или как ставит ударение Вячеслав Иванов — Тánтал, из поколения титанов, сын Зевса и нимфы Плуто, царь Сипила во Фригии. Пространственное положение Тантала в начале трагедии — между небом и землей, на троне, высеченном в склоне скалы, — указывает на его избранный богами статус. Он — смертный сын Зевса, поставлен выше остальных людей вследствие происхождения и милостей со стороны громовержца. Его жизнь организована в высшей степени гармонично; ни в чем не нуждаясь, Тантал является зрителю самодостаточной личностью. Избранник судьбы одинок, это одиночество предъядляется рядом аполлонических символов.

*Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань озарить
избыток мой, и вознесенный мой престол,
мой одинокий, и сады моих долин!* (II, 25)

Солнцу и кипарисам Аполлона противопоставляется дионисическая тема. Ее демонстрирует хор нимф, ассоциативно связанный с символами розы, плюща, дебрей, тумана и ущелий:

*Мы сплели тебе Тантал-царь, венец
из росистых роз, из душистых роз, —
слава! (II, 25)*

И далее:

*Волнорунной рекой облака текут
и, клубясь, лижут уступы скал,
и спадают, и тают у кручей, —
по дебрям влекутся, по кедром льнут,
и туманом ущелья замкнуты. (II, 25)*

Тантал пресыщен жизнью царя, он достиг вершины богатства и гордости. Монада Аполлона говорит устами Тантала:

*Дарами, девы, волен я бессмертных чтить;
но их дары мне неуютны. Чужды мы.
Я емь; в себе я. Мне — мое; мое ж — я сам,
я, сущий. (II, 28)*

Смертный посягает на статус бога, желая творить бытие. Даже любовь понимается Танталом как прихоть (тут он подобен Зевсу и прочим небожителям). Важное для Вячеслава Иванова чувство любви, когда сознания отражаются друг в друге и через отказ от себя вызывают взаимную эволюцию, в трагедии имеет второстепенное значение. Для Тантала жар любви всего лишь атрибут юности, он не способен жертвовать собой ради этого чувства. Мотив зеркала, в контексте монады Аполлона, знаменует собой статуарность мира, — куда двигаться, если совершенство уже достигнуто?

*Я зеркалом
сиял недвижным, и в меня гляделся мир
(но зеркалом моим был мир воистину»).* (II, 28)

Предостережения хора от богоборческих стремлений и вещей сон главного героя, в котором он видит свои будущие муки, не останавливают царя. Явившегося с вестью о грядущем пире богов на Сипил-горе Гермеса Тантал зовет братом и демонстративно отказывается от даров Зевса. Можно предполагать, что даром громовержца станет бессмертие, коль скоро всеми прочими благами Тантал уже обладает. Но позиция царя

изумляет — он обещает сам одарить Зевса, чем тот пожелает, и называет в качестве подарка своего сына — Пелопса:

*Вести ж отцу: гостиного для дружества
я сам удобный вышним уготовал дар, —
Пелопса-сына жертвую, любимого. (II, 38)*

Тема жертвы: «Тантал»

Так, в трагедии впервые вводится ключевая тема жертвы. Однако это не та жертва от чистого сердца, о которой поет хор. Это жертва надменная, — от пресыщения и избытка воли. В жертве Тантала нет отказа от дорогого сердцу сына, нет собственно жертвы — один расчет на впечатление, которое произведет его поступок. Вместе с тем, с формальной точки зрения, ритуальное действие уже запущено и, по законам жанра, следует ожидать изменения ситуации. В партии хора появляется имя Вакха — младенца, согласно мифу, разорванному титанами. Ассоциативное сближение Пелопса с Вакхом, а Тантала — с враждебными богу титанами, наделяет образ царя семантикой палача.

*Люди пьют
низлившийся нектар. Пожаром,
в яростном сердце, роса благодатная,
воспылав, —
их разъяряет на буйство.
Пал пророк
жертвою новых Титанов —
образ страдальный твой,
буй-Вакх! (II, 40)*

Продуманное желание возвыситься над своим положением корректируется неожиданными вестями. Друзья — наследники Тантала — Сизиф и Иксион покинули родной им мир, смерть простерла над ними свою власть. Даже попытки про-тагониста вручить в финале трагедии друзьям бессмертие не увенчаются успехом — бессмертие будет заменено на дурную бесконечность мук. Тантал остается один, его одиночество экзистенциально:

*Отныне, Тантал, ты, как око вечера,
как зрящий диск над морем, одинок горишь
над бездной темной, и горит окрест тобой
богатый мир, — но сторожит отвсюду ночь
сомкнуть кольцо...» (II, 43)*

Брофеас – смертный сын Тантала, завистлив и надменен, как отец. Его Тантал даже не рассматривает в качестве своего наследника. В трагедии ему уготована роль исполнителя – укорянная Танталом во время пира богов чаша с напитком бессмертия, так и не принеся никому счастья, будет разбита Брофеасом. Ольга Дешарт формулирует это так: *«На зов приходит Брофеас, темное, низшее я Тантала: «Твой сон тебе тюрьма». Брофеас берет чашу. Но что ему с ней делать? Он сам знает: «Бессмертным стать. О, это будет возлюбить». Брофеас любить не способен; он – завистник: обида и зависть по существу своему не онтологичны. Лишь прикоснулся Брофеас к чаше – свершился суд, вскрылась его сущность смертного ничтожного насильника. Он разбивает чашу и умирает, пронзенный молнией».* (I, 83)

В свою очередь, обреченный отцом Пелопс мало проявляет себя в поступках, правда, ему снится символический сон. Хоть и без своей воли Пелопс является проводником рока, он жертва, и в нем обнаруживает себя сам Дионис. Здесь показательна презентация хора:

*Ты, Жертва, ты,
красная Жертва, движешь Солнце
с зари до зари вечерней!* (II, 52)

Соприсутствие Диониса в фигурах жертвы и жреца, его явление в момент акта жертвоприношения, вызывающее эффект тождественности умирающего и отнимающего жизнь, будет подробно рассмотрено Вячеславом Ивановым в диссертации «Дионис и прадионисийство» (Иванов 1994). Важно подчеркнуть переключку образа Пелопса с Прометеем, протагонистом одноименной трагедии Иванова. Пелопс спит и видит сон, в котором орел терзает ему грудь. Данный мотив отсылает к наказанию Прометея, думается, что и Пелопс, и Прометей суть своеобразные эманации инварианта Диониса. Их жертва открывает высшую справедливость, они умирают не за себя. В статье «Ницше и Дионис» Вячеслав Иванов писал: *«Дионис есть божественное всеединство Сущего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении во вселикое, призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением, Ничто ... мира».* (Иванов 1994: 312) В «Новых масках» также говорится: *«Чуждо природе драмы ставить свою целью определенное ут-*

верждение или положительный императив. Раскрывая свое дифирамбическое как, она упраздняет всякое что о». (II, 80) Коль скоро сущность драмы негативна в плане постулирования однозначных тезисов, то не столь же ли негативна и структура инобытия художника-символиста? Жертва есть отказ от себя нынешнего, и, разумеется, имеет значение то, ради чего жертва была принесена (последнее касается семантики инобытия). В структурном отношении, духовное восхождение у Иванова становится доступным через самопожертвование — нужно отказать от себя-земного; необходимое же нисхождение художника — с полученным опытом — снова представляет собой отказ от себя-небесного.

Именно потому Тантал, как и его друзья-титаны — Сизиф и Иксион, пожелавшие быть *всем*, обречены на вечный цикл незавершаемых действий. Эти персонажи суть эманация мощи Аполлона. Выпив напиток бессмертия не как дар, а как добычу, Тантал замыкается в тяжелом темном сне:

*Темной окаменев громадой,
повисло тяжко,
тебя подавив, твое темное солнце...
И рухнуть грозит
на тебя твое мертвое солнце... (II, 73)*

Тема жертвы: «Прометей»

О семантике трагического поступка Вячеслав Иванов размышляет в трагедии «Прометей». К художественному тексту примыкает теоретическая статья «О действии и действе». Там, в частности, сообщается: *«В основу всякого действия заложено внутреннее противоречие, — двусмысленность и самоотрицание действия, — а стало быть — и приятие, сознательное или бессознательное, его виновником вины и кары. Последняя, будучи, в качестве противодействия, в свою очередь действием, не только не восстанавливает нарушенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы».* (II, 156) Сознательный выбор Прометея пожертвовать собой ради людей разительно отличается от себялюбивого поступка Тантала. Одинаковый механизм отторжения устаревших обстоятельств не мешает присваивать поступкам оценки этического свойства.

Прометей предстает в трагедии мастером — в подземелье он занят кузнечным делом, он — творец по натуре:

*Людей я сотворил, каких соделать,
Вотще пытаюсь, боги не могли.<...>*

*Себя творить могущих сотворил я.
Что я возмог, возможет человек. (II, 112)*

В Прометее говорит гордость Титана; вместе с тем, он чувствует ответственность за созданных им людей. Намерение похитить у богов огонь продиктовано заботой о творении. В забвении бреда, Прометей, подобно Пелопсу, предвидит свое положение жертвы, разница только в том, что жертва Прометей инициирована им самим.

Вячеслав Иванов пишет: *«Но если действие Прометей по необходимости ограничено, зато целостна его жертва, и безусловно его саморасточение, самоопустошение, самоисчерпание, — «истощение» (κένωσις), как выражали это понятие, говоря о тайне воплощения и искупления, наши старинные толковники священных словес эллинских. Поистине, он положил душу свою за человеков, но совершил этот подвиг не как Агнец Божий, а как мятежный Титан, — в грехе и дерзновенной надежде».* (II, 160)

Действительно, Прометей не выходит за пределы своей титанической природы, но он делает вполне осознанные шаги в этом направлении. Если можно так выразиться, он достигает предела духовного развития на уровне своей природы, дальнейшее восхождение надлежит сделать людям.

Прометей не знает настоящей, жертвенной любви, созидющего чувства, которому Вячеслав Иванов посвятил поэтическую книгу «Cor Ardens». Супруга Прометей — Пандора находится в разладе с богоборцем; не имея возможности отказаться от своего зависимого статуса, она вынашивает планы мести и восстанавливает толпу против своего создателя.

*Придет Пандора, станет у скалы
И посмеется над тобой, висящим,
Истерзанным, вотще зовущим смерть».* (II, 154)

Когда же Прометей связывают цепями, Пандора умирает.

В трагедиях Вячеслава Иванова «Тантал» и «Прометей» поступки протагонистов оцениваются, с точки зрения семантики, по-разному; а на метафизическом, структурном уровне и Тантал, и Прометей остаются в положении низших проявлений дионисического начала. *«Так, из разложения образа Дио-*

нисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Прамати возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации. В каждом живет некий образ Диониса..., — ибо каждый атом Диониса есть он сам, — в каждом светится нечто от его божественного Я, заключенное в темницу земной душевности...». (II, 166) Думается, что Иванов-трагик видит в театральном действе две главные функции: социальную, — драма должна быть своеобразным спусковым механизмом в переходе общества на новую ступень развития (подобно тому, как в самой драме катализатором смены ситуаций является принесенная жертва); и мировоззренческую, — трагический конфликт становится способом вопрошания автором-мистиком своего инобытия. Последнее обстоятельство присваивает художественному высказыванию статус философского дискурса, причем, в случае Вячеслава Иванова, этот механизм свойствен не только его драматургии.

Предварительные итоги: драматургия Вячеслава Иванова («Тантал» (1905), «Прометей» (1919)) указывает на то, что Дионис деятелен, и тема жертва, связующая темы, входящие в антиномичные пары, предполагает движение и действие, ведущее к переходу к *ставшему* инобытию. Помещая в центр картины мира жертву (или жертвоприношение), художник-символист признается в негативной сущности сверхреального: отказ от статики возводится в мировоззренческий принцип.

1.6. «Младенчество»: поэтическая автобиография

Поэму «Младенчество» Вячеслав Иванов опубликовал в Петербурге в 1918 году. Создавалась она в два приема: «Вступление и строфы I—XLV написаны в Риме, от 10 апреля по 23 мая 1913 года; строфы XLV—XLVIII — в Москве, 28/15 августа 1918 г.». (I, 855) Этот лаконичный и цельный текст отнюдь не представляет собой подробного фактографического отчета о жизни автора, такой попыткой станет «Автобиографическое письмо» (Иванов 1974: II, 5), написанное в 1917 году по просьбе известного литературоведа и критика Сергея Афанасьевича Венгера (1855 — 1920) для восьмого тома «Русской литературы XX века». (II, 676) «Автобиографическое письмо» снабжено пространными цитатами из «Младенчества», они расширяют ас-

социативный ряд образов раннего детства Вячеслава Иванова, выполняя также функцию расстановки ценностных приоритетов. «Младенчество» построено в форме лирического повествования, здесь значим сюжет и относительная простота изложения. Внешнее сходство поэмы — по форме — с реалистическим текстом не должно приниматься слишком буквально. Для Вячеслава Иванова, уже вполне сложившегося символиста, автора сборника статей «Борозды и межи» (Москва, 1916 г.), реалистичный взгляд на историю и личную судьбу был, конечно, только поводом для определения инобытийных констант. Кроме того, для эрудита, ищущего в прошлом основание своего мирозерцания, принципиальную роль играет цитирование. *«Два первые года войны В. И. прожил в Москве. В 1916 г. появилась его книга «эстетических и критических опытов». Назвав ее «Борозды и Межи», В. И. в ней показывает очертания своей эстетики и поэтики, заставляет задуматься над идеологией нового поколения, оглядывает «пройденный символизм с его окраин». Он пишет стихи, много переводит».* (I, 142)

В данном случае, источником для цитации является «Евгений Онегин» А. С. Пушкина; собственно, заимствование происходит на метрическом уровне, Вячеслав Иванов использует онегинскую строфу — четырнадцатистишие с устойчивой системой рифмовки. (В первом катрене применяются перекрестные рифмы (женская и мужская), во втором четверостишии — смежные (две женские и две мужские), в третьем — охватные; строфа завершается двустижием с мужской рифмой.) Определенные аналогии отыскиваются и на сюжетном уровне. «Младенчество», впрочем, вполне соответствует своему названию — этот текст может быть понят как праистория, начавшаяся до рождения лирического героя и окончившаяся со смертью отца. Пишется она взрослым человеком, имеющим зрелый жизненный опыт — отсюда твердые оценки тем или иным фактам детской вселенной, но, думается, главным мотивом создания поэмы было желание заглянуть в личный земной рай, в то время, когда противоречия взрослого мира легко синтезировались в пластичном сознании ребенка. «Младенчество» — это исток истории, в котором видны дальнейшие метаморфозы лирического «я». Представляется, что онегинские ассоциации нужны были Вячеславу Иванову, в том числе и для постановки

центральной проблемы «Младенчества»: попытки объединения знания и веры, ума и души — Запада и России, в конечном итоге. А. С. Пушкин, в этом отношении, для автора важен своей пограничностью, он — русский европеец, человек с детства говорящий по-французски, и воспитанный на русском фольклоре одновременно; будучи человеком света, не потерявший связи с народной культурой, по-своему объединивший два полюса и ставший основателем нового литературного языка.

В сборнике статей «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические», была включена показательная для тогдашнего умонастроения Вячеслава Иванова статья 1911 года «Лев Толстой и культура». *«Те же особенности душевного и умственного склада отчуждают Толстого от того полюса нашего национального самоопределения, который есть полюс тезы, или утверждения национальной души нашей, как мистической сущности, и приближают к полюсу антитезы — неверия в сверх-эмпирическую реальность народного бытия. В антагонизме этих противоположных тяготений, ознаменованном старыми лозунгами славянофильства и западничества (которые мы понимаем так, что Вл. Соловьева, например, причисляем к славянофилам, поскольку для него существует Русь как живая душа и ее участь, и обращенный им к Руси призыв потерять душу свою есть условие и завет снова обрести ее), — в этом антагонизме Толстой как бы не имеет исторически места, по существу же стоит в рядах западников».* (IV, 596) Вячеслав Иванов полагает особенность положения Льва Толстого в пограничном колебании между космополитической образованностью представителя верхов общества и народной глубиной, влечение к которой вызывает к жизни стремление к простоте и, как следствие, обещает определенную утрату индивидуализма художника. *«При этом индивидуалистическая крепость личного самоопределения провела Толстого как бы по меже народничества, но не позволила ему переступить эту межу: сближение с народом ему было потребно лишь для выработки самостоятельного типа жизни, согласного с указаниями его совести и эстетическими предпочтениями его чистого и взыскательного, даже отчасти пресыщенного вкуса».* (IV, 597) Толстой видит необходимость синтетического сознания и не находит путей для его обретения, он прежде всего — аналитик, «испытатель ценностей», и именно в этом Иванов

различает силу толстовской проповеди. В этом же скрывается и внутренняя слабость предложенной модели. Такой подход «неизбежно приводит к попытке подчинить моральному утилитаризму инстинкт, игру и свободу творчества, и зиждется он на глубоком недоверии к природному началу, на неверии в мировую душу, на механистическом представлении о природе, хотя и склонен указывать на преимущества жития *«сообразного с природою»*. (IV, 601) Пушкинский вариант, к слову, тоже не идеален, его интенции мало связаны с преобразованием природы и культуры в мистическую Церковь, с тем, что Вячеслав Иванов именует теургией. Но и Пушкин, и Толстой — это «ступени» лестницы духа; Вячеслав Иванов в «Младенчестве» ищет свое место на пути к инобытию. Из сказанного нужно извлечь идею противопоставления темы Запада (и западничества в целом) и темы Руси (в славянофильском контексте); антагонизм двух концепций будет важен для поэмы Иванова; более того, как и требует символистская доктрина, из противостояния необходимо вырастает синтез.

В 1912 году семья Ивановых отправляется в Рим, где будет создаваться книга «Эллинская религия страдающего бога». Ольга Дешарт пишет: *«Всматриваясь в истоки эллинской мысли и духовной жизни, В. И. естественно обратил свой розыскательный взор и на изначальные ключи и пути человеческого сознания вообще»*. (I, 141) Так появляется идея «Младенчества»: *«Книга о прадионисийстве писалась долгие годы, а поэма, «поэтическое жизнеописание» воплотилась сразу, тогда же, в зимнем Риме. Он сам назвал ее «Воспоминаний палимпсест»*. (I, 141) Надо отметить еще одно важное обстоятельство. Размышляя о сути человеческого бытия, Вячеслав Иванов выводит целостное учение о принципиальной дихотомии формирующейся личности, а также о том, что начальное раздвоение должно быть преодолено в творческом становлении и только тогда в лице нового, единого человека оказывается доступен синтез вчерашних противоречий. Пока писалось «Младенчество» были созданы три части мелопеи «Человек» — работа над текстом велась в период с 1915 по 1919 годы, публикация состоялась значительно позднее — в Париже в 1939 году. Русский философ Федор Степун написал в 1936 году: *«...Поэма «Человек» ...представляется мне лично большим шагом вперед по пути внутреннего рос-*

та поэта». (Степун 1992: 386) В свою очередь, Сергей Аверинцев полагал: «Сверх-текст, внутри которого осознает себя мыслящий и говорящий, — эта идея находится у Вячеслава Иванова в контексте его веры в личностно-сверхличное субстанциональное единство всего человеческого рода, столь ясно выраженное в мэллопее «Человек». (Аверинцев 2002: 11) По мнению Андрея Шишкина: «Истоки некоторых идей мелопеи могут восходить к 1907 г., когда поэт писал для «Весов» эмоциональную и критически острую заметку о драме «Жизнь Человека» Л. Андреева.» Там Иванов осмысливает человеческую историю в духе продолжения тяжбы человека с Богом...». (Шишкин. К истории мелопеи «Человек» 2006: 18)

Думается, также, что в основе структурного единства мелопеи находится пифагорейски-платоническое учение о тетрактиде. Насколько «Младенчество» сюжетно, настолько абстрактен и подчеркнута философичен «Человек»; на деле же структурное построение мелопеи дает ключ к семантике поэмы.

В «Младенчестве» отразится комплекс идей первой, второй и третьей части мелопеи. В качестве высшей ценности будет фигурировать земной рай детства, в чьем пространстве преодолеваются все антитезы.

Для поэтического творчества Вячеслава Иванова характерна синонимия доминантных тем. Так, заданная названием поэмы семейная тематика конкретизируется в полярных образах отца и матери. Это не житейская полярность, речь идет о символическом противопоставлении двух сторон одного целого; его средоточием, метафизической встречей, является ребенок — то есть, сам лирический герой. Выделенная триада — мать, отец, сын — символична, в том смысле, что каждый из членов семьи имеет высшую, надисторическую семантику. Можно выделить несколько оппозиционных пар тем, соотносенных с положением родителей в художественном мире «Младенчества». С фигурой отца связаны темы аналитического ума, познания, науки; неверия в инобытие; Западной культуры. Отец наделен характером волевым и упорным, что не мешает ему претерпевать значительную эволюцию. Не является статичным и образ матери — под влиянием реального опыта движется ее система ценностей, не настолько, впрочем, чтобы до неузнаваемости переменить ее характер. Вячеслав

Иванов видит возможность поступательного развития мира; это движение по спирали — от разделенных противоречиями нижних ярусов к единству высшего, — реальнейшего, по выражению поэта, бытия.⁵ Образ матери может быть соотнесен с темами родной земли — России и с домом — земным раем; с искусством; с религией и верой, и вместе — с суеверием, с чувствами вообще; с ирреальным — видениями и вещими снами. Образ лирического героя обнаруживается на пересечении «отцовских» и «материнских» тем. До некоторых пор он остается статичным и получает собственную динамику в конце произведения.

Показательным является «Вступление в поэтическое жизнеописание»:

*Вот жизни длинная миная,
Воспоминаний палимпсест,
Ее единая идея —
Аминь всех жизней — в розах крест. (I, 230)*

Семантику креста и розы — жертвенную, с коннотациями возрождения и преодоления смерти, Вячеслав Иванов наиболее развернуто представляет в поэтической книге «Сог Ardens», здесь же важно зафиксировать данное значение. История — «жизни длинная миная» оказывается схвачена (и оправдана) единой темой — жертвой ветхого состояния ради выхода на следующий уровень бытия. Подчеркивается не просто линейность времени (и сопутствующая этому осознанию грусть), ведущей мыслью поэмы делается инвариантность ситуации; «Младенчество» повествует о земной истории, но свидетельствует о небесной:

*Не так поэму слышит Бог;
Но ритм его нам непонятен.
Солгать и в малом не хочу;
Мудрей иное умолчу. (I, 230)*

⁵ «Иванов по природе своей был осторожным либеральным традиционалистом, не желавшим видеть свою страну разрушенной революцией, но понимавшим, что без каких-либо политических перемен она вообще не имеет будущего ни в обстановке войны, ни в условиях мира» (Пайман 1998: 234).

Тема Запада. Рациональный ум, отцовство. Аполлон

Первые строки поэмы определяют действующих лиц трагического сюжета.

*Отец мой был из нелюдимых,
Из одиноких, — и невер.
Стеля по мху болот родимых
Стальные цепи, землемер
(Ту груду звучную, чьи звенья
Досель из сумерек забвенья
Мерцают мне, — чей странный вид
Все память смутную дивит), —
Схватил он семя злой чахотки,
Что в гроб его потом свела.
Мать разрешения ждала, —
И вышла из туманной лодки
На брег земного бытия
Изгнанница — душа моя. (I, 231)*

Мотив одиночества, нелюдимости, за которым скрывается романтическое избранничество, распространяется на всех членов семейства, разве что природа у него, во всех случаях, различна. Отец нелюдим по склонности к рациональным мыслям и критическому взгляду на вещи. Его род занятий — землемерство, также показателен. Естественную в своей неорганизованности природу, отец узаконивает «в звеньях стальных цепей», точно так же, как он смирит свой ум, когда не станет спроса на «цепь и циркуль»:

*В уединенный кабинет
Он сел, от мира заградился
И груду вольнодумных книг
Меж Богом и собой воздвиг. (I, 242)*

Предельной формой самоограничения станет гроб, за которым лирический герой проведет черту под младенческим периодом своей жизни.

В свою очередь, одиночество матери — вынужденное. Ее жизнь сложилась не слишком легко, ей пришлось на правах воспитанницы жить «в благочестиво-чопорном, пиетистически-библейском доме престарелой и бездетной четы фон Кеппенов», (II, 8) имея интерес к искусству в целом и к литературе, в частности, она искренно желала, чтобы ее сын стал поэтом. Поздно выйдя замуж за будущего отца лирического героя, она берет

на себя ответственность за двоих детей мужа от первого брака. Оставшись после его смерти одна, она растит лирического героя в избранническом ключе. В «Автобиографическом письме» Вячеслав Иванов напишет: *«Она бессознательно прививала мне утонченную гордость и тот «индивидуализм», с которым я должен был долго бороться в себе в гимназические годы, и тайные яды которого остались во мне действенными и в зрелую пору моей жизни»*. (II, 12) И вместе с тем, Вячеслав Иванов признается: *«Но я унаследовал черты душевного склада матери. Она оказала на меня всецело определяющее влияние. Я страстно ее любил и так тесно с нею сдружился, что ее жизнь, не раз пересказанная мне во всех подробностях, стала казаться мне, ребенку, пережитою мною самим»*. (II, 8) Действительно, одиночество лирического героя столь же неизбежное, если не сказать — экзистенциальное, его душа — изгнанница в земном мире в силу испытаний, которые ей предстоит здесь пройти.

«Младенчество» — это предыстория «Человека», воспоминание о рае детства должно придавать силы субъекту в усилия синтеза своего погруженного в историю «я».

Тема аналитического ума проявляется в поэме в соответствии с уровнями тетрактиды эволюции человека. На этапе гордого индивидуализма она связана с семами страдания и отсутствия коммуникации.

*Отец угрюм, рассеян, жадно
Впивает мертвые слова —
И сердце женское их ложью
Замыслил уклонить к безбожью. (I, 243)*

Впрочем, убедить мать лирического героя в правдивости теории Дарвина отец не может, и родители ссорятся. Аналитика, разъятие мироздания на составляющие элементы, ведет к утрате смысла жизни, через неверие, безбожие, человек приходит к случайности своего бытия, к самоизоляции. Смерть отца, в этом контексте, глубоко символична. В 1920 году в «Переписке из двух углов» Вячеслав Иванов писал М. О. Гершензону: *«Итак, от факта веры нашей в абсолютное, что не есть уже культура, зависит свобода внутренняя, — она же сама жизнь, — или наше внутреннее рабствование перед культурою, давно безбожною в принципе, ибо замкнувшему человека ... в нем самом»*. (Русские философы 1993: 188)

Тема России. Вера, материнство. Дионис

Знание может быть полезно как средство движения к синтезу духовной жизни. Лучше всего это видно на примере образа матери. Она по праву могла называться «русскою девой» (I, 233):

*Ей сельский иерей был дедом;
Отец же в Кремль ходил, в Сенат.
Мне на Москве был в детстве введом
Один, другой священник — брат
Ее двоюродный. По женской
Я линии — Преображенский;
И благолепие люблю,
И православную кутью... (I, 233)*

Однако воспитание в немецкой семье привило ей любовь к высокому европейскому искусству. От дионисийских радостей романтической литературы, которой она увлекалась в юности, мать лирического героя начинает ценить аполлонический строй Гете и Бетховена.

*Марлинский
Забит; но перечтен Белинский... (I, 235)*

Мать меняется в сторону третьей ступени тетрактиды — она сочетает в себе два града, будучи вполне земным человеком, она ищет ответы на вопросы инобытия. С ее образом связана тема ирреального мира. Вещие сны, видения — вполне обычны в доме лирического героя. Впервые присутствие потустороннего обозначается в поэме как знамение свыше о рождении сына-поэта (I, 232). После того, как заболел отец, граница между мирами становится прозрачной. Домашние видят двойника больного (I, 248, 250), над его кроватью раздаются необъяснимые звуки:

*Железный над постелью скрежет.
В накате ищут, меж стропил —
Когтей таинственных и пил. (I, 248)*

Ирреальное пространство персонифицируется в образе Николая Чудотворца, которого видят сам лирический герой и даже больной отец, уверовавший перед кончиной в Бога. Символичен вещий сон матери о сыне в финале произведения:

Тут — ангел медный, гость небес;
Там — аггел мрака, медный бес...
И два таинственные мира
Я научаюсь различать,
Приемлю от двоих печать. (I, 254)

Мать отпускает от себя сына в надежде, что два града Августина Блаженного, сосуществующие в душе, не приведут ее дитя к несчастью. Надо отметить, что за аналитикой отцовского мировоззрения можно различить аполлоническое начало, трансформировавшееся со времен Эллады в безбожную культуру Запада. Вячеслав Иванов писал в «Автобиографическом письме» о своем контакте с немецкой культурой: *«Я упивался многотомным Гете, с любовью углублялся в Шопенгауера, ничего не знал на свете усладительнее и духовно-содержательнее немецкой классической музыки и отчетливо видел общую форсировку, надутое безвкусие и обезличивающую силу новейшей немецкой культуры, мещанство духа, в которое выродилась протестантская мысль, стоявшая передо мною в лице тюбингенца и Штраусова друга — Целлера, — наконец, протестантски-националистическую фальсификацию истории»*. (II, 18) За интуицией и верой матери просматривается столь важный для Вячеслава Иванова этого периода Дионис, народная русская стихия. И отец, и мать эволюционируют — к аполлонизму отца добавляется дионисический элемент веры, а порыв чувств матери оформляет высокое искусство Аполлона.

Тема детства. Земной рай, духовная культура.

Аполлоно-дионисическое единство

Ожидание аполлоно-дионисического единства связано с образом лирического героя⁶. Ребенок в поэме помещен в пространство Эдема, земного рая. Это положение человека до грехопадения, до всяческих вопросов индивидуализма и растворения в другом «я». Если угодно, это точка истока линейной истории, образец гармонии антиномий, норма, к которой сле-

⁶ «Дионисийское начало предполагает ориентацию на природное, на интуицию и «страстное», на порыв, пафос, экстаз. Аполлоновское же — на культуру, правило, чувство меры, гармонию, следовательно, на рациональное, на знание, сознание, самопознание, самоопределение, самоконтроль» (Топоров 2004: 236).

дует выйти на четвертой, высшей стадии тетрактиды. А. Ханзен-Леве отмечает: «Тема дуализма и одновременно совпадения «вечности» и «мига» («мгновения») нашла богатое развитие именно у Иванова, при этом время мира и время жизни в космически-апокалиптической перспективе сливаются воедино». (Ханзен-Леве 2003: 67)

Физическое расположение родительского дома – недалеко от Зоосада – символизируется автором в библейском духе:

*Как эхо флейт в притворе гулком
Земной тюрьмы, – не умирай,
Мой детский, первобытный рай!* (I, 239)

Детский рай – это еще и ожидание истории. Его пространственная определенность должна смениться простором большого мира. Лирический герой грезит странствиями, его манят луга, «где пролагался путь железный...» (240); он видит в мечтах море и парус – то ли припоминая жизнь души до воплощения, то ли предвосхищая будущее; он даже предпринимает небольшие путешествия, среди которых остается холоден к летним деревенским развлечениям [*«Но стерлись сельские картины, / Как пятна грифеля, во мне.»* (I, 247)] и очаровывается Большим театром и Музеем:

*Большой Театр! Я в эмпиреи
Твои восхищен, радость глаз!* (I, 246)

Думается, что в образе лирического героя находит свое воплощение тема духовной культуры, вне локальной дифференциации; Россия и Европа утрачивают внутреннее противоречие. Впрочем, оно всего лишь две стороны одного целого, это доказывает жизнь самого Вячеслава Иванова. Никита Струве писал: «Прежде всего следует помнить, что первая русская эмиграция, как часть великой культуры Серебряного века, была сама по себе Европой и даже больше Европой, чем сама Европа, так как сочетала в себе обе европейские стороны, и восток, и запад». (Струве 2003: 11) Лишним доказательством этого утверждения можно считать «Младенчество», для написания которого автору потребовалось пребывание в двух культурных столицах – в Риме и в Москве.

На данном этапе важно отметить медиативное положение темы детства (истока), духовной культуры, пространственной локализацией которой является земной рай. Тема детства

примириет противопоставленные темы отцовства (Запад, аналитика) и материнства (Россия, интуиция). Аполлоно-динисическое единство существовало у истока истории, к нему следует вернуться — с высоты накопленного личного опыта, как рационально постижимого, так и иррационального.

1.7. Мелопея «Человек»

Мелопею «Человек» Вячеслав Иванов начал писать в 1915 году, находясь в Москве, и закончил в 1919 г. Издание, однако, было осуществлено значительно позднее — в 1939 г. в Париже (Иванов тогда уже был в эмиграции). Известно, что первоначально автор полагал ограничить композицию произведения первыми тремя частями, *«но уже в 1917 г. он ясно увидел, что мелопея вовсе не завершена, что в «Человеке» не сказано главного о Человеке: «Да будут все едино...»* (III, 737) В итоге, были добавлены четвертая часть и эпилог.

Сам Вячеслав Иванов, говоря о мелопее как об особом литературном «роде», указывал, что архитектоника данного художественного произведения основана на строфической симметрии: *«В первой части ряду мелосов... отвечает параллельный ряд соразмерно построенных антимелосов... Во второй части, и в четвертой, восходящая череда од, достигнув вершины..., сменяется нисходящую в обратном порядке... «Круговая песнь» третьей части естественно образует венок сонетов. Круговое видение «Эпилога» рассказано в девяти эпических октавах. Такова структура целого».* (III, 740)

Мелопею «Человек», вне всякого сомнения, по характеру затронутых в ней тем можно понимать как произведение, тесно связанное с поздним творчеством Иванова, с тем кругом идей, который был выражен, в частности, в «Повести о Светомире царевиче». Символично в этом смысле и время издания «Человека», и структурное значение добавленных четвертой части и эпилога.

Вячеслав Иванов, имея в виду «основное узрение поэмы», писал: *«В том, что обычно зовут диалектикой исторического процесса, я вижу подобный спору Иова диалог между «Человеком и Тем, Кто вместе с образом Своим и подобием даровал ему и Свое отчее Имя АЗ-ЕСМЬ, дабы земной носитель этого Имени,*

блудный сын, мог в годину возврата сказать Отцу: Воистину ТЫ ЕСИ, и только потому емь аз. Мой отрыв от Тебя опровергает само бытие мое». (III, 743)

Представляется, что в основе структурного единства мелопеи находится пифагорейски-платоническое учение о тетрактиде – способ рассуждений, использовавшийся в философской практике русского религиозного Ренессанса. Лично знакомый с Вячеславом Ивановым Алексей Федорович Лосев в 1987 году записал следующее: *«У Вяч. Иванова такая философия, которая в то же время и есть умозрение и видение мира в целом. А это уже не просто поэзия. <...> Я целую жизнь являюсь поклонником Вяч. Иванова и являюсь его учеником».* (Лосев 1988: 160) Уместно воспользоваться диалектической эйдологией А. Ф. Лосева для того, чтобы более наглядно представить себе выраженное в мелопее на структурном уровне движение ивановской мысли.

Вот как Лосев в своем сочинении «Музыка как предмет логики» определяет *«...необходимую диалектическую схему, то, без чего никакой предмет не мыслим».* (Лосев 1990: 272) Наличие чего-либо «одного» необходимо требует его отличия от «иного». *«Если нет иного, нет и одного».* (Лосев 1990: 272) Другими словами, возникает как бы основание тетрактиды, выраженное в своеобразном противопоставлении некоего тезиса и антитезиса. В структуре мелопеи этой ступени соответствуют, как станет видно позднее, две первых части – «Аз емь» и «Ты еси» (здесь симметрия мелосов и антимелосов в первой части и симметрия восходящих и нисходящих од во второй указывают на структурное подобие). Во-вторых, «одно» не просто отделено от «иного». *«...Оно не только отлично от иного, но и тождественно с ним. Однако как одно и иное тождественны? Это возможно только так, что одно становится».* (Лосев 1990: 272) Становление – важная вторая ступень в достижении гармоничного Целого. В мелопее, думается, этому соответствует часть третья «Два града». «Круговая песнь», по выражению Иванова, как раз и знаменует тождество различия. Дорога, путь, который необходимо совершают во времени и потомки Каина, и потомки Авеля, есть путь к единому Человеку – Адаму. В-третьих, *«...становление, требуя, как все, для своего существования – своего инобытия и соединяясь с ним, дает новую категорию – ставшего или факта, который несет на себе вышеприведенную триаду смысла».* (Лосев 1990: 272) Этому

этапу, фактическому достижению единого целого, соответствует, как представляется, часть четвертая «Человек един». «Эпилог» же, утверждающий Соборность, может быть понят тогда как Имя ставшего (отсюда и его «круговое видение» Ивановым).

Тема творчества

Приведенная конструкция следует из самого текста мелопеи, и позволяет актуализировать проблему изменения мировоззренческих установок Вячеслава Иванова во второй половине 1910-ых гг. Проникнутый мистицизмом и неоплатонической теургией сборник поэтических текстов «Сог Ardens» недвусмысленно указывает на органичность для художественного сознания Иванова представлений о том, что теург-художник в акте творчества достигает божественных высот и, получив инобытийственный духовный опыт, нисходит к реальности, преображая ее в соответствии с этим опытом. Вячеслав Иванов позднего периода своего творчества стремится (по крайней мере, на содержательном уровне) проповедовать христианскую модель мировосприятия, избирая в качестве референтных для себя фигур дихотомично мыслящих Платона и Августина Блаженного. Другое дело, что в их системах Иванов особое внимание уделяет механизму связи между миром идей и миром вещей или между градусом земным и градусом небесным. Память у Платона и культура у Августина становятся для Иванова понятиями первостепенной важности. Думается, что осуждающий Аристотеля («Повесть о Светомире царевиче») устами священномонаха Мелетия Иванов оказывается все же ближе к Стагириту, чем к Платону. Л. Ю. Лукомский отмечает: «...Для Платона и платонизма «первое» есть наиболее общее, целое или даже единое, затем уже разделившееся на множество; для Аристотеля же наоборот: «первое» — это то, что относится к отдельному из множества. Его уже следует объединять в роды и виды и тем самым восходить к общему или простому». (Лукомский 1995: 16) Для Аристотеля «умное деланье» — прерогатива человека, это же возьмут на вооружение неоплатоники, и этот же тезис будет крайне важен для Вячеслава Иванова. Тело Адама должно быть «сложено» во времени самим человеком, точнее — людьми. К единому следует двигаться от отдельного, от осознания индивидуальности, от Аз

есмы. По крайней мере, этот путь — единственный для человека-современника Иванова. Каждая вещь в мире, по Плотину, состоит из множества дополняющих друг друга частей, образуя единое целое. Иванов, видимо, в «Человеке» не освобождается от неоплатонической формы мышления (что проявляется именно на структурном уровне), хотя и чувствует его чужеродность своей меняющейся системе ценностей. Плотин с его теургией ближе к магическому ритуалу, к культу, к почти языческой апофатике. Христианизирующийся космос Иванова (а этот процесс стал активно развиваться именно в 1910-ые гг. после прекращения отношений с Анной Минцловой (см.: Богомолов 1998) и после оформившегося желания Иванова искать истину самостоятельно), этот космос, чтобы остаться внутренне гармоничным, нуждался в своеобразной «диалектической эйдологии», примиряющей трудносводимые оппозиции.

Русский философ Федор Степун писал в 1936 году: «...*Поэма «Человек» ...представляется мне лично большим шагом вперед по пути внутреннего роста поэта*». (Степун 1992: 386) Действительно, Иванов кратко сформулировал в своей мелодее целый ряд тем, получивших развитие в творчестве итальянского периода. Оторванный от родины Иванов будет видеть мир сквозь призму России. Человек у Иванова — это, конечно, человек вообще, но его символическим выражением является человек русский. В работе «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» Вячеслав Иванов писал: «*Он (то есть Достоевский, мыслимый в качестве духовного учителя, — Р. С.) как бы воочию увидел, как бесовский «Легион» вытесняет из сферы воздействия на душу народа и на его внешнюю жизнь мужское начало сокровенного народного бытия и как женское начало, Душа — Земля русская, стенает и томится ожиданием суженого жениха своего, героя Христового, богоносца...*». (IV, 522 — 523)

Тема природы

Часть первая «Аз есмь» как раз и посвящена победе в человеке люциферического индивидуализма, что соответствует первому звену тетрактиды, первой ступени восхождения к единому. Здесь же вводится и принципиальная для всего произведения тема отношений между Землей, Природой, погружившейся в греховную стихию вместе с грехопадением человека,

и самим человеком, скрывающим за искажениями в себе божественную первооснову:

*Так все божницы, все оклады
Расплавит огненный язык,
Чтоб из пылающей громады
Явить нерукотворный Лик. (III, 199)*

Царь природы выводится в качестве развратителя снов невинной, в качестве убийцы Бога «в звере и в себе». Человек, мыслящий Бога мертвым, совершает, по Иванову, великий грех против прошлого, против Памяти, разрывая длинную цепь восхождения. Этот человек – отцеубийца, не случайно, поэтому, одним из важнейших образов части первой (и всего произведения в целом) является Эдип. Миф об Эдипе переосмысливается Ивановым в контексте его художественной задачи:

*Божий сын,
Ты первый был, кто в Бога не поверил. (III, 200)*

Отец Эдипа уподобляется здесь Отцу Небесному, а Иокаста уподобляется Природе, которую человек пожелал себе подчинить. Подчинения не достигается. Невеста ждет Жениха достойного ее, слепец же погружается в тягостный сон бесконечных отражений:

*Ослеп и ты, Природы кровопийца, –
Но не познал ее... Велик и леп
Был сон слепца: в безбрежности прозрачной
Всю тварь вместил души зеркальный склеп. (III, 200)*

Иванов считает, что Эдип, разгадавший загадку Сфинкса и объявивший Человека мерой всех вещей, тем не менее, Сфинкса не победил: «Сфинкс вошел в самого Эдипа, в его подсознательную сферу, как связанный и тоскующий хаос». (III, 741) Беда Эдипа напрямую связана с образом Денницы-Люцифера:

*Был в сердце Розы Люцифер
Неизреченно возлеял. (III, 201)*

Роза – символ целостного бытия, у Иванова – символ примирения всех оппозиций и противоречий в Едином, – становится колыбелью того, кто, осознав свое я, мог быть подлинным властелином «небесной Земли», но:

*Пал Богоносей, мрак влача
И девять светочей колебля.*

*Вне дышащего бытия
Полнощный лед он выбрал в долю... (III, 202)*

Используя символику дантевского Ада, Иванов подчеркивает всю глубину падения Люцифера – первого, кто произнес «Аз есмь» в отрыве от «Ты еси». В «Прологоменах о демонах» («Лик и личины России») Вячеслав Иванов рассматривает Люцифера и Аримана – духа возмущения и духа растления: «...Данное сыну Отчее Аз-есмь Люцифер соблазняет человека принять и истолковать не по сыновнему («Я и Отец – одно»), а как мятежная тварь: «я есмь весь в себе и для себя и от всего отдельно...». (IV, 448) Формула «Аз есмь» вообще чрезвычайно значима для Иванова. Даже надпись у входа в Дельфийский храм Аполлона ЕІ он истолковывал как ЕСИ, рассматривая ее в качестве формы глагола «быть». Аз есмь – утверждение бытия, бытия божественного, освещенного любовью. Люцифер же, по Иванову, любви не имеет и порождает дурную множественность мнимого бытия:

*И шепчешь: «Помни: аз есмь аз,
И пребывай, меняя лица». (III, 203)*

Эта атомизация приводит к Легиону, к хаотическому смешению отъединенных друг от друга тоскующих личностей. Вячеслав Иванов писал об этом так: «Князь мира сего, как Писание называет порою Дьявола, фабрикует общество человеческое по образу того Легиона, объединенная множественность которого точно определена в рассказе св. Марка (5, 9) об исцелении Гадаринского бесноватого...». (III, 484) В итоге, вместо одухотворенной, небесной Невесты «я» сталкивается с собственной плотью в лике Евы [*«И с той поры я стал в себе двойной».* (III, 204)]

Тема любви

Часть вторая «Ты еси» представляет собой второе звено тетрактиды – то «иное», от чего непременно отличается и с чем должно быть тождественно «одно». Если часть первая утверждает губительный индивидуализм, то часть вторая утверждает полное отречение от себя, от своего я. Ты еси – вторая часть

единой формулы. Лишенная своей первой половины, лишенная необходимой божественной вертикали, эта ступень восхождения неизбежна, но так же, как и первая, удалена от совершенства. Истине, выраженной словами «Ты еси», по Иванову, учит Эрос, тот, кто «гонит из сердец Денницу». (III, 208) Слову «Ты» учатся поцелуем, приходя к познанию того, что Смерть — двойник любви, что телесная земная любовь смертна, что Эрос — «демон яростный».

Бог — душный вихрь... и безнадежность!

Бог — преступленье... и венец!

Бог — волн пылающих безбрежность!

Бог — смертный ужас! Бог — конец!.. (III, 210)

Этот Эрос не дает надежды на прозрение Эдипа, на оправдание Природы, на преодоление дурной множественности. Однако определенные изменения все же происходят. Двое, собравшиеся под знаком любви — даже любви земной — конечно, еще не Церковь, в полном смысле этого слова, но уже некто третий присутствует между ними, предвещая возможность будущего искупления.

В поцелуе — дверь двух воль,

Рай и боль:

«Ты» родилось, — у порога

Третий тихо отвечал

И помчал

Эхом «ты» к престолу Бога. (III, 212)

Сам факт уничтожения люциферовой печати «аз есмь» уже позволяет хотя бы предполагать наличие Божьего престола. Но человек на этом этапе еще не в состоянии осознать с ним особую связь. Мало сказать: «Ты еси!», следует услышать такой же призыв и исполнить его. Текст «Что тебе, в издревле пресловутых...» (III, 213) как раз указывает на спор с Вечным о праве первородства постоянно отрекающегося человека. В Эросе осуществляется бессознательное еще отрицание индивидуализма.

Что Эрос тронет,

Себя хоронит

И в тесном теле —

Томленьем крови

По крови — стонет. (III, 217)

Тема памяти

Часть третья «Два града» связана с третьим звеном тетрактиды, она выражает процесс становления, тождественного слияния различного. Ключевым образом здесь является символический образ дороги, пути.

*Потерпи еще немного,
Скорбный путник, Человек!
Приведет твоя дорога
На верховья новых рек. (III, 223)*

Процесс становления тесно связан с проблемой времени; причем задача человека заключается в движении навстречу временному потоку, в восстановлении вселенской Памяти. Отступившие от божественного закона предки, вкуче с тоскующей Матерью-Землей, требуют от нового человека своего оправдания.

*Синаем рок навис, — глагола нет.
Грохочут в безднах, мнится, колесницы.
Колелеются прапращуров гробницы. (III, 224)*

Становление идет как бы двумя путями, оправдывая тем самым вынесенные в качестве эпиграфа в начале мелепей строки, принадлежащие Августину Блаженному: «Создали две любви два града: град земной любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный любовь к Богу до презрения к себе». (III, 195) Первая любовь в процессе становления реализуется как переход от Люцифера к Ариману. [«Глядит на Землю призрак Аримана» (III, 226)] Ярость себялюбцев четко локализуется в земном пространстве. Охваченные гордыней люди воздвигают Вавилонскую башню, но их строение - их становление — обречено на неуспех: дух распада Ариман постигнет потомков Каина, и их смешанные языки довершат распад. Вторая любовь — любовь потомков Авеля — все еще принадлежит земле, хотя и устремлена к единению с небом. «Божьи чада» не привязаны к материальному, телесному, им чужда определенная локализация в пространстве.

*Селенье Мира зиждут Божьи чада,
А им самим не нужен прочный кров. <...>
Их Град — становье: он ни там, ни тут. (III, 229)*

Змиев стан и племя Голубицы — таково, по Иванову, разделение людей. Душа, небесная по своему происхождению, может стать свободной только в едином Человеке, разделенность же его на два града есть состояние временное. Это состояние внутренней борьбы, которая должна быть разрешена в пользу стана Голубицы, способного восстановить вселенскую Память, связь с Богом и со всей ответственностью взять на себя груз свободы. Результат становления в третьей части выражен достаточно определенно: возлюбившие Агнца наследуют жизнь, последователи же Аримана — обречены: «Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада». (III, 230)

Тема соборности. Единый Адам

Тетрактида исполняется в четвертой части «Человек един». Единое, по Иванову, выражается в образе Адама, связавшего в себе и прошлое, и настоящее, и будущее. Лирическое «я» принимает в тексте четвертой части вид «отголодавшей старухи», священника, «чуженина захожего», Пилата Понтийского, «галилеянина пугливого», римлянина и так далее. Целостный Адам уже существует, но его наличие еще не осознано людьми:

*В бессознательном Адаме
Тонет каждая душа. (III, 235)*

Еще не осознан окончательный результат становления, но уже провозглашена формула ставшего: «*Но не будет я и ты*». (III, 236) Растаявший сон являет в каждом — Отца, Ева из сновидения обретает свой истинный облик — Девы. Человек и Бог оказываются в единородных отношениях:

*«Аз есмь» Премудрость в нас творила,
«Еси» — Любовь. Над бездной тьмы
Град Божий Вера озарила.
Надежда шепчет: «Аз — есмь». <...>*

*И как Душа Земли едина,
Так будет Человек един. (III, 238)*

Вспомнить, по Иванову, означает проснуться, преодолеть Легион в пользу Соборности. Именно это имя ставшего и провозглашает «Эпилог». Вячеслав Иванов, демонстрируя сущностный неоплатонизм своего мировосприятия, не отказывается от материи окончательно, в пользу идеи, напротив, он видит в

качестве конечной цели духовного преобразования оправдание природы. Град Божий должен быть осуществлен на земле, и главным действующим лицом в этом акте становится Человек, осознавший себя единым целым. Воспарение к высотам духа завершается в душе, заключенной в тело, душа эта объемлет мир и, владея им, преобразует материю. Так, в мелопее Иванов, утверждая на содержательном уровне платонически-христианскую модель, на структурном уровне остается на своих прежних философских позициях. Некоторая модернизация все же происходит, возникает как бы «теургия наоборот», но решающего значения этот факт, как представляется, не имеет.

*Вселись же в нас, живой на небеси,
И наших тел очисти от скверн обитель,
И наши души, Дух Благий, спаси.
Источник благ, Хоровожатый жизни,
Град Божий нам яви в земной отчизне. (III, 242)*

В мелопее «Человек» тема природы нагружается коннотацией раздробленности и множественности, антиномичной ей темой является тема любви. Преодоление временного потока и движение к истоку регламентирует тема памяти, и, наконец, тема соборности вводит облик нового (*чаемого*) общества — индивидуум, со своим эгоизмом и слабостью, должен уступить место единому Адаму (воссоединившемуся во Христе человечеству). От мистицизма и теургии Вячеслав Иванов постепенно меняется в сторону христианского космоса.

ГЛАВА 2. «СВЕТ ВЕЧЕРНИЙ» И «ПОВЕСТЬ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ». ВТОРОЙ ПЕРИОД ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

2.1. «Свет вечерний»: поэзия и природа

Поэтический сборник «Свет вечерний» был опубликован после смерти автора в 1962 году. Вячеслав Иванов успел составить его сам, сюда вошли стихи, как уже печатавшиеся ранее (начиная с 1913 года), так и новые тексты. В целом же, «Свет вечерний» представляет художественную картину мира Вячеслава Иванова позднего, итальянского периода творчества.

С точки зрения архитектоники, сборник состоит из семи частей. Пять первых не имеют названий, шестая часть озаглавлена «Сонеты», седьмая — «Римский дневник 1944 года». Следует заметить, что части книги не являются циклами в строгом, символистском смысле этого слова; объединяя тексты, написанные в разное время, Вячеслав Иванов имел в виду воссоздание наиболее важных для него идей и проблем как этического, так и эстетического порядка; одновременно, он не желал ограничивать себя какой-либо узкой художественной задачей.

«Свет вечерний» — это книга о Времени (или, точнее, о его преодолении), книга, основанная не на календарной, но на «душевной» хронологии, отражающей эволюцию души, ее продвижение по противоположному Памяти — к истокам.

Каждая из пяти первых частей посвящена определенной проблеме, значимой для позднего творчества Вячеслава Иванова; шестая часть подводит итог размышлениям лирического «я», предваряя выводы, сделанные в «Римском дневнике», который как структурное целое обладает большей самостоя-

тельностью, чем другие части, но на уровне семантическом находится в общем круге идей сборника. (Соколов 2000) Особый интерес, таким образом, вызывают первые, не озаглавленные части. Данный параграф рассматривает тексты первой и второй части «Света вечернего», структурообразующую роль здесь играют темы поэзии и природы.

Тема поэзии. Творчество. Память

Часть первая (всего – 16 произведений) утверждает связующую инобытие и реальность Поэзию как средство обретения Вселенской Памяти. Поэзия-Память способна соединить как идеальное прошлое, так и материальное настоящее. Ключевые тексты первой части апеллируют к учению Платона, а символический словарь, в целом, соотносится с античной мифологией. Однако у Иванова платоновская концепция мироздания обогащается христианским содержанием в контексте учения Августина Блаженного, для которого характерно неоплатоническое понимание ценности красоты материального мира, находящей своё выражение в культуре – в том числе и художественной. А. Дудек отмечает: *«Августинские мотивы в структуре произведений Вячеслава Иванова можно подразделить на две группы. Первую составляют непосредственные заимствования... Вторую образуют типологические сходства, отголоски, созвучия, для которых трудно установить доказательства непосредственного влияния».* (Дудек 2002: 355) М. Цимборска-Лебода полагает: *«Философская мысль Августина выстраивает своего рода образец для концепции Иванова...».* (Цимборска-Лебода 2002: 85) В «Свете вечернем» актуализирована категория времени; уже в названии указан вечерний свет, символизирующий конец дневного цикла, предполагается связь со светом полуденным и утренним. В седьмой части время примет календарную форму – годовой круг 1944 года. Дневниковый характер седьмой части, пусть и в менее ярком виде, наличествует во всем сборнике, хотя на первый план чаще всего выходит не календарная, но, так сказать, душевная (субъектная) хронология. Вячеслав Иванов рассматривает важные для него темы последовательно, разбор одной проблемы позволяет перейти к следующей.

Сильную семантическую позицию занимает начальный текст первой части «Поэзия». (III, 487) По Иванову, поэзия –

не просто литература, ей присущ особый язык; Иванов пишет, что она «...стремится примкнуть к союзу искусств, как мусическое искусство слова, сопринродное музыке, мусическому искусству звуков». (III, 664) Автор подчеркивает как важность временного аспекта художественного мира, так и важность внутреннего, душевного переживания времени.

*Весенние ветви души,
Побеги от древнего древа,
О чем зашептались в тиши?*

Целостное понимание души — как души единого Человека, близкое Вячеславу Иванову, имеет также платоническую трактовку. [См.: «Тимей» Платона (Платон 1994)] Индивидуальная душа, по Платону, существует еще до своего помещения в тело. Обретаясь среди звезд, она воплощается, сохраняя знание о мире чистых идей. «Древнее древо» есть то основание, из которого произрастают молодые ветви души. Извечная Ева, Вечная женственность, «золотая сестра» устанавливает определенную связь поэзии с миром вечности, с миром «вселенских гармоний», выраженном в божественных звуках. Однако Иванов не определяет поэзию в качестве самодовлеющего образования, она зависит от поэта, от «я» (индивидуального сознания), поэзия — производное его души, его память.

*Не снова ль извечная Ева,
Нагая, встает из ребра
Дремотного первенца мира...*

Отчетливый теургический подход к преобразованию мира позволяет Иванову мыслить в стихотворении «Острова» (III, 487) материю, олицетворенную при помощи метафоры, как плененную, тоскующую о своем возвышенном прошлом субстанцию.

*Так пленные тоскуют Острова...
Вы ту же быль запомнили, Слова,
Под игом дней живые божества,

Сошедшие на грудь Земли сырой
С небес, где встарь вы тешились игрой
Живых лучей, как звезд крылатый рой.*

Для последователя Платона материя всегда вторична, ее оправдание не имеет практического значения. Живя в Риме,

Вячеслав Иванов писал «Повесть о Светомире царевиче», которую можно мыслить особым прозаическим коррелятом его стихотворных пьес. «Поздний» поэт, по собственному определению, не маг, не волхв более, но человек, вошедший в орбиту христианской мысли. С. С. Аверинцев отмечал «сведение (Ивановым — Р. С.) *воедино библейских и эллинских ассоциаций*». (Аверинцев 2002: 14) Свет — символ Бога, Духа. Свет возник в начале мира по Слову Божию, Свет явился в мир людей в образе Христа. Если позволительно будет так выразиться, активная, действенная сила света находит свое воплощение в Светомире, а всеобъемлющая, «тихая» его ипостась выражена в поэтической книге. В «Повести о Светомире Царевиче» Иванов выводит представление о Земном Рае, который указывает на божественную сущность природы, земли. Невидимость Земного Рая вызвана греховностью человеческих глаз, вернуть природе первоначальный вид — задача обновленного человека. Острова *помнят*, и в этой памяти залог их будущего преображения. Следующий за Августином Иванов видит в словах человеческого языка угнетенный временем глагол Бога. Отсюда, поэзия как искусство слова в состоянии возродить — вспомнить — былое единство ныне расторгнутого мира. А. Ханзен-Леве писал, что «*речь идет скорее об актуализации «миф(олог)ического мышления» в структуре и с помощью структуры «художественного мышления»...*». (Ханзен-Леве 2003: 15)

В тексте «Первые откровения» (III, 487) природа хранит печать живого творения. По Иванову, изгнанные из рая отцы должны были слышать зов Слова.

*Сползая, медленно ль истают
Иль мир оденут ледники,
О том Природу не пытаются
Платоновы ученики. (III, 487)*

Для Вячеслава Иванова поэзия не должна быть слишком погружена в реальность, как это случилось с нею в девятнадцатом столетии, задача «платонова ученика» слушать (и слышать) гармонию небесных сфер.

*Гул сфер наполнит слух бесплотный.
Из гармонических пучин
Расслышу ль гор язык немотный —
Глухие грохоты лавин?*

Гармонию сфер души, по Платону, слышала до своего воплощения; при этом души неравноценны, ибо состоят из динамических компонентов — трех иерархически соподчиненных частей: разума, воли и благородных желаний, влечений и чувственности. Предполагается, что души платоновых учеников управляются разумом, посему они с большей вероятностью, чем другие, обычные люди, способны припомнить слышанную прежде истину. *«Душа, увидевшая всего больше, попадает в плод будущего поклонника мудрости и красоты или человека, преданного музам и любви...»*. (Платон 1970, том 2: 184)

Природу не следует изучать, подчиняя себе, ее не следует и презирать. Любовь — вот наиболее предпочтительный путь оправдания материи. В тексте «Утренние чары» (III, 489) лирическое «я» ассоциируется с извечной Евой, чья семантика усложняется здесь значениями Психеи и Земли.

*Убрала мне волоса
Зорька, да Роса:
Я пришла с ее ключом
За твоим лучом.*

Тема художника вводится в стихотворении «Мемнон». (III, 490) Здесь лирическое «я», обращаясь к «матери Изиде», тоскует об утраченном единстве Человека с Душой мира. Изиды, покровительница плодородия и материнства в Древнем Египте, символизирует мать-Природу.

*Мать Изиды, как я сберегу
Встречи все с тобой под покрывалом,
Все в цветах росинки на лугу?*

Летейские омуты души хранят целостность, оставляя в памяти разрозненные фрагменты. Человека, художника пугает тишина, лишенная звучащего лада, и символом такого первого художника становится Мемнон — герой Троянской войны, царь эфиопов. По легенде, он изготовил гигантские статуи фараона Аменхотепа III в Египте, так называемые «колоссы Мемнона»; при восходе солнца один из колоссов издавал особый звук, напоминавший человеческий голос. Вячеслав Иванов писал в работе «К проблеме звукообраза у Пушкина»: *«Образами мыслит поэт», — говорили нам; прежде всего он мыслит — звуками*. (IV, 349) В тексте этому соответствуют строки:

*И когда заря твой глыбный холод
Растворит в певучие мольбы,
Ты не вспомнишь, как, подъявля молот,
Гимном Солнце славил рабы?*

Мемнон должен вспомнить, так же, как и лирическое «я» не должно забыть. Поэт, певец получает статус главного действующего лица в процессе единения с миром, не разделенным на идеи и вещи. Символический образ художника слова представлен в части первой в стихотворениях «Поэт», «Певец», «Певец у суфитов», «Дрема Орфея», «Певец в лабиринте». Образ поэта часто соотносится с Аполлоном Мусagetом. Попавший в летейский омут поэт пробуждается к Памяти в священном аполлоническом сновидении.

*Дух замерший из орла
Лебедем воздвигнул,
Дал мне белых два крыла,
Лирой выю выгнул. (III, 490)*

*Явится, ведай
Сила святая
И слава лир!
Белой победой
Вещая стая
Окличет мир! (III, 491)*

В примечании к тексту «Певец у суфитов» Вячеслав Иванов писал: «*На изображенной беседе обсуждается вопрос о существовании поэзии: кто видит ее корень в любви, кто в дионисийском хмеле, кто в озарении свыше, кто в памяти души о виденном ею до рождения совершенстве. Захожий поэт напоминает присутствующим миф Платона: поэтами рождаются на земле те лебеди, что уносили некогда Аполлона на зимние гостины в теплый край блаженных Гипербореев. В заключительной хвале Поэту собраны воедино разрозненные черты предносящегося суфитам идеального образа.*» (III, 822)

*Гость, веруем свидетельствам Платоновым.
Привет друзей Гафиза и Руми,
Брат лебедей в священстве Аполлоновом,
В гиперборейской памяти, прими! (III, 493)*

Душе поэта доступно движение по противопотоку времени, а, следовательно, доступно и теургическое преображение мира.

Для Вячеслава Иванова является естественным сочетание веры в Бога и констатации «реальности древних божеств». Еще в Баку, беседуя с М. С. Альтманом, Иванов утверждал: «Греческие боги не материальны, но они реальны». (Альтман 1995: 107) Языческие божества существуют в символическом пространстве культуры, в культурной Памяти, что делает их наличие необходимым для будущего единения града Господня с градом земным. Стихотворения «Туча» и «Голубятня» указывают на важность христианского контекста.

*Дай ливню не сразить,
Господь, лилеи хрупкой,
Дракону просквозить
Лазурью и голубкой. (III, 494)*

«Змиев стан и племя Голубицы» – знаки двух градов, требующих примирения через оправдание поддавшихся обольщению Змия предков примкнувшими к стану голубицы потомками. Насельник Голубятни обязан вспомнить свое змиево прошлое и преодолеть его, и потому поэт, воспаривший духом, не должен замыкаться в башне из слоновой кости, как это происходит с лирическим субъектом стихотворения «Голубятня»:

*С родной голубятней расстался бы я, –
Была бы понятней вам песня моя. <...>*

*Я стал бы вам нужен, и сроден, и мил,
С недужным недужен, с унылым уныл. (III, 494)*

В «Мыслях о поэзии» Иванов писал, что «истинный стих остается донныне замкнутым в себе организмом, живущим как бы вне общей, быстротекущей и забывчивой жизни своею инориродною жизнью и памятью...». (III, 652) Осознать надвременной характер своей поэзии, стать провозвестником Памяти – такова главная задача поэта. В противном случае, социальная обособленность стиха может спровоцировать автора дойти до равнодушия, и возможно, – презрения к земному граду. Тогда у общества пропадет инструмент выхода из дурной множественности самоотражений. Стихотворение «Поздний час» вводит проблему отношений поэта и народа, который стал глухим к призывам Соборности.

*– «Поздний час. В гробах святыхни
Нам приют. Немеет Лира,*

Орфей погружается в дрему, а элевсинская весна делается эзотерическим уделом посвященных. В стихотворении «Певец в лабиринте» (III, 497) указывается и конечная цель, и способ личного спасения. Из могильного Лабиринта человек может выйти только самостоятельно, освободив свою Психею из подземелья. В тексте он выступает под символической личиной Ариадны. Уместно вспомнить слова Вячеслава Иванова о «Silentium» Тютчева: «*Этот отказ («il gran rifiuto» — на трагическом языке Данте) от всякого «посланичества» отметил эру ухода новейшей поэзии в лабиринт уединившегося духа*». (III, 661) Разумеется, такое положение дел в русской поэзии нужно было изменить. Первую часть замыкает текст «Лира и ось». Лира — символ поэзии — прямо именуется «святой»:

*О, дай мне плыть, святая Лира,
Средь мусикийского эфира
Одною из согласных лун. (III, 499)*

Тема природы

Природа является главной темой второй части «Света вечернего» (20 поэтических произведений), на что указывает стоящий в сильной семантической позиции текст «Каменный дуб». (III, 501) Написанный элегическим дистихом «Каменный дуб» указывает на важность категории времени как на уровне архаического метра, так и на уровне содержания.

*Хмурый молчалник, опять бормочу втихомолку стихами:
Хочет и каменный дуб майской листвой прозвенеть.*

Смеющийся ржавой тюрме «нежный и детский побег» может быть понят в контексте философии Иванова как символ поэта, произрастающего из «...родного «словесного древа», питающего свои корни в Матери-Земле, а вершину возносящего в тонкий эфир софийской голубизны» («Форма зиждущая и форма созижденная»). (IV, 677) Текст не просто представляет собой развернутую метафору-олицетворение, здесь, скорее, происходит обратное движение — поэт включается в Природу как ее составляющая, органическая часть; поэтому и дуб бормочет «втихомолку стихами». «Душевная хронология» Иванова соответствует весне Природы, которая возрождается в духе вместе

с человеком. В стихотворении «Первенцы полей» (III, 501) весна помещается под знак Девы Марии и Пасхи Христовой:

*Славя Благовещенье Марии,
Первенцы весенние, вы – нежный,
Повсеместный благовест Земли.*

*Алой кровью, памятные крины,
Вы кропите в Пасху, анемоны,
Масличной Горы святыя склоны...*

«Памятные крины», в соотношении с образом Богородицы, отсылают к кринице «Повести о Светомире царевиче», там она занимала особое пограничное положение между реальным и сверхреальным пространством. Весной природа вспоминает Земной Рай, начало года соответствует началу истории, а цикличность календарного времени связывается с вечностью – атрибутом высшего мира.

Весенний (как, впрочем, и летний) мир освещен Солнцем. Монада Солнца оппонирует у Иванова двоице Ночи, как Аполлон и его сновидения противостоят буйному опьянению Диониса. Аполлонический контекст стихотворения «Евксин» (III, 502) указывает путь различения гармонии Природы.

*Я под крайнюю сяду чинару –
Сонной мечтой убегающий парус
В мир провожать, в розовеющий пар.*

Простота, немудреность истины – важная характеристика ценностной парадигмы «Света вечернего». От лирического субъекта зависит, какой перед ним предстанет реальность. Отношение «природа – человек» детализируется в стихотворении «Светлячок». (III, 502) Знак от природы – светлячок за окном – сигнализирует душе о Духе, строго говоря, вся она есть сигнал; без человека природа сирота, или, в терминологии Иванова, – бездетна. В тексте «Серебряный бор» (III, 509) есть такие стихи:

*И рад бы в рай; да, зная, лихи
На сыне города грехи –
Не выпустят на волю
Из плена каменных столиц...*

Человек организует пространство. Урбанизированная, рационально подавленная Земля глуха к человеку, а сам он, вместе

с тем, создан для Земного Рая. Подобно Светомиру, личность должна стать «контактным топосом» между земным и Божьим градами. Живущий в Духе человек меняет природу, возвращает ее первоначальный облик.

Еще до отъезда из России Иванов полагал, что «поэт помнит свое назначение — быть религиозным устройтеlem жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, «теургом». (Пайман 1998: 309) Звери становятся тогда не опасны друг другу и человеку, старец Парфений легко ладит с медведем, а волки не нападают на детей («Повесть о Светомире царевиче»). Убеждение, что Земной Рай никуда не пропал, а находится на земле в сокрытом от греховных взглядов состоянии, с точки зрения идеологии, восходит к учению Августина Блаженного, а в структурном плане — апеллирует к неоплатоникам, ибо субъект, фактически, преобразует бытие. Этот теургический акт ничего общего не имеет с грубым физическим вмешательством в дела природы; при помощи техники можно только осквернить землю. «Серебряный бор» представляет лирическое «я» если еще не видящее, то учащееся видеть. «Восходящих, то есть духовных людей в мире, по утверждению Иванова, много, зато мало умеющих нисходить, то есть истинных художников». (Иезуитова 2006: 151)

*Край исконный мой и кровный,
Серединный, подмосковный,
Мне причудливо ты нов,
Словно отзвук детских снов
Об Индее баснословной.*

Средняя полоса России ставится под знак Белой Индии, Срединного царства из «Повести о Светомире царевиче». Бор в данном тексте — символ с дионисической коннотацией — не противостоит христианской идеологии. Дионис — прообраз Христа, он — умирающий и воскресающий бог. Культура есть Память, потому автор не отказывается от унаследованных от предшествующих эпох смыслов.

Вместе с тем, навеянные бором дионисические образы меркнут перед мудрой простотой гармоничного взгляда — душевное жильё человека становится уютным, включаясь в единое пространство.

*Подальше ж уйдем, о Муза, от охот
И чар лесных под кров, где ужин, свет и кот.*

Природа дает модель восприятия времени; действительность нужно воспринимать с той же скоростью, с которой она меняется.

Ряд текстов части второй развивают тему осени (например, «Был в сердце поздний ропот...», «Осень», «Рубка леса», «Весы»), а также тему зимы («Подражание японскому», «Зимняя буря»). Человеку необходимо принимать свою осень и свою смерть так же, как это делают окрестные просторы — естественно и спокойно, понимая этот процесс, как неизбежный.

Тема смерти соотнесена с ночью, когда природа засыпает в ожидании нового дня («Notturmo», «Ночные зовы»).

Связанность зимы и лета, смерти и жизни прочитывается в стихотворениях «Дельфины» и «Полдень» (III, 504). Последний текст выдвигает идею двойственности любого состояния природы. Как в зерне заключено начало созидательное и начало разрушительное, так и в разгаре полдня заключено предвозвестие ночи:

*Колдует зной, котел кипит —
Двоится марево природы.
В гробу хрустальном дева спит,
Над нею латник держит щит:
Светилу дня так снятся воды,
Водам полуденные своды...*

Природа, представленная во второй части «Света вечернего», не ограничивается топографией средней полосы России. Ряд текстов вводит экзотические топосы, что подтверждает всеобъемлющий характер взаимодействия природы и человека. Таковы стихи «Зых», «Яффа», «Фламинго», «Кот-ворожей».

В посвященном И. Голенищеву-Кутузову стихотворении «Земля» (III, 508) прямо указывается путь к Истоку — его подсказывает сама Земля, одинаково расположенная как к своим, так и к заходящим гостям:

*Повсюду гость, и чуженин,
И с Музой века безземлен...*

И далее:

*Но и скитальцам, отщепенцам
Ты мать родимая, Земля.*

Темы природы и поэзии — связаны друг с другом не только историческим, еще античным, контекстом — как натура и куль-

тура, у Вячеслава Иванова поэзия есть инструмент по возвращению природе истинного облика. Тема поэзии синонимична теме памяти, они обе играют связующую роль в оппозиции настоящее – прошлое, причем прошлое имеет положительные коннотации. Через поэта, творца природа «нижнего» мира получает возможность преобразоваться в земной рай [смысловой ряд может быть дополнен темами весеннего пробуждения, Аполлона (солнца), Белой Индии (Срединного царства)]. «Безземельный» лирический герой «Света вечернего» ищет и находит свое *место*, неподвластное потоку времени.

2.2. «Свет вечерний»: любовь

Данный параграф рассматривает тексты третьей части, здесь собраны произведения, объединенные темой любви. К теме любви жертвенной, проходящей испытание смертью и возвышающей человека на пути духовной эволюции Вячеслав Иванов обращался в важнейшей своей книге раннего периода творчества (до эмиграции) «Сог Ardens» (II, 223). М. М. Бахтин, например, определял эту книгу Вячеслава Иванова как *самую значительную*. (Бахтин 1996: 107) Тогда, так же, как и позднее, в «Свете вечернем», Иванов отказался от линейной хронологии в композиции книги – двухтомник, посвященный памяти умершей Лидии Зиновьевой-Аннибал, был построен на пересечении ряда ведущих тем, части «Сог Ardens» состояли из текстов, написанных в разное время.

По Вячеславу Иванову, теургическая деятельность доступна лишь под знаком творящей Любви, а процесс творчества должен быть, в идеале, непрерывен. «Космогония символистов акцентировала принцип непрерывного сотворения...». (Ханзен-Леве 2003: 58)

Тема любви. Жертвенная любовь

Третья книга «Света вечернего» учитывает и развивает представление о любви, сложившееся у Иванова до отъезда в Италию. Думается, что тексты этой части объединены взаимодействующими темами: время, любовь, вечность, причем тема любви входящая в семантический ряд поэзии и памяти, имеет медиативный, связующий характер. В сильной семантической позиции находится первый текст «По течению» (III, 517), об-

разный ряд опирается на символику потока, само же стихотворение напоминает об утрате лирическим героем любимой. Любимая и те, кто был близок автору — главные адресаты этого раздела «Света вечернего». «Ты» — земное учит понимать «Ты» — небесное. Утверждается незыблемость заведенного порядка, человеческая воля ограничена божественным провидением.

*Я вёсел помдолгу не трогаю:
Под смутный лепет забывая
Скользит единою дорогою
Моя попутная ладья
Со всею медленно влачащейся
Громадой усыпленных вод...*

Человек должен захотеть преодоления жизни. «Судьбы того в поэзии, что есть сама поэзия, надолго определяются противоречием между ценностями искусства и ценностями жизни. И поныне не изжит раскол, ибо он снимается только в религиозном синтезе, но и по сей день «жизнь не хочет Бога» (по словам Ф. Сологуба)». (III, 662)

С символикой реки, потока в той или иной степени связаны тексты: «Могила», «Ее дочери», «На Оке перед войной», «Петровское на Оке», «Возврат», «Деревья».

«Могила» (III, 518) демонстрирует подобно разработанное Ивановым в мелопее «Человек» отношение тем любовь — смерть. А. Б. Шишкин полагает: «Источники некоторых идей мелопеи могут восходить к 1907 г., когда поэт писал для «Весов» эмоциональную и критически острую заметку о драме «Жизнь Человека» Л. Андреева. В отзыве 1907 года звучат важные для Вяч. Иванова темы: продолжение в человеческой истории тяжбы — в духе Иова — Человека с Богом, представление о поэзии как о совершенном знании Человека и о знании мира через знание Человека...». (Шишкин. К истории мелопеи «Человек» 2006: 18)

Земная любовь встречает смерть:

*Тот в праве говорить: «я жил»,
Кто знает милую могилу;
Он в землю верную вложил
Любви нерасточенной силу.*

Горний статус любовь получает, пройдя «крещение» смертью». Сам факт любви к «ты» обращает «я» к тем временам, когда

счастью ничего не угрожало. Чем больше «я» ощущает сиротство, тем прочнее оно осознает связь с прошлым и тем определеннее видится цель в будущем. Могила — необходимый рубеж для осознания оставшимися в живых ответственности перед ушедшими, — не избежать разлуки без соборного слияния всех когда-либо живших во вселенской памяти.

*Но чувствует его тоска,
Что реет к родникам бывшего
Времен возвратная река.*

Порочная характеристика града земного — время, оправдывается в памяти, движимой любовью. О возможности любви приблизить земной мир к небесному писал Августин Блаженный: *«Если ты любишь тела, то восхвали за них Бога-Творца их и перенесись любовью своею к самому Художнику... Если тебя восхищают души, то люби их в Боге: ибо и они сами по себе не имеют прочного бытия, а все постоянство их в Боге.; иначе они погибли бы бесследно. Люби их ради Бога; влеки их к Нему вместе с собою кого только можешь...»*. (Блаженный Августин 1991: 58) «Влечься к Богу», по Иванову, означает двигаться в памяти к «родникам бывшего», к Эдему, к вечности, в конечном итоге, и это есть цель человека, его будущее.

«Ее дочери» представляет собой миниатюрный цикл из пяти стихотворений. В контексте символики потока наиболее интересно стихотворение «Ручей». В целом, «Ее дочери» посвящено третьей жене Вячеслава Иванова — Вере: *«Лидия незадолго до смерти указала мужу на дочь свою как на свою преемницу»*. (III, 832) «Ручей» показывает эволюционную цепь метаморфоз.

*Ручей бежит, ручей поет:
«Я в Матери проснулся,
Из гроба в гроб сходил — и вот,
К Отцу переплеснулся».*

Мать — Земля, относится к прошлому, Солнце, «Отчий небосвод» — к будущему. Без Матери нет подлинной связи с Отцом.

*Лишь Матери родимой нет.
Над колыбелью Отчий свет
Сияет в тверди, вдовий.*

Течение ручья, в перспективе, должно перестать быть односторонним — так можно вернуть зримый облик Земно-

му Раю. Стихотворение «На Оке перед войной» (III, 526) состоит из четырех частей и имеет календарную пометку — А МСМХIV. Реальное пространство-время получает у Иванова символическую трактовку. В «Письме к Дю Босу» Вячеслав Иванов писал: «С первых шагов моих долгих странствий проявилась существенная черта моей внутренней жизни: среду, меня окружающую, даже самую обычную, я способен был видеть реально, т.е. в связи с реальностью Идеи, не иначе как извне и на некотором расстоянии от круга непосредственных впечатлений...». (III, 421) Иванов говорит о появлении «интегральных пониманий», придающих смысл фактам жизни. Душа лирического героя пребывает в «в тревоге и в тоске», так как не властна над временем, которое символизирует Ока. Душа бездействует, не выполняет медиативной роли, отсюда — ожидание близящейся войны, хаоса социальной жизни.

*Как ястреб в небе, реял Рок.
Грозою задыхались дубы,
В глухие запахнувшись шубы.
И ждали мы: настал ли срок?...
А за рекой трубили трубы.*

Непонимание своего предназначения не отменяет действия универсальных законов — об этом сообщает третий текст, где указывается связь Оки 1914 года со временами Дмитрия Донского. Тогда тоже люди действовали не по здравому расчету, а, скорее, повинувшись душевному порыву — и угадывали запрос истории.

*Могилою благословляла
Сынов излюбленных Земля.*

Крайним выражением отсутствия любви, памяти и, как следствие, — ответственности перед предшествующими и последующими поколениями становится вещей сон, приснившийся лирическому «я» незадолго до войны (он включен в четвертую часть стихотворения — этот текст был написан позднее трех предыдущих — в 1937 году). Остановить катастрофу человеку под силу, но субъект сам не знает своего потенциала; неведение вызывает страх и связывает бездействием.

Тема христианства

Стихотворение «Петровское на Оке» (III, 528) посвящено Юргису и Марии Ивановне Балтрушайтисам. *«Глубокая дружба связывала В. И. не только с самим Балтрушайтисом, но и с «поэтовой женой в ванзйковском чепце»... В. И. радостно любовался их невероятно, неизменно счастливым браком, являвшим то полное, проникновенное единство, которое он в людях искал».* (III, 837) Первая часть свидетельствует о том, что образцовые отношения между «я» и «ты» в земном пространстве означают спасение во времени.

*И во мне
Навек жива взаимность эта,
Как соучастие обета
Спасенных на одном челне.*

Символ «челн» перекликается с «ладьей» из стихотворения «По течению» и отсылает к сверхреальному, преображенному взаимной любовью миру — в нем больше нет сумрачных берегов. Во второй части текста лирический субъект через союз двух искренне любящих людей приобщается к всечеловеческому единству, отсюда — «приветливые сны». На Богочеловеческий контекст указывает образ рыболова. От «роковых дней истории» существует одно избавление; имея в виду потрясения революционных лет, Иванов напишет: *«В ту пору глаза мои, верующего, уже ясно видели, что лодка Рыбаря была единственным ковчегом спасения среди потопа, поглотившего мою родину и грозящего поглотить все пораженное христианство».* (III, 427) Таким образом, перифразом в текст включается Христос. «Монашеская забота» на лице жены поэта, в этом смысле, знак не скорби, но вечной жизни. Лики прошлого обладают своеобразной обратной силой действия — на лирическое «я» через них нисходит гармония.

Тема времени. Память

Показательно стихотворение «Возврат», где мотив текущей воды обнаруживает еще один аспект своей семантики. Текст посвящен медиевисту И. М. Гревсу, который в Риме познакомил Иванова с Зиновьевой-Аннибал. Здесь прошлое не просто требует от настоящего постоянной сверки, прошлое устремляется в будущее через осветленные любовью души.

*Откуда ты нисходишь, гость?
Не с тех ли пажитей, где снова,
Урек воды живой, былого
Цветет надломленная трость?*

Вячеславу Иванову была близка теория воскрешения отцов русского философа Николая Федорова (1828 — 1903), который полагал, что вместо поисков отцов в пространстве, надо извлекать их из толщи времени (ключевую роль при этом играет память): *«Воскрешение, будучи противоположно прогрессу, как сознанию превосходства младшего над старшим, как вытеснению младшими старших, требует такого воспитания, которое не вооружало бы сынов против отцов, а напротив, ставило бы главным делом сынов воскрешение отцов...»*. (Федоров 1982: 86) Но «космический утопизм» Н. Федорова не вполне отвечал деятельному характеру религиозного символизма, и Вячеслав Иванов вырабатывает свои методы оправдания ушедших поколений.

Причиной движения времени, по Иванову, является сам человек. Семантика потока получает финальное наполнение в заключительном тексте третьей части «Света вечернего» — «Деревья» (III, 533), который состоит из одиннадцати относительно самостоятельных строф.

*Встают средь милых сердцу встреч,
Обличья душ, лишь Памятью живущих
(Им не дано воспоминать, но течь
В ее русле им значит жить), текущих
К истоку дней; душ, избранных беречь
Старинный сон...*

Река здесь прямо именуется «рекою Памяти». В ней можно увидеть всех, кого любил лирический герой, и кто умер, превратившись, тем не менее, в живых двойников смотрящего в воду: *«И родичей по духу встретишь род...»* Вячеслав Иванов «конструирует» некое символическое — реальнейшее, в его терминологии, пространство, в котором линейное время замыкается в цикл и теряет свои детерминирующие свойства. Сверхреальное оказывается в душе субъекта, который оказывается в состоянии воздействовать на инобытие. *«Поэзия Вяч. Иванова — это «оживление» древнего мифа...»* (Устинова 2002: 321) Неоплатонизм Иванова нагружается опытным подходом к миру, а платоническое по своему генезису положение

о *воспоминании идеи* реализуется в форме воспоминания двойников. Прорыва в мир идей не происходит, но находится возможность теургического обладания миром вещей, когда энтропийные процессы не только преодолеваются сознанием, но и обращаются в собственную противоположность, созидая гармонию. В этом смысле, Человек, безусловно, един, но для каждого «я» существует своя версия этого единства, обусловленная личным опытом, частной памятью. А к Памяти вселенской, по Иванову, и надо приобщаться только через личность.

Стихотворение «Монастырь» (III, 517) демонстрирует необходимость тайного убежища для души, чтобы восстановить утраченный союз с любимым человеком.

*Какою тайною тропой
Приду я в монастырь,
Где сердцу милая живет,
Где вешний сад цветет?*

Попасть в заветное убежище можно, если стараться слышать не один голос, но целый хор. Об этом сообщает текст «Оправданные» (III, 524), адресованный другу поэта Вл. Ф. Эрну. С «Монастырем» «Оправданные» связаны через мотив укрепленного убежища, прямо именуемого здесь Градом Божиим:

*Град Божий видите умаленным,
Вкруг стен святых бойницы грозные.*

Сонмы небожителей провозглашаются познавшими все тайны мудрецами, они – обитатели «царства Целей» они – единый хор. Спасение, которого они достигли, получено как награда:

*Вы веру, верные, проверили,
Вы правду, правые, исправили;
Надежду вечной мерой мерили;
Любовь в горниле горнем плавили.*

Тема смерти

Земная любовь ассоциируется со смертью – «Ленивый дождь». (III, 519) Для любви гибнет не физический мертвый, а, прежде всего, оставшийся в одиночестве живой. Вместо животворящей Любви в его распоряжении остается лишь ее бледная копия. В художественном мире стихотворения «На клад-

бище» (III, 519) лирический субъект находится в смятенном состоянии духа, он гораздо менее совершенен, чем умершая возлюбленная. Однако отмечается, что ее совершенство также неисполнимо без постоянно помнящего о ней «я». Смерть может быть преодолена и в телесной форме — этой проблеме посвящен уже упомянутый миницикл «Ее дочери». (III, 520)

*Кто знал, как легкий Сон
Любимую приводит...*

*Гробницы размыкает
И в призрачный двойник
Бесплотных облекает...*

Легкий Сон — мотив сверхреального — посылает любимую на землю в образе «ее дочери», которую «я» уже не может мыслить в отрыве от матери, в качестве обычной, земной женщины («ты, дитя Мадонны Снежной!»). В конце концов, дочь делается в художественной системе Иванова даже более нормативна, чем мать.

Смерть мыслится как переход к обратному движению времени, как возврат к счастью («У порога»). По Вячеславу Иванову, умирая, мы рождаемся в новый мир, так же, как уже однажды были рождены на земле. Стихотворение «Мать» (III, 524) посвящено С. Н. Булгакову. Мать-Земля, приняв мертвое тело, рождает дух. Переходность, принципиальная неокончательность смерти заявляется в текстах «Скорбный рассказ», «Тень Фета», «Умер Блок», «Воспоминание о А. Н. Скрябине».

Тема дружбы

Стихи, актуализирующие тему дружбы, с одной стороны, связаны с проблемой любви, ибо близкие люди помогают субъекту преодолеть свою изоляцию, и, с другой стороны, — с проблемой времени. Так, текст «Чуковскому» подчеркивает ценность давних дружеских отношений. «Другу гуманисту» (III, 530) адресовано классическому филологу Ф. Ф. Зелинскому. Зелинский, сочетающий эллинизм и славянство, является как бы *временным* продолжателем самого Иванова.

*Мой дар с твоим широкосветлым даром
Изволилось богам соединить,
Дабы в юнейшем племени заветом
Жил Диониса новый свет....*

Стихотворение «Сверстнику» посвящено Евгению Аничкову, здесь случается уравнивание — во временном отношении — адресата и лирического «я». Люди, занятые одним духовным делом, не замечают разделяющего их расстояния.

Наконец, в «Деревьях», указывается на райскую суть природы, в рамках которой имеют возможность соединиться те, кто возжелал небесной любви.

*Орешники я помню вековые,
Под коими мечтательный приют
Мы вам нашли, Пенаты домовые,
Где творческий мы возделали труд
С молитвенным соединить впервые;
И верилось: к нам общины придут,
И расцветут пустынным крином действия
В обители духовного семейства.*

Нельзя игнорировать сослагательный аспект присутствия гармонии — лирический субъект Вячеслава Иванова знает истину (или, по крайней мере, полагает, что нашел ее), но вложить свой личный опыт в души даже любящих (любимых) людей он не в силах. Выполняя, тем не менее, высшую задачу художника, Вячеслав Иванов свидетельствует о найденном пути, «подталкивая» к созидательной теургии своего гипотетического читателя. А. Ханзен-Леве отмечал: «... *Поэты-мифотворцы, прежде всего Вяч. Иванов — интегрировали поэтадемиурга в космическую игру теургии...*». (Ханзен-Леве 1999: 56) Остается добавить, что эту игру автор «Света вечернего» воспринимал более чем серьезно.

Время трансформируется в вечность через жертву, жертвенную любовь, эти синонимичные темы подобны по своему заданию поэзии и памяти.

2.3. «Свет вечерний»: душа и богопознание

В этом параграфе рассматриваются произведения, вошедшие в четвертую и пятую части, доминантными здесь являются темы души и богопознания.

Тема души. Женское первоначало. Anima

Двадцать два стихотворения четвертой части объединяются вокруг центральной темы души, которая, находясь в смертном физическом теле, имеет живую связь со сверхреальным. В сильной семантической позиции стоит первое стихотворение — «Голубь и чаша» (III, 537); провозглашается единство микрокосма и макрокосма.

*Ночь златокрылая! Тебе вослед пытается
Мой дух упругость крыл, но вскоре прилетает
На край своей души, как голубь к чаше вод,
И видит: тот же в ней, далеке, небосвод...*

Как видно из текста, Иванов разделяет дух, явленный в голубе, и душу человека, причем дух мыслится как начало активное, мужское, а душа — как начало пассивное, женское.

*Как бы взаимный лад и некий сговор женский
Молчальницы-души с Молчальницей вселенской.*

С Вселенской, или — Мировой душой ищет соединения душа индивидуальная, дух выполняет в этом процессе функции активного помощника. Подобную проблематику содержат также стихи: «Просонье», «Пчела», «Покой», «Прашур», «Смерть», «Психея-скиталица», «Психея-мстительница» и заключительное стихотворение четвертой части «Мой дом».

«Просонье» (III, 537) актуализирует платоновское представление о единстве души с Душой Мира еще до своего рождения на земле. (Платон 1994: 421 — 500.) Память тогда — это способ возвращения во времени; сон — возможность выхода в инобытие при жизни.

*Сонное тките,
Звездное дейте...*

*Бьютю старинной
В думах цветите,
В сердце живите
Звездный огонь!*

В двухтомном собрании поэтических произведений «Сог Ardens» (II, 223) Вячеслав Иванов утверждал мысль, что Солнце — это сердце Вселенной, а сердце — это Солнце в душе человека. Законы подобия, аналогий между объективно суще-

ствующей реальностью и внутренним миром человека лежат в основе символической философии. Интересно отметить двойственный статус сна в художественном мире «Света вечернего». Для земли сон – пространство контакта с извечным, для сверхреальности временная жизнь земли является сном, от которого человек должен проснуться к истинной жизни. Поэтому хранителем тайны в стихотворении «Пчела» (III, 537) становится Ночь. В «Дионисе и прадионисийстве» Вячеслав Иванов разбирает учение орфиков (Иванов 1994: 162) и отмечает, что пчелы суть символ души. Ночь изобилует звездами, среди которых, по Платону, и живут души до воплощения. Душа ищет своего Жениха.

*А спросит демон-соглядатай:
«Чей в доме дивный свет зажегся и потух?» –
Устами звездными скажи: «Летает Дух
В лугах моих пчелой крылатой.*

За маской «демона-соглядатая» скрывается тиранический ум, который подавляет своей рациональностью душевные движения. В работе «Мысли о поэзии» Вячеслав Иванов писал: *«...Детская непосредственность поэзии есть вынужденная самозащита певучей души (Anima) от педантической тирании её бдительного опекуна – Ума (Animus)...»*. (III, 665) Термины Anima и Animus Иванов объясняет в статье «Anima»: *«...Это есть ее единосущная половина, т.е. именно та же мужская часть нашей личности, от которой она, негодуя, отвернулась и замкнулась не столько из-за его сурового деспотизма, сколько из-за того, что он был не более божествен, чем она сама. <...> Она хочет найти своего брата и супруга, Animus'a, но в преображенном инобытии, озаренного ему присущим сиянием, которое он потерял в земных делах и заботах»*. (III, 275) Иванову было хорошо известно учение К. Г. Юнга (Юнг 1994: 253 – 274), который в своей аналитической философии утверждал существование архетипов мужского и женского первоначала (Anima, Animus). Известное влияние на поэта могли оказать взгляды его друга В. Ф. Эрна. Но ясно также и то, что Иванов трактует названные понятия по-своему, рассматривая их в ключе «религиозно-реалистического символизма». С. Д. Титаренко пишет: *«Их (Иванова и Юнга – Р. С.) искания были параллельными и, несмотря на различие методов, у них была общая цель возрождения многих утра-*

ченных символов человеческого сознания...». (Титаренко 2006: 241)
Думается, что в данном контексте и следует понимать стихотворение «Психея-скиталица» (III, 549).

*Безумная Психея,
Усталая от бега,
Стучится у порога
И требует ночлега...*

Аnimus обозначен в качестве «тайного Друга», ему надлежит оставить бесплодные умствования «в покоях подземельных» и обратиться в духа-голубя, направив свою активность на достижение целостности с душой.

«Психея-мстительница» (III, 549) знаменует следующую ступень эволюции покинутой души. Иванов допускает сравнение Психеи с менадой, которая вначале скитается по дубравам в поисках своего мистического господина — Диониса, а затем, не найдя его, принимается мстить недостойным его воплощениям (в качестве культурного преконструкта служит миф о разорванном вакханками Орфее). Психея в этом тексте — «сестра змеям», таков ее дионисический (или даже — прадионисический статус); она требует воссоединения и собственного оправдания.

*«Мне Друга выдай!
Довольно ты его держал
В плену обидой.
И стал двоим тюрьмой твой дом.
Но Смерть веду я:
Умрешь ты, мертвый; в Нем, живом,
Тебя найду я...»*

Вячеслав Иванов, как представляется, подвергает переосмыслению историю грехопадения Адама и Евы. Ева виновата в том, что послушалась лстивых речей Змия, но более виновен Адам, ответственный за Еву, допустивший это, и сам вкусивший запретный плод. Ева в одиночку не может достичь оправдания, она нуждается в поддержке. Явление в мир Богочеловека в мужском облике в целом переносит всю меру ответственности на потомков Адама. Есть только два пути у человека — или спастись при жизни, примирив в себе божественный изначально ум и «певучую душу», или осуществить это спасение после смерти себя ветхого. Второе — вернее, ибо погру-

женный в поток времени мир может быть преобразен лишь общими усилиями.

Богочеловечество, по В. Соловьеву, создается не в одиночку, но соборно: *«С другой стороны, если бы история остановилась на одном византийском христианстве, то истина Христова (богочеловечество) так и осталась бы несовершенною за отсутствием самостоятельного человеческого начала, необходимого для ее совершенства. Теперь же сохранный Востоком божественный элемент христианства может достигнуть своего совершенства в человечестве, ибо ему теперь есть на что воздействовать, есть на чем проявить свою внутреннюю силу, именно благодаря освободившемуся и развившемуся на Западе началу человеческого. И это имеет не только исторический, но и мистический смысл».* (Соловьев 1994: 201)

Стихотворение «Мой дом» (III, 550) представляет концепцию личности Вячеслава Иванова, позднего периода творчества.

*Дано мне
Себя в сокровенном соборе
Отныне в лицо узнавать.*

Лирическое «я» достойно соборности, ибо осознало личную целостность. Соборность предполагает не безликость, но союз совершенных «я». Иванов определяет свою трицу, составляющую личность.

*Блуждал и набрел на обитель,
Где милая сердцу живет —
И с нею таинственный Житель.
Всю ночь вечеряли мы трое
В просторном и светлом покое:
С тех пор мое сердце цветет.*

Тема времени

Особую группу в четвертой части составляют стихотворения, касающиеся различных аспектов времени и его преодоления. Текст «Время во сне» (III, 538) развивает концепцию временного противопотока, подчеркивая связь Антиройи (см. «Сон Мелампа») с сакральным пространством сна. В тексте «Покой» (III, 538) вопрос: *«Где же река собирается / В один водоем?»* — имеет однозначный ответ — *«Путь — по течению обратному / К родным ключам».* Стихотворение «Время» (III, 544)

указывает, что время создано самими людьми (не только по их вине, но именно — их руками). Должен исполниться срок, прежде чем что-то можно будет изменить. Изображая время в виде змеи, кусающей себя за хвост, Иванов не ограничивается тем, что Ройя и Антиройя образуют единство покоя. «*Змея, особенно мифический Уроборос, т. е. змея, кусающая себя за хвост, символизирует архетип вечного возвращения в кружении*». (Ханзен-Леве 2003: 78) Заключение начала с концом означает смерть Змеи-Времени, и это дает возможность субъекту выйти к вертикали, попасть в поле действия Вечности.

*Время нас, как ветер, мчит,
Разлучая, разлучит, —
Хвост змеиный в пасть вберет
И умрет.*

Стихотворение «Греческая ваза» (III, 545) сообщает другую возможность преодоления времени — это хранящее память о прошлом искусство. Нужно отметить, что Вячеслав Иванов не считает время чем-то абсолютно отрицательным. Время помимо разрушительной функции имеет еще и назначение испытания. Во времени существует культура, во времени живет человек, эту культуру творящий. Человеку доступно проявление любви, — об этом текст «Счастье» (III, 547).

*Счастлив, кто так даровит
Щедрой любовью, что светлomu чается,
Будто со всем он живым обручается.
Счастлив, кто жив и живет.*

Ту же мысль развивают стихи «Чистилище» и «Дикий колос». Особые группы среди стихотворений четвертой части «Света вечернего» образуют тексты, посвященные проблеме отношений брэнного тела и Духа («Воплощение», «Демоны Маскарада», «Разводная»), а также проблеме влияния инобытия на земной мир («Неотлучная», «Пальма», «В детский альбом», «Ave, virgo victoriarum»).

Новый Адам должен помочь Еве вырваться из временного потока, хотя время само по себе необходимо — только так, пройдя через испытания, душа может вспомнить свою инобытийственную природу.

Тема отношений Бога и человека. Христианская модель и язычество

Главной темой части пятой (четырнацать стихотворений) являются отношения между Богом и человеком. Находящийся в сильной семантической позиции текст «Безбожие» (III, 552) (он открывает данную часть) посвящен важной для Вячеслава Иванова идее об «убийстве Бога человеком». В «Размышлениях об установках современного духа» Иванов писал: *«Всякий внутренний опыт чистой имманентности, отрицая собственные корни, находящиеся в сфере трансцендентной, отрицает тем самым и самого себя и естественно расценивается испытующим разумом как несостоятельная случайность. Всем сказанным я вовсе не хочу инсинуировать, что арелигиозность, характерная для наших дней, является их особой приметой. <...> Но, напротив: она привита нам нашими предками, она есть зло наследственное, и многие признаки, о которых я не хотел говорить обстоятельно, подтверждают надежду, что болезнь на пути к выздоровлению».* (III, 475—477) Трансцендентная сущность Бога с трудом улавливается субъектом.

*Сказал Иксион: «Умер Бог».
— «Ушел» — Сизиф, беглец.
В Аиде Тантал: «Изнемог».
Эдип; «Убит у трех дорог,
У трех дорог Отец».*

*Взывает Прометей: «Навек
Ресницы Зевс сомкнул...*

Персонажи античной мифологии, выбранные автором, суть персонажи богоборческие. В терминологии Вячеслава Иванова, эти предки современного человека были охвачены Люцифером — Денницей (см. «Пролегомены о демонах. Лик и личины России»), когда пожелали занять место божества. В стихотворении они выведены вступившими во вторую стадию демонического помрачения духа — ими правит Ариман, и они приходят к выводу, что коль они сами богами не являются, то, следовательно, бога нет вообще. И эта мысль причиняет им страдание.

Пятая часть книги утверждает единство Божественного начала и природы. Господь зовет человека; гармоническое равновесие в универсуме может наступить только в результате

осознанного движения человека на этот зов, различимый в каждом природном явлении. В стихотворении «Безбожие» божественное начало представлено символикой орла и солнца. Развитие заданной первым текстом темы (отношение Бог — человек) прослеживается в стихотворениях «Богопознание», «Митрополит Филипп», «Утреня в гробу».

«Богопознание» (III, 552) утверждает недоступность рационального, «высокомудрого» познания Бога, которым вооружены охваченные Ариманом люди.

*Мужи богомудрые согласно
Мудрствуют, что Бог непостижим.*

Познание Бога доступно на природном уровне, на уровне «я» и «Ты», сам факт наличия «я» человека подразумевает существование «Ты» Бога. И этот путь доступен всякому, им идет герой стихотворения «Митрополит Филипп». (III, 558) Путь веры способен восстановить вселенскую Память, он убирает время, отделяющее Филиппа от предка.

*И грезится — в дыму встает из мглы алтарной,
Владыке сослужа бесплотным двойником,
Святого предка дух, хранящий род и дом...*

В сильной семантической позиции стоит завершающий пятую часть «Света вечернего» текст «Утреня в гробу». (III, 559) Странник здесь символизирует идущего к Богу человека. Странник приобщается к инобытию через своеобразное посвящение — он спит в гробу и видит кущи рая. Видение, явившееся страннику, соответствует одной из центральных мифологем «Повести о Светомире царевиче» (по земле шествует Богородица, и где ступает она — там рай цветет). «Свет вечерний» создавался параллельно с «Повестью...», многие идеи этих книг, естественно, перекликаются друг с другом. В стихотворении Богородица выведена под именем Матери Света. Проснувшийся странник видит сияющий след наяву — утраченный рай, оказывается, не был восхищен — его просто не различает глаз богоборца и грешника.

Группу текстов, объединенных темой услышанного зова, составляют следующие стихи: «Палинодия», «Собаки», «Вечеря любви», «Икона».

«Палинодия» (III, 553) была написана в Павии в 1927 году, то есть уже после присоединения Иванова к католической цер-

кви, свершившегося без выхода из православия. Иванов ощутил себя целостным христианином. Стихотворение сообщает отказ от «языческого прошлого» — поэт сам признавался, что отошел от «магических волхвований». Разумеется, в данном случае, этот «отход» совершает лирический субъект художественного произведения, и все это встраивается в решение художественной задачи пятой части сборника.

*Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?
Но, духом обнищав, твоей не знал я ласки,
И жутки стали мне души недвижной маски...*

... я слышал с неба зов:

«Покинь, служитель, храм украшенный бесов».

Лирическое «я» не довольствуется статической, мертвой красотой. Храм украшенный — создание человека. Красота же, по Августину, имеет сверхприродную, духовную основу, на поиски духа и отправляется субъект — бежит в Фиваиду и питается диким медом молчания. При этом бегство «я» не следует считать бегством от людей. Вячеслав Иванов в «Письме к Александру Пеллегрини» отмечал: *«Гуманизм, поскольку он только доверие, удовлетворяется человеком, каков он есть: пожелай он человека преодолеть, ему пришлось бы отречься от самого себя. Совершенно иное представляет собою гуманизм, основанный на вере в Бога. Он — не только доверие к человеку, но уже вера в человека; а вера призывает нас словами блаженного Августина: <transcende te ipsum> («превзойди самого себя»)».* (III, 439)

Грядущего в ночи Господа чует пес в стихотворении «Собаки». (III, 553) Бог не должен восприниматься как идея, умозрачительно. В тексте «Икона» (III, 555) Бог-Родитель посылает на землю Сына в образе Человека — Богочеловека.

*«Господь Вседержитель» —
Слова на иконе.
Кто в злате? Кто в славе? — Христос Иисус.
Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но Спутник друзей в Эммаус.*

Как икона соединяет в себе прекрасную внешнюю форму и духовное содержание, так и Христос соединяет в Себе природу Бога и человека; более того, сам человек должен пониматься как икона Божия. Дух не мыслится Ивановым в отрыве

от материи – в этом суть его религиозно-реалистического символизма, неоплатонического, по своей идеологии.

Тема материнства

Отдельную группу в рамках пятой части «Света Вечернего» составляют тексты: «Рождество», «Пещера», «Невеглас», «Исповедь земле» и некоторые другие. Их объединяет тема рождения, связующая образ Матери Божьей с Землей.

«Исповедь земле» (III, 558) посвящена Марине Цветаевой, текст был написан в 1915 году, но Иванов неоднократно возвращался к его доработке. «Окончательный текст он установил в 1946 г.» (III, 843) Этот момент указывает на особую важность для позднего творчества поэта высказанных здесь мыслей. Убийца срубает единственного свидетеля его преступления – березку, не понимая, что тем самым совершил двойное преступление. Земля в стихотворении наделяется сверхреальными функциями; она становится символическим замещением Богоматери, грех против нее означает и грех против Бога; только путем покаяния и длительного совершенствования духа, путем исповеди Земле возможно восстановить гармонические отношения с Господом.

*Слышит Матерь Божья в небесах далеке,
Матери-Чернице суд велит вершить.
Припади к Земле ты, грешный человек,
Обещай родимой больше не грешить.*

Связывая в своей философии образы Земли и Девы Марии, Иванов опирается на народные традиции, и видит в особом почитании русским народом Богородицы залог будущего духовного возрождения России. [Думается, что этому служит и фольклорная основа «Повести о Светомире царевиче». (См.: Топорков 2002: 213–260)] Впрочем, фольклорный контекст нужен для достижения главной цели – единства человека и мира (как зримого – бытия, так и до поры сокрытого – инобытия).

В «Свете Вечернем» Вячеслав Иванов выводит семантический ряд, выражающий пассивное, женское начало, ожидающее своего избавителя. Это – Земля (Природа), Душа (Психея), Мать (Богородица), язык (речь). Избавителями являются, соответственно, – единый Адам, Дух (Animus), Сын, поэт.

Связь между пассивным и активным началами осуществляют: Память, Поэзия, Любовь, София. Вредят их единству — люциферический индивидуализм, рационалистический ум, ариманова безликость — легион.

2.4. «Свет вечерний»: соборность⁷

«Сонеты» — шестая часть «Света вечернего», здесь автор подводит определенный итог эволюции ключевых проблем поэтического сборника. Можно предположить, что центральную позицию занимает тема соборности, восходящая к философии Владимира Соловьева и самостоятельно развиваемая Вячеславом Ивановым. Твердая форма сонета предполагает особую четкость изложения главной идеи текста.

В сильной семантической позиции находится стихотворение «Явная тайна» (III, 561), в котором утверждается исключительная роль поэта в миссии оправдания мира:

*Но сердце берегло
Свой талисман, мне вверенный царевной, —
Дар Ариаднин: Имя и Число.*

Ариаднина нить ведет к челну Солнца (символу духа) и к звездной Урании, за которой скрывается символизирующая душу природа. «Нитью» иносказательно объявляются искусства мусические, точнее, собственно, поэзия, соединяющая в себе истину Имени и истину Числа (изначально присущую музыке).

*И как таят невесту под фатою,
Загадочной сокрыл я красотю
Под ризой ночи светоносный стих...*

С тех пор пою, как дети, прост и светел.

Тема творчества

Не всякая поэзия теургична, но лишь та, что не удовлетворяется прославлением предметно-воспринимаемого мира, а ищет причин и истоков. Развивают эту мысль сонеты «Памяти

⁷ Текст доступен в Интернете на сайте Toronto Slavic Quarterly (Торонтский университет). http://www.utoronto.ca/tsq/39/tsq39_sokolov.pdf

Скрябина» и «Язык». «Памяти Скрябина» – микроцикл из двух стихотворений, в первом констатируется кладбищенская немота земли, лишенной своего голоса – художника. Второй сонет указывает на условия движения материи к истоку – родственные друг другу музыка и поэзия возрождаются, как когда-то, в своем онтологическом качестве; образ Скрябина соответствует своими функциями Орфею:

*Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
Что видят в снах себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.*

*...Заклятья древние, казалось, узнавались
Им, им одним опять – и колебали мир. (III, 565)*

В статье «Forma formans e forma formata» («Форма зиждущая и форма созижденная») Вячеслав Иванов писал: «...В обя-занность художника отнюдь не входит задача изображать вещи такими, какими их видят все: наоборот, ему дана возможность нас ими удивлять. Нам должно казаться, что их и не было раньше, и мы радуемся, сознавая, что это всё те же вещи, нам хорошо известные, обычные, но вдруг преображенные, показанные в своей подлинной сущности». (III, 675) Сонет «Язык» объясняет власть поэта – происходит символическое отождествление языка (или речи) с природой, землей, а поэта (певца) с духом:

*Родная речь певцу земля родная:
В ней предков неразменный клад лежит...*

*Как было древле, – глубь заповедная
Зачатий ждет, и дух над ней кружит... (III, 567)*

Анима речи и Animus поэта должны обрести друг друга, поэт ответствен за речь, между тем, через слово он имеет выход на прочих носителей языка. В конечном итоге, преображение «родимых недр» исполняется через пробуждение читателя/слушателя к осознанию как своей «певучей души», так и души мира. В деле соединения собора – соборного Человека, как видно, художнику (и в особенности, поэту – понимающему творящее слово) отводится исключительная по своей важности роль. «Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созижденной. Это поистине со-общение, т.е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но

*при её посредстве пробуждает и в чужой душе аналогическое со-
зидательное движение». (III, 668)*

Стихотворение «Сон» указывает на амбивалентность сновидения. С точки зрения земного пространства, сон может быть понят как область сверхреального, с позиции инобытия — это марево конечной жизни, только разлучающей части Единого.

*Как музыка, был сон мой многозвучен
И многогласен, и как жизнь — печален. (III, 561)*

Пробуждение от такого сна означает остановку течения времени, окончание власти града земного, в терминологии Августина Блаженного. Тогда жизнь принимает символику ночи, где солнце духа есть только ожидание, интенция к будущему. При этом жизнь в граде земном необходима для постижения града Божия, отсюда у лирического субъекта нет резко отрицательного отношения к текущему моменту, последний должен научить искать за личинами множественности лик единства.

*И, пробудясь, я понял: время стало;
Ничто не пройдет; все, что было, вечно
Содержит дух в родимых недрах Ночи. (III, 562)*

Тема рационального ума. Animus

Сонет «Порог сознания» посвящен Эмилию Метнеру. Ограниченность рационального познания (Animus — поврежденный самомнением Ум), мешает, по Вячеславу Иванову, принять собственную душу. Человек уподобляется поэтом Эдипу, который разгадал загадку Сфинкса, но не предусмотрел, что «стоящий вечером на трех ногах» имеет в качестве третьей опоры трансцендентный дух. Символика души (море) отчетливо перекликается в этом стихотворении с символикой коллективного бессознательного (вода) К. Г. Юнга. [«Безмерно древнее психическое начало образует основу нашего разума точно так же, как строение нашего тела восходит к общей анатомической структуре млекопитающих». (Юнг 1991: 64)]

*Так свет иной, чем разум, понижает
За окаем сознания и в купель
Безбрежную свой невод опускает. (III, 562)*

Тема души

Душа здесь, действительно, скорее душа мира, нежели индивидуальная. Вливающееся в соборную Душу лирическое «я» представлено в тексте «Наг возвращусь...». Обещанное окончание времени знаменует переход в тихую вечность («Свет вечерний» вообще есть предвестие этой вечности). Данный процесс возвращает сущее к исходной точке: все разделившееся собирается вновь.

Тема соборности. Единый Адам

Концептуальной структуре пространства посвящено стихотворение «Внутреннее небо».

*За сферою горящей Серафима
(О, Человек, когда б в себя ты вник
И целостным узрел свой вечный лик!) –
Есть скиния с ковчегом Элоима. (III, 563)*

Серафим – высший среди семи ангельских чинов (одно- временно, это отсылка к имени Светомира царевича): «*Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл, двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летел. И взывали они друг ко другу, и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! / вся земля полна славы Его!*» (Исайя 6: 1–3). Увидеть «Сидящего среди Града на престоле» можно во сне, вникнув в свое я. Бог, как и вообще все идеи, «реальнейшие сущности», по Вячеславу Иванову, заключается в самом Человеке. Следует подчеркнуть – в Человеке с большой буквы, то есть соборном в синхронии и диахронии, – так проявляется неоплатонизм автора. Вячеслав Иванов избирает путь волхвов, вникнувших в суть вещей и пришедших поклониться Младенцу. В стороне остаются простые, необразованные пастухи, тоже, правда, осененные благодатью. Лирическому я «Внутреннего неба» непременно нужно «вникнуть», базовая категория христианства – вера – как бы берется за скобки:

*Слепительный не ослепил бы день
Твоих очей, и не смутила боле
Мысль: «Он – я сам!» (III, 563)*

Специфику пространственной организации художественного мира Вячеслава Иванова передает также сонет «*Sacrum sepulcrum*».

*Знай: каждый лик, глядящий с облаков,
Лишь марево зеркальности воздушной:
Небесное, о гость Земли радушной,
Отражено из темных тайников.*

*И каждое на небо вознесенье —
Сошествие в родную глубину... (III, 564)*

Все же не следует упрощенно мыслить небо отражением земли, как представляется, речь идет о сложных синтетических отношениях верха и низа. Любая точка реального пространства имеет свою временную протяженность, образуя луч с исходными координатами в пространстве Эдема. В свою очередь, любая точка этого луча имеет вертикальную связь со сверхреальным пространством. Единство реального и сверхреального осуществляется во все том же пространстве земного рая. Выход к сверхреальному означает выход к Эдему, расположенному в начале луча времени. Молитва становится воспоминанием, совершающим временную петлю. Все небесное, высшее, таким образом, известно человеку, является его собственным, родным топосом. Полагая его недостижимым, иным, человек допускает ошибку, теряет надежду на обретение:

И луч с небес — из гроба воскресенье.

*Тот луч — ты сам. Мы душу все одну,
Вселенскую творим. Когда собою
Всех ощутишь, душа, — Жених с тобою. (III, 564)*

Единое — в нас самих, его нужно просто осознать. Для реализации предложенной модели, действительно, необходим физический пространственно-временной континуум, страдания, которые претерпевает в нем личность, способствуют стремлению к целостности, к восстановлению гармонических отношений между духом и материей («Quia Deus»):

*Троих одна на крест вела дорога;
Единый знал, что крест — подножье Бога. (III, 563)*

Смерть, приравненная к переходу в мир единства, преобразует время в вечность, и оправдывает реальность как таковую (об этом сонет, посвященный Юрию Верховскому, «Новодевичий монастырь»):

*Плыл, паруса развев, ковчегом новым
Храм облачный над спящим Соловьевым;*

*А за скитом, в ограде внешних стен,
Как вознесенный жертвенник, молила
О мире в небе Скрыбина могила. (III, 565)*

Микроцикл, состоящий из двух сонетов, «Париж» имеет посвящение и эпитафия: «*Е. С. Кругликовой. Fluctuat nec mergitur. Надпись на гербе Парижа*». Стихи развивают концепцию человека, по Иванову, — всечеловека. Метаморфозы, происходящие с Адамом во времени, могут быть сведены к двум вариантам. Во-первых, приведен ряд персон, представляющих культуру Франции: «*О, сколько вечных лиц в одном лице блистает...*» (III, 566). Культура интегрирует творческий порыв духа, она же материализует память, культура — это преображенная человеком природа. Вячеслав Иванов здесь следует за Августином, считавшим, что *vita beata* можно достичь, соединившись с Богом, идти же к этому можно путем разума и путем авторитета. Культура — это путь разума. «*Мыслящая душа, познавая внешний мир ступеннеобразно, через познание в нем элементов высшего мира (mundus intelligibilis), восходит от ограниченной veritas в вещах к полной veritas как таковой. Посредником при восхождении является сама душа, которое есть существо из мира умопостигаемого, брошенное в мир чувственный*». (Гревс 1993: 22) Такое движение души для Иванова предпочтительнее пути авторитета — непосредственной веры. Культура тогда синонимична эволюции духа, а «вечные лица» — вехи на пути общего прозрения. Второй вариант метаморфоз Адама — демоническое разъединение, беспомощность душ, погруженных в поток времени и потерявших связь с трансцендентом:

*Крутится буйственней, чем вавилонский столп,
Безумный легион, как дым, безликих толп. (III, 566)*

«Всецеловеческий Париж», таким образом, является символом земного пространства. Единство чувствуется тут особенно ясно — доброй приметой схожести людей становятся их двойники. Двойник — это благая весть, возвещающая братство в Боге:

*Двойник мой в сумерках капеллы, мне заветной,
Молился пред моей Мадонной неприметной. (III, 567)*

Тема души. Время

«Зимние сонеты» — цикл, состоящий из двенадцати произведений, его главная тема может быть определена как «зима души». Изоляция лирического я происходит на синхроническом уровне, в диахронии (сны, мечты, воспоминания) одиночество преодолевается. Время (время зимы), отделяющее душу от сверхреального, должно вынести субъекта к таинственной (весенней) встрече. Душа проходит сквозь испытания. Зима — символическая смерть природы, переход, по Иванову, к новому состоянию.

*Зима души. Косым издалека
Ее лучом живое солнце греет,
Она ж в немых сугробах цепенеет,
И ей поет метелицей тоска. (III, 569)*

Зима души предполагает власть плоти, требующей укрытия, дома, «камелька» и многого другого. Вечность погружена в могилу («*Ах, вечности могила глубока!*»). Однако, чем глубже падение, тем выше взлет. Середина зимы — это уже предвестие весны. Первыми признаками возрождения можно считать искусство, творчество. Зимой душа окружена волками — символами дионисических инстинктов, хотя власть волков ограничена: «*Стоит на страже волчий вождь, Егорий*». Этот образ прямо отсылает к «Повести о Светомире царевиче», где дубравный бес в обличье волка покоряется просветленной душе Светомира. Ожидаемая весна ассоциируется с воссоединением с ушедшими в вечность любимыми. Лирическое я не находит земного рая, но его существование — необходимая ступень для тех, кто придет позже:

*В ночь зимнюю пасхальный звон ловлю,
Стучусь в гроба и мертвых тороплю,
Пока себя в гробу не примечаю. (III, 573)*

Тема жертвы

Цикл «*De profundis amavi*» состоит из девяти сонетов, которые связаны темой жертвенного очищения. Жертвой движет любовь, стремящаяся прорваться из мира вещей, частных мир цельных сущностей: «*Любить из преисподней был мой дар*». (III, 574) Субъект взывает из бездны к Господу. Жертвенное начало — суть начало дионисическое, отсюда ряд образов, вос-

ходящих к трагическим мифам Древней Греции. Однако способность к самоотречению не зависит от эпохи, зрелость лирического я цикла достаточна, чтобы воскликнуть:

*Скоси мне жизнь, гонец благой поры!
Дабы воскресла, целостна и здрава,
Душа... (III, 575)*

Крылатая душа тяготится пленом жизни. Вместилищем любви провозглашается сердце — мистический центр человеческого тела, символ, имеющий, в том числе, традиционное значение вечности. В «Сог Ardens» Вячеслав Иванов определяет сердце как жертвенную розу, то есть как примирение всех противоречий в жертвенной любви («*О сердце... <...> как ты любовь спасло?*»). Последний сонет цикла заканчивается обращением к Богу: «*Так не ревнуй же!*» Сонет не завершен, и его созданию сопутствовали обстоятельства неожиданной смерти жены поэта — Веры. Этот текст освящает земную любовь ее небесным инвариантом, заключительные слова звучат как призыв любви-ответа свыше:

*Меня томил Ты долго без вестей,
Но не был мне никто Тебя дороже. (III, 578)*

Ответом стала жертва — земной любви.

Тема соборности. Рим

Цикл «Римские сонеты» — это девять текстов написанных в адрес Вечного города. Этот статус заслужен Римом, во многом, благодаря искусству, культуре, памяти, обращение к Риму завершает шестую, сонетную часть «Света вечернего». Рим для лирического субъекта цикла — наследник сожженной Трои, он же — надежда на будущее. Без преувеличения можно сказать, что Рим — это нормативный топос земного, реального пространства. Хороводы изваянных морских богов, обелиск над площадью ди-Спанья, Бернини, Пиранези, Гоголь, Александр Иванов — все это соборный Рим. Заключительный сонет цикла прямо указывает на особые отношения между временем, как бы не заметным в Риме, и вечностью:

*Не Вечность ли свой перстень обручальный
Простерла Дню за гранью зримых лет? (III, 582)*

Вячеслав Иванов писал «Римские сонеты», приехав в Рим, в 1924 году. Через двадцать лет он создал «Римский дневник 1944 года» — седьмую, заключительную часть «Света вечернего». Но первый цельный итог книги автор подводит уже в «Сонетах», где ценностью объявляется собор живущих ныне, живших ранее и долженствующих жить в будущем людей. Вячеслава Иванова интересует то общее, что свойственно человеку как таковому, и поиски вселенского Адама — это попытка познать самого себя через отражение в чужом сознании. Доминантная тема «Сонетов» — тема соборности, причем необходимость собора заявлена как на синхроническом, так и на диахроническом уровне.

2.5. «Свет вечерний». «Римский дневник 1944 года»

«Римский дневник 1944 года» — заключительная, седьмая часть поэтической книги Вячеслава Иванова «Свет Вечерний».

Ольга Дешарт отмечала: *«Кроме «Римских Сонетов» за почти двадцатилетнее свое пребывание в Италии (с сентября 1924 г. до 1-ого января 1944 г.) В.И. написал двенадцать стихотворений. За один 1944 г. их возникло сто восемнадцать»*. (I, 206)

«Дневник» — это отклик на судьбоносный для воевавшей на стороне фашизма Италии год, отклик на исторические события, современные автору. Однако этот своеобразный цикл следует понимать и как записи духовных переживаний Иванова, связанных, скорее, с метафизическими сущностями, чем с историей; история здесь наличествует на правах их частного воплощения. Лидия Иванова писала в «Книге об отце»: *«Он сильно и болезненно переживал политические новости, следил за ними по газетам и радио, по слухам и разговорам с людьми; но, как всегда, у него внешние большие события непосредственных литературных откликов не вызывали; впечатления от них у него откладывались глубоко во внутреннем мире и только со временем проявлялись в творчестве»*. (Иванова 1992: 262)

«Лирический год», как отмечает О. Дешарт, складывался спонтанно: *«Дневник в стихах — форма необычная; она не была нарочито задумана автором, и возникла, даже для него самого, неожиданно»*. (III, 853) Действительно, даже исходя из предварительных наблюдений над текстом, можно прийти к выводу, что тринадцать частей «Римского дневника» («Via Sacra — Ста-

роселье» и двенадцать частей, озаглавленных по названиям календарных месяцев) не имеют жестко определенной, в символистском смысле этого слова, цикловой структуры. Дневник как жанр предполагает нечаянность пришедшей мысли, случайную запись, отзывающуюся на душевное движение автора. Иванов не посвящает «месяцы» «Дневника» каким-либо строго сформулированным проблемам: однажды коснувшись той или иной темы, он неоднократно возвращается к ней позже. Лирическое «я» «Дневника» — необыкновенно живой человек, ощущающий трагическое несоответствие между старостью своего тела и нерастроченной молодостью души.

*Великое бессмертья хочет,
А малое себе не прочит
Ни долгой памяти в роду,
Ни слав на Божием суду, —*

*Иное вымолит спасенье
От беспощадного конца:
Случайной ласки воскресенье,
Улыбки милого лица. (III, 585)*

Своеобразным вступлением к основному тексту «Римского дневника 1944 года» является посвященная Ольге Шор часть — «Via Sacra», где автор в сжатой форме излагает свое отношение к проблеме времени — важнейшей проблеме «Света Вечернего». Томас Венцлова отмечал: «*Время у него теряет однонаправленность и интерпретируется в пространственной символике восхождения — нисхождения...*». (Венцлова 1997: 108) Два текста, составляющие «Via Sacra», — «Староселье I и II» — отсылают к событиям 1939 года, когда властями было решено снести улицу Монте Тарпео, где жил тогда Иванов, чтобы вернуть Капитолию облик времен Микеланджело. Дом на Монте Тарпео воспринимался поэтом как подобие земного рая.

*Сквозь сон эфирный лицезрим
Твои нагие мощи, Рим!
А струйки, в зарослях играя,
Поют свой сон земного рая. (III, 584)*

Время здесь как бы не имело власти, пока не была нарушена гармония уединения. Дом был сломан, садик разрушен — по приказу самого Муссолини. Лидия Иванова вспоминала: «*Когда это было сделано, оказалось, что на виа Монте Тарпео*

под домом, в котором мы прожили пять лет, находился фрагмент древней виа Сакра, по которой проезжали римские триумфаторы». (Иванова 1992: 254) Иванов благословил находку — была восстановлена память о прошлом, память, которая делала временное прибежище поэта также причастным вечности:

*Сойди в бессмертное кладбище,
Залетной Музы пепелище!* (III, 584)

Помимо биографического контекста *Via Sacra* имеет и более важное символическое значение. Стихи 1944 года — это и есть Священный Путь, которым проходит художественное сознание поэта, подведение итогов и указание направления тем, кто идет следом. *Via Sacra* — не перемещение в пространстве, ибо пространство Рима остается для Иванова неизменным, но перемещение во времени, через время — к истоку.

Тексты «Римского дневника» довольно трудно «рассортировать» по главным проблемам. Можно выделить ряд центральных тем (разумеется, с известными оговорками). Во-первых, это темы, касающиеся структуры пространства: по вертикали — тема инобытия («Пространство сна») и по горизонтали — темы Европы и России. Во-вторых, это тема времени: в соотношении с трансцендентом — «Метаморфозы духа во времени», в линейном, историческом смысле — «История». Концепция человека, преобразующего пространство и преодолевающего время, выражена в следующих вариантах: тема человека («Человек между двумя мирами»), тема христианства («Человек и провидение Божие»), тема души («Душа как проявление Вечножественного»), тема жертвенной смерти («Смерть как второе рождение»), тема памяти («Вселенская Память как средство обретения единого Адама»), тема поэзии («Поэзия и искусство вообще как нормативное состояние духа»). Дефиниции тем достаточно условны, что не отменяет существа выделенной проблематики.

Тема инобытия

«Пространство сна» объединяет восемь текстов (Январь 2, 8; Май 8; Июнь 6; Июль 7; Сентябрь 2, 7; Ноябрь 4).

«Мне в осень сон приснился странный...» (III, 585) — в этом тексте утверждается принципиальная связанность мира феноменов и мира трансцендентального. Инобытие предстает во

сне живущего в земном мире человека, и связь с инобытием (поставленным под знак христианства) осуществляет сам сновидец:

*Редеет сон. В церквах звонят:
День всех усопших... Сердце слышит
Безмолвный, близкие, привет.*

Инобытие здесь — пространство Бога и людей, умерших для земли, приложившихся к телу единого Человека. Сон преодолевает пространственную разлуку, как по горизонтали, так и по вертикали. Это подтверждает стихотворение «Ты жив ли, друг? Зачем во сне...» (III, 612), посвященное Юрию Верховскому:

*Мы молча жмем друг другу руку,
Ликуя сердцем в тишине,
И на безвестье, на разлуку,
Вздыхнув, пеняем.*

Сомнение лирического «я»: «Ты жив ли, друг?» — в этом смысле, вполне оправданно. Реальность — сон инобытия, инобытие — сон реальности, моментом пробуждения поэтому часто является смерть. Этот «синтетизм» вообще является у Вячеслава Иванова структурообразующим (см., напр. Кондаков 1996). (В стихотворении «Земля белее полотна...» (III, 588) сон земли есть ее умирание, что создает возможность человеческой душе соприкоснуться («пошептаться») со сверхреальным.) Стихи «И правоверный Кальдерон...» (III, 616) и «Глубь воды во сне меня манила...» (III, 620) развивают мысль о греховном сне Адама, уверившего себя в своей божественной природе. Инобытие — пространство не только Бога, но и дьявола; сонный морок сатаны, рассеиваясь, не исчезает вовсе:

*Дух бодр, и не властна
Темная над зрящим глубина.
Но и явь — завеса...*

Сон, таким образом, — не единственная панацея от грехов реального мира. Бодрый дух должен и во сне, и наяву различить признаки Божьего присутствия и избрать верную дорогу. Текст «Как паутина истонченных...» (III, 630) персонифицирует Божественную волю в образе двойника обреченного на смерть человека. Двойник существует в истинном, сверхреальном пространстве.

*Он не принудит, не прикажет, —
Своя в них воля, свой закон. —
На перепутьи не укажет,
Где роковой начнется склон;
Но нить сочувственная вяжет
Явь двойника и жертвы сон.*

Субъект должен пробудиться; сон, хотя и является часто пространством сакральным, не ведет к спасению, он лишь намекает на него. Об этом текст «Языков правду, христиане...» (III, 632) Сны символичны, и этот символизм потенциально открыт для человека. Инобытие — целостно, и потому оставленная поэтом земля в стихотворении «Лесов мутнеющий свинец...» (III, 637) может быть возвращена ему в сновидении:

*О, север негостеприимный!
Не сговор ли тоски взаимной
Мне в снах являет образ твой?*

Темы Европы и России

«Европа — Россия». О. Дешарт пишет: «...На всякое событие «времени и часа» откликается «Римский Дневник», а нет в нем отклика на то, что происходило в России в тот страшный год». (I, 218) Однако, нельзя сказать, что в «Дневнике» Россия отсутствует абсолютно. Она наличествует не в историческом (современном) разрезе, но в смысле сущностном как единоприродный антипод Запада. Единство России и Европы утверждается Ивановым по двум парадигмам: греха и спасения.

Стихотворение «Европа — утра хмурый холод...» (III, 613) состоит из трех строф, две первые вводят контрапунктные темы Европы и России, третья строфа объединяет их в общей вине — в насилии Ума над Душою Природы, в рационально-техническом подчинении Земли человеку:

*И — как распolzшиися раны
По телу — города людей.*

И Россия, и Европа суть единая Земля, ожидающая оправдания. Кроме того, пространству России присущ феномен беспамятства — величайшего, по Иванову, греха. Так, текст «Аллеи сфинксов созидал...» (III, 640) противопоставляет памятливой Европе беспамятную Россию.

*Где русских старых лип аллеи,
Лет романтических затей?
Их вырубил, на мщенье скор,
Наш разгулявшийся топор.*

Безвестность оттягивает момент всеобщего воспоминания, возвращения земле райского облика. Оттого и не желает лирическое «я» стихотворения «Густой, пахучий вешний клей...» (III, 588) возвращаться на родное пепелище. Уничтожив память о прошлом, Россия лишилась вертикали, поэтому нет большой разницы, где жить тоскующему по ней человеку — в стране или за ее пределами. Однако, в плане эмоциональном разлука переживается субъектом как тяжелый крест

*Но на родное пепелище
Любить и плакать не приду:
Могил я милых не найду
На перепаханном кладбище.*

Иванов провозглашает единую духовную основу Западного и Восточного христианства; разъединенность православной и католической церковью переживается им как личная трагедия (Январь 5; Февраль 2).

Тема времени

«Метаморфозы духа во времени». Под этим условным названием выступает группа текстов, актуализирующих тему изменчивости земного пространства и живущего в нем человека. Время, как достояние града земного, должно быть преодолено духом, но при этом именно время способствует совершенствованию духа; временные искажения лишь подчеркивают неизменность «реальнейшего» существования (Январь 6; Июнь 5; Июль 6). «Для Вячеслава Иванова история есть дар человеку, ищущему воплотить себя вполне как божественную личность, поскольку это возможно лишь в границах времени, лишь в истории, лишь через смерть». (Берд 1996: 44) Время, в понимании Иванова, не эсхатологично, оно ведет не к апокалипсису, но к Царству Божию на земле. Время календарного года является, таким образом, символом кругового характера времени как такового: смерть в этой системе координат означает новое духовное рождение (Март 1, 6, 7; Апрель 3, 7; Август 6; Октябрь 1; Ноябрь 7).

По Иванову, время возникло по вине человека:

*Но с человеком изменился
И лик полуденной земли.
И мнится — воздух потемнился,
И небеса изнемогли.*

[«Как в дни октябрьские прекрасен...»
(III, 634)]

Время побеждается противодвижением духа, и человек должен сам сделать первый шаг к истоку. Эту идею развивает ряд текстов. Во-первых: «Иди, куда глядят глаза...» (III, 626), где перемещение в пространстве оказывается символическим возвращением во времени. Во-вторых: «Жди, пожди зари неспешной...» (III, 633), где поводырь «не от мира сего» приводит ищущего туда, где душа минимально подвержена искажению времени.

*Ты вождя кривого слушай,
И подслепый поводырь
Приведет в шалаш пастуший
Иль в пустынный монастырь.*

В-третьих, текст «Todo nada» (III, 627), где отвергается мистический (апофатический, приемлемый для раннего Иванова) путь богопознания и утверждается путь Августина Блаженного, отрывки из «Исповеди» которого используются во второй части стихотворения в качестве эпитафий. «Чадю многих слез», пройдя через все искусства, созревает для шага к истоку. Движение к истоку есть духовная эволюция, реализующаяся во временной антиипостаси — в Антиройте.

«История». Историческое время присутствует в «Римском дневнике» в виде частых ссылок на события 1944 года, его же сущностная природа, соотнесенная с выходящим на Вечность прошлым, выведена на первый план в сравнительно небольшом количестве текстов (Июнь 2, 7; Июль 10, 11; Август 8, 9; Октябрь 5).

Реальные исторические события художественное сознание Вячеслава Иванова переводит в универсальные обобщения [например: «Немцы ушли...» (III, 614), «Вечный город! Снова танки...» (III, 616)]. Рим исторический есть Рим архетипический, Иванов может не пользоваться даже именем города — это город как таковой, во всех его ипостасях — Вавилон и Иеру-

салима. Соотнесение с вечностью здесь подразумевает соотнесение с Памятью, в том числе и с памятью культурной, где события прошлого могут накладываться на судьбу нынешнего времени. «Рубиться ныне бы, Денис...» (III, 626):

*Иссякла ль пьяных гроздий влага?
Хмель веледушный бы влила
Твоя в них песнь, твоя отвага,
Угрюмой злобы враг Денис, —
Ты, в партизанах Дионис!*

Однако, без духовного преображения свобода от истории недостижима; ее власть влечет субъекта к страданию, приводит к катастрофическому состоянию войны. [«Не медлит солнце в небесах...» (III, 627)] Итог размышлений над темой войны заключен в стихотворении «Рассказать — так не поверишь...» (III, 634). Война — это история, линейное время, абсолютно лишённое вертикальной связи с вечностью.

*Но нам ли клясть былое?
С наших сознано полей,
На соседей лихо злое
Лише ринулось и злей.*

От истории страдает единство Адама. Лирический субъект способен противостоять этому процессу через обращение к памяти, которую хранит древний город (Июль 10, 11). Уходя в прошлое, история очищается Памятью, приобретает новый, неизмеримо более высокий статус.

Тема человека

«Человек между двумя мирами». Концепция раздвоенности человека в первую очередь связывается у Иванова с представлениями Августина Блаженного о борьбе града земного и града небесного. «*Этические воззрения Вячеслава Иванова основываются на равновесии противопоставлений Добра и Зла, града Господнего и града человеческого, «Аз есмь» и «Ты еси».* (Калевич-Креацца 1996: 133) Одновременно, картина мира Вячеслава Иванова исключает существование устойчивых оппозиций без возможности примирения их полюсов, без заключения их в Едином.

Земной град — антагонистичен, и потому бесперспективен: «Два ворона» (III, 596). Личины земного бытия не имеют фик-

сированного характера, в результате оппозиция превращается в бессмыслицу.

*Хвалились: «Белизною
Я полюбился Ною;
Он отпер мне ковчег.
В волнах не сыщешь зерен;
От мертвой снеди черен
Стал этих перьев снег».*

Впрочем, оппозиционность как таковая нарушается вступлением в противостояние двух градусов активного субъекта. [«Если белый цвет и черный...» (III, 605)] Преодоление раздора требует в качестве предварительного условия от человека устранения его в самом себе (Сентябрь 4, 5, 6).

*«Отважен будь! Отринь двуличье!
Самостоянью научись!
В Христово ль облекись обличье —
Или со Зверем ополчись».*

[«Став перед врагом, лицом к лицу...»
(III, 631)]

Путь любви доступен прежде всего через веру; знание, столь важное для лирического субъекта поэтической книги «Cor Ardens», подчиняется вере; волхвы поклоняются Младенцу (Январь 4; Февраль 5, 9).

Тема христианства

«Человек и провидение Божие». По Августину, свободная воля человека греховна, ибо противоборствует гармонии града небесного. Провиденциализм Августина, в известной мере, близок и Вячеславу Иванову. «Я посох мой доверил Богу...» (III, 597):

*Когда, от чар земных излечен
Я повернусь туда лицом,
Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом.*

Провидение не оставляет сохранивших в душе Младенца (Январь 3), душа еще помнит в младенчестве свое небесное происхождение. Данный постулат не вполне согласуется с каноническим христианством, но для Иванова он — краеугольный камень в отношениях Господь — человек.

Часто, покровительство свыше становится возможно в качестве ответа на активность человеческого духа (Февраль 6, 7, 10; Март 3). Самоотвержение Христа ради наиболее полно выражено в тексте «Порывистый, простосердечный...» (III, 644). Апостол Петр совершает здесь самый человеческий, по Иванову, поступок – рискует жизнью, веруя, а не размышляя:

*Ты мил мне, Петр! – Мечта иль явь?
– «Он!» шепчет Иоанн. И вплавь
Ты к берегу ринулся, беспечный.*

Петр и Иоанн демонстрируют как бы два взаимодополняющих движения навстречу Богу: Иоанн – духом, а Петр – физически. Поступок Петра не исключает и духовной стороны, лирическому же «я» этот порыв близок, ко всему прочему, эмоционально. В целом же, на декларативном уровне, мироздание находится в ведении Бога: «Жизнь и дыхание сада...» (III, 640)

Тема души

«Душа как проявление Вечноженственного». Представление о «певучей душе», как индивидуальной, так и Мировой, поработанной надменным Умом и ждущей его небесного преобразования в Дух, было уже сформулировано Ивановым в предыдущих частях «Света Вечернего». «Римский дневник» как бы подводит итог этой теме, указывая на важнейшие аспекты символического единства мужского и женского, активного и пассивного начал, союза, в который вступают Anima и Animus. Anima и Animus должны воссоединиться в сердце человека, чья земная жизнь призвана способствовать гармонизации всего космоса (Январь 10, 11; Май 4).

Душа Мира (почти в платоновском смысле этого термина) напрямую связана с понятием Природы, обреченной на немotu и страдания из-за грехопадения человека. Чувствуя свою вину перед ней, лирический субъект стремится восстановить древние отношения, принимая без ропота любую, посланную Природой погоду. «Все никнут – ропшут на широко...» (III, 625):

*Все никнут – ропшут на широко:
Он давит грудь и воздух мглист.
А мой пристрастный суд велит
Его хвалить...*

Лидия Иванова в «Воспоминаниях» относит эту терпимость к ненастной погоде у Иванова на счет его любви к Риму, (Иванова 1992: 290) но, думается, что причины здесь более серьезные.

Женское первоначало мира персонифицируется в «Дневнике» в образе Девы (Апрель 5; Май 1; Июль 8), причем это Дева христианской традиции с коннотациями Премудрости (как христианской, так и дохристианской), так, в тексте «Прощай, лирический мой год!..» (III, 644) София выведена под маской Афины:

*«К Афине
Вернись!» — мне шепчет Муза: «ныне
Она зовет».*

Тема жертвенной смерти

«Смерть как второе рождение». Стихотворений, в которых затрагивается проблема смерти, в «Римском дневнике» много (прямо ей посвящено 14 текстов, но косвенно близость смерти ощущается и в других произведениях). Автор «Дневника» стар, потому смерть воспринимается им не только в остраненном, философском смысле, но и в смысле глубоко человеческого, эмоциональном.

Концепция смерти, по Иванову, связана со смертью тела, душа же претерпевает очередное рождение в инобытии. В этом контексте дихотомия души и плоти может быть высказана как дихотомия Духа, неба и Природы, земли. Употребление термина «душа» здесь не вполне удачно. Дело в том, что человек (если он внутренне готов к смерти) должен примирить в себе индивидуальную душу и дух. Освобождение его от рамок времени и материи предполагает приобщение к Мировой Душе и Духу Отца, в свою очередь, состоящими в гармоническом единстве (Январь 12; Февраль 1; Март 2, 5; Май 2, 5; Июнь 8; Июль 4; Август 2; Октябрь 6). Человек не только, подобно Авелю, приемлет смерть, но и, подобно Каину, смерть порождает. Грех убийства преумножает печаль Природы, ведет к апокалиптической катастрофе. [«Лютый век! Убийством Каин...» (III, 630)] В конце концов, оказывается, что вкусивший от запретного плода Адам, упорствуя в своем грехе, боится не смерти даже, дарующей, потенциально, ему возврат в Эдем, а утраты иллюзий, представлений о мире и о самом себе.

*Но когда б Она слетела
И рукою костяной
Взять из уст его хотела —
Душу? — нет, а наливной*

*Сладкий плод, что закусил он,
Не отсрочки бы просил он
Зова Божья на года, —
А душистого плода.*

[«Даром жизни скоротечной...»
(III, 592)]

Тема памяти

«Вселенская Память как средство обретения единого Адама». О. Дешарт писала: «*В разные, далекие друг от друга дни своей жизни и во всех своих книгах лирики (включая и «Свет Вечерний»)* В.И. твердил и твердил: «Память — залог бессмертия». В «Дневнике» он этого уже не повторяет, полагая предпосылкою утверждение торжества памяти над смертью; говорит же он только об орудии ее воздействия, об ее воплощающей силе, о — поэте...». (I, 211) Действительно, память и поэт — чрезвычайно связанные у Иванова понятия, однако ряд текстов «Римского дневника» прямо относится к памяти как таковой и дает представление об оригинальной концепции целостного Адама. Следует отметить, что Иванов, касаясь указанных проблем, остается в русле идей, выраженных в мелопее «Человек» и в предыдущих частях «Света Вечернего».

Текст «Lethaea» (III, 602) провозглашает возможность преодоления Леты при условии памяти о предках. Лета здесь — не река загробного мира, это — символ забвения, сопровождающего человека с момента его появления на свет. Тело Адама растянулось во временном измерении, части же этого тела обязаны помнить друг о друге.

*Склоняйте слух к теням,
Потомки, ближе... <...>*

*Спадает лен долой,
И цепь сомкнулась:
Душа с собой, былой,
Соприкоснулась.*

Инобытие вызывает к бытию о нерасторжимой связи между ними (Ноябрь 1, 2, 3; Июнь 1).

Современный мир — это мир, лишенный иерархии, — как в отношении реальности, так и в отношении инобытия; такой мир находится во власти Аримана (см.: Венцлова 1997: 55–57), стоит на крайней черте, за которой либо — Армагеддон, либо — всеобщее пробуждение (Апрель 8; Декабрь 3).

Вячеслав Иванов видит воссоединение Адама в двух плоскостях — горизонтальной и вертикальной. Вертикаль подразумевает заключение в Памяти умерших; и этому способствует культура (Июль 9; Октябрь 3; Ноябрь 7; Апрель 9, 11). Воссоединение на горизонтальном уровне означает, что память способна преодолевать расстояния, собирая близких лирическому «я» людей (Апрель 12; Июнь 4). В целом, от человека требуется только *помнить*, и тогда провидение Божие устроит единство Адама.

*Не ропщи ты на годину,
Не гадай и по звездам,
Как решит свою судьбину
Расколовшийся Адам.*

*Ты — ловитва; мощный Рыбарь
Волочит по морю сеть...*

[«Затаеннее Природа...» (III, 615)]

Тема поэзии

«Поэзия и искусство вообще как нормативное состояние духа». Поэзия и искусство вообще у позднего Иванова есть универсальное средство воспоминания. «Для Иванова поэзия — творческое действие, а следовательно, что-то вроде литургического воспроизведения самого Творения, подготовка сердца и ума к постижению Божеских дел». (Пайман 1998: 182) Помимо того, что художественные тексты сохраняют для потомков духовные искания отцов, «певучая душа» через искусство имеет возможность высказать то, что она знала до своего воплощения, высказать истину, полученную нерациональным путем. Властитель мира, теург с неограниченными возможностями (из книги «Сог Ardens») уступает место поэту, погруженному в память. В этом смысле «Римский дневник» гораздо более «платоничен», чем другие тексты позднего Иванова. Однако и здесь теургическая способность поэта не исчезает окончательно: искусство как действие, по определению, связано с преобразованием материи, с оправданием ее в духовном акте творчества. «Днев-

ник», таким образом, отражает картину мира позднего Иванова: платоническое отношение к универсуму на уровне содержания, так сказать, идеологии и неоплатоническая природа художественного сознания на уровне структуры художественного мира.

Нормативным поэтом для Вячеслава Иванова в «Дневнике» оказывается А. С. Пушкин («У лукоморья дуб зеленый...» (III, 589)). Посаженный поэтом в языке дуб не подвержен воздействию времени до тех пор, пока жив сам язык. Дуб Пушкина является символом поэтического слова как такового, он — та самая сущность, что более реальна, чем действительность:

*И небылица былью станет,
Коли певец ее помянет,
Коль имя ей умел наречь.
Отступит море, — дуб не вянет
Пока жива родная речь.*

Поэт восходит к высотам Духа, а затем, если он оказался достоин воспринять божественную истину, начинается нисхождение, имеющее своим конечным результатом поэтический текст. Этот комплекс идей отражает целый ряд стихотворений «Римского дневника»: Февраль 3, 8, 12; Март 4, 8; Апрель 1, 4, 10; Май 3, 6, 7, 10; Июль 1, 2, 3, 5; Август 3; Сентябрь 1; Декабрь 2.

Художественное слово, по Иванову, больше всего способно приблизиться к трансценденту. Произведение искусства, таким образом, становится моделью гармоничного универсума: эстетическое освящается этическим. Земной рай, недостижимый как реалья, воссоздается (обретается) поэтом на уровне интегральных, реальнейших сущностей (см.: Аверинцев 1995: 13). Художник, если можно так выразиться, совершает то, что не удастся совершить христианину. В этом и победа, и поражение лирического субъекта «Дневника», пытающегося примирить христианское мировосприятие с неоплатонической концепцией творчества.

*Вы, чьи резец, палитра, лира,
Согласных Муз одна семья,
Вы нас уводите из мира
В соседство инобытия.*

*И чем зеркальной отражает
Кристал искусства лик земной,
Тем явственной нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.*

[«Вы, чьи резец, палитра, лира...» (III, 643)]

Итак, доминантными темами седьмой части «Света вечернего» — «Римского дневника 1944 года» являются темы инобытия, Европы, России, времени, человека, христианства, души, жертвенной смерти, памяти, поэзии. Медиативную роль играет тема поэзии — поэту удается «бескровная жертва», художественная речь обеспечивает необходимый прорыв к инобытию, через память искусство побеждает поток времени.

Appendix № 2.

«Культурные пространства» «Римского дневника 1944 года»

Внутренний мир художественного произведения, как его определял Д. С. Лихачев (Лихачев 1968: 76), во многом понимается через категорию пространства. Пространственная локализация предмета, персонажа, открытость и замкнутость топосов, характеристики горизонтали и вертикали дают ключ к пониманию целого, позволяют проникнуть в структуру авторского мышления. Особенное значение имеют пространственные объекты, включенные в тот или иной культурный контекст, их упоминание вызывает «семантическую сноску», указывающую на целую область смыслов, сопоставимую с, некоторым образом, «культурной географией». Ю. М. Лотман в книге «Внутри мыслящих миров» писал: *«Научное мышление Нового Времени изменило переживание географического пространства. Однако асимметрия географического пространства и тесная связь его с общей картиной мира приводит к тому, что оно и в современном сознании остается областью семиотического моделирования. Достаточно указать на легкость метафоризации, вызывающей появление таких понятий, как Запад и Восток, на семиотический смысл переименований географических пунктов и т. д. География исключительно легко превращается в символику. Это особенно заметно, когда тот или иной географический пункт делается местом упорных военных действий или национальных или религиозных конфликтов или по-разному оце-*

нивается в сталкивающихся национальных традициях». (Лотман 2000: 304)

Справедливо и обратное – художественный мир произведения вполне может быть рассмотрен в качестве самостоятельной реальности, здесь действуют свои законы, связанные с культурным пространством автора текста, но не скованные им. Всегда находится масса причин, по которым принимается авторское решение о выборе точного слова в литературном тексте, – это и психологические особенности (опыт, механизм памяти), и сознательные, конструирующие сверхзадачу интенции; в конечном счете, такая мотивация в данном исследовании должна остаться за рамками анализа. Имманентное рассмотрение того, что сказалось, объективировалось в границах произведения, не может быть единственно возможным способом изучения художественного творчества (многообразие литературоведческих методологий лучшее тому подтверждение), и все же, без имманентного анализа утрачивается понимание культурной автономии текста, и, как следствие, корректность дальнейших полилогических связей.

Имеет ограничение и авторское самопознание. С. С. Аверинцев отмечал: *«Как, по моему разумению должен писать поэт»* и *«как, по моему наблюдению, пишу я сам»* – две разные темы, соотнесенные с собой, но разные». (Аверинцев, 1989: 43) То, что сказалось, отличается от того, что художник намеревался сказать. Представляется, что культурное пространство художественного текста нельзя считать некоей модификацией художественного пространства, это, скорее, термин семиотический. Те или иные номинации – знаки – вводят в семантический ряд информационные поля, связанные с географическим референтом (Западная Европа, Россия, античная Эллада) либо свободные от естественной локализации (Ветхий и Новый Завет, искусство). Следует только оговориться, что, в данном случае, эти информационные поля, иначе – «культурные пространства», будут интересны не сами по себе, но исключительно в применении к конкретному сборнику стихотворений. Их внутренние связи, оппозиционность и синонимия, как кажется, позволят разяснить некоторые особенности художественного мышления автора. В известной мере, культурные пространства связаны с композицией текста, с тематическим единством всего корпуса произведений художника. В монографии «Довид

Кнут» Ф. П. Федоров употребляет термин «тематические пространства»: *«Париж — не более, чем инонаименование чужбины, мира рассеяния, так же, как Бессарабия — инонаименование родины, той же чужбины, волей обстоятельств ставшей пространством рождения».* (Федоров 2005: 362) И в другом месте: *«...Париж Кнута, замкнутый как топос, разомкнут как литературная тема, это топос обширного культурного, литературного ореола, контекста».* (Федоров 2005: 343)

«Римский дневник 1944 года» Вячеслав Иванов написал в период творческого подъема. Ольга Дешарт указывала: *«Стихи являлись непосредственными лирическими откликами на события дней и тихими раздумьями. Кроме «Римских Сонетов» за почти двадцатилетнее свое пребывание в Италии (с сентября 1924 г. до 1-ого января 1944 г.) В.И. написал двенадцать стихотворений. За один 1944 г. их возникло сто восемнадцать».* (I, 206) Нужно отметить, что «Римский дневник 1944 года» — заключительная, седьмая часть поэтической книги Вячеслава Иванова «Свет вечерний», который был полностью составлен самим Вячеславом Ивановым для Оксфордского издания (1962). Иванов собрал свои поэтические произведения, печатавшиеся в периодике, начиная с 1913 г., и присовокупил к ним тексты, ни разу не опубликованные. «Дневник» — это отклик на судьбоносный для воевавшей на стороне фашизма Италии год, отклик на исторические события, современные автору. Однако этот своеобразный цикл следует понимать и как записи духовных переживаний Иванова, связанных, скорее, с метафизическими сущностями, чем с историей; история здесь наличествует на правах их частного воплощения. Лидия Иванова писала в «Книге об отце»: *«Он сильно и болезненно переживал политические новости, следил за ними по газетам и радио, по слухам и разговорам с людьми; но, как всегда, у него внешние большие события непосредственных литературных откликов не вызывали; впечатления от них у него откладывались глубоко во внутреннем мире и только со временем проявлялись в творчестве».* (Иванова 1992: 262)

Вячеслав Иванов покинул Советскую Россию в 1924 году. Конечным пунктом назначения оказался Рим, город, символизировавший для поэта Запад, место, где он намеревался прожить до своей смерти. Вячеслав Иванов естественно вошел в западноевропейскую жизнь, которая никогда не была для него

чужой или сколько-нибудь отстраненной. Неоднократные длительные выезды за границу, добровольное принятие католичества (без выхода из православия), глубокое понимание мифологического прошлого европейской культуры (докторская диссертация «Дионис и прадионисийство» была защищена в Баку в 1921 г. и опубликована в 1923 г.), все эти обстоятельства подтверждают слова Никиты Струве: «...Первая русская эмиграция... сочетала в себе обе европейские стороны, и восток, и запад». (Струве 2003: 15). С другой стороны, как пишет Л. Н. Иванова, «...Иванов почти не прикладывал усилий для продолжения прежних сердечных связей с оставшимися в Советской России». (Иванова 2006: 172) Его новым домом стал Вечный город. Вместе с тем, западноевропейская культурная среда нисколько не мешала творить по-русски.

Живя в Риме, Вячеслав Иванов писал «Повесть о Светомире царевиче», которую можно мыслить особым прозаическим коррелятом его стихов. «Поздний» поэт, по собственному определению, не маг, не волхв более, но человек, вошедший в орбиту христианской мысли. Свет – символ Бога, Духа. Если позволительно будет так выразиться, активная, действенная сила света находит свое воплощение в Светомире, а нисходящая, всеобъемлющая, «тихая» его ипостась выражена в поэтической книге «Свет вечерний». Кроме того, определение «вечерний» актуализирует время, в котором движется земной мир и которое так остро ощущает стареющий автор. Главная поэтическая книга позднего Вячеслава Иванова имеет характер как бы дневниковых записей «на случай», это лирический вариант его личного поиска гармонии; и так как гармония эта связана больше с верой в Духа, чем с его магическим познанием, то «Свет вечерний» может быть воспринят как достаточно свободная структура (особенно заметен контраст, например, с «Сог Ardens»).

С точки зрения архитектоники, «Римский дневник 1944 года» состоит из вступления «Via Sacra», посвященного Ольге Шор, и двенадцати частей, имеющих название календарных месяцев. «Via Sacra» представлена сдвоенным текстом («I, «Староселье», «II, «И вдруг умолкли... Рушит лом...»), плюс 114 «календарных» стихотворений (как единые произведения понимаются стихи, обозначенные автором арабской цифрой, – «Lethaea» (Апрель), «Кипарисы» (Ноябрь), «На выставке картин старинных мастеров» (Декабрь).

Фиксация культурных пространств в «Дневнике» производилась на лексико-семантическом уровне. Особенное внимание было уделено собственным именам существительным, однако, учитывались и контекстные связи нарицательных существительных. Упоминание имени, названия места или знакового предмета принималось за информационный сигнал, указывающий на присутствие в тексте особого контента. Следует отметить достаточно частое взаимопроникновение обнаруженных в результате проведенного анализа культурных пространств, при этом велик процент стихотворений, где контакт культур не предусмотрен.

Система культурных пространств «Римского дневника 1944 года» может выглядеть следующим образом. В одну группу включаются локальные, соотнесенные с реальной географией, информационные поля. Сюда относятся упоминания Древней Греции, объединенные прежде всего посредством мифологии (20 текстов); Рим как город со своей историей и как символ современной Западной Европы (15 текстов); Россия (11 текстов); Скандинавия (через мифологический образ мирового ясеня (1 текст); Индия (1 текст); Древний Египет (1 текст). Видно, что большинство названных культурных пространств представляют древнюю, мифологичную эпоху; текущая история актуальна в контекстах Рима и России. Доминирует также западноевропейское содержание (Древняя Греция, Рим, Скандинавия — суммарно, 36 стихотворений). В другую группу отнесены универсальные, нелокализованные культурные пространства. Во-первых, это Библия — Ветхий и Новый Завет (26 текстов); во-вторых, Искусство (с безусловным преобладанием искусства слова, поэзии в частности) (16 текстов). Предварительный обзор можно завершить статистикой случаев наложения и взаимопроникновения указанных пространств. Семантическими следует признать культурные пространства России (8 текстов из 11) и Искусства (2 из 16, или даже ни одного, если свести присутствие древнегреческого контента — Пегас (Март, 4) и муза (Апрель, 10) к стершимся метафорам творчества и вдохновения). Для сравнения: в культурном пространстве Древней Греции 10 случаев включения смежных информационных полей из 20, в римском — 6 из 15, в библейском — 12 из 26; все однажды упомянутые контексты Индии, Древнего Египта и Скандинавии дополнены иными культурными по-

лями. Своеобразная российская «полисемантическая», по-видимому, явилась результатом отхода Вячеслава Иванова от первоначальных представлений о народе-художнике, об исключительном месте русской культуры в мировом духовном строении. Сам отъезд в 1924 году из России в Италию знаменовал необратимость происходящих изменений. К. М. Азадовский отмечает: *«Миф о национальной «душе» неумолимо рушился в ходе Истории, и сам поэт-мифотворец, вовлеченный в стремлениу событий, ярко свидетельствовал о крахе своих иллюзий».* (Азадовский 2006: 172) С другой стороны, искусство вообще, и поэзия в особенности — объединяет национальные культуры, ищет общие основания для полилога; нужно добавить, объединяет действенно, активно конструируя универсальные модели духовного общения. С. С. Аверинцев писал: *«Сверх-текст, внутри которого осознаёт себя мыслящий и говорящий, — эта идея находится у Вяч. Иванова в контексте его веры в личностно-сверхличное субстанциальное единство всего человеческого рода... Если все люди составляют такое единство, то и тексты различных культур, писания различных религиозно-литературных традиций также составляют — по крайней мере, на определенном уровне высоты или глубины — единый текст».* (Аверинцев 2002: 11) В этом смысле, искусство отличается от религии, религиозная истина дается свыше, а художественная — ищется и обретается в результате личного опыта. Функции религиозного отношения к миру и эстетического преобразования где-то смыкаются, как пишет Роберт Берд, *«...Иванов видел в искусстве, точнее, именно в поэзии, залог духовного и даже церковного возрождения».* (Берд 2002: 289)

В группе локальных культурных пространств объемнее всего представлена Древняя Греция: Февраль 9, Март 2, 3, 4, Апрель 2, 5, 8, 10, 12, Май 4, 6, 7, Июль 1, 4, 5, Август 7, 8, Сентябрь 7, Ноябрь 3, Декабрь 7.

Обращение к античной Элладе — это обращение к раннему мистическому опыту человечества:

*И свят завет седых поверий:
Брамин первинами полей,
А Эллин розой Анфестерий
Встречали навий сбор гостей.*

[«Не мне, надвинув на седины...» (III, 595)]

Приведенная цитата позволяет увидеть соседство культурных пространств Индии («брамин») и Греции. Данное стихотворение – единственный пример привлечения индуистского контекста в «Римском дневнике».

Диптих «Кипарисы» (III, 636) – другой пример присутствия прадионисийской мистики.

Персонажи античной мифологии ставят историю под знак вечности, строго говоря, у Вячеслава Иванова выход к вечности возможен в любой момент земной жизни. А. Ханзен-Леве пишет: «Тема дуализма и одновременно совпадения «вечности» и «мига» («мгновения») нашла богатое развитие именно у Иванова, при этом время мира и время жизни в космическо-апокалиптической перспективе сливаются воедино». (Ханзен-Леве 2003: 67)

*Налет подобный тросу, –
Дом ходит ходуном,
Воздушных Гарпий гром
Ужасен и не тросу.*

[«Налет подобный тросу...» (III, 598)]

*Мир плоско выравнен, а духа
Единомысленного нет;
Летит Эринния – Разруха –
За колесницу побед.*

[«Различны прежде были меры...»
(III, 606)]

Аналогичное значение античные персонажи имеют в стихотворении «Разрушил в бегстве Гот злорадный...». (III, 619).

Внемифологическими указаниями на древнегреческий космос являются имена философов и поэтов.

(Звал душу лирою Платон)...

[«Себя надменно не кори...» (III, 599)]

*Как быстрых мыслью Ионян,
Пытливых родичей Фалеса,
Гомера гордых сограждан,
Средь мачт Милета и Ефеса
Пленял рассказ финикиан...»*

[«Как быстрых мыслью Ионян...»
(III, 608)]

*Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.*

[«Кому речь Эллинов темна...»
(III, 612)]

*О Слове Гераклиту голос
Поведал, темному, темно...*

[«Языков правду, христиане...»
(III, 632)]

Древнегреческое культурное пространство служит для выражения творческого усилия лирического субъекта. [«Тебе, заоблачный Пегас...» (III, 599); «Твоих мелодий и созвучий...» (III, 607); «Широкие реки текут...» (III, 611); «Чу, жаркий рык... Созвездье Льва...» (III, 617); «Прощай, лирический мой Год!» (III, 644); «Рубиться ныне бы, Денис...» (III, 626)] Летейские воды забвения также помещаются автором в культурное пространство Эллады — за истоком европейской истории течет Лета. [«Lethaea» (III, 602); «Идти, куда глядят глаза...» (III, 626)] Ассоциативно связанная с Летой смерть может быть выражена перифразом «успокоенье Элизея». [«Зачем, о дали, голубея...» (III, 610)]

Мифология помогает определить базовые модели человеческого существования, образы Эдипа, Орфея, умирающего и воскресающего божества указывают на вневременной статус повторяющихся в современности ситуаций. [«Рассеян скудно по вселенной...» (III, 604); «Слепительный срезает серп...» (III, 619)]

Культурное пространство Рима — исторического города и символа современной Иванову Западной Европы представлено в следующих текстах: «Via Sacra», Январь 5, Февраль 1, 2, 7, Март 1, Апрель 9, Май 9, Июнь 4, 7, Июль 10, Август 3, 4, Ноябрь 6, 9.

Римская повседневность мыслится лирическим героем почти обретенным земным раем; в то же время, культурный слой прошлого то и дело даёт о себе знать. Так, под домом на Монте Тарпео, где жили Ивановы, находится виа Сакра древних римлян:

*Журчливый садик, и за ним
Твои нагие мощи, Рим!*

[«Староселье» (III, 584)]

А также:

*В стенах, ограде римской славы,
На Авентине, мой приход...*

[«В стенах, ограде римской славы...»
(III, 587)]

*Все ж из-за кровель и белья
Я видеть Купол удостоен.*

[«Каникула... Голубизной...» (III, 622)]

В этом же ряду находятся тексты «Via Appia» (III, 638), «Аллеи сфинксов созидал...» (III, 640) – в последнем стихотворении единственный раз возникает культурное пространство Древнего Египта – в значении ушедшей эпохи.

Рим – город военный, события, описанные в «Дневнике», соответствуют настроению окончания кровопролития. [«Опустились мимозы...» (III, 591); «Вечный город! Снова танки...» (III, 616)]

Кроме того, Рим – сердце Западного христианства. Вячеслав Иванов, не признававший за норму разделение христиан на конфессии, сталкивался с неоднозначной оценкой своего принятия католичества:

*То не гул волны хвалынской, –
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латинской,
В невода святого папы.*

[«Милы сретенские свечи...» (III, 592)]

Латинская молитва – неперемнная составляющая римского контекста. [«С тех пор как путник у креста...» (624)]

Римская мифология вводится как воинственный период культуры, его время прошло, и настала пора кроткого евангельского слова. [«Март, купель моих крестин...» (III, 598)]

Вечный город – это еще и собеседник лирического субъекта. К нему можно воззвать, его можно поздравить с днем рождения, это просто близкое сердцу место. [«Тебя, кого всю жизнь я славил...» (III, 607); «Все никнут – ропщут на широко...» (625)]

К культурному пространству Рима можно отнести тексты с общеевропейской семантикой, так, например, византийский контекст бесконфликтно ассоциируется с римским [«Велисарий – слепец» (III, 594)]; а Европа и Россия обнаруживают

общую трагичность своих, в целом, отличных друг от друга цивилизаций:

*Земля — седые океаны
И горных белизна костей,
И — как расплзшиеся раны
По телу — города людей.*

[«Европа — утра хмурый холод...»
(III, 613)]

Наконец, Рим символизирует собой высокое искусство и философию Италии. [«Аль и впрямь вернулись лета...» (III, 615)]

К западноевропейской топологии относится культурное пространство Скандинавии, в «Римском дневнике 1944 года» оно представлено стихотворением «Нисходят в душу лики чуждых сил...» (III, 614). К контексту Эдды отсылает образ мирового древа:

*Нисходят в душу лики чуждых сил
И говорят послушными устами.
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдрозил.*

Культурное пространство России составляют тексты: Январь 5, 7, 9, Февраль 2, Март 7, Май 9, Июль 9, Август 6, 8, Сентябрь 1, Ноябрь 9.

Россия (или в ином звучании — Русь) характеризуется церковным содержанием:

*Базилика игумна Саввы,
Что Освященным Русь зовет.*

[«В стенах, ограде римской славы...»
(III, 587)]

Другие примеры: «Милы сретенские свечи...» (III, 591); «У темной Знаменья иконы, в ночь, елей...» (III, 625).

Культурное пространство России соотнесено с прошлым лирического субъекта, оно апеллирует к памяти, часто безвозвратно утраченной, это пространство сновидения:

*Но на родное пепелище
Любить и плакать не приду:
Могил я милых не найду
На перепаханном кладбище.*

[«Густой, пахучий вешний клей...»
(III, 588)]

Родная речь становится единственно действенным способом поддержания связи с Россией. [«У лукоморья дуб зеленый...» (III, 589)]

Сказочная образность используется для усиления эмоционального звучания современных реалий, где хохот Кощея сравнивается с грохотом дальних взрывов. [«Поздние Зимы отместки...» (III, 601)]

Российское информационное поле сочетает символы свободы и неволи и контрастно противопоставлено регулярности европейского уклада:

*Россия — рельсовый широкий
По снегу путь, мешки, узлы;
На странничьей тропе далекой
Вериги или кандалы.*

[«Европа — утра хмурый холод...» (III, 613)]

В том же ряду находится стихотворение «Аллеи сфинксов созидал...» (III, 640), вырубленные топором революции и гражданской войны старые липовые аллеи образуют символ навсегда исчезнувшей жизни.

С Россией связаны имена философов и поэтов. [«Четыредесятая и четыре...» (Памяти Владимира Соловьева)» (III, 621); «Рубиться ныне бы, Денис...» (III, 626)]

Славянская древность раскрывает глубинное родство древнерусского и эллинского начал. [«Ликуя, топчет спелый грозд...» (III, 629)]

К группе универсальных культурных пространств относится пространство Библии — Ветхого и Нового Завета: Январь 4, 5, Февраль 10, 11, 13, Март 1, 2, Апрель 9, 10, Май 1, 3, 7, Июнь 1, Июль 5, 11, Август 2, 3, 6, 7, 10, Сентябрь 3, 5, 6, 7, Декабрь 3, 6. По объему представленных текстов это самый значительный контекст «Римского дневника». Вместе с тем, вариативность прочтений библейского культурного пространства невелика. В общем и целом, она укладывается в классический набор христианских доминант. Вячеслав Иванов серьезно занимался комментариями к Новому Завету. Андрей Архипов сообщает, что комментарии Ивановым составлялись «...к новозаветным книгам от Деяний Апостолов до Откровения Иоанна Богослова. Это одна из последних работ Иванова: он начал работать над этими комментариями весной/летом 1941 г. и закончил рукопись около середины октября 1942...». (Архипов 2002: 39)

Библейское культурное пространство знаменует собой утраченную чистоту земного рая, Эдема. [«Как древний рай покрыла схи́ма...» (III, 586); «Каникула, иль песья бесь...» (III, 622); «С тех пор как путник у креста...» (III, 624); «И снова ты пред взором видящим...» (III, 642)]

Это пространство апостольского служения и подвижничества. [«В стенах, ограде римской славы...» (III, 587); «Твоих мелодий и созвучий...» (III, 607); «Едва медовый справлен Спас...» (III, 623); «Ты на пути к вратам Дамаска...» (III, 631); «Порывистый, простосердечный...» (III, 644)]

Другая значимая характеристика – провиденциализм Божий. [«Я посох мой доверил Богу...» (III, 597); «Март, купель моих крестин...» (III, 598); «Налет подобный трусу...» (III, 598); «Идти, куда глядят глаза...» (III, 626)]

Наказание за грехи в художественном мире «Римского дневника» неизбежно, на это обстоятельство прямо указывает культурное пространство Библии, кроме того, наказание может быть испытанием веры. [«Тебя, кого всю жизнь я славил...» (III, 607); «Разрушил в бегстве Гот злорадный...» (III, 619); «Кому речь Эллинов темна...» (III, 614); «Лютый век! Убийством Каин...» (III, 630)]

Спасение к человеку приходит в результате искупительной жертвы Богочеловека и веры, искренней молитвы-раскаяния. [«Хирурги белые, склонясь к долине слез...» (III, 596); «В розах Май Тебе, Мария...» (III, 609); «Нисходят в душу лики чуждых сил...» (III, 614); «У темной Знаменья иконы, в ночь, елей...» (III, 625); «Языков правду, христиане...» (III, 632)]

Священное Писание мыслится сводом инвариантных сюжетов и установок, соблюдение которых обеспечивает гармоничную связь бытия и инобытия. [«Два ворона» (III, 596); «Оракул Муз который век...» (III, 610); «*Todo nada*» (III, 627); «Став пред врагом, лицом к лицу...» (III, 631)]

Универсальное культурное пространство Искусства представлено в следующих текстах: Январь 9, Февраль 3, 5, 8, 12, Март 4, 8, Апрель 1, 4, 6, 10, Июнь 6, Июль 8, Август 5, Октябрь 3, Декабрь 2. Аврил Пайман отмечала: «...*Поэт помнит свое назначение – быть религиозным устройте́лем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, «теургом».* (Пайман 1998: 178) Коннотации указателей на информационное поле Искусства не выходят за рамки традиционных для

Вячеслава Иванова проблем. Одной из важнейших функций художественного творчества является припоминание. Поэт, в платоновском ключе, вспоминает изначальный опыт человечества, одновременно, он обращает в память для потомков переживаемую им историю. Строго говоря, художник прежде всех способен почувствовать в потоке времени противопоток (в терминологии Вячеслава Иванова – Роя и Антироя) и двинуться к истоку, обращая время в вечность. [«И поэт чему-то учит...» (III, 592)]

Культурное пространство искусства – это в первую очередь пространство творцов, художников. К ним лирический субъект адресует как к равным товарищам по цеху. Их национальная принадлежность непринципиальна, настоящий художник стоит выше географической локализации. [«К неопитам у порога...» (III, 593); «Таинник Ночи, Тютчев нежный...» (III, 633); «На выставке картин старинных мастеров» (III, 641)]

Литературные персонажи в «Римском дневнике» вполне реальны. Их природа такова, что, в известном смысле, они более живы, чем авторы, их сочинившие:

*Ужели гений – волхв могучий,
Ты ж, Ариель,
Лишь посланец его певучий, –
Лишь эльф ужель?*

*Иль в гордую вошел обитель
Из шалаша,
Ты сам владыки повелитель,
Его душа?*

[«Зачем, о Преспери волшебный...»
(III, 601)]

Неоднократно отмечается высшая природа искусства. [«У лукоморья дуб зеленый...» (III, 598); «Nudus salta! Цель искусства...» (III, 594); «Поэзия, ты – слова день седьмой...» (III, 597); «Тебе, заоблачный Пегас...» (III, 599); «За ветром, в первый день Апреля...» (III, 602); «И правоверный Кальдерон...» (III, 616); «Жил царь в далекой Фуле...» (III, 620)]

Искусство – это игра, строение воображаемых миров, а художник – искусный мастер своего дела. [«Когда б не развезались чресла...» (III, 602); «Если белый цвет и черный...» (III, 605); «Твоих мелодий и созвучий...» (III, 607); «Коль правда, что душа пред тем...» (III, 625)]

Думается, что именно в культурном пространстве Искусства Вячеслав Иванов чувствует себя наиболее комфортно, — как уже говорилось, здесь почти не возникает наложений на другие информационные поля. «Римский дневник 1944 года» был написан в Риме на русском языке. Универсальность Искусства снимает внутреннюю оппозиционность Запада и Востока, и только так поэт получает возможность говорить в полный голос.

Остается добавить, что то или иное «культурное пространство» может быть также понято в качестве особой темы — при допущении, что автор сравнительно мало контролирует свои «географические» предпочтения, часто здесь можно наблюдать работу подсознания. Скорее, это параллельный композиционный ряд, помогающий увидеть межтекстовые и надкнижные связи в поэтическом творчестве Вячеслава Иванова.

2.6. Тематика «Повести о Светомире царевиче»

Над «Повестью о Светомире царевиче» Вячеслав Иванов начинает работать в 1928 году. Произведение останется не дописанным. Из задуманных двенадцати книг Вячеслав Иванов закончит четыре, пятая была в процессе доработки. Выполняя просьбу автора, «Повесть...» закончила Ольга Дешарт (ей принадлежат книги с шестой по девятую). Для сохранения аутентичности текста при анализе в расчет брались пять первых, авторских книг. В «Повести...» находят свое развитие идеи доэмиграционного творчества Вячеслава Иванова и концентрируются проблемы, актуальные для позднего, итальянского периода.

В 1913 году в поэме «Младенчество» Вячеслав Иванов писал:

*С Георгиевским переулком
Там Волков узенький скрещен;
Я у Георгия крещен.
Как эхо флейт в притворе гулко
Земной тюрьмы, — не умирай,
Мой детский, первобытный рай! (I, 239)*

Как это часто бывает у Иванова, личная история приобретает всечеловеческое значение. Святой Георгий (Егорий Храб-

рый) становится в «Повести...» защитником «белого царства, христианского государства», а «детский рай» оборачивается незримым для непосвященных Земным Раем.

«Повесть...» написана особого рода прозой, ее ритм напоминает поэтический. (См.: Орлицкий 1991: 28) С точки зрения жанра, произведение отсылает к летописям, к «Повести временных лет» двенадцатого века, — очевидно, Иванов делает попытку символизации Руси, ищет основы русской духовности — на что косвенно указывают славянские имена персонажей, однако автор не замыкается в национальных границах. Царство, которым суждено править Светомиру, по сути своей наднационально, локальное культурное пространство служит примером христианского государства вообще. Историческим ориентиром происходящих в «Повести...» событий служит взятие в 1453 году турками Константинополя: *«Молебны пелись благодарственные о победе на Севере новой и славной, когда пронеслась весть: пал Царьград»*. (I, 338) Конец четырнадцатого — начало пятнадцатого века на Руси Д. С. Лихачев назвал Предвозрождением (Лихачев 1985: 461), это эпоха изменения культурной парадигмы. Московская Русь перенимает духовную эстафету у Юго-Восточной Европы, осознает себя Третьим Римом. Вячеслава Иванова интересует время образования национального государства, еще не травмированного жестокой властью, которая подчинит впоследствии церковь и, в итоге, изолирует страну от Запада. Думается, Иванов пытается показать возможный вариант развития событий. В контексте сказанного, важно помнить характер художественного мышления автора — в любой оппозиции отыскивается точка примирения противопоставленных полюсов, тезис и антитезис через этап становления приходят к качественно новому состоянию — ставшего; и в этом способе рассуждений особенное значение придается именно становлению. Впрочем, такой ход мысли свойствен не только Вячеславу Иванову. А. Ханзен-Леве писал: *«В мифопоэтическом символизме... «становление» отождествляется с архаически-непосредственной естественностью мифологического подсознания, а «ставшее», наоборот, оказывается мертвой рациональностью и рефлексирующим сознанием...»*. (Ханзен-Леве 1999: 68)

Тема христианства. «Град земной – град Божий»

Думается, что инвариантной темой «Повести о Светомире царевиче» является возможность контакта, встречи бытия и инобытия, которые можно выразить в данном случае в терминах Августина Блаженного – града земного и града Божьего. Вячеслав Иванов в римский период своего творчества актуализирует христианскую тему. В конце жизни он занялся комментариями «...к новозаветным книгам от Деяний Апостолов до Откровения Иоанна Богослова. Это одна из последних книг Иванова: он начал работать над этими комментариями весной/летом 1941 г. и закончил рукопись около середины октября 1942...», – отмечает Андрей Архипов. (Архипов 2002: 39) Интерес Иванова к идеям блаженного Августина фиксирует Анджей Дудек: «Августинские мотивы в структуре произведений Вячеслава Иванова можно подразделить на две группы. Первую составляют непосредственные заимствования... Вторую образуют типологические сходства, отголоски, созвучия, для которых трудно установить доказательства непосредственного влияния». (Дудек 2002: 355) Вместе с тем, не происходит и отказа от ницшеанской терминологии, более значимой для раннего Иванова. Можно сказать, что на семантическом уровне автор утверждает приоритет платоновской, по своей сути, христианской идеологии, а на структурном уровне сохраняет неоплатонического характера представление об аполлоно-дионисическом единстве.

Инвариантная оппозиция «град земной – град Божий» реализуется в «Повести...» через противопоставленные темы реального и сверхреального пространства (последнее обнаруживает себя в мотивах вешего сна, видения, чуда), государства и церкви, а также отношений отца и сына. Эти пары, в известной мере, синонимичны. Объединяющую функцию имеет тема соборности. Разумеется, предложенный набор не описывает всего многообразия тематики произведения, речь идет о наиболее крупных, доминантных блоках.

Основные проблемы «Повести...» изложены в первой главе Книги первой. «Зачинается повесть о Светомире царевиче, сыне Владаря-царя», – здесь подчеркивается преемственность поколений и властный статус героев. (I, 257) Немаловажным фактом является то, что Владарь получает престол не по на-

следству, а по Божьему и, одновременно, народному произволению. Кровное родство и право на наследство корректируются духовным родством, эффект чуда, явления свыше, оказывается важнее догматичных, сформированных законов общества. По словам С. С. Аверинцева, *«Владарь-Володарь, персонифицирующий, как об этом говорит его имя, начало власти, синтетически соединяющей в себе образы московских государей от Калиты и Дмитрия Донского до Иоанна III и далее, — порождает юродиво-неотмирного царевича, призванного наследовать грешному отцу и претворить его властность в святость»*. (Аверинцев 1995: 24)

Пространство «Повести...» организовано по принципу символического подобия. Обозначенная в первых книгах оппозиция лес — степь соответствует значениям сокровенное — открытое. Пространство степи почти всегда опасно, отсюда с войной приходят кочевники, оно является естественной границей земель Владаря. Степь окружает лесной мир, в центре которого находится святилище — Егорьева криница и Егорьев дуб — трансформированный по рождению Владаря в крест. Крест, в данном случае, не только христианский символ, он указывает на топологический центр, на срединную землю. В широком контексте, он имеет значение перехода, жертвы. В организации художественного пространства «Повести...» задействованы циркулярные структуры. Модель царства по горизонтали — это система из трех концентрически сужающихся зон: 1) внешняя граница — степь, 2) обитаемая, благословенная земля и 3) святилище — Егорьева криница с золотой стрелой. Криница имеет статус контактного топоса, здесь град Божий имеет возможность объявить себя, сообщить свою волю.

Тема природы. Срединная земля

Не случайно срединная земля окружена дикой природой — дедьями. Природа, по Вячеславу Иванову, символически указывает на утраченный из-за первородного греха райский сад, и вина человека заключается в том, что он своими действиями исказил истинную суть материи. Вернуть природе первозданный вид возможно, но для этого должно состояться исправление греха, — только в соборном действе и в рамках теории оправдания потомками предков (не в смысле прощения, заб-

вения их греховной сущности, но в значении духовной работы над собой) — каждое новое поколение должно быть все ближе к Граду Божию, и общий баланс добрых дел, в конечном итоге, достигнет критической массы. Пока же, признаки Земного Рая только угадываются отдельными персонажами «Поэмы...». Юная Отрада поет обезноженному Лазарю стих о Земном Рае и способствует духовному пробуждению будущего самодержца, а Светомир, занимая в системе персонажей поэмы особое положение, сам обнаруживает признаки контактного пространства. Будучи свободен от статичных топосов — будь то пустынь, келья отшельника или присутствующее только в описании царство Иоанна Пресвитера, Светомир не только способен контактировать с вышним миром в любой точке реального универсума, он еще и распространяет вовне духовное содержание, полученное им независимо от воли. Другими словами, Светомир может играть ту же роль, что и Егорьева криница, то есть способствовать контакту со сверхреальным находящимся рядом с ним персонажей. Так, в четвертой главе Книги третьей Владарь смотрит на Светомира: *«И в тот же час узрел над ним на мгновение ока его-же, младенца малого, прямо стоящего в хитоне пресветлом и в диадеме ясной, и луч стреловидный в руке его, лицо же его смугло, и очи как зеницы орла, разбужено молнией»*. (I, 309) Отрада также испытывает на себе воздействие сына: *«Как поднесли мне новорожденного к постели моей, видела я ангела его, над ним стояща, ликом смугловата, диадимую светлою украшена, и луч в руке его»*. (I, 310)

Тема аполлоно-дионисического единства

Образу Светомира соответствуют символы, восходящие к фигуре Аполлона. Это и луч в руке ангела, отсылающий к золотой стреле, и орел, и лавр (Отрада видит сон, в котором из чрева ее произрастает и разветвляется лавр). Аполлоно-дионисическое единство предполагает особую трактовку жизни и смерти. Дионис — двоица, как определяет его Иванов, означает буйную энергию жизни, часто неосознанную, не озаренную высшим смыслом. Монада Аполлона означает смерть, но смерть — в земном, реальном пространстве. Под знаком высшей мудрости смерть для земного мира означает рождение в мире небесном. Именно поэтому царевич воспринимается окружающими как «не жилец на этом свете». Владарь добьется

военных побед под покровительством чудотворного креста, который он возьмет с собой с Егорьевой криницы. Чтобы вернуть этому месту статус контактного Владарь устанавливает крест на место, целиком обратившись к пути земного владыки — больше святое древо ему в руки не дано. Зато, по замыслу автора, Егорьева стрела, сокрытая в этом кресте, перейдет в руки Светомира, усилив и направив его необычные способности. Аполлоническая символика указывает на условия, обеспечивающие, по Иванову, встречу града небесного и града земного, и прежде всего таким условием является премудрость — осененная верой в чудо, не просчитываемая до конца и направляемая Божественным провидением.

Примером альтернативного и несовершенного знания в «Повести...» может служить другой контактный персонаж — Симон Хорс. Вместо веры звездочеловек из свиты фактического правителя второго Рима Радивоя исповедует тайное знание. Святилище или храма Хорса — особым образом организованное пространство. Однако, если Егорьева криница, следуя Божественному провидению, сама восхищает человека из повседневной реальности, то в храме персонаж должен добровольно принять участие в обряде гадания, не духом, но разумом попытаться проникнуть в высшие сферы. Нужно отметить, что контактные топосы проводят субъекта на разные слои сверхреального. Так, Егорьева криница, помимо позитивных знаков, являла усомнившегося Владарю волка — «беса дубравного», но она же и исцеляла от телесной немочи; Хорсова же храмина, прорываясь в инобытие, дальше демонического, дионисийского по своей природе уровня не ведет. Симон Хорс святилище организует как замкнутое пространство; покидая его, он завещает замуровать вход, физически отделив храмину от любых метаморфоз реального пространства-времени. Гадатель с презрением относится к материи, его мало волнует идея исправления природы, хотя свои искания он оправдывает любовью к премудрости — светозарная Дева изображена на своде его культового пространства. Фактически, Хорс в «Повести...» призван представлять «отрицательное богопознание», о котором писал Н. А. Бердяев, и которым увлекался в свое время Иванов. *«Так называемая апофатическая теология, отрицательное богопознание, защищалась величайшими мыслителями человечества, и она заключает в себе вечную истину».* (Бердяев

1994: 431) В рамках сюжета Иванов решает проблему продвижения к инобытию в пользу ортодоксального христианства, избрав в качестве модели классическое платоновское двоемирие. Тем не менее, структура художественного творчества скрывает неоплатоническую модель. Отказаться от материи в пользу чистых идей художник не может, так или иначе идеи вырастают из рецепторных раздражений, впечатлений, рефлексий, из опыта, в конечном счете. Иванов-мыслитель, в данном смысле, не равен Иванову-художнику.

Грек, священномонах и книжник Мелетий *«укорял ... латинян, что правого обычая не держат, да и в рассуждении вещей божественных блуждают и совращаются; причину же сего шатания в том полагал, что осутившись мыслию, от Платонова богомудрия отступили и прилепились к Аристотелю»*. (I, 290)

Темы церкви и государства

В поглощении российской государственностью православной церкви видит Иванов корень зла разделения христианского мира на две ветви. Следствием разделения оказывается несовершенство и Востока, и Запада. *«Рим стремится снять с человека бремя внутренней ответственности, сводя ее состав к одному виду долга — послушанию: священство берет на себя, во имя Христа, тяготу совести пасомых»*. (IV, 465) Солидарность будущего владыки «христианского государства» с «латинянами» осуществляется через идею земной власти. Но и Мелетий, и Владарь далеки от нормативной модели, которая воплощена в Срединном Царстве Иоанна Пресвитера, где социальное встроено в метафизическое и учения Платона и Аристотеля не противоречат друг другу. Представляется, что одним из важнейших аспектов отношений церкви и государства в «Повести...» является поиск некоего духовного социального организма — универсальной единой Церкви, естественно вбирающей в свою структуру институты власти. Церковь, разделившаяся на Восток и Запад, есть экзотерическая церковь Петра, восприятие которого Ивановым далеко не однозначно: *«Он — земля, оттого он и камень. У него всегда земля на уме, оттого ему и поручается устройство Церкви на земле»*. (Альтман 1995: 106). Церковь Петра утверждает обряд, что приводит, по Иванову, к возвышению ритуала над духом. Необходимую коррекцию создает отшельнический подвиг. В «Повести...» статус отшельника

имеет старец Парфений. Именно Парфений крестит сына Владаря Серафимом, а не Егорием, как того желал отец. В свою очередь, в образе Светомира происходит преодоление обрядовой, сугубо национальной церкви. Его, играющего во время службы, Иванов соотносит с Иоанном Пресвитером — царем и попом нормативной реализации эзотерической Иоанновой церкви. «Отшельницы есмы новыя Трои», — пишет Иоанн Пресвитер Владарю, соотнося тем самым Срединное Царство с отшельническим подвигом.

В «Повести...» Иванов обозначает универсальную Церковь Нового Завета, однако, новация, скорее, заключается в способе возвращения к истокам христианства. Выработанное в ранний период творчества понимание Антиройи Иванов встраивает в понятие вселенской Памяти. Воспоминания связаны с земным опытом, Память — с небесным. Государство по определению, в этом смысле, должно следовать за Церковью.

Темы отца и сына

Усвоив учение блаженного Августина об изначальной порочности времени — феномена, целиком относящегося к греховному земному пространству, Иванов, тем не менее, не считает время фактом абсолютно отрицательным. Оно, помимо своей разрушительной функции, обладает еще испытательным эффектом. Не вернувшись к истоку времени, нельзя вступить в вечность, так же как, не искупив грехов прародителей, нельзя обрести спасения в одиночку. Н. Федоров писал: «*Время же есть не только движение, но и действие, делающее возможным само движение*». (Федоров 1982: 508) Из этого следует, что причиной движения времени является сам человек. От человека же зависит, в каком направлении будет разворачиваться усилие — в направлении Ройи или Антиройи. Достаточно сильно упрощая, можно утверждать, что Память, по Иванову, и есть Антиройя, причем этим противотечением руководит земной человек, соединяющийся во Христе в некую соборную сверхличность.

Сверхреальное, накладываясь на изменчивость реального мира, порождает неизбежную цикличность процессов, цикличность не дурную, но имеющую, в конце концов, выход к утраченной связи с вертикалью. Думается, что именно поэтому Владарю и Светомиру предпосланы в «Повести...» отношения,

бытующие между князем Давыдом и Лазарем, — так формируется представление о цикличности времени, точнее, о его спиральной структуре — а Владарь и Светомир определяют очередную виток исполнения инвариантных связей между Отцом и Сыном. Вячеслав Иванов, на примере связанных родственными узами поколений, как думается, стремится доказать возможность неапокалиптического соединения земного царства с абсолютной нормой.

С. Н. Доценко пишет: *«Пользуясь терминологией Вяч. Иванова, «основным мифом «Повести о Светомире» следует назвать именно миф об основании легендарного царства пресвитера Иоанна, царства, которое должен унаследовать царевич Светомир — святой Серафим. Миф этот в развернутом виде изложен в «Послании Иоанна Пресвитера Владарю царю», явно ориентированном на легендарное «Сказание об Индийском царстве»...».* (Доценко 1996: 107)

Светомир-сын, не отвергает Владаря-отца, но превосходит его своей связью с инобытием. В нового типа общности людей — в теле единого Адама, Иванов видит альтернативную модель воссоединения человечества (без деления на Восток и Запад). «Повесть...» осталась неоконченной, но авторский текст указывает на преемственность царства Владаря и Белой Индии. Роль Иоанна Пресвитера достанется Светомиру, а его главное свойство — переходность, становление как личности нового толка, обеспечит динамический момент идущему за своим правителем народу.

Медиативная функция в «Повести...» принадлежит теме сына; персонифицируясь в образе Светомира, сын должен оправдать отца и через него — все предшествующие ему поколения, вплоть до изгнанного из Земного рая Адама. Так создается соборное тело Человека — оно растет сквозь толщу времени — к истоку. Этот рост управляется сыновьями, он сознателен. В свою очередь, движение по течению времени чаще всего происходит неосознанно, вместо умного объединения в едином Человеке персоны рассыпаются на легион конфликтующих сознаний. Таким образом, тема соборности связана с идеей поворота, сыновнего отказа от стереотипа отцовского поведения. Такой отказ сопровождается жертвой — «вчерашний» субъект жертвует собой во имя себя «завтрашнего».

Appendix № 3.

«Повесть о Светомире царевиче»: система персонажей

«Повесть о Светомире царевиче» позволила жившему в Италии Вячеславу Иванову осуществить попытку глобальной символизации Руси, восстановив тем самым духовную связь со стремительно меняющейся родиной. Имея в виду учение о Всеединстве Владимира Соловьева, Иванов создал собственную концепцию архетипических и исторических оснований российского государства. Исключительное по своей важности место в этой концепции занимает идея Софии или Божественной Премудрости. София обретается через соборность, которая, в понимании Иванова, есть не только явление синхроническое, но и диахроническое (что даже важнее), соборность эволюционная, когда потомки становятся причиной оправдания предков и когда живущие в граде земном от поколения к поколению восходят по спирали к нормативным образам града небесного. Историческая реальность, таким образом, трансформируется в метаисторическую.

С. С. Аверинцев отмечал: *«Повесть о Светомире царевиче» — предел «византизма» Вячеслава Иванова. Даже видение Белой Индии Иоанна Пресвитера, как бы предвосхищение — чего? ни больше ни меньше, как чаемого конечного трансцензуса Святой Руси! — поставлено в особо указанное отношение преемства к Константинополю: «Отсельницы есмы новья трои, еже Византии имя тайное есть по сказанию древнему».* (Аверинцев 1995: 10)

Нужно оговориться, что при анализе системы персонажей использовался подход Томаса Венцловы, который полагал: *«Первые пять книг дают, в сущности, достаточно материала для понимания «Повести...» как целого: мы будем обращаться ко второй части «Повести...» (книгам VI — IX) только в тех сравнительно немногочисленных случаях, когда ее сюжетный материал проясняет ивановскую мысль и его принципы обращения с мифом».* (Венцлова 1997: 119)

Большинство главных персонажей «Повести...» группируется в своеобразные развернутые семантические ряды, учитывающие принадлежность персонажа к тому или иному поколению. Эти ряды, найденные в пределах земного пространства, имеют определенные соответствия с инобытием. Можно выделить три основных образа, связанных со сверхре-

альностью, и являющихся нормой для рядов персонажей реального мира. Во-первых, это Егорий, символизирующий собой образ воина-правителя, во-вторых, Иоанн Богослов, символизирующий мудрость и тайную единую Церковь, и в-третьих, Богородица, знаменующая идею жертвенной любви.

Устроитель земных царств Егорий имеет темпоральный ряд своих земных воплощений. Временной аспект в этом смысле чрезвычайно важен, так как в «Повести...» присутствует эволюция менее совершенных форм к более совершенным. Так, в начале повествования Егорий Святой фигурирует в земном облике Горынских князей, прямых потомков его шести лесных сестер. Горынские князья – это Адам после изгнания из Эдема, точнее, его сын – Каин. Погрязшие в братоубийственных битвах они напоминают, скорее, потомков Змия, чем Егория – Змиева победителя: *«Ино Горынских прозвание на-доумило, от силы-де расплодился Змья Горыныча, как и в еллинских баснословиях сказуется зубов драконовых посев, что исполинов-извергов возростил».* (I, 258)

Темные титанические фигуры князей свидетельствуют о неосознании властью своего небесного предназначения. Прадионисический антураж – темные леса да боры глухие – исчезает по прошествии времени, и государи разделяются на две ветви. Одна представлена князем Давыдом Лазаревичем, его сыном Лазарем-Владарем и внуком Светомиром-Серафимом. Другая – родственником князя Давыда Боривоем и его потомком Радивоем, правившим в Царьграде. Вторая ветвь, по мысли Иванова, тупиковая, обреченная на неудачу, но, тем не менее, необходимая, и способная быть оправданной.

Князь Боривой, властитель степи окраиной, удален от заповедного Егорьева урочища, он – воинственный правитель, вынужденный вести бесконечные войны с кочевниками и обстоятельствами поставленный в условия жизни по глубоко светским законам. Эту «светскость» наследует и его сын – Радивой. Слепление властью приводит Радивоя к слепоте физической – лишенный врагами зрения он ищет прибежища у своего родича Владаря. Там и приходит к нему прозрение духовное, завершившееся в Белой Индии, во владениях Иоанна Пресвитера.

Падение Константинополя-Царьграда для Иванова факт символический. Земное царство рушится, но не прекращается

вовсе — Иоанн Пресвитер укажет на будущего спасителя — Светомира, младшего представителя «первой» ветви князей Горынских. Его дед — князь Давыд и бабушка Василиса награждаются в «Повести...», подобно Авраму и Саре, долгожданным сыном — Лазарем. Жизнь Давыда предопределена свыше как жизнь праотца, чей потомок оправдает весь род Горынский, сделал его частью рода Богородицы. Лазарь же, дважды умирающий духовно и дважды воскресающий как князь, а затем — как царь и кесарь, занимает промежуточное положение между погрязшими в мирских делах Боривоем и Радивоем царьградского периода, с одной стороны, и Иоанном Пресвитером да Светомиром, с другой стороны. Владарь колеблется между схи-мой и светской властью и, не умея соединить в себе эти два полюса, отдает предпочтение короне.

Владарь важен как ступень к наиболее полному воплощению Егория Святого: *«А Егорий в ответ: «Мне ты сам данью будешь: ныне за двоих выкуп, по долгом времени за всю землю оброк». И метнул Егорий копьем в Лазаря, и прошло копье сквозь чресла Лазоревы, и врос он в камень до чресл».* (I, 270)

Светомир замыкает цикл оправдания Адама и знаменует собой почти что богочеловеческую сущность (такой вывод позволяет сделать ряд прозрачных параллелей в «Повести...» между образами Отрады с сыном и Богоматери с Младенцем). Светомиру — уродивому Бога ради — надлежит править Третьим Римом — Святой Русью, наследницей страны царьградской. Примечательно, что возмужание Светомира должно происходить при деятельном участии Иоанна Пресвитера в Срединном царстве, топосе, осененном присутствием царицы Параскевы, — символическим замещением Божественной премудрости. Иоанн вместе с царством своим готовится покинуть землю, духовным же наследником его должен стать царевич.

Образ Иоанна Богослова, спутника Богородицы, также имеет в «Повести...» соответствие среди персонажей реального пространства. Обладатель тайного знания — Слова — такое свойство позволяет выделить три варианта, три ступени обладания и применения премудростью. Во-первых, это линия, связанная с Симоном Хорсом и его прототипом Симоном Магом; во-вторых, это инок Мелетий, его ученик, патриарх Елифаний и Владарь; в-третьих, — старец Парфений, его воины-схимники, Иоанн Пресвитер и Светомир.

Первая линия отсылает к ветхозаветным временам, когда не знавшие Христа мудрецы ориентировались на апофатическое богопознание, пытаясь путем волхвования постичь если не саму Божественную Премудрость, то, по крайней мере, ее отражение — Деву Светозарную (чье изображение начертано среди зодиакальных знаков на куполе храмины Хорса).

Второй тип носителей знания представлен священномонахом Мелетием Греком — это мудрец новозаветный, не отрицающий языческих наук, знаток «басней Есоповых», «предложений Евклидовых» и «Аристотелевых суждений». Мелетий — истинный византиец, излагающий мысли, близкие самому Иванову: *«Укорял Мелетий латинян, что правого обычая не держат, да и в рассуждении вещей божественных блуждают и совращаются; причину же сего шатания в том полагал, что, осутившись мыслию, от Платонова богомудрия отступили и прилепились к Аристотелю»*. (I, 290) Мелетий умствует «с оглядкой» на христианскую доктрину, но важно отметить то, что Божественная Премудрость для него должна подкрепляться умом языческих мыслителей. Мелетий не видит здесь никакого противоречия.

Его ученик — Епифаний занимается обучением Владаря и отличается от своего учителя положительным отношением к мистическому знанию: *«Склоняют звезды, но не принуждают; дальнее же во всем горнему сообразовано»*. (I, 292) Епифаний отведет Владаря в храмину Хорса. Второй тип получения знания выше первого, так как вбирает в себя практику первого и идет дальше, но и он не совершенен, что чувствует Владарь — последнее звено в цепочке, — покинув храмину, он отправляется за истинным наставлением к Егорьевой кринице. Владарю не хватает знаний, полученных им от своих учителей, ибо знания эти имеют слишком человеческую природу, Владарь же взыскует Премудрости небесной. С нею связан третий тип носителей знания.

В первую очередь, это старец Парфений, удалившийся в дебри лесные, он не нуждается в человеческом суетном, ему достаточно каждодневного общения с ручным медведем. Старец — лицо, не включенное в церковную иерархию. Д. С. Лихачев, касаясь Предвозрождения на Руси, писал: *«Мистические течения XIV века, охватившие Византию, южных славян и в умеренной форме Россию, ставили внутреннее над внешним, «безмолвие» над обрядом, проповедовали возможность индивидуального обще-*

ния с богом в созерцательной жизни и в этом смысле были до известной степени противоцерковными. И это относится прежде всего к учению исихастов». (Лихачев 1985: 461) Парфений тоже «молчальник». Некоторый антагонизм Парфения и патриарха Епифания сводится к противопоставлению экзотерической Церкви Петра эзотерической Церкви Иоанна. Парфений, по духу, ближе к Иоанну, чем к Петру. Парфением и его немногословными посланцами — воинами-схимниками — руководит не знание в прямом смысле этого слова, а вера, дающая осведомленность высшего порядка. Верой воскрешает старец Светомир, через веру имеет он разумение о его судьбе.

Парфений, как и Иоанн Пресвитер, — члены Единой Церкви Небесной, причем Пресвитер — «поп» Срединного царства Иоанна Богослова — являет собой высшую ступень восхождения к сверхреальному. Иоанну, в известной мере, равен Светомир, — его преемник в земном пространстве. Ф. Степун писал: «Народная душа, защищаемая Вячеславом Ивановым, есть ответственный перед Богом за судьбы своего народа ангел, подобный ангелам церковей в откровении Иоанна». (Степун 1992: 383) Представляется, что Светомир и символизирует собой эту Народную душу, мудрость его имеет надмирную природу и восходит к образу царицы Параскевы.

Одним из самых семантически нагруженных образов является образ Богородицы в пространстве инобытия и ее корреляты в земном мире. Богородица прямо связывается с топосом восхищенного от грешных глаз земного рая.

Женские образы могут быть разделены на два типа. 1) Персонажи, выражающие тему жертвенной любви, — Горислава, отчасти, Зареслава и Радислава. 2) Персонажи, выражающие тему материнства, — Василиса и Отрада. Особое, соединяющее положение занимает образ Параскевы. Образ царицы Зои не типичен для Богородичного семантического ряда, скорее, это явная оппозиция жертвенному материнству: для добычи трона своему сыну Зоя готова идти на смертоубийство. Если же попытаться отыскать ей место в эволюционном духовном ряду женских персонажей «Повести...», то она может быть поставлена на низшую ступень первой жены Адама Лилит.

Восхождение к небесному образцу жертвенной любви начинается с Гориславы — она соответствует библейской Еве, введшей Адама в соблазн (что привело его к физическому увечью),

но оставшейся ему верной спутницей. Вместе с тем, Горислава — это еще и Дева Светозарная — Божественная Премудрость, упрятанная за искажениями: *«И подумал Владарь: «порошею звездною власы ей запорошило»*; она же простерла ему рукописанные и молвит: *«читай свиток звездный»*. (I, 308) Жертва любви приносится Гориславой в постоянном борении со своей наполовину демонической природой. Победа ею одерживается, но подлинное знание она воспринимает только в отраженном, «негативном» варианте.

Горислава помогает Владарю, в иных помощниках нуждается Светомир. Так, ради того, чтобы жил Светомир, умирает его сестра Зареслава — неосознанно, по Божьему произволению, но этот факт является важным этапом оправдания жертвы. Осознанно жертвует собой Радислава — смерть, которую она принимает от рук убийц, делает ее насельницей райских кущей. Не ее ли видит в пророческом сне Василиса Никитишна из рода Микулиных: *«Снилось Василисе, будто гуляет она меж веселых подруженек по раздолью зеленому, да про себя думу думает: «И отколь красных девиц собралось такое множество? И в лицо ни единой, поди, не признаешь!»* (I, 259)

Жена князя Давыда Василиса — ветхозаветная мать. Телесное здоровье сына не менее важно для нее, чем состояние его духа. Когда сел он сиднем сидеть, то *«...поднялся в дому великий плач, и сетование безутешное, словно живым Лазаря хоронили»*. (I, 270) Но уже в образе Василисы раскрывается фигура матери, родившей сына для некоей великой духовной цели, готовой идти на жертву ради исполнения предначертанного: *«Рано ли, поздно ли, а Божье о тебе предназначение, чаю, исполнится. Недаром и рожденья твоего столько лет я ждала, веруя, что не вотще знамение о тебе мне дано было»*. (I, 271)

Вершина материнской любви — Отрада. Символично, что она — дочь Гориславы (Евы) — новая Мария. Отрада неоднократно соотносится с Богородицей (ангел, например, скажет ей: *«Радуйся, мать Светомирова...»* (I, 310)). Старец Парфений откроет Отраде тайну: *«На Серафима твоего Она указала и на некое святое дело его предназначила: должен он Ей всю жизнь послужить»*. (I, 377) Светомир уподобляется Младенцу, а через него и Отрада становится близка Богоматери.

Важно, что Светомир и в этом семантическом ряду представлен как персонаж объединяющий, как носитель идеи со-

борности и всеединства. Исполнение временного цикла невозможно без участия Софии, символическим воплощением которой в «Повести...» является царица Параскева. Живущая в башне из слоновой кости царица Срединного царства уподобляется деве, спасенной св. Георгием от змия-искусителя. Иоанн Пресвитер распознает в ней Софию и предложит ей венчаться, принеся обет девственного сожителства, — для опоры друг другу: *«Не мню Жених быти, но друг Женихов»*. (I, 367) Н. К. Гей отмечал: *«Светомир — ядро метафизического, метаисторического и метахудожественного космоса «Сказания»*. (Гей 1996: 201)

Такова модель соборности, по Вячеславу Иванову: все три главных семантических ряда персонажей замыкаются образом Серафима-Светомира — примиряющего все антитезы выразителя народной души, — в союзе с Софией, знанием, хранящимся в лоне Иоанновой церкви. Так должна выглядеть концепция Святой Руси, по Иванову, нового Срединного царства, — не имеющего врагов и оправдавшего всех, населявших ранее эту землю — явленного земного рая Богородицы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наблюдения над поэтическим наследием Вячеслава Иванова позволяют утверждать, что между произведениями, включенными автором в сборники, существуют надкнижные, интертекстуальные связи, которые могут быть сведены к ограниченной системе доминантных тем, к которым автор обращается на протяжении всей своей жизни. Специфика художественного сознания Вячеслава Иванова такова, что волнующие его темы часто оказываются сопоставлены в антиномические пары, которые, в свою очередь, могут входить в синонимические ряды. Полярность мышления автора преодолевается в темах синтетического плана (занимающих в системе тем более высокий уровень), включающих в себя изначально конфликтные концепты. Наконец, представляется возможным допустить существование инвариантной темы – жертвы, жертвенной любви, к которой Вячеслав Иванов, в разных контекстах, продолжает обращаться как в ранних, так и в поздних произведениях, и которая, очевидно, восходит к трагическому неомифу Ф. Ницше.

На правах гипотезы, можно предположить, что эта тема (дополненная категорией *мученическое*) является крайне актуальной не только для всего символизма, но и для модернизма, в целом, захватывая отпочковавшиеся от последнего картины мира, например, – соцреализм. С другой стороны, и сам Ницше отнюдь не является изобретателем жертвенной тематики. Как известно, моделей культуры может быть много. Эдуард Бернетт Тайлор обосновал в девятнадцатом столетии стадиальную модель. Двухтомник Тайлора «Первобытная культура» вышел в 1871 г. (См.: Тайлор 1989) Концепции могут быть различными, они не обязательно противостоят друг другу, иногда допустимо сосуществование – по принципу дополнения. В качестве рабочей версии можно предложить наличие в разных картинах

мира (разнесенных во времени и пространстве), однотипных культурных матриц, кодов, которые связаны с функциональными особенностями человеческого художественного мышления и с разной степенью релевантности адаптируются к текущей эпохе. При благоприятных условиях этот культурный код может занять центральное положение в картине мира, при враждебном контексте — скромно расположиться на периферии. Подобно «струнам», пунктир устойчивых матриц стягивает далекие типы художественного сознания. Явлениями такой, «струнной» модели культуры можно считать актуализирующийся время от времени смеховой, пародийный код; другим примером может служить культ ужаса и всяческой готики; не менее значим бывает парадокс и алогизм, наконец, жертвенный код, героико-мученическое поведение субъекта есть тоже признак кочующего культурного сюжета.

Жертвенность была свойственна многим картинам мира, начиная с Античности, она играла разную роль, пока не была осознана Ф. Ницше как средство достижения власти. В «Веселой науке» Ф. Ницше указывает: *«Приносим ли мы при благо- или злодеяниях какие-либо жертвы, это ничуть не изменяет значимости наших поступков; даже если мы отдаем этому свою жизнь, как мученик ради своей церкви, эта жертва приносится нашему стремлению к власти или с целью сохранения нашего чувства власти»*. (Ницше 1996: 524)

Структура художественного сознания Вячеслава Иванова видится достаточно статичной, и в этом смысле, его действительно можно считать *поэтом истока* (в отличие, например, от *поэта пути* — А. Блока). Как в первых своих сборниках — «Кормчие звезды», «Прозрачность», так и в позднем «Свете вечернем», Вячеслав Иванов остается верен философской модели мышления тетрактидой, уделяя приоритетное внимание третьему звену — этапу становления. Именно здесь, в состоянии неустойчивого равновесия, потока, Ройи и Антиройи, автор ищет и находит способы примирения антитез, свойственных бытию в его материальном состоянии. Номинально, высшей ценностью провозглашается четвертая ступень тетрактиды — ставшее, но, прямо относящаяся в пространстве инобытия, эта ступень остается доступна только краткому прозрению лирического субъекта, и, будучи конечной целью эволюции, чаще всего, просто указывается как цель духовной эволюции. В этом

смысле, Вячеслав Иванов — это *поэт становления*, потока и противотока в их неравновесной подвижности.

Характер символистского художественного языка таков, что за каждой вещью предметного мира художник видит выход в сферу сверхреального. Именуя материю, символист получает инструмент для управления инобытийными сущностями. Вместе с тем, особенности модернистской картины мира подразумевают ключевую роль личного опыта в процессе формирования сверхреальности. Модернизм вообще и символизм, в частности, ценит субъекта во всей его пристрастности и избирательности (что не мешает, а, напротив, помогает прорыву к, так сказать, *объективному* инобытию). Сочинение стихотворения тогда есть метод по овладению эйдетической стороной космоса. Идеи оказываются *в душе* творящего субъекта, что соответствует построениям Плотина или Ямвлиха Халкидского. Творческое усилие, таким образом, приравнивается к акту теургии, в духе неоплатонического мировосприятия. Причем, Вячеслав Иванов первого этапа поэтического творчества — теург осознанный, на втором этапе он пытается преодолеть излишнюю «самость» теургического действия, решая глубинное противоречие между структурой и семантикой своего художественного высказывания в сторону классического христианского дискурса. Другими словами, на уровне семантическом Вячеслав Иванов движется от ницшеанского, теургического, по своей сути, прорыва в инобытие к платоновскому двоимирию, где логосы и эйдосы помещаются вне индивидуальной души, и где человек (грешный — в христианском смысле) не претендует на конкуренцию с Богом.

В процессе анализа тематики поэтических произведений Вячеслава Иванова были рассмотрены книги лирики «Кормчие звезды», «Прозрачность», «Cor Ardens», «Нежная тайна», «Лепта», трагедии «Тантал», «Прометей», поэма «Младенчество» и мелопея «Человек», — эти тексты составили первый период творчества, каждое из наименований представляет собой выделенный автором комплекс тем, имеет место поступательное развитие художественной мысли поэта, своеобразной кульминацией этого периода является двухтомник «Cor Ardens».

Ко второму, итальянскому периоду творчества относятся две большие вещи Вячеслава Иванова — поэтический сборник «Свет вечерний» и «Повесть о Светомире царевиче». В силу

особенностей компоновки «Света вечернего», куда вошли произведения разных лет, и вследствие незаконченности «Повести о Светомире царевиче» книги позднего Вячеслава Иванова посвящены, примерно, одним темам и отчетливую внутреннюю динамику тематического разнообразия обнаружить не представляется возможным (по крайней мере, исходя из задач настоящего исследования), зато несомненно некоторое изменение ведущих тем второго периода творчества по сравнению с доэмиграционным этапом.

Основное внимание уделялось именно книгам и крупным произведениям Вячеслава Иванова, отдельные, разрозненные стихи и переводы учитывались, но не выделялись. Такой подход давал возможность сравнить сознательный отбор текстов художником (вокруг значимых для автора тем) с не до конца осознаваемыми субъектом письма процессами (эволюцией доминирующих тем во всем творчестве поэта). Последнее обстоятельство позволяет говорить об интенции авторской художественной мысли, но, разумеется, не должно быть сведено к упрощенному восприятию поэтического наследия как некоей *сверхкниги*, ибо контроль авторской воли над этой сверхкнигой, по понятным причинам, ограничен.

«Кормчие Звезды» (1903) — первая книга лирических произведений Вячеслава Иванова. В ней нашли свое выражение многие характерные для всего творчества поэта темы. Пространственные ориентиры выражены в теме матери-земли, с коннотациями женского первоначала, и в противопоставленной ей теме неба, со светилами — ориентирами духовного преобразования — имеющими семантику Духа. Другая важная пара антитетичных (и именно поэтому связанных тем) — это тема любви и тема смерти; кроме того уже в этом сборнике Вячеслав Иванов формулирует тему времени (рока, судьбы) и его противопотока (соотнесенного с категорией памяти). Противопоставленные темы стремятся к сближению, и в «Кормчих звездах» медиативную, связующую полюса роль играет тема жертвы, определенная символами встречи временных и пространственных полюсов — это море, озеро, вода вообще, зеркало, сон и духовидение, а также синонимичная ей тема художника, человека искусства и человека вообще, жертвующего собой и преобразующего активным вмешательством немую природу. Художник преодолевает движение времени.

«Прозрачность» (1904) — вторая книга лирических произведений Вячеслава Иванова. «Прозрачность» в своей предметности указывает на особое состояние пространства, это среда, где становится возможна встреча бытия и сверхреальной сферы. Контакт материального и высшего мира может осуществляться при соблюдении определенных условий, главным критерием всегда является субъект, способный отрешиться от кажущейся конечности воспринимаемой реальности. В ходе анализа были обнаружены четыре сквозные темы книги, они предьявляют четыре формы фиксации Прозрачности. Тема земли (природы) обнаруживает стихийную сущность прозрачности; тема жертвы допускает возможность ее нарушения, замутнения; художник оказывается способен прозрачность создать; и только во Христе она может быть дарована. Медиативность темы жертвы сохраняется.

Синтез индивидуальной души может быть достигнут посредством отражения в другом сознании. Эту проблему решает двухтомник «*Cor Ardens*» (1911 — 1912). «*Cor Ardens*» можно обозначить как книгу поэтических произведений, реализующих архетипичный миф о Дионисе, точнее, о Дионисе и Аполлоне. Ключевое место в структуре «*Cor Ardens*» занимают символы, имеющие значение жертвы. Строго говоря, здесь все строится на противопоставлении темы смерти и темы любви (этой паре синонимична другая: Роя — Антиройя), тема жертвы имеет объединительный, переходный характер. В «*Cor Ardens*» жертва носит разные имена — это и Дионис, Младенец, Человек, Христос, и Роза, и Сердце, точнее — Сердце пылающее. С темой Христа в синонимических отношениях находится тема Руси, а она сама включена в тему женского начала. Отсюда — сближение женского и жертвенного, что предусматривается заданием сборника — он посвящен памяти недавно умершей Лидии Зиновьевой-Аннибал.

Философским ключом двухтомника можно считать поэму «*Сон Мелампа*». Вячеслав Иванов действительно поэт истока; однако возврат не является для него конечной целью. В «*Сне Мелампа*» исток есть причина, средство для обнаружения смысла существования. Совершенное усилие освобождает субъекта и позволяет ему формулировать собственный модус бытия. Нормативный человек Иванова живет в срединном мире. Обладатель *Cor Ardens* — Пламенеющего Сердца, повто-

ря преодоленного отца, должен подвергнуть себя очередной трансформации — добровольно руководствуясь личной необходимостью. Таков (или примерно таков) механизм смены эонов: Хаоса, Кроноса, Зевса, Диониса и, вероятно, Христа. «*Cor Ardens*» — кульминация раннего творчества Вячеслава Иванова, тут он формулирует инвариантную тему жертвы, здесь найдут свое логическое завершение ницшеанские мотивы. После этой книги Вячеслав Иванов начнет искать новые ориентиры для преобразования реальности в инобытие.

Сборник стихотворений «**Нежная тайна**» с приложением дружеских посланий «**Лепта**» (1912) выглядит именно такой попыткой поэта найти новые основы жизни и творчества. В тематике сборника важное место занимает доминантная оппозиционная пара «жизнь — смерть», точкой встречи тогда является жертвенная любовь, жертва, знаменующая новое рождение свыше. Пространственно ориентирована антиномичная пара тем — земной, дионисический низ и небесный, аполлонический верх; вместе с тем, по данной оси выстраивается эволюция материнской темы: от земной ипостаси к жертвенной (рождающая мать; мать, отдающая своего младенца на спасение мира; да и сама душа, после смерти тела устремившаяся в вышний мир, жертвует собой ради вечности), дальнейший подъем увенчивается темой матери небесной — здесь и Жена, облеченная в солнце, и дева Мария, и вечная Женственность Владимира Соловьева. Медиативны темы дионисического забвения (нижний уровень) и памяти, аполлонической грезы, поэзии и искусства вообще (верхний уровень), — эти темы входят в синонимический ряд жертвы.

Вячеслав Иванов-драматург закрепляет античную модель сцены, апеллируя к дионисическому дифирамбу. В этой системе отношений между жертвой, жрецом (с функциями палача) и богом — Дионисом наблюдается тождество, акт жертвоприношения обеспечивает присутствие бога и в фигуре жреца, и в сакральной жертве. Драматургия Вячеслава Иванова («**Тантал**» (1905), «**Прометей**» (1919)) указывает на то, что Дионис деятелен, и связующая противопоставленные темы жертва предполагает движение и *действие*, ведущее к переходу к ставшему инобытию. Помещая в центр картины мира жертву (или жертвоприношение), художник-символист признается в *негативной* сущности сверхреального. Механизм восхождения и нисхож-

дения к высшему знанию можно представить себе следующим образом. Жертва есть отказ от себя нынешнего, причем всегда имеет значение то, ради чего жертва была принесена (последнее касается семантики инобытия). В структурном отношении, духовное восхождение становится доступным через самопожертвование — нужно отказаться от себя-земного; необходимое же нисхождение художника — с полученным опытом — снова представляет собой отказ от себя-небесного. Трагический конфликт, в контексте сказанного, может быть понят в качестве метода, способа вопрошания поэтом-мистиком своего инобытия, что, в свою очередь, присваивает художественному высказыванию статус общефилософского дискурса.

В поэме «Младенчество» (1918) синонимичные темы рационального ума (знания), Запада (Европы), отцовства оказываются сопоставлены темам веры, души, материнства, России; данные ряды находятся в конфликте. Примирение их происходит в теме детства, пространственной локализацией которой является созданный в начале времен земной рай.

«Младенчество» — это предыстория «Человека» (1939), воспоминание о рае детства должно придавать силы субъекту в усилии синтеза своего погруженного в историю «я». Структура мелопеи соответствует диалектической эйдологии; две первых части — «Аз есмь» и «Ты еси» образуют тезис и антитезис, одно определяет другое. В третьей части — «Два града» идет становление гармоничного целого, в четвертой части «Человек един» достигается единение. Система идей «Человека» в значительной мере близка второму этапу творчества Вячеслава Иванова, здесь наблюдается изменение содержательного уровня — от мистицизма и теургии автор движется в сторону христианской модели мировосприятия. Референтными фигурами объявляются дихотомично мыслящие Платон и Августин Блаженный. На уровне тематическом память (припоминание) у Платона и культура у Августина избираются Ивановым как инструменты, связывающие мир идей и мир вещей — по-прежнему, граница реального и сверхреального интересует лирического субъекта в первую очередь.

Главная поэтическая книга второго, итальянского периода творчества Вячеслава Иванова — «Свет вечерний» (1962), это книга о Времени (или, точнее, о его преодолении), книга, основанная не на календарной, но на «душевной» хронологии,

отражающей эволюцию души, ее продвижение по противотоку Памяти — к истокам. Пять первых частей последовательно представляют доминантные темы сборника — это темы поэзии и природы, любви, души и богопознания. Шестая часть — «Сонеты» и седьмая — «Римский дневник 1944 года» имеют универсальный характер, там находят свое решение все ведущие темы книги.

Тема поэзии находится в синонимических отношениях с темой памяти, они обе выполняют медиативную функцию во временной оппозиции настоящее — прошлое, причем прошлое имеет положительные коннотации. Через поэта, человека творческого земная природа получает возможность преобразоваться в земной рай (смысловой ряд может быть дополнен темами весеннего пробуждения, солнца, Аполлона, Белой Индии или Срединного царства). Время трансформируется в вечность через жертву, жертвенную любовь, эти темы подобны по своему заданию поэзии и памяти. К контактным темам в «Свете вечернем» следует отнести также темы Софии, соборности, Христа и Рима. Вячеслав Иванов выводит семантический ряд, выражающий пассивное, женское начало, ожидающее своего избавителя. Это — Земля (Природа), Душа (Психея), Мать (Богородица), язык (речь). Избавителями являются, соответственно, — единый Адам, Дух (Animus), Сын, поэт. Бог и человек, вера и рациональное познание, материальное и духовное (град земной и град Божий) примиряются в фигуре Христа, молитва приравнивается к действенному воспоминанию, способному завершить временную петлю.

В «Повести о Светомире царевиче» перекликающиеся пары тем: град земной (бытие) — град Божий (инобытие), государство — церковь, отец — сын, Дионис — Аполлон преодолевают внутреннюю конфликтность в объединяющих темах христианства, соборности (пространственной локализацией контакта является топос Егорьевой криницы — модель Срединного царства Иоанна Пресвитера). Показательны также семантические ряды персонажей «Повести...», так Горынские князья, Боривой, Давыд, Лазарь эволюционируют к инобытийному преконструкту — Егорию; Симон Хорс, Епифаний, инок Мелетий, Владарь и сам Иоанн Пресвитер — к Иоанну Богослову; Горислава, Зареслава и Радислава, с одной стороны, а также Василиса и Отрада, с другой, восходят к Богородице. Важно

отметить пограничную роль Светомира, он — жертва и воплощенный собор всех живших до него, он — контактный топос, наподобие Егорьевой криницы, в нем (в его душе) пребывает Срединное царство.

Анализ главных тем второго периода творчества Вячеслава Иванова показал, что, несмотря на замену ницшеанской риторики христианской, структура художественного сознания автора остается неизменной — он, как и подобает поэту, не может отказаться от материальной красоты фиксируемого рецепторами (зрение, слух) мира. «Поддавшись» эстетическому отношению к действительности субъект лишается возможности аскетического отвержения «грубой материи». Реальность определяется как прекрасная, но искаженная неверным взглядом — разумеется, того самого *грешного* человека. Корень зла (и потенциального добра) снова помещается в индивидуальное сознание. Верно подобранные слова исправляют природу — землю и самого лирического героя. На словах тяготеющий к аскезе средневекового типа, лирический субъект Вячеслава Иванова, в структурном отношении, обнаруживает эллинистические черты, и остается верен неоплатонической теургии.

THEMATIC UNITY OF VYACHESLAV IVANOV'S POETIC OEUVRE

Summary

Vyacheslav Ivanov (1866–1949) is a key figure of Russian poetry, the greatest theoretician of Symbolism. Russian Symbolists are traditionally divided into “senior” (Dmitry Merezhkovsky, Konstantin Bal'mont, Valery Bryusov, etc.) and junior (Alexander Blok, Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov). The oeuvre of the latter is marked by the ideas of religious and artistic transformation of the society and Vyacheslav Ivanov was the first to create the theoretical base for this literary and artistic trend. The philosophical character of his articles and monographs established Ivanov as an outstanding representative of the philosophical tradition of the twentieth century.

In recent years, his life and oeuvre have become an object of close research investigation with numerous conferences held, books published, doctoral theses defended.

Studies of the poetic oeuvre of Vyacheslav Ivanov lead to the conclusion that there are intertextual ties beyond the boundaries of individual books between the works included by the author in the collections that may be reduced to a limited system of dominant themes treated by the author throughout his life. The specific character of the artistic consciousness of Vyacheslav Ivanov is such that the topics that mattered for him are often related in antinomian binaries that, in turn, may be included in synonymic ranges. The polarity of author's thinking is overcome in the topics of synthetic kind (occupying the higher level in the system) that include initially conflicting concepts. Finally, it seems possible to admit the existence of invariant theme – sacrifice, sacrificial love that recurs in various contexts in both early and late works by Ivanov and that obviously takes origin in the tragic neo-myth of Friedrich Nietzsche.

We may set a hypothesis that this theme (supplemented by the category of martyrdom) is extremely urgent not only for Symbolism but also for Modernism on the whole embracing the world pictures stemming from the latter, e.g. Socialist Realism. On the other hand, neither did Nietzsche invent the theme of martyrdom. There may be numerous culture models. Conceptions may be different, they do not necessarily contradict each other, sometimes they may coexist according to the principle of complementarity. As a working version it is possible to assume the presence in different world pictures (diverging in time and space) of culture matrices and codes of the same type that are related to the functional peculiarities of human artistic thinking and with different degree of relevance are adapted to the current epoch. Under benevolent conditions, this culture code may take a central place in the world picture, while under hostile circumstances they would be humbly pushed to the periphery. Like “strings”, the punch of stable matrices pulls together distant types of artistic consciousness. The parodying and laughing code recurring now and then may be considered manifestations of this kind of “string” culture models; another example is the cult of horror and various kinds of gothic. No less significant are paradox and alogism and, finally, the code of martyrdom and heroic-martyr conduct of subject also testify to a vagrant culture plot.

Martyrdom was characteristic of many world pictures, starting with the Antiquity, it played various roles until Nietzsche conceptualized it as a means of reaching power.

The structure of Vyacheslav Ivanov’s artistic consciousness seems to be rather static, and in this respect he may be really considered the *poet of the origin* (unlike, for instance, *poet of way*, Alexander Blok). Both in his first collections of poetry, “Kormchiye zvezdy” (Polestars), “Prozrachnostj” (Transparency) and in his late book “Svet vecherny” (Evening light), Ivanov remains faithful to the philosophical model of thinking in tetractyde focusing on the third stage – that of formation. In this state of unsteady balance, flow, Roya and Anti-roya, the author seeks for and finds the means of reconciling antitheses characteristic of the existence in its material mode. The fourth step of the tetractyde – what has become – is nominally claimed to be the highest value, however, directly related to the space of beyond, this stage remains accessible to the lyrical subject just for a brief enlightened moment and, being the

ultimate goal of evolution, it is most often pointed out as a goal of spiritual evolution. In this respect, Vyacheslav Ivanov is a *poet of becoming*, flow and counter-flow in their unbalanced motion.

The character of the poetic language of Symbolism is such that beyond each thing of the object realm the artist sees a way into the sphere of the supra-reality. Naming matter, a Symbolist receives an instrument for ruling the entities of the beyond. Besides, peculiarities of modernist world picture suggest the key role of subjective experience in the process of the formation of supra-reality. Modernism in general and Symbolism in particular appreciate subject with all its passions and selectiveness (that does not impede but, on the contrary, helps break through towards the *objective* existence beyond). Composing a poem in that case is a method of recovering the eidetic side of the universe. Ideas appear *in the soul* of creating subject that corresponds to the positions of Plotinus. Creative effort is thus equalized with the act of theurgy, in the spirit of neo-Platonic world perception. Besides, Ivanov at the first stage of his poetic oeuvre was a deliberate theurge, while at the second stage he tried to overcome the superfluous “selfness” of theurgic act solving the profound contradiction between structure and semantics of his artistic expression with inclination towards classical Christian discourse. In other words, on the semantic level Ivanov moves from a Nietzschean and theurgic breakthrough into the existence beyond towards Platonic two-realm world where all logos and eidos are located outside the individual soul and where human (sinful in Christian sense) does not aspire to stand competition with God.

The analysis of the major themes of the second stage of Ivanov’s oeuvre shows that, despite replacing Nietzschean rhetoric by the Christian one, the structure of the author’s artistic consciousness remains unchanged; he as a veritable poet is unable to refuse the material beauty of the world perceivable by receptors (vision, hearing). Having succumbed to the aesthetic relation to reality, subject loses an opportunity of ascetic refusal of “rough matter”. Reality is determined as beautiful but distorted by the false vision of the *sinful* human. The root of all evil (and potential goodness) is again located in the individual consciousness. Appropriately selected words correct the nature – the earth and the lyrical hero. The lyrical hero of Ivanov’s poetry who in words is inclined towards asceticism of medieval type, in structural respect manifests Hellenistic features and remains faithful to neo-Platonic theurgy.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст – 1989. – М., 1989.
2. Аверинцев С. С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. – М.: Искусство, 1995.
3. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997.
4. Аверинцев С. С. «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов. Путь поэта между мирами. – СПб.: Алетейя, 2001.
5. Аверинцев С. С. Стратегия цитаты в поэзии Вячеслава Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1)*.
6. Азадовский К. М. Две башни – два мифа (Стефан Георге и Вячеслав Иванов) // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.
7. Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. – СПб.: Ина-пресс, 1995.
8. Архипов А. Вячеслав Иванов – комментатор Нового Завета. Предварительные соображения // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1)*.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
11. Бахтин М. М. Беседы с В. Д. Дувакиным. – М.: Прогресс, 1996.
12. Берд Роберт. Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова // *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae. Tomus 41.* – Budapest, 1996.
13. Берд Роберт. Катарсис – матезис – праксис: мистическая триада в эстетике Вяч. Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1)*.

14. Берд Роберт. Торфяная башня // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологический факультет С.-Петербург. гос. ун-та, 2006.
15. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994.
16. Блаженный Августин. Исповедь, гл. 12 // Мир и Эрос: Антология философских текстов о любви. – М.: Политиздат, 1991.
17. Блаженный Августин. Творения (том первый). Об истинной религии. – СПб.: «Алетейя» и К.: УЦИММ-Пресс, 1998.
18. Богомолов А. С. Диалектический логос: Становление античной диалектики. – М.: Мысль, 1982.
19. Богомолов Н. А. Anna-Rudolph // Новое литературное обозрение. 1998. № 29.
20. Венцлова Томас. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. – Vilnius: Baltos lankos, 1997.
21. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
22. Вестбрек Ф. Фрагмент неоконченной трагедии «Антигона» Вячеслава Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 2 del 2002 (XXI/2002: 2).
23. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968.
24. Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное / Сост. и ред. Н. Мухелишвили, А. Шишкин, А. Юдин. – Париж; М., 2008. (Символ: Журнал христианской культуры. № 53–54)
25. Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1996.
26. Вячеслав Иванов и его время / ред. С. Аверинцев, Р. Циглер. – Вена: Институт славистики Венского университета, 1998.
27. Вяч. Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1.
28. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997.
29. Гей Н. К. Имя в русском космосе Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2002.
30. Гершензон М. О. Переписка из двух углов (совм. с В. И. Ивановым) // Русские философы (конец XIX – середина XX века): Антология. Вып. 1 / Сост. А.Л. Доброхотов и др. – М.: Книжная палата, 1993.
31. Гидини Мария Кандида. Поэзия и мистика: Вячеслав Иванов и Жак Мариттэн // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
32. Гревс И. М. Августин // Христианство: Энциклопедический словарь: в 2 т.: т. 1: А – К / Ред. колл.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.
33. Доценко С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова // *Studia Slavica Hung.* 41 (1996). С. 97–109.

34. Дудек А. Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
35. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. — Петербург: Издательство «ОПОЯЗ», 1921.
36. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977.
37. Иванов Вяч. Вс. Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
38. Иванов В. И. Собрание сочинений (тт. 1—4) под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт. — Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971, 1974, 1979 1987.
39. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. — СПб.: Алетейя, 1994.
40. Иванов В. И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994.
41. Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. — М.: Культура, 1992.
42. Иванова Л. Н. Вячеслав Иванов — Борис Зайцев — Георгий Чулков (Из архивных изысканий) // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петербур. гос. ун-та, 2006.
43. Игошева Т. В. Символика драгоценного камня в поэтической книге Вяч. Иванова «Прозрачность» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петербур. гос. ун-та, 2006.
44. Иезуитова Л. А. Устойчивая архетипическая формула «восхождение — нисхождение — восхождение» в творчестве Вяч. И. Иванова и Л.Н. Андреева // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петербур. гос. ун-та, 2006.
45. Калевич-Креатца Джованна. Тема греха и раскаяния в произведениях Вячеслава Иванова // *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae*. Tomus 41. — Budapest, 1996.
46. Кондаков И. В. «Вертикаль» и «горизонталь» в культурфилософии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. — М.: Наследие, 1996.
47. Котрелев Николай. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса) // На рубеже двух столетий. Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. — М.: НЛЮ, СПб.: Пуш. дом. 2009. С. 331—344.
48. Кульюс, С. К., Шишкин А. Б. Письмо Вяч. Иванова к С. А. Коновалову (1946) // *Memento vivere: Сб. памяти Л. Н. Ивановой*. — СПб.: Наука, 2009. С. 261—288.
49. Лаппо-Данилевский К. Ю., Монахова Г. Р. Группа по изданию сочинений Вячеслава Иванова: первые шаги // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 436—443.

50. Лаппо-Данилевский К. О переводах Вячеслава Иванова // Другой гид. 2010. № 12. С. 51.
51. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968, №8.
52. Лихачев Д. С. Русская литература / Литературы восточных славян и Литвы. История всемирной литературы. Т. 3. — М.: Наука, 1985.
53. Лосев А. Ф. Теория стиля у модернистов // Литературная учеба, 1988, № 5.
54. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990.
55. Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос / Сост. И ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993.
56. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972.
57. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. — СПб.: Искусство — СПб, 2000.
58. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство — СПб, 2002.
59. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. — СПб.: Искусство — СПб, 2003.
60. Лукомский Л. Ю. Ямвлих Халкидский и неоплатонический синтез философии и теургии. *Ямвлих. О египетских мистериях*. М.: ХГС, 1995.
61. Магомедова М. Д. Отреченный ответ: к проблеме «Вяч. Иванов и Б. Пастернак» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.
62. Мицкевич Д. Высота Башни // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.
63. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1 / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1996.
64. Обатнин Г. В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
65. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991.
66. Павлова М. Вяч. Иванов и Федор Сологуб. «Противочувствия». Из истории отношений 1905 — 1906 гг. // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 2 del 2002 (XXI/2002: 2).
67. Пайман А. История русского символизма. — М.: Республика, 1998.
68. Платон. Сочинения в 3-х тт. — М.: Мысль, 1970.
69. Платон. Пир // Собр. соч. в 4-х томах. Том 2. — М.: Мысль, 1993.
70. Платон. Тимей. // Собр. соч. в 4-х томах. Том 3. — М.: Мысль, 1994.

71. Потебня А. А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989.
72. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 1998.
73. Римский архив Вячеслава Иванова. Опись I. Поэтические произведения Вяч. Иванова / С. К. Кульюс, М. Б. Плюханова (под ред. А. Б. Шишкина). — Rome: Vjatcheslav Ivanov Research Center, 2009.
74. Римский архив Вячеслава Иванова. Опись II. Художественные произведения: повести, пьесы, драматические отрывки / Л. И. Иванова, С. К. Кульюс. — Rome: Vjatcheslav Ivanov Research Center, 2009.
75. Сегал Н. Образ Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
76. Силард Лена. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. К проблеме «теургического постулата» // *Герметизм и герменевтика*. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000.
77. Соколов Р. Сквозные темы «Римского дневника 1944 года» Вячеслава Иванова // *Славянские чтения 1*. — Даугавпилс — Резекне: Изд-во Латгальского культурного центра, 2000.
78. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе. — СПб.: Художественная литература, 1994.
79. Спроге Л. Русская поэзия и проза XX века: эпоха символизма и эмиграции. Монография. Рига: Академическое издательство Латвийского университета, 2009.
80. Степун Ф. Вячеслав Иванов // Л. Иванова. Воспоминания. Книга об отце. — М.: Культура, 1992.
81. Струве Н. Встреча первой русской эмиграции с Европой // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 2 del 2003.
82. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989.
83. Тахо-Годи Е. «Остается исследовать...» (о «Римских сонетах» Вяч. Иванова) // *Великие и безвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX — XX вв.* — СПб., 2008. С. 249–266.
84. Титаренко С. Д. От архетипа — к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга // *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века*. — СПб.: Филологический факультет С.-Петербург. гос. ун-та, 2006.
85. Томашевский Б. В. Стилистика. — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1983.
86. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996.
87. Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. — М.: ОГИ, 2004.
88. Топорков А. Л. Фольклорные источники «Повести о Светомире царевиче» В.И. Иванова // *Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 2 del 2002 (XXI/2002: 2).

89. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.
90. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: 1970.
91. Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
92. Устинова В. А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // *Eurogra Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e la Culture dell'Est Europeo*. Numero 1 del 2002 (XXI/2002: 1).
93. Федоров Н. В. Сочинения. — М.: Мысль, 1982.
94. Федоров Ф. П. Довид Кнут. — М.: МИК, 2005.
95. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997.
96. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов раннего символизма. — СПб.: Академический проект, 1999.
97. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. — СПб.: Академический проект, 2003.
98. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. — Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2002.
99. Цимборска-Лебода М. После Башни: эхо башенного текста в статьях Н. Бердяева и Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.
100. Шишкин А. Б. Блок на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006.
101. Шишкин А. Б. К истории мелопеи «Человек»: творческая и издательская судьба // Иванов Вячеслав Иванович. Человек: Приложение: Статьи и материалы: [Сост. А.Б. Шишкин]. — Москва: Прогресс-Плеяда, 2006.
102. Шишкин А. Б. «Чертеж» Андрея Белого к эпилогу поэмы Вяч. Иванова «Человек» // Андрей Белый в изменяющемся мире. — М.: Наука, 2008. С. 291–297.
103. Эйхенбаум Б. М. О литературе. — М.: Советский писатель, 1987.
104. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа. — München: ImWerdenVerlag, 2006.
105. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. — СПб.: Знание, 2001.
106. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991.
107. Юнг К. Г. Психология бессознательного. — М.: Канон, 1994.
108. Якобсон Р. О. Основа сравнительного славянского литературоведения // Работы по поэтике: Переводы. — М.: Прогресс, 1987. С. 22–79.
109. Bird Robert. Vjačeslav Ivanov and Theology. — *Russian Literature* XLIV (1998). 357–377.

110. Bird, Robert. Martin Heidegger and Russian Symbolist Philosophy // *Studies in East European Thought*. 1999. 85–108.
111. Davidson, Pamela. Lidiia Zinov'eva-Annibal's *The Singing Ass*: a woman's view of men and Eros // *Gender and Russian literature: new perspectives*. – Cambridge University Press, 1996. 155–183.
112. Gadamer G.-H. *Wahrheit und Methode*. – Tübingen, 1960.
113. Heidegger M. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. – Frankfurt am Main, 2005.
114. Jung C. G. *Der Mensch und seine Symbole*. – Düsseldorf, 2009.
115. Vjačeslav Ivanov. *Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*. – Heidelberg, 1993.
116. West J. *Mysticism and Transcendent Nationalism in Vjačeslav Ivanov's Thought*. – *Russian Literature* XLIV (1998). 347–355.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

А

- Аверинцев С.С. 9, 13, 39, 44, 74,
94, 141, 143, 147, 158, 164
Августин Блаженный 79, 83, 88,
92, 94, 100, 104, 118, 122, 125,
134, 135, 136, 157, 162, 177
Агриппа Корнелий 50
Азадовский К.М. 147
Альтман М.С. 9, 97, 161
Андреев Л.Н. 74, 103
Аничков Е. 110
Архипов А. 152, 157
Ахматова А.А. 8

Б

- Бакст Л.Н. 8
Балтрушайтис Ю. 29, 106
Бальмонт К.Д. 7, 29, 52
Бахтин М.М. 13, 102
Белинский В.Г. 78
Белый А. 7, 8, 52
Берд Р. 9, 10, 24, 63, 64, 133, 147
Бердяев Н.А. 8, 160
Бернины Д.Л. 127
Бетховен Л. 24, 25, 78
Блок А.А. 7, 8, 51, 52, 53, 54, 57,
109, 172
Богомоллов А.С. 47
Богомоллов Н.А. 9, 10, 50
Ботичелли С. 24
Брюсов В.Я. 7, 8, 29, 44, 50, 52
Бубер М. 9
Булгаков С.Н. 8, 109

В

- Вагнер Р. 61, 62
Венгеров С.А. 70
Венцлова Т. 9, 129, 140, 164
Верховский Ю. 124, 131
Веселовский А.Н. 11
Вестбрук (Вестбрек) Ф. 10, 36, 62
Волошин М.А. 8, 44
Выготский Л.С. 13

Г

- Гадамер Х-Г. 13
Гаспаров М.Л. 11
Гей Н.К. 170
Гершензон М.О. 8, 77
Гете И.В. 78, 79
Гидини М.К. 36, 60
Гиппиус З.Н. 8
Гоголь Н.В. 127
Голенищев-Кутузов И.Н. 101
Городецкий С.М. 8
Горький М. 8
Гревс И.М. 106, 125
Гумилев Н.С. 8

Д

- Данте А. 15, 16, 42, 98
Дарвин Ч. 77
Дешарт О. 14, 16, 27, 51, 52, 56,
67, 73, 128, 132, 139, 144, 155
Добужинский М.В. 8
Донской Д. 105, 158
Доценко С.Н. 163
Дудек А. 92, 157
Дэвидсон П. 9, 10

Дю Бос Ш. 9, 105

Ж

Жирмунский В.М. 13

З

Зелинский Ф.Ф. 109

Зиновьева-Аннибал Л.Д. 7, 8, 39,
102, 106, 175

И

Иванов А.А. 127

Иванов Вяч.Вс. 13

Иванов В.И. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22,
24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97,
98, 99, 100, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123,
125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 136,
137, 138, 139, 140, 141, 144,
145, 147, 148, 149, 150, 152,
154, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 165,
167, 168, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 179.

Иванова Л.В. 128, 129, 130, 138, 144

Иванова Л.Н. 9, 145

Игошева Т.В. 28, 30

Иезуитова Л.А. 31, 32, 100

Иоанн III 158

К

Калебич-Креацца Д. 135

Калита И. 158

Кальдерон П. 131

Ковалевский М.М. 63

Кондаков И.В. 131

Котрелев Н.В. 10

Кроче Б. 9

Кругликова Е.С. 125

Кузмин М.А. 8

Кульюс С.К. 10

Л

Лаппо-Данилевский К.Ю. 10
Лихачев Д.С. 13, 142, 156, 167, 168

Ло Гатто Э. 9

Лосев А.Ф. 11, 82

Лотман Ю.М. 11, 13, 142, 143

Лукомский Л.Ю. 42, 83

Луначарский А.В. 8, 9

М

Магомедова М.Д. 24

Мандельштам О.Э. 8

Мейерхольд Вс.Э. 8, 63

Мережковский Д.С. 7, 8

Метнер Э. 122

Микеланджело Б. 24, 129

Минцлова А. 84

Мицкевич Д. 16

Н

Ницше Ф. 8, 20, 62, 64, 67, 171, 172

Новалис 121

О

Обатнин Г.В. 10, 49, 50

Орлицкий Ю.Б. 156

П

Павлова М. 63

Пайман А. 44, 50, 57, 63, 75, 100,
140, 153

Пеллегрини А. 9, 118

Пиотровский А.И. 63

Пиранези Д.Б. 127

Платон 27, 30, 38, 42, 43, 83, 92,
93, 94, 95, 96, 112, 148, 161,
167, 177

Плотин 42, 53, 84, 173

Потебня А.А. 13

Пропп В.Я. 13

Пушкин А.С. 9, 11, 24, 38, 71, 72,
73, 95, 141

- Р**
Ремизов А.М. 8
- С**
Сегал Н. 56
Силард Л. 10
Скрябин А.Н. 109, 121, 125
Соловьев В.С. 7, 16, 52, 53, 72,
114, 120, 125, 152, 164, 176
Сологуб Ф.К. 8, 63, 103
Сомов К.А. 8
Спроге Л.В. 29
Степун Ф.А. 73, 74, 84, 168
Струве Н.А. 80, 145
- Т**
Тайлор Э.Б. 171
Тахо-Годи Е.А. 10
Титаренко С.Д. 10, 112, 113
Толстой Л.Н. 72, 73
Томашевский Б.В. 11
Топорков А.Л. 10, 60, 119
Топоров В.Н. 79
Тынянов Ю.Н. 13
Тютчев Ф.И. 98, 154
- У**
Успенский Б.А. 13
- Ф**
Федоров Ф.П. 12, 144
Федоров Н.В. 107, 162
Фрейденберг О.М. 13
- Х**
Хайдеггер М. 13
Ханзен-Леве А. 13, 19, 21, 22, 27,
28, 29, 33, 61, 80, 94, 102, 110,
115, 148, 156
Хлебников В. 8
Хомяков А.С. 7
- Ц**
Цветаева М.И. 119
Цимборска-Лебода М. 18, 92
- Ч**
Чулков Г.И. 8, 58
- Ш**
Шварсалон В. 51
Шестов Л.И. 8
Шишкин А.Б. 10, 52, 74, 103
Шопенгауер А. 79
Шор О. 129, 145
- Э**
Эйхенбаум Б.М. 13
Эрн В.Ф. 108, 112
Эткинд Е.Г. 13
- Ю**
Юнг К.Г. 112, 122
- Я**
Якобсон Р.О. 13
Ямвлих 42, 173



Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds «Saule».
Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.

Iespiests SIA «Madonas poligrāfists».
Saieta laukums 2a, Madona, LV-4801, Latvija.