

ВРЕМЯ-ПРОСТРАНСТВО В «КОРМЧИХ ЗВЕЗДАХ» ВЯЧ. ИВАНОВА («ПОРЫВ И ГРАНИ»)

Цель статьи — выявить своеобразие времени и пространства в поэзии Вяч.Иванова на материале лирического сюжета первого раздела книги лирики «Кормчие звезды» («Порыв и грани»). Для этого наряду с понятием *хронотопа* (конкретного времени-пространства) в статье предлагается в рабочем порядке использовать термины *кайротоп* (эпифаническое время-пространство) и *зонотоп* (иконическое время-пространство), отчасти соответствующие *мистериальному* и *вертикальному хронотопу*, согласно типологии М.М. Бахтина. Эта нюансировка позволяет выявить соотношение биографических, мистических, христианско-теургических мотивов в сюжете анализируемого раздела и определить его основной миф.

Ключевые слова: лирический сюжет, время, пространство, хронотоп, кайротоп, зонотоп.

В одной из своих литературно-критических статей Вячеслав Иванов проговорился: «Вникая в лирику поэта, что иное делаем мы, как не изучаем усилия его самоопределения в широком смысле этого слова? Когда же он идет нам навстречу, определяя себя сам, перед ищущими правого разума его певучей души зажигается верный маяк»¹. Лирика как *усилие самоопределения поэта* - вот основная поэтологическая интуиция Вяч. Иванова. Не такого ли подхода к своему творчеству ждал от своих читателей Иванов-поэт? С самого начала своего творческого пути он стремился *определить себя сам*, выходя на авансцену русского модернизма с отчетливым пониманием миссии художника.

В его первом поэтическом сборнике «Кормчие звезды» (1903) подобным авторским *самоопределением* является жанровый подзаголовок — *Книга лирики*. В свете этого *верного маяка* шестнадцать разделов, многочисленные посвящения, эпиграфы и даже затекстовые комментарии выглядят как целостное произведение, с четкой композиционной структурой и своеобразным лирическим метасюжетом. Не случайно в продуманности и выстроенности архитектоники произведений Иванова М.М. Бахтин видел определенную взаимосвязь лирического цикла или книги с романной формой: «...все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую»². При этом все стихотворения завершены сами по себе и имеют свой микросюжет, который «чрезвычайно выигрывает в целом

сборнике»³, вливаясь в макросюжет раздела, а тот в свою очередь – в метасюжет книги.

Но рассматривать книгу Иванова «методом сплошного анализа *de visu*, когда анализируются все стихотворения <...> без исключения»⁴, подобно тому, как мы последовательно, в заданной автором сюжетной канве, читаем роман – в рамках статьи практически невозможно. Тем не менее мы попытаемся «вслед за автором» проследить развитие и логику лирического сюжета хотя бы в первом разделе «Порыв и грани», открывающем книгу, помня о том, что для Иванова важным является исток, начало, где в свернутом виде присутствует весь последующий путь⁵. Не затрагивая спорного вопроса о лирическом сюжете вообще⁶, подойдем к книге лирики в целом как к отдаленному аналогу романа и к циклу — как к первой его главе. Это позволит нам рассмотреть лирический сюжет с помощью понятия хронотопа, который Бахтин исследовал на материале романного жанра⁷.

Однако Вяч. Иванов — символист, стремящийся через видимую реальность прорваться к реальности высшей («*a realibus ad realiora*» (II, 561)⁸: конкретный, наглядно-чувственный, хронотоп первой очень сложно взаимодействует с трансцендентными координатами второй. Бахтин совершенно правомерно говорил о «символическом искажении пространства»⁹. «Принципиальным постулатом» символизма, особенно ивановского, «является тезис о возможности прорыва в трансцендентное»¹⁰, в некую умопостигаемую сферу, где время теряет свою текучесть, а пространство — дискретность. Это один серьезный довод, играющий *против* нашего намерения подходить к символической поэзии с позиции хронотопа.

С другой стороны, аргументом "за" может выступить набросок статьи, написанной примерно в 1914-15 гг., из которой видно, что Иванов, рассуждая в оккультном ключе (от которого мы сейчас отвлекаемся), имеет в виду три определенных вида времени-пространства: *физическое, астральное и божественное*: «Пространство и время, какими они являются данному, «дневному» сознанию, суть категории, или формы, последнего. Астральному сознанию соответствуют иные категории, или формы, пространства и времени. <...> На высших ступенях восхождения к божественному время и пространство обращаются в иные формы реальности; они «свиваются, как свиток», по слову Апокалипсиса, и Ангел, который клянется, что "времени больше не будет", свидетельствует о предстоящем восхождении вселенского сознания в такую сферу, где пространство и время уже не выявлены даже в той своей форме, которая образует астральный мир»¹¹.

Можно предположить, что этим трем видам реальности в ивановском «реалиоризме» соответствует триада: *realia – realiora – Ens realissimus*. С нею связана радикальная языковая стратегия Иванова, сознательно направленная на распрямление зримого мира в целях прорыва поэзии в трансцендентное, о чем глубоко и оригинально пишет Л.А. Гогтишвили¹². В свете этой стратегии ждать обилия деталей «реального исторического времени и пространства» не приходится, что не означает, тем не менее, отсутствия в поэзии Иванова «реального исторического человека»¹³ и хронотопа как такового.

Учитывая три вида пространства-времени, постулируемые поэтом, желательно, на наш взгляд, в рабочем порядке дифференцировать понятие хронотопа и, оставив за ним конкретно-исторические или биографические мотивы, ввести еще два термина, сконструированные по бахтинской модели. Эти понятия суть *кайротоп* и *энотоп*. В первом из них вместо Хроноса задействовано имя другого греческого бога времени Кайроса (*Καιρός*), которое означает буквально «верный или благоприятный момент», «неуловимый миг удачи, который всегда наступает неожиданно», или вневременный момент метаморфозы богов и человека¹⁴. Для Иванова имя этого бога было, конечно, хорошо известно. В письме к Л. Зиновьевой-Аннибалл он связывает его с Музой и полушутливо утверждает: «Муза не любит быть не принятой, когда она велит доложить о своем визите, и Греки учили хватать Добрый час за чуб, или, выражаясь по-твоему, за клочок, который для блага человечества и рос нарочно надо люом дружественного демона»¹⁵. Особое значение, которое имел этот бог вдохновения и удачи для Иванова, подтверждается одним из черновых набросков предполагаемой композиции «Кормчих звезд», где стихотворение «Καιρός» входит в первый раздел с созвучным заглавием «Ἀγαθή Τύχη» (*гр.- Счастливой судьбы! В добрый час! - формула напутствия и благословения*)¹⁶.

Итак, в кайротопе, как и в хронотопе, «ведущим началом» является время¹⁷, правда, весьма своеобразное, вневременное. В типологии Бахтина оно соответствует «мистериальному» и «вертикальному хронотопу»¹⁸ у Данте и Достоевского. В отличие от количественного, пожирающего своих детей, Хроноса, Кайрос символизирует качественное, максимально насыщенное время-событие, как правило, мифологического или религиозно-мистического плана. Это миг «касания мирам иным». Кайротоп фиксирует событие «вхождения вечности, когда горизонталь хроноса пересекает вертикаль кайроса, когда свершается эпифания»¹⁹, то есть явление божественного. Автор приведенной цитаты, вслед за немецким богословом XX века,

связывает кайрос с «подлинным временем» христианского Богоявления, «моментом, исполненным содержания и смысла»²⁰ именно в евангельском ключе. Но само значение слова *эпифания* в равной мере относится к явлению божественного и в язычестве. Чтобы далеко не ходить, вернемся к Иванову, который, вслед за Ницше, воспринимал эпифанию в дионисийских категориях. Для него «дионисийская эпифания — интуитивное созерцание или постижение» (II, 629), или «принципиально важное выхождение из времени и погружение в безвременное» (I, 724), что как раз соответствует кайротопу как вневременному событию. При этом эпифания, согласно эстетическим взглядам Иванова, является одним из важнейших моментов феноменологии искусства, где *художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек*²¹. Можно сказать поэтому, что именно кайротоп — основная вдохновительная «причина», «канал» поэтического познания²² или прямо то единственное Событие изображения, о котором созвучно с ивановским пониманием говорил Ю.М. Лотман как о «сущности лирического мира», его мифологичности²³.

Очень близко ему понятие *эонотопа*²⁴, предложенное В. Лепахиным и обоснованное тем, что в древнерусском искусстве и литературе (как и в других средневековых христианских культурах) «... время не существует, не воспринимается и не изображается вне сопричастности вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью»²⁵. Эонотоп связан с вечностью прежде всего в ее христианской транскрипции, поэтому основной принцип эонотопа — *иконичность* пространства и времени, который проявляется во всех сферах христианской культуры и особенно в искусстве²⁶. Общей в эонотопе и кайротопе является образность, насыщенная символическим пространством-временем, которая, по словам о. П. Флоренского, есть «окно в высшую реальность»²⁷. Но в эонотопе акцентируется не время, а вечная иконическая пространственность, в которой локализуются библейские представления о Боге и человеке, истории и эсхатологии, поэтому он включает в себя элементы литургического символизма и иконописи.

На основе предлагаемой нюансировки хронотопа, кайротопы и эонотопа, адекватной, на наш взгляд, различным модусам поэтической реальности, попробуем рассмотреть время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова, точнее — в первом разделе «Порыв и грани». Он предваряется общими для всей книги заглавием, эпиграфом, посвящением «Памяти матери» и стихотворением-вступлением. Заголовочный комплекс, включающий многозначное название, которое «благословил» Вл. Соловьев²⁸, и эпиграф из Данте («Немногое извне (пещеры) доступно было взору;

но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно», — пер. Иванова) (I, 861)) сразу задает книге вневременную вертикаль, определяющую постоянную пространственную точку видения автора — снизу вверх, с земли на звездное небо, остающуюся неизменной, несмотря на то, в слове «кормчая» заложена семантика управления движением, духовным прежде всего. Одна из функций эпиграфа²⁹, как этого, так и всех последующих, — хронотопическая. Он диалогически соотносит позиции создателя книги и предшествующих авторов, «звезд» на его интеллектуальном и духовном небосклоне, цитирование которых — открытая благодарность ученика своим учителям. Это хронотоп большого времени, культурной памяти и преемственности. Посвящение матери вносит не только автобиографический хронотоп, своего рода поэтическое поминовение благодарным сыном той, кто дала ему жизнь и счастливое младенчество. В нем свернута память о материнском предвидении поэтической судьбы своего ребенка, подобной псалмопевцу Давиду и пушкинскому Пророку (оно будет описано позже в поэме «Младенчество» (1918))³⁰.

И, наконец, в стихотворном вступлении «Вчера во мгле неслись Титаны...», которое строится на антитезе *вчера* и *ныне*, также намечены координаты автобиографического характера, но уже взрослой жизни автора. Она осмысливается с помощью по-тютчевски насыщенных сезонных образов природы³¹: буйного «титанического» Лета (*тризна летних бурь*), спокойной Осени (*пора свершительных отпад*) и Зимы (*И долго Север снежной тучей Благих небес не омрачит*). Весна же — с позиции осенней полноты и умиротворенности — осознается как *дней незрелых цвет увядший*. Именно символическо-автобиографическим хронотопом обусловлен вступительный, прелюдийный статус стихотворения, благодаря ему в сюжете книги можно априорно увидеть ретроспективное описание пути авторского само- и миропознания, возвращение к началу, пробуждению духовной жизни.

Заголовочный комплекс первого раздела книги «Порыв и грани» включает эпиграф из «Фауста» Гете, в переводе Иванова: «Ты будишь и живишь решение крепкое: безостановочно к бытию высочайшему стремиться». Гете (о Земле). Через вертикальную пространственную координату «Земля — Небо» тематизируется невозможность полного удовлетворения *порыва* (воли) земного человека к трансцендентному миру в существующих *гранях* бытия.

В первом, программном, стихотворении цикла «Красота», посвященном Вл. Соловьеву и имеющим эпиграфом строку из гимна Деметре, соединяется биографическое воспоминание о посещении Умбрии (хронотоп) и мотив мистической

встречи и диалога с Красотой (кайротоп). Значимость этого кайротопического события проанализирована Н.В. Котрелевым, отметившим, что в стихотворении, «логически и по-видимому, биографически» важном именно «в абсолютном начале творческого пути», задаются основные мотивы и идеи Вяч. Иванова: мотивы встречи, сна, памяти, самопознания, мистического «узрения» тайны мира, особого «модуса» и «инструмента зрения» лирического героя: он с м о т р и т н а м и р е ю , Красотой (*Кто мой лик узрел, Тот навек прозрел — Дольний мир навек пред ним иной*). Очень ценно наблюдение исследователя о «зависимости этого произведения от стихотворения Гете «Посвящение», об аналогичности «символической предыстории в пространстве биографического мифа, <...> мы и там, и там слышим рассказ о жреческой инициации»³². При этом, по-соловьевски видя в явлении Красоты «непрестанно обновляющийся прообраз и обетование вселенского Преображения» (I, 827), Иванов в первом стихотворении цикла соединяет автобиографический хронотоп воспоминания, кайротоп мистической встречи, посвящающей лирического героя в таинство поэзии как жречества, и мерцающий за пророчеством Красоты (*Путник, зреть отныне будешь мной!*) эзотопический идеал. В первом природа просвечивает божественными далями, третий — дается в модальности обетования, а второй предопределяет лирический сюжет как путь духовного становления поэта.

Первый шаг на этом пути — «пробуждение» сознания субъекта высказывания, фиксируемого как момент перехода между прошлым (*И был я подобен Уснувшему розовым вечером На палубе шаткой*) и неопределенным настоящим, вневременным моментом, когда мироздание открывается как две таинственных бездны ночного неба и океана: *Висит огнезрящая И дышит над ним Живая бездна... Глухая бездна Ропщет под ним...* («Пробуждение»). Это мифологическая картина единства *двойного бытия* в тютчевском ее варианте. Лирический субъект, *верного берега сын*, в этом открывшемся ему хаотическом пространстве ощущает себя *потерянным в безднах*. Но основное переживание не страх перед хаосом, а то самое «философское удивление» древних, родственное «поэтическому изумлению» Тютчева³³ (*Глядит Не дышит...*) перед таинственностью бытия, и уверенность, что он в этих безднах направляется божественным началом: *с ним плывут, Вернее берега, Кормчие звезды!* Кайротоп здесь — событие переживания связи и единства как основы бытия³⁴.

В стихотворении «Дух» две бездны открываются как макро- и микрокосм. *Бездна ночи* — это небо, на котором видны *светила* (звезды), или *миры*, управляемые *Духом*. Они символизируют *огнеоружный легион* ангелов, в унисон с которым

человеческий дух, такая же *бездна, звучит и разгорается*. Вертикально соотнесенная зеркальность этого пространства мистична. Перед нами кайротоп пережитого и дпящегося ощущения соприродности духовного и человеческого миров: созвучное и соразмерное движение Духа, управляющего светилами, и духа человека в первых 2-х строфах представлено глаголами несовершенного вида (*Дух ... миры водил Любви кормилом — мой дух летел, отвечал, держал*). В 3-ей же строфе прошлое абсолютизируется как изначально вечная истина (не случайно здесь меняется несовершенный вид глаголов — на совершенный). Это момент прозрения в божественную природу человека и во всемогущество Любви, правящей ангельским и человеческим мирами: *Любовь, как атом огневой, Его в пожар миров метнула; В нем на себя Она взглянула — И в Ней узнал он пламень свой*. Намеченные пунктирно пространственные различия между Любовью и человеческим духом (чтобы *метнуть* кого-то куда-то надо иметь определенное дистанцирование) значимо в онтологическом смысле, равно как постулируемое при этом взаимопознание себя через Другого (отсюда вытекают все многочисленные размышления Иванова о познании Я через Ты). Самоотождествление — через образ *пламени* Любви и человеческого духа (*в нем на себя Она взглянула*) — и наоборот (*в Ней узнал он пламень свой*) — раскрывает подобие Бога и человека. Вершина стихотворения, таким образом, символически знаменует библейское понимание человека: «...ибо человек создан по образу Божию» (Быт. 9:6). В совокупности с эпиграфом из Данте: «Любовь, что движет Солнце и другие звезды», в стихотворении определенно намечается христианский зонотоп.

Но человек не дух, поэтому следом с диалектической необходимостью идет стихотворение «Персть», заглавие которого подчеркивает материальное начало в человеке (в черновом варианте стоял эпиграф, впоследствии измененный: «Ты от праха взят и в прах возвратишься»³⁵). Оно же определяет появление хронотопа кладбища, вносящего в картину мира уровень физического времени и пространства (*день, кипарис, мрамор могил*). Вместе с конкретными «вещами» в мир лирического героя цикла входит *души недуг, грех*, которого не было раньше. На автобиографический характер этого греха намекает примечание к стихотворению³⁶. Но хронотоп утончается в кайротоп мистического проникновения в тайну Земли, очищающего от греха гордыни. Два взаимосвязанных события (*Я пал, сражен души недугом...* и *Мой умер грех с моей гордыней*) предельно значимы и метафизически завершены. Благодаря окончательному эпиграфу из Достоевского: «Воистину всякий

пред всеми за всех и за все виноват» и почти цитатности сцены исцеляющего целования Земли из многих романов писателя, в стихотворении «Персть» индивидуальная история переосмысливается как всеобщая — как вина за измену той Божественной Любви, о которой шла речь в стихотворении «Дух». Осознание всеобщности вины — первый шаг к преобразению жизни через окончательное волевое самоопределение человека. Так и у Достоевского: от направленности воли зависит глубина проникновения в тайну жизни, которая «есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на все свете рай»³⁷.

За кайротопом мистики Земли в стихотворении «Воплощение» следует кайротоп *ужасного сна о воплощении лирического я, еще нежившего духа, избранного к жизни, который летит в мир подлунный*. Траектория нисхождения духа включает в себя подразумеваемое небесное, «надлунное» пространство, представленное как *хор планет, гармоньей семиструнной и красой семивенчанной ласкающий слух и взор, и собственно мир подлунный*, то есть земную жизнь, где дух *алчет* воплотиться. В отличие от «верхнего», пифагорейского, пространства, образа «нижнего» мира в тексте нет вообще, точнее, нет его пространственно-временной конкретики, а есть только его оценочная характеристика. Мотивировано это диалогом, поисходящим у *дольнего порога между нисходящим* героем и поднимающимися душами (*встречный хор «прости» сказавших тлену*), в котором сталкиваются два противоположных представления о жизни. *Дух жаждет воплощения, чтобы любить все живое (Дай мне любить все, что восторгов пленных, Достойно там; Дай мне вместить кумиров много тленных В мой тленный храм!)*. Души, вопя и стеная, характеризуют земное существование как страдание, измену, смерть, проклятие, предательство Любви небесной ради любви земной и неутоляемый духовный *глад*. Таким образом, в стихотворении воплощение в земном пространстве-времени осмысливается негативно как меонизация и разрушение единого идеального мира³⁸. В этом понимании просвечивают контуры трагедии человека — его двуединой, духовно-материальной природы. Именно со вторым членом антитезы и связывается представление о жестких рамках человеческой жизни во времени и пространстве. Осознание трагической антиномичности природы человека выступает одним из этапов становления сознания лирического я. В подтексте кайротопа сна о воплощении лежит миф о Дионисе, самовольно заглянувшем в зеркало Души Мира и тем самым породившего принцип множества земных волей, или принцип индивидуации, создающий пространство как таковое.

Тема трагичности и виновности индивидуальной любви как измены всеобщей развивается в стихотворении «В Колизее». Конкретный топос его заглавия сигнализирует о том, что сюжет цикла движется «на понижение», что теперь конфликт между духовным и материальным разворачивается в земных координатах. Английский эпитаф из Байрона: «Велика тех любовь, кто любит во грехе и страхе» — крепко сцепляет данное стихотворение с двумя предыдущими (через *грех* — с «Перстью» и через *страх* — с «Воплощением»). Собственно, впервые в цикле мы встречаемся с земной любовью. И сразу же на первый план выходит проблема времени, разлучающего любящих. Оно представлено здесь тремя ипостасями: вечным временем природы (*День влажнокудрый досиял, Меж туч огонь вечерний сея*), древним временем культуры, олицетворяемой Вечным городом и конкретно Колизеем, и конечным временем любящих. Первое из них символизируется органичным природным ритмом. Образ Колизея уже чреват тревожными антиномиями вечного и преходящего: с одной стороны, мы видим *недвижный хаос Колизея*, с другой — его *глыбы, чья вечность роковая В грехе святилась и крови* (то есть разрушающее действие времени и собственно истории). На этом фоне время лирических героев — это *день* страдания и страсти, который имеет начало и — по законам земной разделенности тел и вещей в пространстве — будет иметь неизбежный конец. Их любовь — роковое событие, сопротивляться которому они не властны: *Глядели из стихийной тьмы Судеб безвременные очи...* В то же время оно — дар судьбы, уникальная возможность смертным прикоснуться к вечности. Кайротоп трагичности дионисийской страсти становится здесь предметом рефлексии. В контексте реальной биографии поэта эта страсть связана с Лидией Зиновьевой-Аннибал и впоследствии будет оцениваться как «могучая весенняя дионисийская гроза» (II, 20), то есть хронотоп биографической встречи переосмысливается как дионисийский кайротоп.

Тема трагичности любви-страсти обыгрывается в стихотворении «La selva oscura» («Темный лес») с итальянским эпитафом из Данте «На полпути земного бытия». Заглавие символизирует жизнь человека, *утратившего правый путь во тьме долины*. Любопытно, что первоначальные варианты названия («Minnsang» и «В горах»)³⁹ выдвигали на первый план идею стремления страстного, земного человека к Вечной Возлюбленной, его духовного прозрения в разноприродность их бытия (ср. строки, впоследствии снятые: *И понял я, что ты — звезда, Что я — сей старый лес! Ты надо мной живешь всегда В дали святой небес, А я — во мраке и борьбе...*⁴⁰). Окончательное заглавие вместе с эпитафом конкретизирует хронотоп кризисного

перелома в жизни, выход *из сумрачного леса*, который всех уводит к *смерти предреченной*. Но если у Данте есть движение героя через *сумрачный лес* к *подножью холма* и к созерцанию в конце этого пути *света планеты, всюду путеводной*, то у Иванова картина достаточно статична и вневременна, соответствуя мгновению прозрения лирического я. Однако своеобразный сюжет есть и здесь. Строится он на «крестообразном» движении взгляда, заданном первой и началом второй строфы: **верх** — *Все горы, за грядой гряда*, **низ** — *Все черный, старый лес*, **верх** — *Светлеет ночь. Горит звезда В дали святой небес*; **низ** — *О, дольний мрак! О, дольний лес!* Точно так же, антиномично, противопоставлены вертикальная и горизонтальная *дали*: *звезда В дали святой небес* и *И ты — вдали — одна...* Пространственная вертикаль в своих крайних точках имеет *землю* и *небо*, также символически нагруженных семантикой жертвы: *Потир земли, потир небес Испили мы до дна* и *О, крест земли! О крест небес!* Потир земли параллелен кресту земли, а потир небес – кресту небес. Крест и потир – распятие и причастие – архетипы жертвы. В основе сюжета — кайротоп проникновения в антиномичность любви как креста и жертвы: любовь духовная (*страстнáя*) и любовь телесная (*стра́стная*) могут, по мысли Иванова, в равной степени привести к Богу. По сравнению с первым вариантом стихотворения этот кайротоп проецируется на конкретно-биографические события (не случайно первоначальные *я* и *ты* меняются на *мы*, практически полностью исчезает сверхприродность *ты* и акцент переносится на совместную *крестную* судьбу). В статье Иванова, посвященной драме Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», биографический подтекст выходит на поверхность: «Блаженные Франциск Ассизский и Клара, кажется, любили: и, взглянув один на другого, разошлись, чтобы потонуть в океане Любви божественной. Но чаще путь к мистическому очищению ведет чрез Дантов «темный лес», и распятие любви совершается на кресте Греха» (II, 81).

Однако с обреченностью на *крест* и страдания не так легко смириться, поэтому в «Песни потомков Каиновых» звучит мотив бунта против *святой воли, отторгшей* людей от Земли. Стихотворение построено как чередующиеся хоровые партии мужчин и женщин, обращенные к Матери-Земле: мужчины ропщут, а женщины молят о возвращении к бессознательно-природному бесстрастному состоянию⁴¹. Конкретные пространственные образы стихотворения (*цветы, злаки, дерева*) локализуют все устремления героев к земному началу. Слиться с землей, с ее природными циклами умирания и возрождения, почувствовать себя едиными с природой, и в этом смысле еще безгрешными — вот основная интенция героев. Желание уподобиться цветам и

смиранным нивам намечает символически-мистериальную пространственную вертикаль, напоминающую о культе Деметры и празднике цветов (анфестерии), которые связаны с дионисийским циклом, являющимся древнейшим прообразом Воскресения Христова⁴². Но в *потомках Каиновых*, по Иванову, «Дионисова огня недовольно» (II, 163), так как они несут ответственность за *неправую жертву* своего прародителя (контаминированную с неправой жертвой Прометей). Не случайно стихотворение практически без изменений позже войдет в трагедию Иванова «Прометей» (1919), впервые появившуюся в «Русской Мысли» в 1915 г. под заглавием «Сыны Прометей». Этот факт интересен тем, что одни и те же стихи абсолютно без всякого напряжения со стороны содержания попадают в ареал вроде бы совсем другого мифа. Но в мифотворчестве Иванова Прометей, создавший людей из праха титанов, пожравших Диониса, и Каин (в байроновском варианте) тесно связаны архетипом трагедии индивидуализма: невозможностью насытить духовный голод из-за богоборческого бунта. Таким образом, «Песнь потомков Каиновых» строится на кайротопе проникновения в «трагедию титанического начала как первородного греха человеческой свободы» (II, 157). Ропот мужского хора и мольба женского — об «абсолютном послушании» не меняют «внутренних условий разделенного сознания» (II, 167), то есть чреваты не подлинною свободой, а *сонным* состоянием духа.

Последствия каинитского богоборчества – переживание оторванности от Бога. Оно подхватывается стихотворением «Покорность». Его сюжет строится на хронотопе кризиса индивидуализма — «феномена субъективного сознания» (I, 637), одной из центральных философских проблем конца XIX – начала XX века, ставшей отправным пунктом всего творчества Иванова. Этот хронотоп представлен рефлексией лирического героя о краткости жизни человека, его разобщенности с небесным миром. Пространственное противопоставление *звезды на бледном лике небес* и лирического героя, идущего *в вечерней мгле под сводами деревьев*, подчеркивает их временные различия: *зоны долгие, светило* — это вечность, время человека — это *летучий век*. Однако сознание субъекта высказывания фиксирует также общее со *светилом братским* — это *покорность единой вечной Воле*, которая *единит* их как *детей творения в разлученной доле*, то есть разводит по разным временам и пространствам. Человек ощущает в себе тот же порыв к Небу, что и звезды, но он понимает, что *в грани существа безвыходно стесненный, Наши тайный, лучший пыл умрет неизъясненный...* К характеристикам жизни, уже известных читателю из «Воплощения», тут добавляются еще три черты, свидетельствующие о кризисе

сознания лирического героя, — иллюзорность, призрачность идеалов и тотальное одиночество (*Покорность! нам испытать три чаши суждено: Дано нам умереть, как нам любить дано; Гонясь за призраком — и близким, и далеким, — Дано нам быть в любви и в смерти одиноким*). Экзистенциальная покорность лирического я аналогична античному пессимизму, из которого, по Ницше, вырастает дионисийская жажда жизни и трагедия. Эта покорность чревата столкновением волевого порыва к высшему бытию и критического пессимизма сознания, переживающего свою ограниченность во времени и пространстве, из которого, по Иванову, рождается ницшеанское открытие Диониса и Аполлона как двух начал греческого и — шире — общечеловеческого духа.

Поэтому из *вечерней мглы* и стоического отчаяния «Покорности» подионисийски мощно вырывается восторженное славословие утренней звезде в стихотворении «Утренняя звезда» (первоначальное название «Закат солнца, созерцаемый из стен монастыря»⁴³). Многозначительно-пророческий эпиграф из «Фауста» Гете: «Предчуй! Ты обретен! Верь взору нового дня!» — задает тексту кайротоп прозрения в литургический символизм природы. Утренняя звезда появляется в *легионе светлооком*, называется *утра близкого лампадой, благовестной, предтечей сияющего дня, мира дальнего сестрой*. Лирический герой слышит ее *уверенья* (*Жизни верь, и жизнь вдохни!*) и вдохновленный ею хор лучей, поющих: *Верь, и виждь!* Сознание лирического героя настроено литургически: в восходе солнца он прозревает воскресение Бога (*Вспыхни, Солнце! Бог, воскресни!*), в звезде — *предтечу слав нетленных*. И хотя земное пространство и здесь характеризуется как *мерцающее боренье и тревожный путь*, но все же оно предстает сопричастным небесному. Переживание красоты пробуждающейся природы сливается с пробуждением духа. Поэтому в сюжете цикла это стихотворение знаменует выход из тупиков и миражей уединенного сознания через проникновение в божественное таинство природы. Имея за собой мощную литературную традицию, образ утренней звезды восходит к библейскому символу эпифании (ср. «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16); «...пока не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» (2 Петр. 1:19)). Этим мотивировано восприятие восхода солнца как литургии, а утренней звезды как *предтечи* богоявления, что в целом приближает кайротоп к литургическому зонотопу.

Созерцание небесной гармонии *crescendo* нарастает в стихотворении «Звездное небо». Взгляд лирического я проникает еще глубже в небо и видит наполненную таинственным движением интенсивную жизнь космоса: *А вокруг — огонь и трепет*

Чистых, сладостных тревог Духа пламенным дыханьем Севы Божии полны, И струи небес прозрачных Вглубь до дна оживлены. Эта мистическая картина символизирует мировое всеединство, которое, по Соловьеву, есть «свет, в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией», что и проявляется в «красоте звездного неба»⁴⁴. Кайротоп переживания всеединства определяет волю человека к эзотопическому преобразению хаоса (*И за дальнею чертой Новый мир увидеть хочет С искупленной Красотой*). При этом сразу же звучит мотив алчной воли человека к сопричастности тайне видимого и невидимого миров (*Сердце ж алчет части равной В тайне звезд и в тайне дна*). Появление мотива тайны дна вводит тему хаотического, иррационального начала, которое присутствует «в глубине бытия» и «сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты»⁴⁵. В антропологическом измерении это начало — воля. И мы видим, как через осознание сопричастности космическому таинству воля лирического героя становится верой в возможность преобразования жизни.

Тему хаотического начала в мировом всеединстве и в душе человека развивает стихотворение «Океаниды», с греческим эпитафом: «Изначальнее благостроения — безначалие». Согласно Ивановской трактовке, Океаниды — это чистый, беспримесный бунт, мятеж против любого начала строя и красоты; они «непримиримы в своем хаотически-беспредельном, принципиально бесформенном и бесплодном свободолобии» (II, 150); они вещают, *что нет живому грани, Что древний бунт не одолен...* Мифологическим Океанидам пространственно противопоставлен космически упорядоченный *Невозмутимый небосвод*, своей красотой укрощающий водную стихию (*Улыбкой вызывает бледной Ответный блеск влюбленных вод*). Фигурирует тут и *раболепный брег*, те самые *грани*, которые заявлены в заглавии цикла. Лирическому герою, Человеку, близко вечное стремление Океанид к самопревосхождению; ему понятна их весть: *Жизнь — зов единый..*, потому что в нем самом есть титаническое и хаотическое начало. Но хаотической воле, которой *Нет вне себя преграды, ...нет победы, нет отрады, И нет надежд, — и мира нет!* — противопоставляется высшая свобода человека (*Один — свободь, один — избранник*), что и определяет кайротоп осознания свободы как *повинности Духу*. Это противоборствующее хаосу осознание человеком самого себя, своего предназначения в мире пространственно выглядит как его бегство *в укромный дол*.

Сюжетный ход бегства Человека, осознающего свое избранничество, получает развитие в поэме «Ночь в пустыне»⁴⁶. Хронотопическое название заряжено интертекстуальными энергиями — от евангельского искушения в пустыне, до прозрения в пушкинском «Пророке». Пространственные образы символизируют «нисхождение» героев, *Духа и Человека*, к земной юдоли: *Белея, скал ступени Ведут на каменное дно. Там, ниже, по уступам — тени Дубрав. Ущелия пятно Зияет. Горные громады На лоне дальней темноты: Вглядясь, ты различишь их гряды При свете звезд...* Диалог разворачивается в неопределенно-настоящем времени, течение которого структурируется последовательностью реплик его участников. Помимо Духа и Человека в него включаются *Поток (Призрак)*, *Падающие звезды* и *Духи пустыни*, символизирующие три возможные пути становления человека, его волевого самоопределения. Первый (*Поток*) — путь растворения в хаосе, в слиянии с *темным хором*, в смешении с жизнью природы в один сосуд. Второй — путь беспечного и в этом смысле богоборческого забвения своего предназначения (*Падающие звезды*, в наименовании которых слышен приглушенный люциферический мотив⁴⁷). Отметим, что среди разнообразных «звезд» *падающие*, то есть *некормчие*, встречаются в книге впервые). И третий — путь одинокого индивидуализма (*Духи пустыни*). Три искушения помогают Человеку осознать свою собственную роль в мире и свою подлинную свободу: *С моей свободой не сойду К сему предчувствию свободы: Я сам, могучий. Возведу К сознанию хаос Природы.*

Идея теургического преображения природы, рожденная в пустыне, соответствует постулируемому Ивановым «келейному», уединенному, искусству, которое есть «катакомбное творчество «пустынников духа», «искусство метафизического изволения», сосредоточенное «на внутреннем и общем»; в нем индивидуализм «побеждается сверхличным»; «его психология — психология молитвенного делания» (I, 728-729). Не случайно преображение природы представляется Человеку в виде возвращения Рождественской ночи. Ее описание, близкое к иконописному сюжету Рождества Христова, связывает теургическую мечту героя с евангельским событием воплощения Бога, освятившего материю и принесшего всему живущему *Благоволение и мир*, о которых молился в пустыне Человек. Таким образом, мы видим в стихотворении кайротоп сознания, в котором происходят «прения» различных идей-образов, испытывающих героя. Итогом «искушения в пустыне» становится осознанная направленность воли «пустынника духа» к

христианскому преобразению природы, что определяет иконический эонотоп, с его *нераздельным и неслиянным* соединением земного и небесного времени-пространства.

В стихотворении «Missa solennis, Бетховена» мечта о теургическом искусстве находит свое реальное воплощение. Для Иванова Бетховен был «пустынником духа», в чьем творчестве поэт видел «значительную степень приближения к идеалу искусства всенародного» (I, 729). О значении Бетховена в религиозно-поэтическом мировоззрении Иванова есть исследование И. Корецкой⁴⁸, где, в частности, ивановская интерпретация музыки композитора сопоставляется с трактовкой Ницше: для обоих Бетховен — прежде всего дионисийский художник, выразивший дух переломной эпохи⁴⁹. Но если для Ницше Бетховен воплотил музыку революции, то для Иванова его творчество и особенно *Месса ре мажор* — прообраз религиозного искусства будущего как «свободного литургического действия» (II, 572). Таким образом, стихотворение «Missa solennis, Бетховена» построено на хронотопе выхода из кризиса европейской культуры. Обезбоженная современность измеряется днями: *В дни, когда святые тени Скрылись дале в небеса...* и *В дни, как верных хор великий, Разделенный, изнемог...* Текучим и сиюминутным дням противопоставлены пора *забвенная* (или *оны веки*) и пора *грядущая*: только из них, по Иванову, Бетховен, *надзвездный гений*, вместивший в свою музыку забытые современностью *хвалений голоса и молитвы древних святых*, мог исторгнуть *Глас надежды неизменной, Веры мощь, любви восторг*. Для поэта творчество Бетховена даже выше Давидова: оно *хвалит Агнца Мира* более *всевятно говоря*, чем *лира псалмопевная царя*. В этом сопоставлении композитор значительнее в силу своей теургической надежды преобразить жизнь и с помощью искусства соединить человечество с ангельским миром, славящим Бога: *Ибо ты в сем гrome пирном, В буре кликов, слез и хвал Слиться с воинством эфирным Человечество созвал*. Таким образом, в сюжете цикла это стихотворение несомненно хронотопично, поскольку оно оправдывает искусство с позиции поэта-символиста начала XX века. А оправданно оно может быть, согласно ивановским религиозно-эстетическим взглядам, только возведением его к христианскому эонотопу — через дионисийский кайротоп расторжения граней индивидуализма и воссоединения человеческого и божественного миров — в данном случае благодаря бетховенской музыке.

Нарастание теургических мотивов продолжается в стихотворении «Sogno angelico». Оно построено, как отметил Н.В. Котрелев, на «постепенном прозрении прозрачной многослойности мира»⁵⁰, и к музыкально-хоровой теургии «Missa solennis, Бетховена» в нем добавляется живописная. Пейзажная зарисовка заката на наших

глазах преобразуется в мистическое видение *пламенной славы* Божьей. Реальное время здесь дается намеком в первой строке (*Скрылся день...*), а дальше – реальнейшее настоящее, время прозрения, то есть полная вневременность. Взгляд субъекта высказывания движется сверху вниз, фиксируя все цветовые переливы и детали небесного пространства: *златятся дали тонкие, выси млеют бирюзою, тучка в зареве летит* — все это замыкается в *оправу смарагда и рдеющего лала*. Такая картина напоминает храмовую мозаику как символическое выражение Славы Божьей (*Вечер пламенную славу Ополчил и разостлал...*). Во второй строфе и без того уже насыщенный пейзаж преобразуется в мистическое видение (*И пред оком умиленным Оживляется закат*) ангельского мира (*И по тучам отдаленным – Легионом окрыленным – Лики с пальмами стоят*). Из *блеска и сияния* ангелов – выделяется луч Христа – и не потому, что Он иерархически выше ангелов, а потому, что Его свет усиливается отражением в земном пространстве (*...Христовой луч красоты Им довлеет — отраженный В злате дольней полосы*). Это тонкое богословие двуединой природы Христа завершается видением апостола Иоанна, чей блеск волос «рифмуется» с небесным (*Там, в близи недостижимой, — Ученик Христа любимый: Как горят его власы!..*) и композиционно соединяет небо с землей через символику света и Божественной любви. «Многослойность» пространства усложняется тем, что «видимое нами видел не только Вячеслав, но и тот художник, чье видение он рассматривает: фра Беато Анджелико. Тотчас мы узнаем возрожденческую иконографию всеобщего воскресения»⁵¹. Это воздействие церковного искусства созвучно воздействию музыки Бетховена — оно также теургично. Стихотворение построено на эзотопе преобразования природы и сознания, и взгляд читателя, как когда-то взгляд поэта, а до него — художника, должен пройти сквозь видимую реальность к созерцанию реальности божественной.

Завершающим аккордом цикла является программное стихотворение «Творчество» (I, 536-537), настоящий гимн теургическому искусству⁵². Императивный тон слов Микель-Анжело к мрамору «Моисей» «Вспомни, что ты жив, — и иди», поставленных в эпиграфе, многократно усиливается молитвенными призывами (*Взыграй, дитя и бог...*), властными повелениями (*Уз разрешитель, встань!*) и призывами (*Будь новый Демидург! Как Дант или Омир, Зажги над солнцем Эмпиреи!* и др). Последняя строфа – манифест поэта-теурга:

Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано
Обетование Природы!

Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!

В стихотворении очень мало пространственных образов, так как его основная тема – исповедание поэта-символиста, его вдохновенной, пророческой веры в возможность искусства, преобразующего жизнь. *Кормчими звездами*, по которым поэт-символист правит свой путь в искусстве, названы в этом манифесте Гомер, Орфей, Фидий, Микель-Анжело, Бетховен, Данте. За каждым из этих имен встает своя эпоха, свой хронотоп, который становится фактом сознания лирического субъекта, то есть вневременным и внепространственным кайротопом. Но присутствие в сознании именно этих имен в контексте теургического творчества, искусства прозрения в божественную природу мироздания и воплощения в художественном акте вечных идей и событий (кайротопа эпифании и христианского эонотопа), раскрывает нам хронотоп поэта-теурга, замыкающего ряд имен, на которые он равняется, благодарно помнящего о всех своих вечных «собеседниках» и «учителях». И этот своеобразный диалогический хронотоп открывает читателю пространство смысла, к которому можно быть причастным различными способами, но особенно благодаря истинному искусству, выводящему во вневременную сферу кайроса – мгновения переживаемой божественной полноты бытия, которое Иванов, вслед за Ницше, связывал с дионисийским самопревосхождением человеческого сознания.

Завершая анализ первого цикла «Порыв и грани», можно согласиться с тем, что это — «философия лирики»⁵³. Но ракурс нашей темы позволяет данное определение конкретизировать. На наш взгляд, весь цикл раскрывает миф о *рождении и становлении поэта-символиста, пророка и теурга*. Он очень близок к выделяемому Бахтиным платоновскому «типу автобиографического самосознания», хронотоп которого – «жизненный путь ищущего истинного познания», «с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей», «мифологическими и мистерию-культовыми основами этой схемы»⁵⁴. Сближает платоновский и ивановский хронотоп почти полная растворенность реального биографического времени «в идеальном и даже абстрактном времени» мифологической метаморфозы⁵⁵, в интенсивности кайротопических прозрений и эонотопических идеалов. При этом вневременная организация микросюжетов стихотворений ненавязчиво координируется хронотопами биографического и эпохального характера, а так же – открыто, почти декларативно –

диалогическими хронотопами большого времени, заданными эпитафиями. В этом вневременном диалоге участвуют названные поэтом Данте, Вл. Соловьев, Гете, Достоевский, Байрон, Пушкин, Бетховен, Микель-Анжело и не названные, но без труда узнаваемые Платон, Тютчев, Ницше, Шопенгауэр. Эта диалогическая напряженность «работает» не только на платоновский хронотоп, расчлняя жизнь «ищущего истинного познания» «на точно ограниченные эпохи или ступени»⁵⁶ познания, но и на миф о рождении поэта, который в диалоге с вечными собеседниками оттачивает свои философско-эстетические и религиозные взгляды. Именно в таком контексте осознается собственное призвание к теургическому творчеству, способному преобразить мир по законам Красоты, силою творческого духа изменить неумолимый Хронос в эпифанический Кайрос и пространство как разделяющий «принцип индивидуации» – в среду единения. И если о лирическом метасюжете всей книги можно сказать словами О. Дешарт: «Единое пространство, охватываемое единым взором, связало здесь наглядно распавшуюся связь времен» (I, 159), то в основе первого ее раздела – феноменология сознания поэта, открывающего для себя и для читателей – при свете вечных *Кормчих Звезд* – «топографию запредельного» (I, 63).

- 1 Вячеслав Иванов. Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе // Русская литература XX века (1810-1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. Раздел «Вячеслав Иванов» с карандашной правкой Вячеслава Иванова С.150 / <http://www.v-ivanov.it/materialy> (дата обращения — 17.07.10).
- 2 Бахтин М.М. Вячеслав Иванов // Бахтин М.М. Собр. соч. Т.2. М., 2000. С.322.
- 3 Там же.
- 4 Дарвин М.Н. Понятие лирического цикла в научном творчестве М.М. Бахтина // Новый филологический вестник РГГУ. 2005. №1 / http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_22.html (дата обращения – 03.08.10).
- 5 Ср.: «В плане поэтической биографии "исток" - это первый сборник, "Кормчие звезды", где в свернутом предварительном виде "все уже есть"» (Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С.175).
- 6 Освещение этого вопроса см., напр., в: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т.1. Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2-е изд., испр. М., 2007. С. 347-349; Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ 2(45)/10. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С.11-14.
- 7 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно критические статьи. М., 1986.
- 8 Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1974-1987. Ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страниц.
- 9 Бахтин М.М. Там же. С.191.
- 10 Гоготшивили Л.А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гоготшивили Л.А. Непрямое говорение. М., 2006. С.22.
- 11 ОР РГБ. Ф.109. К.5. Ед.хр. 69. Л.1. Впервые материал опубликован полностью и отчасти прокомментирован Г.В. Обатниным в кн. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000. С.85-87.
- 12 Гоготшивили Л.А. Антиномический принцип поэзии Вяч. Иванова // Там же. С.113-114.
- 13 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С121.
- 14 См. статью «Кайрос» в: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Kairos> (дата обращения — 25.08.10).
- 15 Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894-1903: В 2 т. Т. 1. М.: НЛО, 2009. С. 496.
- 16 Ф.109. К1. Ед.хр.40. Л.10. К сожалению, текста с таким заглавием пока обнаружить не удалось.
- 17 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.123.
- 18 Там же. С. 193.
- 19 Измайлов Р. «От «хроноса» к «кайросу»: время и вечность в русской поэзии конца XX века // VIII Дальневосточные образовательные чтения. Материалы Всероссийской научной конференции. Владивосток: Изд-во Далневост. ун-та, 2010. С.144.
- 20 Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное. Теология Культуры. М., 1995. С.216. Отметим, что Тиллих акцентирует христианскую интерпретацию кайроса: «"Мое время еще не настало", - было сказано Иисусом (Иоан. 7, 6), и затем оно пришло: это - кайрос, момент полноты времени». Мы же подчеркиваем здесь общее значение эпифании как вневременного события явления сверхреального.
- 21 Феноменологическая схема у Иванова выглядит следующим образом: «ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1—3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие. ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4—7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [β] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского)» (II, 629-631).
- 22 Любопытное подтверждение своей мысли я обнаружила в интернете, в поэме «Метагалактика души» (автор Джамиль), где есть строчки: *Поэзия — контрарный Кайрос И беспредельный кайротоп...* (http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=185589) (дата обращения — 07.08.10).
- 23 Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С.103-104.
- 24 Отметим, что Лепяхин предложил «эзонотоп» (от греч. *зон* — *век* и *топос* — место, пространство). Мы позволим себе употреблять «эзонотоп» — в целях единообразного звучания трех терминов с одинаковым морфемным составом.
- 25 Лепяхин В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С.291.
- 26 По наблюдениям Лепяхина, «яркие эзонотопы встречаются в поэзии Пушкина и Лермонтова, в прозе Гоголя, Лескова, Достоевского. Толстого, а XX веке в стихотворениях таких поэтов, как Вячеслав Иванов, Борис Пастернак, Николай Клюев, Сергей Есенин ...» (Там же. С.308).
- 27 Флоренский П.А. Собр. соч.: В 4 т. Т.3 (2). М., 2000. С.478.
- 28 Этот эпизод «благословения» заглавия Соловьевым, увидевшим в нем отсылку к названию византийского собрания непреложных соборных постановлений – Номоканону (в славянском переводе - «Кормчая книга») описывает О. Дешарт: Соловьев сразу понял, что «"Кормчие звезды", неподвижные светила; это

- непреложные истины, вечные идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь» (I, 41).
- 29 В контексте влияния Данте на «младосимволистов» дантовский эпитаф к «Кормчим звездам» рассматривается в работе: Davidson P. Vyacheslav Ivanov and Dante // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher / Edited by R. L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986. P.147-161.
- 30 Davidson P. Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice // Europa Orientalis. Vol. 21. 2002. VIII Международная конференция. Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией. С.182-184. Добавим, что составители брюссельского собрания сочинений Иванова (О. Дешарт и Д.В. Иванов) открывают поэмой «Младенчество» корпус сочинений поэта, нарушая при этом хронологический, но сохраняя мифологизированно-биографический принцип издания.
- 31 О тютчевских реминисценциях в творчестве Иванова и, в частности, о «выпрямлении тютчевских поэтов до их понимания в качестве первоисточников «реалистического символизма» см.: *Йованович М.* Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова // Культура и память: Третий Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II: Доклады на русском языке / Под ред. Ф. Мальковати. Флоренция, 1988. С.59-82.
- 32 *Комрелев Н.В.* «"Видеть" и "ведать" у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 125-летию со дня рождения. М., 2002. С.9,16.
- 33 Иванов называл Тютчева «величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма», у которого есть «легкий налет поэтического изумления, родственного "философскому удивлению" древних, — оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (II, 557).
- 34 «Внушение звездного неба есть внушение прирожденной и изначальной связанности нашей со всем, как безусловного закона нашего бытия, и не нужно быть Кантом или с Кантом, чтобы непосредственно воспринять это внушение», — писал Иванов (III, 130).
- 35 НИОР РГБ. Ф.109. К.2. Ед.хр.1. Л.2. Ср.: «... в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт.3:19).
- 36 «Стихотворение "Персть" написано весною 1895 г., когда (после римской встречи с Лидией Зиновьевой) В. И. счастливый, но терзаемый раскаяньем, не раз один ходил на кладбище "Верано"» (I, 858).
- 37 *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т.9. М., 1991. С.324.
- 38 В уже цитированном черновом наброске статьи Иванова о пространстве и времени есть оборванная запись: «Временность – бытие небытия» (НИОР РГБ. Ф.109. К.5. Ед.хр.69. Л.3).
- 39 НИОР РГБ. Ф.109. К.1. Ед. хр.31.
- 40 Там же.
- 41 Несколько иную трактовку дает Д.М. Магомедова: «В ответных репликах хора женщин подчеркивается именно преодоление этого разлада в слиянии с землей, где смерть личного сознания оказывается залогом "возрождения" в ином, гармонизированном облике природы» (*Магомедова Д.М.* Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 300).
- 42 Ср. у Флоренского: «Бесчисленные узы вяжут отдельные моменты празднеств весеннего цикла в одноплотное тело, искрящееся всеми цветами, имя которому – Воскресение Христово. В порядке годового круга Пасха есть освящение земных недр Земли, земной стихии» (*Флоренский П.А.*, священник. Собр. соч. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2004. С.305).
- 43 Ф.109. К.2. Ед.хр.1.Л.4.
- 44 *Соловьев В.С.* Красота в природе // Собр. соч. В.С. Соловьева: в 12 т. Т.VI. Брюссель, 1966. С.48.
- 45 *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Там же. Т.VII. С.127.
- 46 Жанровое своеобразие произведения и его основные мотивы были проанализировано в указ. работе Д.М. Магомедовой. С. 301-304.
- 47 В библейском контексте падение звезд однозначно связывается с неким нарушением данного Богом закона или наказанием, напр.: «звезды блуждающие, которым блюдетсся мрак тьмы на веки» (Иуд. 1:13); «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Откр. 6:13); «Хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю» (Откр. 12:4) и др.). Не случайно повторение этого мотива у зрелого Иванова (в 1914 г.) с отчетливо выраженным тревожным восприятием:
 Гляди — звезда скатилась
 Слепительно к реке...
 О чем душа смутилась
 В тревоге и тоске? (III, 526)
- 48 *Корецкая И.* Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. С.283-292.
- 49 Ср. слова Бетховена о себе: «Я — Вакх, который выжимает сладостный сок винограда для человечества. Это я дарую людям божественное иступление духа» (Цит. по: *Роллан Р.* Собр. соч. в 14 т. Т.2. М., 1954. С.34).

50 *Котрелев Н.В.* Там же. С.10.

51 Там же. С.10-11.

52 Ср. из письма Иванова В. Брюсову: «Как я понимаю его действенную (теургическую) задачу, я сказал в стихотворении "Творчество" в "Кормчих звездах"» // ЛН. Т.85. С.442.

53 *Котрелев Н.В.* Указ. раб. С.7.

54 *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. С.167.

55 Там же. С.168.

56 Там же.