

**Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Смоленский государственный университет»**

На правах рукописи

КАЯНИДИ Леонид Геннадьевич

**Структура пространства и язык пространственных отношений
в поэзии Вячеслава Иванова**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Л. В. Павлова

Смоленск – 2012

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Структура пространства художественного мира	
Вячеслава Иванова.....	28
1.1. Структура художественного пространства Вячеслава Иванова как система взаимосвязанных сфер.....	28
1.2. Пространственные архетипы художественного мира Вячеслава Иванова.....	43
Глава 2. От структуры пространства к языку пространственных отношений.....	63
2.1. Формирование языка пространственных отношений (на материале цикла «Порыв и грани»).....	63
2.2. Гармония пространства (на материале цикла «Дионису»).....	86
Глава 3. О языке пространственных отношений в лирике	
Вячеслава Иванова.....	112
3.1. «Сквозит завеса меж землей и лицом небес»: образ завес в лирике Вячеслава Иванова.....	112
3.2. Образ радуги в лирике Вячеслава Иванова.....	130
3.3. Образ улыбки небес в лирике Вячеслава Иванова.....	138
3.4. «И бездне – бездной отвечал»: образ бездны в лирике Вячеслава Иванова.....	146
Заключение.....	164
Примечания.....	167
Список использованной литературы.....	173

ВВЕДЕНИЕ

Проблематика исследования и его актуальность. Творчество Вячеслава Ивановича Иванова (1866-1949), ярчайшего представителя русского символизма начала XX века, – предмет пристального интереса исследователей. За более чем полвека несколько поколений литературоведов, философов и культурологов основательно изучили эстетические, философские и историософские взгляды Иванова, его творческий путь, теорию символизма, интертекстуальные связи ивановской поэзии с западноевропейской литературной традицией (Данте, Гете, Новалис). Однако до сих пор одним из «белых пятен» в ивановедении остается изучение системы его поэтических образов-символов. «Создание сугубо научного представления о поэтическом мире – главная проблема науки о Вячеславе Иванове» [104; 5-6].

Фундаментальное значение для поэтической системы Иванова имеют пространственные образы. Поэт питает к ним настоящее пристрастие. Первое знакомство с ивановскими текстами оставляет стойкое ощущение тщательной ориентации лирического героя в пространственно-временном континууме.

*Зимой, порою тризн вакхальных,
Когда Мэнад безумный хор
Смятеньем воплей погребальных
Тревожит сон пустынных гор, –*

*На высотах, где Мельпомены
Давно умолкнул страшный глас
И меж развалин древней сцены
Алтарь вакхический угас, –*

В благоговень и печали

Возвав к тому, чей был сей дом,

Мэнаду новую венчали

Мы Дионисовым венцом... [55; 571]

Пространственно-временная картина текста создаётся с помощью лексики с темпоральной (*зимой, порой*) и топографической (*пустынные горы, высота*) семантикой, а также при помощи союзных слов (*когда, где*) и предлогов (*на, меж*).

Художественный мир Иванова характеризуется обилием топонимов. Наиболее разнообразен итальянский ландшафт лирики Иванова. В его текстах упоминаются такие города Апеннинского полуострова и примыкающих к нему островов, как Рим («Колизей», «В Колизее», «La stanza della disputa»), Милан («Вечеря, Леонардо»), Флоренция («Il Gigante»), Венеция («Баркарола»), Генуя («La superba»), Равенна («La pineta»), Сиракузы («Сиракузы»), Таормина («Таормина»). Реже в текстах Иванова появляются топонимы с иной географической привязкой (например, русские или французские). Так, образ Москвы возникает в стихотворениях «Духов день» и «Москва», Санкт-Петербурга – в «Сфинксах над Невою». Столица Франции упоминается в стихотворениях «Латинский квартал», «Париж с высоты» и др. Ещё реже встречаются древние топонимы (в основном палестинские или греческие) – Галилея, горы Кармил и Гермон, река Киссон, города Эммаус и Иерусалим и проч. («Кармил», «Пасхальные свечи», «Роза горы Кармела», «Mi fur le serpi amiche»).

К особенностям географического мышления Иванова можно отнести то, что с определёнными топонимами связаны имена исторических лиц: Умбрия – св. Франциск Ассизский, Субиако – св. Бенедикт, Милан – Леонардо да Винчи, Флоренция – Боттичелли и Микеланджело, Сиракузы – Феокрит, Пиндар и Эсхил и т.д.

В лирике Иванова нередки тексты, насыщенные топонимами. В качестве примера можно указать на стихотворение «Кумы» [55; 574-575] и «Атти-

ка и Галилея» [55; 268-270]. В 24 строках стихотворения «Кумы» умещается девять наименований географических объектов, находящихся в итальянской местности Кампания: Мизен, Бай, Кумы, Гаэта, Иския, Флегрейские поля, Орк, Ахерусия, Аверн. А в 48 стихах «Аттики и Галилеи» упоминается 13 топонимов: местности Аттика и Галилея, города Элевсин, Магдала, горы Гермон, Фавор, Пентеликон, Гимет, Ликабет, холмы Ардет и Ареопаг, равнина Эдрелон, река Илисс (а также храмы Парфенон и Эрехтейон и вход на холм Акрополь – Пропилеи).

Художественное пространство доминирует в художественном мире Иванова. Поэт насыщает художественный мир пространственными приметами и категориями. Самые сложные мировоззренческие, философские и эстетические идеи он выражает, прибегая к символике художественного пространства. Топографические категории (верх/низ, поверхность/глубина, небо/земля и т.д.) наполняются в поэтическом мире символиста новым, далеко выходящим за чисто пространственные рамки смыслом.

Библиография научных работ, посвященных творчеству Иванова, насчитывает сотни статей и десятки монографий [169], [170], но ни в одной из них не дан сколько-нибудь полный и обстоятельный анализ особенностей художественного пространства в ивановской лирике. Изучение художественного пространства лирики Иванова – одна из насущных и актуальных проблем современного литературоведения.

Цель нашей работы – описать структуру художественного пространства и язык пространственных отношений в поэзии Иванова.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить несколько **задач**:

- 1) с помощью образного и мотивно-тематического анализа всех книг лирики Вячеслава Иванова выявить поэтические произведения, в которых пространственная структура его художественного мира представлена наиболее полно;

2) описать свойства и принципиальные особенности структуры пространства художественного мира Иванова;

3) охарактеризовать взаимоотношения выявленных в ходе анализа элементов структуры пространства художественного мира Иванова;

4) проанализировать специально отобранные частотные образы, с тем чтобы описать, как формируется и функционирует язык пространственных отношений в лирике Иванова;

5) реконструировать пространственную мифологию поэта.

Материалом исследования стали все поэтические произведения (свыше 700 текстов), которые вошли в прижизненные книги лирики Иванова «Кормчие звезды» (1903), «Прозрачность» (1904), «Cor ardens» (1911-1912), «Нежная тайна. – Лелта» (1912). В тексте диссертации подробно изложены наблюдения, полученные при анализе прежде всего тех произведений, в которых, как было установлено, структура художественного пространства представлена наиболее полно. После того, как были проанализированы тексты, отличающиеся максимальной полнотой воспроизведения структуры пространства, стало ясно, что отдельные элементы этой структуры присутствуют в каждом стихотворении Иванова. Данные, полученные при анализе текстов, в которых актуализируются лишь отдельные структурно-пространственные элементы, в текст диссертации включались выборочно, привлекаясь для подтверждения или иллюстрации того или иного общего положения.

Объектом исследования стало художественное пространство лирики Вячеслава Иванова, а **предметом** – его структура и ее образно-семантическое наполнение, которое получают пространственные схемы в поэтическом мире поэта.

В ходе исследования в первый раз за всю историю изучения творчества Иванова была воссоздана целостная концепция художественного пространства его лирики; не только описаны отдельные элементы, но и установлен принцип взаимосвязи этих элементов; впервые описана семантика цен-

тральных пространственных образов. Этим определяется **научная новизна** исследования.

Концепции художественного пространства

Пространство является фундаментальной характеристикой реальности. В силу своей универсальности оно всегда так или иначе отражается в художественном тексте любого жанра, направления и стиля и потому имеет свои корреляты в любой поэтической системе. В современном литературоведении оно трактуется как принципиально значимая характеристика художественного образа, необходимая для восприятия художественного мира и организующая всю структуру произведения [120; 13].

Проблемы художественного пространства в настоящее время интенсивно изучаются. Возникают новые концепции, гипотезы. Увеличивается количество работ, связанных с анализом художественного пространства. За последние 20 лет защищено свыше 40 диссертаций. Однако обилие исследований вовсе не свидетельствует об исчерпанности темы. Диссертации относятся к разным областям знаний – не только к истории и теории литературы, но и к лингвистике, культурологии, философии, эстетике. Ученых интересует художественное пространство отдельно взятого произведения (Клёцкина О.А., Щепина О.Н., Аванесова А.С. и др.), художественного мира писателя в целом (Иванцов В.В., Козловская С.Э., Вахненко Е.Е. и др.), художественное пространство как эстетическая категория (Акимова Д.А., Никитина И.П. и др.), художественное пространство как лингвистическая категория (Агуреева Е.В., Мазурова Ю.В. и др.). Диссертаций, где предметом исследования является художественное пространство символистов, незначительное количество (Новик А.А., Дудорова М.В., Данилова Ю.Ю.). А работ, посвященных художественному пространству Иванова, нет вовсе.

Для всего корпуса диссертационных исследований художественного пространства характерен разнородный методологический подход. Единая, уни-

версальная методика анализа художественного пространства литературного текста пока не найдена ни лингвистами, ни литературоведами.

В истории человечества сложились четыре основных культурно-исторических модели пространства – мифологическая, христианская, ньютоновская и обобщенно-современная [160].

Для мифологической модели характерно преобладание пространственных отношений над временными; глубокое органическое единение человека с предметной и природной средой, пространственным окружением, невыделенность субъекта из среды; семантизированное (знаковое) отношение к явлениям, восприятие всех предметов как знаков чего-то другого, восприятие мира в целом как системы подобий и соответствий (символизм), а также доминирование в организации пространства бинарных оппозиций (хаос/космос, сакральное/профанное); многослойный изоморфизм и восприятие пространства как дробного, разделенного множественными «перегородками». Прерывность – важная особенность мифологического пространства: «Пространство существует только как его отдельные куски. Другими словами, оно прерывно» [134; 135].

Для христианско-средневековой модели пространства характерны такие особенности, как отсутствие жесткой границы между сакральным и профанным пространством, освящение, обожение материального мира, единство субъекта с пространственно-временным континуумом. По замечанию Д.С. Лихачева, для средневекового человека «жизнь – проявление себя в пространстве» [77; 89]. С этим связано то, что именно художественное пространство выступает как главный конструктивный принцип художественного мира в средневековой эстетике.

В эпоху Возрождения складывается, а в Новое время господствует ньютоновская концепция пространства. Оно понимается как однородное во всех своих точкахместилище всех физических тел, не связанное с временем, трехмерное, непрерывное, неподвижное, бесконечное и изотропное.

Современная модель пространства характеризуется такими особенно-

стями, как относительность, зависимость его свойств от наблюдателя-субъекта; признание исторической обусловленности представлений о пространстве; зависимость фундаментальных пространственных концептов (например, Север, Юг, Запад, Восток) от исторически изменяющихся ценностных категорий, идеологическая насыщенность этих концептов.

Художественное пространство стало предметом исследования в нескольких областях знания – философии, культурологии, лингвистике и литературоведении. Кратко рассмотрим основные итоги исследований в каждой из них.

Философские и культурологические концепции художественного пространства

Художественное пространство стало предметом философского дискурса в начале XX века. Его исследовали представители самых разных философских направлений – феноменологии, историософии, экзистенциализма, философии жизни и др.

Отдельные замечания о художественном пространстве относятся еще к античности. Проблема художественного пространства поднимается в двух трактатах Аристотеля – «Метафизика» и «Поэтика». Представления философа о пространственном строении произведения искусства даны в форме нормативных рекомендаций: «<...> главные формы прекрасного – это порядок <в пространстве>, соразмерность и определенность» [10; 223]. «Красота заключается в величине и порядке <...> как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обзриваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую» [11; 63].

«Поэтика» Аристотеля оказала влияние на европейский классицизм, стремившийся к строгой регламентации эстетического. Николя Буало развивал учение о трех единствах – места (т.е. пространства), времени и действия.

В эпоху Просвещения формируются иные взгляды на художественное пространство. Опираясь на ньютоновскую концепцию пространства как

вместилища вещей, Г.Э. Лессинг создает учение о «чисто пространственных» (живопись, скульптура) и «чисто временных» (музыка, литература) искусствах [75; 186]. Тем самым Лессинг заложил основы отдельного изучения художественного пространства и художественного времени.

Оппонентом Лессинга стал И. Гердер. Исследуя, «в какой среде сила поэзии действует свободнее – в пространстве или во времени» [28; 160], он пришел к выводу, что поэзия действует как во времени, так и в пространстве: «Сущность поэзии – это сила, которая, исходя из пространства (из предметов, которые она чувственным образом воспроизводит), действует во времени (последовательность многих отдельных частей, создающих единое поэтическое целое)» [28;161].

Теоретики искусства эпохи Просвещения впервые сфокусировали внимание на проблемах художественного пространства и времени, но существенным изъяном их концепций было неумение отделить бытие художественного произведения от той реальности, которая в нем воспроизводится, в результате чего происходило смешение художественного пространства с реальным.

И. В. Гете обнаружил зависимость художественного пространства от рода литературы. «Драматург обычно связан с одной точкой, эпический же поэт движется свободнее и в большем пространстве» [30; 378]. Классический эпос изображает «человека, действующего вовне», что влечет за собой «известную чувственную пространственность», «трагедия – человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства» [30; 380-381].

Применительно к изобразительному искусству категорию художественного пространства изучали П. Флоренский, М. Хайдеггер, Х. Ортега-и-Гассет. Как универсальную эстетическую категорию его истолковывали О. Шпенглер, М. Мерло-Понти, М. Бахтин. Представители разных философских подходов солидарны в том, что художественное пространство не описывается чистой математикой и не сводится к геометрической системе перспективы. Представления о пространстве лежат в основе культуры, поэтому идея худо-

жественного пространства является фундаментальной для искусства любой культуры.

И в античности, и в средние века особый термин для обозначения пространства отсутствовал. Платон в принципе отрицал определимость пространства из-за его «крайне сомнительной причастности» к области понятий. «Чем-то великим и трудноуловимым кажется топос – т.е. место-пространство» [12; 87]. В Новое время художественное пространство понималось как воспроизведение физического пространства. Представление об особой природе художественного пространства зародилось в тот период, когда стала складываться релятивистская концепция пространства.

Первая связная и детализированная концепция художественного пространства принадлежит Освальду Шпенглеру. Он развил ее в знаменитой книге «Закат Европы» [159; 241-274]. Пространство, т.е. способ протяженности, философ рассматривал как прасимвол культуры, из которого можно вывести весь язык ее форм, отличающий ее от всякой иной культуры. Этот прасимвол кроется в форме государства, в религиозных мифах и культах, в идеалах этики, формах живописи, музыки и поэзии, в основных понятиях науки. Западное представление о бесконечном пространстве непостижимо для других культур точно так же, как их прасимволы непонятны западной культуре. Основная характеристика художественного пространства – его глубина [159; 241-274].

Х. Ортега-и-Гассет исследовал эволюцию художественного пространства западноевропейской живописи XIV-XIX вв. Философ утверждал, что живопись Нового времени шла по пути все большего интуитивного, содержательного углубления художественного пространства. Это выражалось в том, что сначала изображались предметы, затем – ощущения и, наконец, сами идеи. Внимание художника первоначально сосредотачивалось на внешней реальности, потом – на субъективном, а в итоге перешло на интерсубъективное.

Мартин Хайдеггер исследует понятие художественного пространства в книге «Время и бытие». Философ различает несколько типов пространственности – пространство науки и техники, пространство повседневного поведения и общения, пространство искусства и др. По Хайдеггеру, пространство возникает в результате взаимодействия мест. «Место не располагается в заранее данном пространстве... Это последнее впервые только и развертывается под влиянием мест определенной области» [157; 315].

М. Мерло-Понти рассматривает проблему художественного пространства в книгах «Феноменология восприятия» и «Око и дух». Своеобразие его подхода заключается в установлении связи между восприятием пространства и человеческим телом. «Художник преобразует мир в живопись, отдавая взамен ему свое тело» [89; 13]. Мерло-Понти противопоставляет геометрическую глубину и изначальную глубину, определяемую вещами, взаимодействующими с воспринимающим субъектом. Глубина пространства рождается не перспективой, «глубина рождается в моем взгляде, поскольку он стремится что-то увидеть» [90; 338].

Павел Флоренский понимал художественное пространство как выражение особой духовной реальности. Художественное пространство «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» [146; 94]. Цель искусства, по Флоренскому, – символическое изображение первообраза через образ. Эта цель может быть достигнута только путем отказа от примитивного копирования. Художественный образ – символ первообраза, а не его подобие. С этим связано неиллюзионистическое изображение пространства в древней и средневековой живописи.

Обобщая философские концепции художественного пространства, исследователи приходят к выводу, что художественное пространство неразрывно связано с категорией эстетического, т.е. «таким выражением предметных отношений, которое имеет самодовлеющую созерцательную ценность» [99;

4]. Художественное пространство – конкретизация категории эстетического, оно «обозначает ту особую среду, в которой существует эстетическое явление» [Там же]. «Главной характеристикой художественного пространства является его глубина, причем не геометрическая, достигаемая с помощью системы прямой перспективы, а интуитивная, или содержательная, глубина, зависящая как от объектов, находящихся в определенных пространственных отношениях, так и от воспринимающего субъекта» [99; 10].

В философии науки сложилось разделение трех типов пространства – реального, перцептуального и концептуального. Под реальным подразумеваются физические константы объективного мира, существующие вне зависимости от их восприятия познающим субъектом. Реальное пространство есть «условие сосуществования и смены состояний любых окружающих нас объектов и явлений» [98; 31].

Перцептуальное пространство – это «условие сосуществования и смены ощущений и других психических актов субъекта» [Там же]. Четкое разграничение реального и перцептуального пространства проведено в книге Б. Рассела «Проблемы философии» [121].

И. Кант рассматривал пространство и время как априорные формы чувственного опыта человека, а действительность – как «форму внутренних представлений» [42; 11]. Пространство систематизирует внешние ощущения, а время – внутренние: «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же, как мы не можем созерцать пространство внутри нас» [Там же].

Концептуальное пространство понимается как творчески преобразованное, трансформированное пространство действительности. Его специфика заключается в том, что, являясь художественно отраженным, оно имеет «вследствие этого эстетический смысл и содержание» [16; 263].

Культурологи изучают визуальную организованность пространства и ее отображение на плоскости в изобразительных искусствах. Так, А.Н. Корнеев устанавливает графические конструкционные схемы художественного пространства. Они отображают содержание культуры, трансформируются и раз-

виваются при переходе от одного типа культуры к другому. Обобщенной моделью художественного пространства становится октаэдр в кубе. Ее проекция на плоскость – два разнонаправленных креста [68].

Лингвистические концепции художественного пространства

Художественное пространство исследуется в лингвистике текста и когнитивной лингвистике.

И.Р. Гальперин, исследуя текст как лингвистическое явление, выделяет пространственно-временной континуум как одну из текстообразующих категорий. Ученый подчеркивал условность как одно из принципиальных свойств художественного пространства и времени: «Хронологическая последовательность событий в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени, которое, подчиняясь замыслу автора, лишь создает иллюзию временных и пространственных отношений» [24; 54].

В.В. Савельева отмечает, что «при воссоздании художественных миров конкретных произведений можно ограничиться пятью основными опорными моментами: 1) образы, 2) время-пространство, 3) события, 4) смыслы, 5) язык» [125; 86].

Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин выделяют семь типов художественного пространства – психологическое, географическое, точечное, внутренне ограниченное, фантастическое, космическое, социальное. В их классификации учитывается несколько признаков: 1) степень и характер объектной наполненности; 2) характер взаимодействия субъекта и окружающего мира; 3) точка зрения наблюдателя, автора и персонажа [15].

Когнитивная лингвистика понимает пространство как такой концепт, который вмещает в себя и человека, и «то, что он осознает вокруг себя, то, что видит простирающимся перед ним. Пространство – это среда всего сущего, окружение, в котором все происходит и случается» [72; 4].

Д.А. Щукина выделяет два типа пространства в художественном тексте: «1) внешнее: ментальные репрезентации пространственных моделей, обозна-

чающих место действия через описание материальных объектов; 2) внутреннее: пространство героя, включающее событийное пространство текста, а также мысли и чувства героя» [161; 15].

На основе методов когнитивной лингвистики исследуется лексическая репрезентация концептуального пространства [47].

Литературоведческие концепции художественного пространства

Систематическое изучение художественного пространства в русском литературоведении началось в середине XX века. За полвека сложилось несколько концепций художественного пространства и соответствующих методологических подходов. Их можно подразделить на те, которые изучают художественное пространство в единстве с художественным временем, и те, которые рассматривают эти категории в отдельности. Родоначальником первого направления стал М. М. Бахтин. Опираясь на данные естественных наук и психологии, он ввел термин «хронотоп», который обозначает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [19; 235]. В хронотопе происходит «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Там же]. Бахтин вычленяет и анализирует набор хронотопов, которые присущи жанру романа. При этом пространству исследователь отводит второстепенную роль. Вопрос о тексте как особым образом организованном пространстве не затрагивается.

У истоков иной, семиотической, традиции анализа художественного пространства стоит Ю.М. Лотман. Он понимал данную категорию как универсальный язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения. «Художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе этических, моделей, возникает

возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [84; 258]. Лотмановская концепция опирается на принципиальное различие между художественным пространством и художественным временем и примат первого над последним. «Даже временное моделирование представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [85; 293]. Лотмановские суждения о примарности художественного пространства над художественным временем перекликаются с мыслями М. Гюйо об имагинативной связи времени и пространства: «Попробуйте представить себе время как таковое. Вы достигнете этого лишь тем, что представите себе пространство... Лишь с помощью пространства мы приходим к представлению времени» [36; 24]. В рамках когнитивной лингвистики также складывается концепция пространства как исходной, определяющей категории для выражения темпоральных отношений. «Восприятие и концептуализация любой материальной сущности неосуществимы без определения ее пространственной природы как необходимого условия бытийности» [69; 4].

Разделение пространства и времени в ходе анализа художественного текста во многом условно, но не произвольно. На правомочность такого подхода помимо Лотмана указывают другие исследователи: «Только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса» [61; 107]. «Искусство является не самой материальной реальностью, а ее отражением, ее образной моделью. <...> оно оказывается способным, когда это нужно, разрывать реальное, физическое единство пространственно-временного континуума и моделировать временные отношения, абстрагированные от пространственных, или пространственные отношения, абстрагированные от временных» [62; 276].

Художественное пространство можно исследовать отдельно от художественного времени еще и потому, что они не всегда были равноправными ка-

тегориями в восприятии мира человеком. «Временные отношения начинают доминировать в сознании не раньше XIII века. В предшествующий период самое время воспринималось в значительной мере пространственно. Именно пространство, а не время было организующей силой художественного произведения» [35; 125].

Разнообразие методологических подходов к изучению собственно художественного пространства обусловлено множественностью точек зрения на само это понятие. Говоря предельно обобщенно, оно может мыслиться как «субъективное» или «объективное». Анализируя пространственную форму романного героя, Бахтин приходит к выводу, что в художественном тексте находит отражение двоякое сочетание мира с человеком: 1) мир изображается извне – как окружение человека, 2) мир изображается изнутри – как кругозор человека.

«Объективное» художественное пространство понимается исследователями по-разному. Внимание ученых может быть приковано либо к физическому, предметному наполнению пространства, либо к абстрактно-топологическим контурам художественного мира. Анализируя архаическое мифологическое пространство, В.Н. Топоров приходит к выводу, что оно не однородно, а вещно. Оно всегда заполнено и вне вещей не существует. Все значимые части пространства поименованы. Так, центр пространства отмечается храмом, алтарем, крестом, мировым деревом, а периферия пространства – это хаос, непространство [137].

К направлению, изучающему предметную наполненность художественного пространства, можно отнести целую серию исследований, в фокусе которых – отражение географических объектов в литературе. Это многочисленные исследования о «петербургском», «московском», «итальянском» тексте в русской и мировой литературе [44].

Литературоведы рассматривают художественное пространство как основу интерпретации художественного мира. «Художественное пространство дает возможность для описания художественного мира с разных

сторон. Оно вбирает в себя и характеристику человека в его вещном окружении, в специфике отношения с предметами и с людьми, в его деятельности, и характеристику времени, так как пространство разворачивается во времени и само время обнаруживает себя, свои характерологические особенности через предметные, пространственные реалии, пространство способно воплощать социальные и нравственно-этические категории, участвовать в развитии сюжета, композиции, выражать авторскую точку зрения. Кроме того, именно пространство позволяет представить художественный мир как *мир*: в его протяженности, от(-раз)граниченности, соположенности персонажей и предметов, развернутости и динамике» [136; 23].

Д.С. Лихачев, исследуя историческую поэтику, замечает, что «в своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие» [77; 384]. Ученый отмечает зависимость художественного пространства от жанра произведения. Оно может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы планеты Земля (в фантастических романах), но оно может сужаться до тесных границ одной комнаты. Художественное пространство так или иначе организует действие произведения.

Б.А. Успенский понимает пространство текста как результат взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, получателя. Точка зрения – универсальная категория. Она может с разной степенью определенности фиксироваться в пространстве и во времени, может быть внешней или внутренней по отношению к описываемому событию. Точка зрения непосредственно связана с системой субъектов речи текста – рассказчиком и героем. Точки зрения автора и персонажа могут совпадать и расходиться. Чтобы зафиксировать пространственную позицию автора, вводится понятие перспективы, т.е. «словесной фиксации пространственно-временных отношений описываемого события к описывающему субъекту (автору)» [143; 77].

В русле концепции Б.А. Успенского проводятся исследования, основанные на категории пространственной перспективы [85]. Подход, сходный с

концепцией Б.А. Успенского, представлен в работе Л.А. Новикова. Рассматривая проблемы анализа художественного текста, он писал: «Художественное пространство создается в литературном произведении благодаря изменению ракурса изображения, положения места повествователя (рассказчика), лирического “я”, их удаления от изображаемого, персонажей или, наоборот, приближения к ним» [101; 47].

М.Л. Гаспаров на основе безглагольных стихотворений А. Фета изучал «поэтику пространственных расширений и сужений», связанную с изменением точки зрения лирического героя [26].

В 70-80 годы XX века проводились конференции и симпозиумы, посвященные проблеме пространства и времени в искусстве. Их итогом стал ряд сборников: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» [122], «Ритм, пространство и время в художественном произведении» [123], «Пространство и время в литературе и искусстве» [120], где нашли отражение разнообразные методологические подходы к исследованию художественного пространства.

Значительная часть исследований художественного пространства сосредоточена на анализе топонимов. В поэзии Иванова топонимика играет важную роль. Но мы сознательно оставили вне рассмотрения этот пласт образной системы Иванова и сосредоточились на абстрактно-топологических схемах и их семантизации, так как методика изучения художественной топонимики существенно отличается от методики анализа структуры пространства.

Методологические принципы изучения художественного пространства в структуралистском аспекте заложили В.С. Баевский, Ю.М. Лотман и З.Г. Минц.

В основе нашего исследования лежат два базовых понятия, введенных Ю.М. Лотманом и З.Г. Минц, – структура пространства и язык пространственных отношений. Структура пространства – это система координат, включающая в себя вертикальную и горизонтальную ось, уровни и сферы, т.е. предельно обобщенные характеристики художественного мира. Язык про-

странственных отношений – это то образно-семантическое наполнение, которое получают абстрактные топографические координаты поэтического мира. Способность структуры пространства приобретать или моделировать непространственные значения является универсальным свойством и дифференцирующим признаком художественного пространства.

По словам З.Г. Минц, «художественное пространство в литературных произведениях может мыслиться:

– как субъективное (метафорическое) «пространство души» – то или иное свойство субъекта художественного текста, сопровождающее его в любых заданных в тексте ситуациях;

– как некие реальные пространственные контуры художественного универсума, сохраняющие свою константность относительно перемещающихся внутри него персонажей.

В первом случае пространство – функция персонажа, во втором случае субъект – функция пространства.

В художественных системах второго типа в характеристике пространств может доминировать интерес либо к их физическому (предметному) заполнению, либо к их более абстрактным – топологическим – контурам» [92; 144].

В.С. Баевский формулирует три постулата, на которых должно быть основано изучение художественного пространства: 1) системность: «Художественное пространство нужно изучать как элемент структуры художественного текста в его взаимосвязи с другими элементами» [17; 98]; 2) эстетическая уникальность: «Не следует налагать на текст априорных форм и категорий. Необходимо противостоять соблазнам географического натурализма» [Там же]; 3) равноправие денотативных и коннотативных значений пространственных образов.

Единство денотативной и коннотативной семантики перекликается с оппозицией «структура пространства – язык пространственных отношений», которая легла в основу структуралистских исследований. Денотату соответ-

ствуется структура пространства, а коннотациям – язык пространственных отношений.

Эта бинарная оппозиция обнаруживается в литературных произведениях разных эпох и стилей.

Так, например, художественное пространство романа «Евгений Онегин» приобретает этическое измерение [17].

В средневековой литературе географические понятия наполняются религиозно-моральным смыслом. Понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный смысл, а локальным – нравственный. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя – в аду [82].

Пространственные характеристики в поэзии Блока являются носителями ценностных ориентиров. В книге «Стихи о Прекрасной Даме» антитеза верх – низ прочитывается как противопоставление поэтического идеала и толпы [92].

Бинарная оппозиция «структура пространства – язык пространственных отношений» присуща не только художественной литературе, но и обыденному языковому сознанию. По наблюдениям Лакоффа и Джонсона, язык пространственных отношений реализуется в ориентационных метафорах. Целая серия языковых концептов организована относительно пространственных категорий «верх – низ». С «верхом» связаны добродетель, хорошее, власть, сила, здоровье, жизнь, сознание, счастье, рациональное, а с «низом» – порок, плохое, подчинение власти, болезнь, смерть, бессознательное, печаль, эмоциональное [73].

В.Г. Гак отмечал, что «пространственные понятия являются <...> частым объектом переносного использования номинаций. Пространственные номинации переносятся в сферу иных семантических полей не только на уровне отдельных лексем и синтагм (словосочетаний), но и на уровне предло-

жения» [23; 673]. Речь идет о таких семантических полях, как бытие, предмет, деятельность, время, абстрактные значения, чувства и др. Эту способность пространственных понятий насыщаться внепространственной семантикой мы и называем языком пространственных отношений.

В основе нашей **методики анализа художественного пространства** Иванова лежит набор традиционных методик, апробированных на разном материале. Это – тематический, контекстуальный и образный анализ. Ни одного из них в отдельности не достаточно, чтобы описать художественное пространство Иванова. Только совокупность этих методик, взаимодействующих друг с другом, создает методологическую базу для анализа.

Воссоздать структуру пространства и язык пространственных отношений ивановского текста невозможно, не изучив максимально полно его лексический состав на уровне слов и синтагм. Выделение лексем с пространственной семантикой – первая часть анализа художественного пространства. Пространственные значения могут быть как словарными, общепризнанными, так и ситуативными, контекстуально обусловленными. «Каждый текст имеет свой мир, грубым, но адекватным слепком которого является его словарь. Перечень лексем текста – это предметный перечень его поэтического мира. Монтаж лексем создает специфическую поэтическую картину мира» [81; 46].

На основе анализа лексики с топографическим значением мы реконструируем структуру пространства Иванова. Ее особенностью является то, что наиболее полно она представлена в лироэпических текстах – крупных ивановских поэмах «Сон Мелампа» и «Солнцев перстень», а также в первом цикле дебютной книги лирики «Кормчие звезды». В остальных текстах, как правило, Иванов воссоздает отдельные фрагменты целостной пространственной модели, подразумевая при этом, что общее представление о ней у читателя уже имеется.

Минимальные темы, повторяясь и переходя из одного произведения в другое, превращаются в темы всего творчества поэта. «Наряду с варьируемыми элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое

значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества» [163; 146]. Подобной константой поэтического сознания Иванова как раз и является топографическая схематика.

Элементы языка пространственных отношений устанавливаются в результате контекстуального анализа. Границы контекста рассматриваются в широком диапазоне: «Поэтический контекст – понятие растяжимое. От фразы, от непосредственно данной ритмико-синтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературному направлению, стилям» [31; 242]. «Расшифровка смысла многих “ключевых” лексико-семантических единиц невозможна без полного контекста, т.е. совокупности случаев данного словоупотребления» [124; 20]. Только в таком случае может быть установлен комплекс значений слова. Это становится возможным при обращении к каждому частному контексту употребления данного слова. На этом этапе анализа мы обращались к частотному словарю лирики Вячеслава Иванова [104] и «Указателю словоформ», размещенному на сайте «Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме» [168]. Здесь представлены все случаи употребления каждой лексемы, встречающейся в собрании сочинений поэта.

В ходе контекстуального анализа всех словоупотреблений той или иной лексемы мы выделяем парадигмы образов. В определении парадигмы мы следуем за Н.В. Павлович, которая выделяет в структуре парадигмы основание сопоставления (левый член парадигмы) и образ сопоставления (правый член парадигмы) [115; 10]. На основе анализа парадигм формулируются существенные признаки, составляющие семантическую структуру того или иного образа. Эти признаки либо актуализируются в конкретной текстовой ситуации, либо присутствуют в качестве семантического фона, непосредственно не выявленного, но подразумеваемого.

Описывая взаимодействие структуры пространства и языка пространственных отношений, мы прибегаем к образному анализу. Это связано с тем, что взаимосвязь этих категорий имеет метафорическую, тропеическую

природу. Троп – это случай употребления одного слова или выражения вместо другого. «Пара взаимно несопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливаются в рамках определенного контекста отношения адекватности, образует семантический троп» [81; 142]. Троп состоит из двух компонентов – основания сопоставления (то, что заменяется) и образа сопоставления (то, чем заменяется) [115; 52-55]. Взаимоотношения структуры пространства и языка пространственных отношений можно представить как традиционную структурную схему тропа: $X \rightarrow Y$, т.е. в виде образной парадигмы.

Это не означает, что художественное пространство можно без остатка отнести к категории «поэтический образ». Оно является самостоятельным уровнем художественного текста наряду с ритмикой, строфикой, семантикой, мифопоэтикой и т.д. Анализ образных парадигм целесообразно использовать на том этапе анализа художественного пространства, когда мы устанавливаем взаимосвязь между структурой пространства и языком пространственных отношений.

Исследование двуединства структуры пространства и языка пространственных отношений как образной парадигмы приводит, по выражению Тынянова, к «развертыванию стихового материала» и приближает к пониманию поэтической картины мира: «Тропы являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, накладываемым на мысль извне, они составляют суть творческого мышления» [141; 169]. Это высказывание в полной мере относится и к языку пространственных отношений.

Актуализируя один уровень контекста за другим (словосочетание – предложение – стихотворение – цикл – книга стихов – вся совокупность текстов Иванова), мы находим образы сопоставления для данных в тексте оснований, наращивая таким образом семантику пространственной структуры. Описание парадигм пространственных образов и их обобщение – заключительный этап анализа художественного пространства Иванова.

Теоретическая значимость нашего исследования состоит в том, что оно углубляет представление о поэтике Вячеслава Иванова и художественном пространстве как эстетическом феномене. **Практическая ценность** работы заключается в том, что ее результаты можно использовать при изучении поэзии Иванова и символизма в целом, в лекционных курсах по истории русской литературы, на спецкурсах в вузе и гуманитарных классах средней школы, а также при составлении словаря поэтических образов Вячеслава Иванова.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует паспорту специальности 10.01.01 – русская литература. Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: пункт 4 – история русской литературы XX-XXI веков; пункт 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; пункт 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация работы. Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на 14 научных конференциях, состоявшихся в период с 2004 по 2010 гг., и отражены в 14 статьях. Три из них опубликованы в периодических научных изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией (в «Вестнике Вятского государственного гуманитарного университета», «Вестнике Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина» и в «Известиях Смоленского государственного университета»).

На защиту выносятся следующие **положения**:

1) Художественное пространство Вячеслава Иванова представляет собой универсальную модель, которая в полном объеме проявляется в крупных текстах лиро-эпического характера, тогда как в лирических произведениях обнаруживаются отдельные фрагменты этой универсальной модели;

2) Наличие универсальной модели, которая актуализируется в разных текстах и варьируется в бесконечно разнообразных образно-семантических

сочетаниях, становятся залогом единства художественного мира Вячеслава Иванова, его системности.

3) Структура пространства в поэзии Вячеслава Иванова определяется мифологической первотриадой, представляя собой сложную систему последовательно соединенных сфер: эмпирической, мистической и метафизической, каждая из которых имеет триадную уровневую структуру: небо, земля, разделяющая пустота.

4) Структура художественного пространства лирики Вячеслава Иванова обладает рядом признаков: сферичность, крестообразность, архетипичность, иерархичность, архитектонизм, изоморфизм, антиномизм, зеркальная инверсионность, объективность, субъектность, физиономизм.

5) Структура художественного пространства лирики Вячеслава Иванова представляет собой инвариантную схему, которая в конкретных произведениях получает разное образно-символическое воплощение.

6) Язык пространственных отношений представляет собой структуру пространства в ее динамическом аспекте. Он проявляется, когда между элементами структуры пространства возникают отношения тождества и различия и они используются для выражения непространственных семантических категорий.

7) Структура пространства и язык пространственных отношений выражают двойственность мировоззрения Вячеслава Иванова – соединенность в нем архаически-мифологического и христианско-средневекового начал.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

1.1. Структура художественного пространства Вячеслава Иванова как система взаимосвязанных сфер

Структура художественного пространства в поэзии Вячеслава Иванова наиболее полно и целостно представлена в лироэпических произведениях и лирических циклах. Рамки отдельного стихотворения оказываются слишком узкими, чтобы показать многоярусную иерархию пространственных сфер и уровней. Лирический текст, согласно воззрениям Иванова [59], объединяет в себе два или три мотивно-тематических комплекса. Их оказывается недостаточно, чтобы нарисовать целостную топографическую картину. Поэтому в стихотворениях Иванова актуализируется какой-либо один (реже – два) уровень художественного пространства (небо, эфир, горы, море, земля, подземелье и др.) или разрабатываются мотивы, которые выражают взаимоотношения разных уровней пространства (мотив взаимосвязи земного и небесного, отражения трансцендентного в эмпирическом пространстве и др.). Большой объем текста, разветвленная мотивно-образная система, элементы фабульной композиции (в эксплицированном или редуцированном виде) делают поэму

или цикл стихов более релевантными для воссоздания пространственной структуры поэтического мира Иванова [18].

Поэма «Сон Мелампа» является одним из «стержневых» текстов, где наиболее наглядно представлена пространственная организация художественного мира Иванова: его структура, признаки, отношения между пространственными сферами и закономерности их строения. Здесь дана общая топографическая модель, отдельные части которой актуализируются в разных лирических текстах поэта.

Поэма не раз оказывалась в поле зрения исследователей (1), но художественное пространство не становилось объектом самостоятельного рассмотрения.

Источник сюжета поэмы

Историю о том, как *боговецим соделали змеи Мелампа*, Иванов излагает, опираясь на античный миф (2).

Сведения о Мелампе сохранили историк Геродот и мифограф Аполлодор. Меламп (Мелампод) был прорицателем, основателем культа Диониса и фаллических шествий. Он первым стал лечить болезни с помощью трав [95; 357]. Получение Мелампом пророческого дара связывается со следующим мифом. Перед домом Мелампа стояло дерево, «под корнем которого находилась змеиная нора. После того как слуги убили змей, он тела их сжег, сложив для этой цели костер, а змеиных детенышей подобрал и стал вскармливать. Когда змеи выросли, они однажды вползли ему во время сна на плечи и стали прочищать ему уши своими языками. Мелампод в страхе пробудился, но стал понимать язык летавших вокруг него птиц. Узнавая многое от них, он стал предсказывать людям будущее. К этому дару он присоединил способность прорицания по жертвоприношениям. После встречи с Аполлоном на реке Алфее он стал лучшим прорицателем» [8; 16].

Из античного мифа Иванов заимствует два мотива: 1) Меламп спасает и вскармливает змею, 2) за это змеи делают Мелампа *боговецим*. В античном

мифе инициация героя связана с тем, что змеи прочищают уши своему любимцу. Эти мотивы разрабатываются и детализируются в тексте поэмы, обрстая новыми мотивами. Античный миф становится рамкой, в которую Иванов помещает авторскую вариацию мифа о Мелампе. Акт посвящения, о котором античные писатели упоминают лишь вскользь, организует сюжет ивановской поэмы, в которой поэт выразил свои размышления о бытии, жизни, мироздании. В тексте реализуется одна из основных установок поэтики символизма в целом и Иванова в частности – мифотворчество.

О фабульной композиции

Ивановская поэма открывается экспозицией, в которой излагается миф о том, как герой получил свое имя. Меламп (Мелампод) в переводе с греческого означает «черноногий». Это прозвище присваивается герою потому, что его ноги сделал смуглыми Гелий, бог Солнца.

В начале поэмы Меламп погружается в сон: *Спал черноногий Меламп, возлелеянный в черной дубраве / Милою матерью, нимфой <...>*, а в конце просыпается: *<...> воспрянув, / Он, пробужденный, озрелся в смарагдовом сумраке леса* [56; 294]. Засыпает Меламп обычным человеком, а просыпается *боговеющим*. Во сне происходит посвящение Мелампа в тайны бытия. Фабула поэмы разворачивается в сновидении Мелампа.

А) Завязка. Меламп сквозь сон слышит, как змеи начинают с ним разговаривать. Они благодарят его за то, что он похоронил умершую змею, а ее дочь выкормил. В благодарность змеи решают открыть ему тайны бытия.

Б) Перипетии. Перипетии поэмы представляют собой вереницу постижений все более и более глубоких тайн бытия. Меламп продвигается от постижения одной тайны к постижению другой, пока не достигает лицезрения первоосновы мира.

Прежде всего Мелампу открывается не-единство вечности. Вечность иерархична: в ней есть разные уровни, разнонаправленные потоки. Она

уподобляется океану, в котором одни моря движутся в будущее, на восток (к зарям), другие – в прошлое, на запад (к закатам).

*Разно-текущих потоков немало в темной пучине,
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая <...>*

[56; 295]

Далее Меламп постигает, что эти разнонаправленные потоки в вечности есть не что иное, как Причины и Цели, которые лежат в основе всей действительности.

Пространственно-временной мир есть порождение брака *Змей-Причин*, обитающих на *Змеиной Ниве*, и *Змиев Целей*, находящихся на *Вечном Небе*.

*Женский удел нам назначен, и брак со змиями Неба.
Имя нам – Змеи-Причины: со Змиями Целей отвеча
Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименя.
Все, что в мире рождается, и все, что является зримым,
Змеи Земли мы родим от мужей текучего Неба [56; 296].*

Перипетией, непосредственно предшествующей кульминации, становится то, что Меламп не удовлетворяется этим знанием и просит открыть ему, что лежит в основе Причин и Целей. В ответ на это змеи открывают ему тайну об Абсолюте. Оказывается, что началом всего является двуединое, мужеженское божество – Зевс-Персефона:

*<...> заблуждаются смертные, мужем
Чтя Безначального в небе, и мнят неправо, что в Вечном
Женского нет естества. 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 <...> [56; 297].*

В) Кульминация. Иванов излагает миф о рождении божественного Младенца Диониса-Загрея и его растерзании Титанами. Глубочайшей тайной бытия, тайной отцовства и сыновства оказывается то, что Зевс сохраняет сердце растерзанного сына (т.е. сущность его бытия) и, поглотив его, превращается в Диониса, меняя при этом свой лик на человекоподобный, во всем уподобляясь сыну.

Г) Перипетии. После постижения первотайны мира пройденные ступени бытия предстают по-новому, в свете знания первоосновы мироздания. Меламп видит на Вечном Небе лик Зевса-Диониса, который обвивают Змии Целей.

Д) Развязка. Меламп просыпается, возвращаясь в пространственно-временной мир, и обретает иное видение – способность прозревать и понимать сущность вещей:

*В жилах чащобных расслышал глубинного сердца биенье.
В лимбах незримых земля содрогалась трепетом тайным,
Смутным призывом, желаньем слепым – и ждала Гименя*

[56; 295]

Пространственная структура

В поэме представлены два типа пространства – эмпирическое и мистическое (3).

Эмпирическое пространство имеет ярко выраженную вертикальную структуру. Вверху (привычно) – небо, намеченное в тексте образом Гелиоса, лучи которого сделали ноги Мелампа смуглыми. Внизу (тоже привычно) – земля. Она представлена в тексте образами *черной дубравы, чернолистной заросли, влажных дебрей, чернолистной дубравы, смарагдового сумрака*

леса. Доминантным признаком нижней части эмпирического пространства является темнота, которая выражена обилием прилагательных с соответствующим значением. Эмпирическое пространство подчинено законам причин и целей.

Эмпирическое пространство претерпевает в конце произведения трансформацию: сквозь него просвечивает пространство мистическое. Эмпирическое пространство приобретает перспективу и глубину, становясь знаком пространства мистического. Эта трансформация связана с изменением точки зрения – прозрением Мелампа, в свою очередь, обусловленным инициацией последнего (4).

Эмпирическое пространство делается символическим по отношению к пространству мистическому. Все явления и действия в сфере пространственно-временной являются знаками мистического пространства и Абсолюта. Прежде всего, сама фигура Мелампа – символ грядущего примирения космического антиномизма. Тело героя – одновременно и загорелое, смуглое, и незагорелое, бледное. Меламп соединяет в себе две природы – земную, темную, и небесную, светлую.

В эмпирическом пространстве Меламп хоронит змею, а другую вскармливает. Эти действия Мелампа символизируют взаимоотношения первоначал в сфере Абсолюта. Богомладенец Загрей, соединяющий в себе отчее и материнское начала, умирает, а затем возрождается в новом лице.

После пробуждения Меламп получает дар исцелять с помощью трав и снадобий:

*Тихий, нагнулся к земле, стал срывать шепотливые травы,
Внемля живым голосам, сочетать гименеем промыслив
Силы, что ищут друг друга, и яды, что скрытую доблесть
В правом союзе волят явить – и не знают супруга [56; 299].*

Смещение трав и ядов в эмпирической сфере становится символом и прообразом грядущего синтеза противоположных начал и пространственных сфер.

Телесно Меламп всегда остается в эмпирической сфере, но душа его попадает в сферу мистической реальности.

Мистическое пространство также имеет вертикальную структуру. Меламп, оказавшись в нем, восклицает: *Где я?*, задавая тем самым пространственные ориентиры. Меламп ступает на *разрыхлую землю*, которая называется *перстью незримой*. Эта земля оказывается *Змеиной Нивой, пажитью вечных Причин*. Ей противостоит *пламенная Нива, вечное Небо Змиев Целей*. Причины и цели, которым подчинен пространственно-временной мир, обусловлены Вечными Причинами и Целями, символами которых выступают змеи и змии. Пространственно-временной мир есть результат мифологического брака Змей-Причин и Змиев Целей: сливаясь, Змии-жала и Змеи-утробы умирают, рождая *роковое мгновенье*, которое можно отождествить с эмпирической действительностью:

*Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших причин, и Антиройя Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба –
Змий и змея, – рождая на свет роковое мгновенье. [56; 296]*

Это мистическое пространство остается невидимым в сфере эмпирического, поскольку зримо только явление, сущность же скрыта от глаз: *Оку же видимы всходы полей, невидимо семя* [56; 296].

Но мистическое пространство – это еще не первооснова мира. Его структура, в свою очередь, обусловлена перводиадой и первотриадой. Перводиада – это Абсолют, Зевс-Персефона, два обвившихся друг вокруг друга змея. «В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, из-

вечный Отец единокровного Сына, и есть девственная Мать Младенца – Персефона» [53; 18] (5).

Первотриада:

1. Зевс, мужское, отчее.
2. Персефона, женское, материнское.
3. Загрей, жертвенное, сыновнее.

Отношения внутри первотриады антиномические (6): это отношения вражды и любви. Антиномизм этот ярче всего проявляется в рождении Младенца Загрея и его растерзании. В Загрее слились отчее и материнское начала: *в лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей ответила глубокая Персефонэя* (момент единства) [56; 297]. И в то же время материнское противостоит отчему, вступает с ним в противоборство (момент разделения). Персефона отождествляется с Титанами по признаку «глубины» (*глубокая Персефонейя и Титаны глубин*). Именно она создает *зеркальную бездну*, из которой встают Титаны и пожирают Загрея. «Извечная Дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и отец младенца, премирный Зевс, в сокровенные глубины Сущего. На месте Отца сияет Младенец; на месте Девы темным зеркалом зияет ее женский аспект, как матери грядущих явлений. Этот аспект – Душа Мира, изначальная Земля, Матерь Гея. <...> Из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Прама-тери возникают ее мятежные чада, Титаны...» [53; 20-21]. Персефона враждует с Зевсом и убивает своего сына Загрея.

Отвека обман – отраженное влагой,

Чары – металлом, и смертный полон – Персефоной ночью <...>

Так и младенец страдальный воистину жертвой отдался

На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона

Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье [56; 297].

Отношения между членами первотриады выражены в образах жертвенной символики. Персефона выступает в качестве жертвоприносителя, а Загрей – в качестве жертвы, которая приносится Зевсу.

*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 [56; 298].*

Ты Другой – это Зевс, вышедший за пределы собственной обособленности и вступивший в брак с Персефой. *Сам Другой* – это Персефона, враждующая с Зевсом. *Жертва Правды* – Загрей. *Возвращение Себя Себе* – это рождение Диониса.

Но эта вражда примиряется любовью: Зевс спасает сына, поглощая его сердце, т.е. его неуничтожимую сущность, и уподобляется его облику, обретает человекоподобный вид:

*Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце –
Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным
В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом,
Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына [56; 298] (7).*

Структура первотриады и вся сложная динамическая антиномика отношений между ее членами становятся прообразом и порождающей моделью для остальных уровней художественного мира поэмы – мистического и эмпирического пространства. Первотриада – цель становления мистического пространства, а это последнее – цель становления эмпирического.

Первотриада не имеет эксплицированной пространственной структуры, однако эта структура не чужда ей: Зевс-Персефона эмблематически изображен как два обвившихся друг вокруг друга змея, что уже предполагает некоторое пространство. А растерзание Загрея совершается *Титанами глубин*. Это

значит, что пространственные характеристики входят в структуру первотриады. В первотриаде содержится все, что ни есть в мироздании, в том числе, его пространственная структура.

Характер взаимоотношения различных уровней пространства уникален. Между каждым уровнем художественного мира, между каждой пространственной сферой залегает бездна:

*Разно-текущих потоков немало в темной пучине,
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховые, – глухо
Влажной могилой за ней замыкается нижняя бездна [56; 295].*

Бездна является границей и принципом перехода от одной сферы к другой. Чтобы попасть из эмпирического пространства в мистическое, Меламп падает в *бездны бездонные*. Первооснову мироздания отделяет от мистического пространства *таинство бездны*.

Бездна названа в тексте *зеркальной*. Зеркальность и есть принцип перехода от одной сферы к другой, она определяет архитектонику всех уровней пространства, связывает их все воедино (8). Если в эмпирическом пространстве небо – вверху, а земля – внизу, то в мистическом все предстает как бы в зеркальном отражении: земля – вверху, а небо – внизу. В свою очередь, мистическое пространство и перводиада связаны по принципу отражения: Зевс – вверху, а Персефона – внизу.

Большой интерес представляет характер передвижения героя, во время которого верх и низ меняются местами.

Меламп и неподвижен и движется: тело его неподвижно, так как он спит, а душа находится в движении. Вектор движения ориентирован по вертикали. Меламп проваливается в *бездны бездонные*. Падение подразумевает

движение вниз, однако то, что происходит после низвержения в бездны, есть не что иное, как восхождение, в том смысле, как оно понимается Вяч. Ивановым (9). Восхождение – это обогащение духа, познание тайны. Восхождение состоит в том, что Меламп переходит границу, т.е. бездну, пространственно-временного мира и восходит в сферу мистическую. Нисхождение заключается в том, что герой возвращается в эмпирический мир, обогащенный новым знанием: *Душ разрешителем стал и смесителем Чуткое-Ухо, / Тенью грядущего, оком в ночи, незаблудным вожатым* [56; 299].

В восхождении на мистические высоты можно, в свою очередь, выделить момент восхождения и нисхождения. Восхождение: Меламп поднимается до лицезрения первоосновы бытия – Зевса-Персефоны и постижения первотайны мира – жертвоприношения Загрея и рождения Диониса. Нисхождение: в свете этой первотайны Меламп видит все остальные ступени бытия как ее отражение на разных уровнях. Инвариант нисхождения, которое подразумевает проникновение в тайны бытия, т.е., по Вячеславу Иванову, восхождение, сформировался уже в античности. Так, во время своих странствий Одиссей попал в Киммерию, где, принеся жертву Аиду, он узнал о судьбах умерших героев и об их посмертной участи [33; 169-185].

Первотриада является прообразом для построения всех уровней пространства. Отношения между этими уровнями архитектурные: общая структура и каждый из членов одного уровня отражается на другом уровне; структура более глубокого уровня становится порождающей моделью для другого, более «поверхностного» уровня, парадигмой, определяющей его пространственную организацию. Каждый из элементов одного уровня обретает на другом уровне новый лик, заново оформляется.

Так, общая структура и каждый из членов первотриады отражается в сфере мистического пространства, определяя его организацию. Зевсу, мужскому, отчему началу, соответствует *Пламенная Нива, вечное Небо Змиев Целей*; с Персефой, женским, материнским началом, коррелирует *Змеиная*

Нива, матернее лоно; Загрею же, жертвенному началу, ставится в соответствии «разрыв», разделенность верха и низа.

В свою очередь, трехчастная структура мистического пространства по-новому оформляется в эмпирической сфере. *Вечному Небу Змиев Целей* соответствует реальное небо (Гелиос), *Змеиной Ниве* – земля (*черная дубрава*), а разделенности верхней и нижней части мистического пространства – разделенность пространства эмпирического.

Нужно помнить, что архитектурное порождение происходит по принципу отражения в зеркале.

Связь между уровнями художественного мира является, таким образом, последовательной, «синтагматической»: от первотриады через мистическую сферу к эмпирической.

Все три сферы соединены в цепь. Тем не менее структура эмпирической и мистической сфер в отдельности разомкнута, лишена единства. Первотриада довлеет себе, не нуждаясь ни в какой другой сфере, так как она есть первооснова мира. Мистическое же пространство нуждается в первотриаде, которая становится его первообразом, целью его становления, равно как и эмпирическое нуждается в мистическом, по образцу которого организуется его структура. Между всеми сферами художественного мира существует такая же разделенность, что и между уровнями пространства внутри каждой из сфер. Это нисколько не противоречит тезису о сомкнутости всех сфер в одну цепь, так же как не противоречит друг другу брак и вражда Зевса и Персефоны: между всеми сферами существуют те же самые антиномические отношения, что и внутри каждой из них в отдельности.

Весь универсум как бы образует цепь, звенья которой – присоединенные друг к другу закольцованные сферы, причем лишь структура первотриады сомкнута, целостна в себе самой, остальные же лишены цельности.

Целостность первотриады заключается в том, что Зевс и Персефона не остаются лишь в рамках антиномически напряженного противостояния, поскольку раздробленность, которую вносит в структуру первотриады Персефо-

на, преодолевается Зевсом. Слияние противоположностей становится возможным за счет того, что противоречия примиряются в чем-то третьем, снимаются, синтезировавшись, на новом витке развития бытия. Плодом и способом такого соединения оказывается Дионис, который всегда понимался Ивановым как чистое «как», модус бытия. Мифологически – это слияние Зевса и Персефоны (с преобладанием отчего начала): небо, на котором просвечивает лик Диониса, дважды называется *глубоким*, а глубина – это устойчивая характеристика как раз Персефоны; кроме того, не следует забывать, что на небе высвечивается лик не просто Диониса, но Зевса-Диониса. На языке пространственных категорий – это синтез верхнего и нижнего в сфере верхнего: небо, где проявляется образ Зевса-Диониса, называется *пламенной нивой* (земное и небесное здесь нерасторжимо слиты); присоединение же к небу определения *глубокое* указывает на участие в проявлении лика Зевса-Диониса и нижней пространственной сферы, поскольку *Змеи Земли*, *Змеи-Причины* – это дочери *глубокой Персефонэи*.

Вместе с тем первотриада не может считаться целостной, если ее соотносить с мистической и эмпирической сферами. Она – образец для всего иного, и пока это иное не отождествится со своим образцом, сама исходная парадигма не может считаться реализовавшей свои внутренние потенции.

Дальнейший мифологический процесс должен состоять в том, что низшее в сфере мистического пространства отождествится с Зевсом-Дионисом и породит новый синтез – *Диониса обновленного*:

Совершатся судьбы, приведут гименеи:

Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами Неба.

Будет: на матерном лоне прославится лик Диониса

Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет.

Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья

Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный.

Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье

В Третьем вас, разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!.. [56; 298]

В художественном мире Вяч. Иванова пространство приобретает физиономический облик, предстает как явленный лик (10). Физиономичность пространства связана с его мифологизацией, с тем, что оно несет на себе энергию первотриады, представленной как брак и жертвенные взаимоотношения мифических существ.

Яркая картина физиономичности пространства рисуется в тексте, когда Меламп прозревает в *вечном Небе* мистического пространства лик Зевса-Диониса. Лик этот дан со всевозможными физиономическими подробностями: на Небе просвечиваются чело, очи, брови, уста и борода Зевса-Диониса, увитые Змиями Целей:

В небо глубокое очи вперил бестрепетно вещей:

Лик несказанный увидел, наполнивший темное небо.

Мирообъятною тучей клубилися пламени-змии

Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели,

И содрогалась вся Нива горящих мужей лицезреньем.

Очи же вечного лика, сомкнутые как бы дремою,

Сумрака не отымали у Геи; мощно над ними –

Дуги вселенского свода – безгневные сдвинулись брови.

Кроткие рдели без жизни уста меж брады змеекудрой [56; 298].

Пространственные образы являются не только топосами и локусами, в которых развивается действие, но сами становятся субъектами действия, вступая во взаимоотношения с героем. *Змеиная Нива*, *разрыхляя земля и невидимая персть*, шевелится, дышит, поет, шепчется, вздыхает, смеется, выступает как субъект, посвящающий Мелампа в тайны бытия. Это свойство пространства можно назвать его субъектностью.

Выводы к первому параграфу можно представить в виде следующей
схемы:



Рис. 1

Мифологическая первотриада требует синтеза, который дан в лике Зевса-Диониса. В мистической сфере синтетический момент только постулируется: это – *Дионис обновленный*. В эмпирической сфере разделенность пространственных сфер преодолевается в дионисийской личности Мелампа, который назван *тенью грядущего, оком в ночи*. О связи Мелампа с сыновней ипостасью Абсолюта говорится в стихотворении «Цари», где Меламп открыто отождествляется с Дионисом, превращаясь в него [55; 689-690]. Таким образом, синтетические моменты каждой из триад образуют в своей совокупности новую триаду, которая демонстрирует связь всех пространственных сфер:

Зевс-Дионис – *Дионис обновленный* – Меламп



первотриада – мистическая сфера – эмпирическая сфера

1.2. Пространственные архетипы художественного мира

Вячеслава Иванова

Если в поэме «Сон Мелампа» мифопоэтический космос Иванова представлен как сложная цепь пространственных сфер – эмпирической, мистической и метафизической, то в поэме «Солнцев перстень» внимание поэта сосредоточено на том, каким образом организованы пространственные сферы как таковые и как происходит их объединение в одно целое.

Структура пространства поэмы устанавливалась нами на основе анализа лексики, наделенной общеязыковой и индивидуально-авторской топографической семантикой. К первому разряду относятся слова: *солнце, зори, небо, верхний, облако, притин, горы* (верхняя пространственная сфера), *земля, дол, вниз, подземье, земные недра, глубокий* (нижняя пространственная сфера), *черта, межа* (граница). Ко второму разряду относятся слова: *двойник, сре-*

динное оконце, роза, рыба – одноглазка золотая (их пространственный коррелят можно установить только в результате анализа всего текста поэмы).

Анализируя поэму «Солнцев перстень», мы привлекали другие тексты Иванова, где определенный образно-тематический комплекс, на который есть указания в поэме, представлен более детализировано.

Поэма открывается короткой экспозицией – картиной вечерней зари. Закат, мифологическая смерть Солнца становится тайной, которую стремится постичь герой. Для этого он совершает путешествие на край земли, туда, где *небес дуга с землею/ Золотой свита шлеюю,/ Где сошелся клином свет,/ Ничего за тыном нет* [56; 472] (1). Уже в начале поэмы вырисовывается одна из особенностей художественного пространства: оно отмечено предельными характеристиками. Герой достигает границы мифопоэтического космоса – *заповедной черты*, где небо сливается с землей. Героя несет на край света конь из огненной солнечной колесницы, который объехал весь космос *от межи и до межи*.

Вячеслав Иванов, как и символисты в целом, уделяет мало внимания горизонтальной организации пространства: его больше интересует вертикаль. Однако в данном тексте пространство в горизонтальном измерении неоднородно: оно делится на две части – профанное и инобытийное.

Огненный конь несет героя за Океан, в инобытийное пространство, отделенное от профанного *маревом тумана*. Инобытийное пространство – это область на границе видимого мира. Оно, в свою очередь, имеет традиционную для Иванова вертикальную структуру. Здесь есть и *ясный дол*, где пасутся кони из солнечной колесницы, и небо, где *вьются в радугах жар-птицы*, а *в облаках висят сады*. Инобытийное пространство остается в рамках эмпирической сферы. Герой достигает его, продвигаясь в горизонтальном направлении на крайний запад. Оно отличается от профанного лишь тем, что находится у самой границы мира. Эмпирическое пространство, таким образом, не остается однородным. Трансформация художественного мира происходит не только по вертикали, в результате перехода от сферы к сфере

(как в поэме «Сон Мелампа»), но и по горизонтали, в результате приближения к границе мира. Мифологический феномен сакрализации профанного пространства в результате движения на его периферию описан В.Н. Топоровым [137]. Это одна из топографических доминант мифологического мышления.

В целом художественное пространство поэмы имеет сферическую форму. Верхняя сфера – эмпирическая, а нижняя, ограниченная рекой-Океаном, которая *под маревом тумана/ Кружным обошла путем/ Средиземный окаем* [56; 478], является мистической. Общая структура пространства аналогична той, что представлена в «Сне Мелампа»: двойственность, разделенность пространственных сфер (эмпирической и мистической) сохраняется.

Эмпирическая сфера граничит с мистической. Своеобразной межой между ними является *нитка, паутинка*, за которую не может перейти огненный конь. На границе пространственных сфер у героя меняется проводник: так же, как в «Сне Мелампа», им становится *змея-медяница*. Преодоление границы эмпирической сферы связано с движением в глубь земли. Герой нисходит в мистическую сферу. Но нисхождение оказывается восхождением, т.е. прозрением высшей реальности. Герой узнает причину того, почему солнце обречено на вечное умирание и вечное возрождение. Иначе говоря, ему открывается причина разделения верхней и нижней пространственных сфер, эмпирической и мистической, а на языке пространственных отношений – «дневной», рациональной, и «ночной», иррациональной, частей мироздания. Прозрение героя связано с трансформацией художественного пространства: из открытого топоса оно превращается в замкнутый локус. Герой оказывается во дворце Солнца. Его вид и устройство необыкновенно ярки и своеобразны. *Красный двор* окружает 360 золотых столбов, которые обвивают спящие драконы; на столбах – золотые *турьи черепа*, на которых сидят орлы (2). Посередине двора находится яма и костер, перед которыми сидит покрытая одеялом вечерняя Заря, Невеста Солнца. Появляясь во дворце, Солнце сгорает на костре и, отдав Заре свой перстень, погружается в яму.

Закрытое пространство, подземный локус оказывается символом открытого топоса, т.е. мироздания в целом [13; 52-53]. События в мистической сфере повторяют в персонифицированной форме события в сфере эмпирической: закат предстает как смерть солнца на костре. В мистической сфере приоткрывается тайна этой смерти: она оказывается жертвой. На это указывают атрибуты солнечного терема, пронизанные жертвенной символикой. Орел, тур и дракон знаменуют разные моменты жертвоприношения Солнца. Орел выступает как жрец, приносящий себя самого в жертву (он вырывает стрелу с рыбьим глазом – символом солнца, т.е. умерщвляет сам себя) [111; 46-49]. Его трансформация – это мертвый тур, знаменующий уже свершившееся жертвоприношение [111; 75-77]. И, наконец, дракон – подземная ипостась Солнца, ночное Солнце-двойник [111; 98-103].

Подобно тому как двойственно мироздание в целом, солнцев дворец, будучи моделью космоса, так же состоит из двух частей – верхней (золотой) и нижней (лазоревой). Спускаясь к лазоревому дворцу, Невеста Солнца, в тоске, ревнуя Жениха к молодой заре, бросает перстень, субститут Солнца, в Океан, где его подхватывает рыба – *одноглазка золотая* и приносит на восточный край земли утренней Заре. Та отдает его Солнцу с условием:

*Выйдешь с перстнем из ворот –
Станет твой солнцеворот <...>
Так с начала дней творится,
Рыбьим ведовством заклят,
Солнца пленного возврат [56; 479].*

Верхняя пространственная сфера связана с нижней по принципу зеркальной инверсии. Солнце, находящееся вверху в эмпирической сфере, в мистической оказывается внизу, в глубине. Солнце – знак верхней пространственной сферы, а солнцев перстень – нижней. Подобно тому как в «Сне Мелампа» мифологическая первотриада в потенцированном виде содер-

жит все мироздание, точно так же и одноглазая рыба в ивановской сказке предстает как сжатый символ космоса: ее глаз символизирует верхнее Солнце, а перстень в чреве – нижнее.

В основе разделения верхней и нижней пространственной сферы лежит их двойничество. Лейтмотивом сквозь все творчество Иванова проходит идея ночного солнца, солнца глубин и недр, которое является двойником дневного солнца [52]. Поэт замечает, что в высшей точке движения по небесной сфере, т.е. в своем притине, *солнце кажется темно,/ Словно черное пятно*. Мифологическая причина этого астрологического явления видится Иванову в том, что *солнце/ Сквозь срединное оконце/ Под землю свысока/ Видит Солнце-двойника./ Солнце верхнее приметит,/ Что во рву глубоком светит,/ Вдруг ослепнет и темно,/ Словно черное пятно* [56; 473]. Солнце и Солнце-двойник противопоставляются по нескольким признакам: верх/низ, высота/глубина, видимость/невидимость. Чары одноглазой рыбы находят выражение в том, что Солнце-двойник никак не может явить свой лик, пробудиться от сна, воскреснуть. А без этого невозможно соединение пространственных сфер, так как нет объединяющего их начала, точки их абсолютного тождества.

Что такое двойник Солнца? Мотивно-образной канвы одной поэмы «Солнцев перстень» недостаточно, чтобы это понять. Необходимо обратиться к другим авторским текстам с солярной тематикой. В стихотворении «Завет Солнца» Иванов фиксирует три состояния небесного светила:

*Солнце ясное восходит,
Солнце красное заходит,
Солнце белое горит
Во свершительном притине* [56; 233].

Четвертый лик Солнца – это сердце, его двойник в глубине нижней пространственной сферы, т.е. на языке пространственных отношений – внутри Мировой Души и души человеческой. Иванов называет сердце *братом Солн-*

ца («Завет Солнца») [56; 233], *озимым семенем живого огня* («Псалом Солнечный») [56; 234], *Сердце в смертном – солнце пылающее* («Псалом Солнечный») [56; 235].

В стихотворении «Солнце-двойник» тождество и различие Солнца и сердца выражены более обстоятельно. Иванов различает два модуса «сердечного» бытия – истинный и ложный, лик и личину. Само средоточие человеческой и Мировой Души раздирается противоречиями и противочувствиями. Сердце раздвоено на *узника* и *стражника*:

*В сердце замкнутом и тесном,
 Душный свод кляня, страдает
 Погребенный твой двойник. <...>
 Часто, ах, в дреме подобной/
 Тьме загробной, – «Друг стучится»,
 Ропщет узник: – «гнать не смей,
 Раб, царя!». Но стражник злобный
 Видит луч твой и кичится:
 «Гость мой, брат мой, лютый змей!» [56; 236]*

В стихотворении «Двойник» называется имя стражника – презренье. Истинный лик нижней пространственной сферы (и человеческого сердца) погребен под его личиной, которая мешает сердцу познать свое единство с Солнцем.

Рыба-одноглазка, похищающая солнцев перстень, выполняет как раз ту же функцию, что и стражник, мешающий Солнцу встретиться и соединиться со своим двойником, погребенным в нижней пространственной сфере. *Золотая одноглазка* – ложный двойник Солнца, скрывающий истинный лик нижней пространственной сферы, т.е. солнцев перстень.

«Образ сердца-солнца возникал у Иванова на пересечении многих воздействий. Здесь и “тютчевские” переживания единства микрокосма и макро-

косма, восходящие, как и у Тютчева, к пантеизму мифа. Здесь и встречающаяся у Ницше символика Солнца – трагического слепца, дарящего другим свет. Здесь ... и христианский культ страдания, принятого за мир...» [67; 55].

Отметим, что двойничество касается не только вертикальной структуры пространства, но и горизонтальной. Двойник есть как у Солнца, так и Зари. Утренняя Заря, не узнающая в Солнце своего Жениха и безжалостно обрекающая его на страдания и новую гибель, – второй лик Зари вечерней, из ревности отрекающейся от своего Жениха. Оба лика женской мировой ипостаси враждебны солнечному началу. Их примирение с Солнцем-Женихом зависит от судьбы Солнца-двойника, от того, проявит ли оно свою истинную сущность.

Верхнее Солнце и Солнце-двойник (по вертикали), утренняя и вечерняя Зори (по горизонтали) задают крайние точки пространства. Его центром является таинственное *срединное оконце*, сквозь которое Солнце видит своего двойника. Таким образом, художественное пространство Иванова оказывается крестообразным. Исследователи отмечают, что крест у Иванова прочно связан с пространственностью: крест – это первооснова, первообраз пространства, своеобразная мировая ось [130]. Такая форма поэтического универсума не случайна: она отвечает устойчивому архетипу мышления Иванова, утверждавшему, что *мир – обличье страждущего бога* [55; 785].

Крестообразность пространства выражена в поэме имплицитно. Открыто представлена она в стихотворении «Роза ветров»:

*Магнитных сил два стража – Север, Юг,
Дня колыбель и Запад похоронный –
Недвижимы. Так стрелкой неуклонной
Вселенский крест в небесный вписан круг...
О, крест пространств! Разлуки крест! [56; 494]*

Крестообразность художественного пространства Иванова тесно связана с его сферичностью. Эта связь имеет чисто геометрические основания: сферу можно получить, если концы креста соединить друг с другом, отдельно – по вертикали, отдельно – по горизонтали. Архетип крестообразной сферы восходит к диалогу Платона «Тимей», посвященному формообразованию античного космоса. Платоновский демиург, созидая шарообразный космос, укладывает Мировую душу в виде креста, а пространство распределяет по нему. «Затем, рассекши весь образовавшийся состав [космоса – Л. К.] по длине на две части, он [демиург – Л. К.] сложил обе части крест-накрест наподобие буквы X и согнул каждую из них в круг, заставив концы сойтись в точке, противоположной точке их пересечения. После этого он принудил их единообразно и в одном и том же месте двинуться по кругу, причем сделал один из кругов внешним, а другой – внутренним» [117; 438].

Крестообразность, получившая в христианской культуре прочные коннотации разлуки и разделения [167], непосредственно связана с мотивом пространственного двойничества, фиксирующим трагическую расщепленность художественного мира на две противоположные части.

Солнце и его двойник – сердце связаны по принципу амбивалентной проекции: они взаимно меняются своими признаками и свойствами. Но при этом Солнце, как средоточие верхней пространственной сферы и макрокосма, выполняет парадигматическую функцию, выступает по отношению к своему двойнику как исходный образец, идеал. Солнце – сердце мироздания, а сердце – жизненный центр нижней пространственной сферы и человеческой души, солнце недр. Солнце наделено жертвенной природой, подобно Христу, Сыну Божию:

*Ты над злыми, над благими,
Солнце страдное, лучишься
Изволением Отца.*

В стихотворении «Завет Солнца» оно выступает как образец мученичества, жертвенной судьбы:

*От себя я возгораюсь,
Из себя я простираюсь,
Отдаюсь во все концы,
И собою твердь и землю,
Пышно-распятый, объемлю.
<...>
Уподобься мне в распятье [56; 233-234].*

Сердце тоже имеет жертвенную природу:

*Ты <...> в своей неволе темной
Светлый подвиг свой творишь!
Истекаешь неисчерпно,
Поникаешь страсотерпно
Во притине роковом [56; 233].*

Погруженность сердца в глубь нижней пространственной сферы соотносится с вознесенностью Солнца ввысь верхней пространственной сферы. В своем притине Солнце переживает смерть и воскресение. В полдень оно настолько ярко и ослепительно, что кажется, будто оно исчезло, но спустя некоторое время, как бы снова появляясь, оно опять сияет. Иванов мифологизирует это природное явление:

*Ужас, зияющий в полдень в небесном расплаве!
Польй, торжественный гроб,*

*Откуда Воскресший, очам нестерпимо, выходит во славе
Победы белой... [Там же].*

Воскресение, как бы повторное появление Солнца после его смерти, полуденного помрачения, задает образец для возрождения истинного лика погребенного в глубине нижней пространственной сферы Солнца-двойника. В стихотворении «Солнце-двойник» узник утверждает:

*Я, забывший, я, забвенный,
Встану некогда из гроба,
Встречу свет твой, в белом льне;
Лик явленный, сокровенный
Мы сольем, воскреснув, оба,
Я – в тебе, и ты – во мне! [56; 236]*

Двойничество Солнца и сердца должно претвориться в двуединство. В этом состоит ивановское своеобразие темы двойничества, которая стала одной из магистральных для романтизма и символизма. Она лишена метафизического дуализма, характерного для старших и младших символистов. Антиномия верхней и нижней пространственных сфер, а на языке пространственных отношений – макрокосма и микрокосма, символами которых выступают Солнце и сердце, подразумевает синтетическое единство. Солнце, как средоточие верхней пространственной сферы и макрокосма, должно отразиться в нижней сфере, в микрокосме, а сердце, как средоточие нижней пространственной сферы и микрокосма, должно слиться с верхней сферой и макрокосмом. Ярче всего это пространственно-мифологическое двуединство выражено в стихотворении «Псалом солнечный». Солнце загорается в темной глубине нижней пространственной сферы и микрокосме человеческой души, где был только его двойник – сердце, а само сердце вспыхивает в верхней сфере, в макрокосме:

*И я славословлю тебя, двуединое Сердце
 Всезрящего мира
 Меж горнею бездной
 И бездной во мне!
 Тебя, двуединое Солнце
 Горящего тира
 В моей многозвездной,
 В моей всесвятой
 Глубине, –
 В моей золотой/ Тишине [56; 235].*

Разрушение чар одноглазой рыбы, а стало быть, и преодоление пространственной двойственности связано с образом розы. М.М. Бахтин первым отметил универсальность символа розы в ивановской поэзии [20]. Нас интересует только пространственный аспект этого многогранного образа.

Герой поэмы поражает стрелой рыбий глаз. Ослепление рыбы – ложного двойника Солнца – ведет к прозрению героя. С мотивом прозрения связан образ орла, который в ивановской поэзии несет с собой проникновение в тайны мироздания и означает некое высшее волеизъявление. Чтобы двойник зримого Солнца явил свой незримый лик, герой должен выполнить ряд действий:

*Чтобы власть его восставить
 И пути пред ним исправить,
 Ты, доверившись орлу,
 В светлый скит неси стрелу.
 Есть двенадцать душ в пустыне:
 О невидимой святыне
 День и ночь подьемля труд,
 Храм невидимый кладут.*

*Там, где быти мнят престолу,
Ты стрелу зелену долу,
Кровь мою земле предай
И росточка подждидай [56; 481].*

Солнцев перстень – знак видимого, верхнего Солнца для нижней пространственной сферы – остается в чреве рыбы, в сокровенных глубинах мироздания, а рыбий глаз – знак невидимого, нижнего Солнца для верхней сферы – после сакрального жертвоприношения переносится в эмпирическую сферу, проявляется. Таким образом, зримая и незримая ипостаси единого Солнца, меняясь местами, соединяются.

Из стрелы с рыбьим глазом вырастает роза, в которой сквозит солнцев перстень. Роза выполняет интегративную функцию по отношению к разделенным пространственным сферам, она объединяет их и сама становится символом этого взаимослияния, разрешения пространственной антиномии, которое выражается формулой *В преисподнем гробе – рай*. В розе, чудесным образом спускающей горнее внутрь земли, рай – в преисподнюю, отражается двуединство пространства: небо оказывается в такой же степени причастно земле, как она – небу. Это топографическое двуединство отражено в нескольких мотивах, связанных с образом розы. Она вырастает на горнем месте – алтаре невидимого храма, воздвигаемого подвижниками-пустынниками. В «Стихе о Святой горе» этот невидимый храм расположен на вершине горы. Таким образом, роза появляется в верхней пространственной сфере, но помещена она должна быть в глубь нижней пространственной сферы, в преисподнюю:

*Через доли, через горы,
Недр земных в глухие норы
<...>
Весть заветную земли*

<...>

Ты носи во мрак пещерный!

В преисподнем гробе – рай [56; 482].

Пространственное двуединство образа розы подтверждается другими текстами из книги «Rosarium», куда входит поэма «Солнцев перстень».

Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес

В прозрачно-огненные сферы:

Ревнуют к ангелам обитель нег – Пафос –

И роиц сладостной Киферы [56; 449].

Иванов опирается на средневековое и античное почитание небесной розы. На высших ступенях мироздания Данте описывает, как расцветает райская роза [38; 510-519]. Города Пафос и Кифера – места, где находились храмы Афродиты Урании, т.е. небесной, устойчивым атрибутом которой как раз была роза [116; 47, 245]. Но небесная роза отражается в нижней пространственной сфере: *Но твой расцветивший цвет, как древле, отражен/ Корней твоих земной отчизной [56; 449].*

Земля и твердь – одна твоя [т.е. розы – Л.К.]/ Благоуханная божница [56; 484].

Роза и над синевой ущелий заря вершин, и подруга подземелий [56; 487].

В символике розы объединяются христологические и богородичные мотивы. Роза вырастает на месте престола, т.е. там, где невидимо пребывает сам Бог. Гроб, который становится раем, – пасхальный символ воскресшего Христа. В поэме задан вопрос: *В Розе, темной и прозрачной,/ Что сквозит, как перстень брачный? [56; 482].* Ответ дан в стихотворении «Примитив» из книги «Нежная тайна»:

Мне снилось: Цвет Единый

*Возрос из тайника,
Где корень свит змеиный,
В эфир листвою сочной;
И Агнец непорочный
На пурпуре Цветка [57; 30].*

Таким образом, солнцев перстень отождествляется с Христом. Мотив же цветения, брака, образ невидимого храма – все это указывает на Богородицу. Сама роза в иконографической традиции и атрибут, и символ Девы Марии.

Выше мы уже отметили, что архетипами художественного пространства Иванова оказываются крест и круг, или сфера. Образ стрелы с рыбьим глазом на конце и вырастающей из нее (а потому тождественной ей) розы вносят в поэму новый графический символ – анх, «египетский крест, сгук ansata, сочетающий в себе круг и Т-образное перекрестие двух прямых» [96; 14]. Символ анха, неназванный, встречается в начале и в конце поэмы, становится своеобразным символическим обрамлением и квинтэссенцией перенасыщенного мифологемами текста. Перед началом волшебного путешествия конь задает герою три загадки, каждую из которых герой разгадывает:

*«Три кольца – мои загадки,
Три стрелы – твои разгадки:
Вышли стрелы в три кольца, –
Три добычи у ловца!» [56; 473]*

Кольца, пронзенные стрелами, не что иное, как три анха. Визуальное сходство египетского креста с кольцом, пронзенным стрелой, подтверждается тем, что три разгадки удивительным образом совпадают с теми значениями, которые вкладывались в этот символ. Смерть, Любовь и Солнце-двойник – это не только ключевые слова, открывающие доступ в мистическое про-

странство, но и три значения анха. Анх переводится как «жизнь», «процветание», его прикрепляли к мумиям, и в загробном мире он служил ключом от врат Смерти [96; 14]. Анх как знак Жизни на вратах Смерти появляется в поэме Иванова «Врата»:

*Горел внизу продольной
 Черты отвес, прямую разделив,
 И круг над ней, в себе – себе дольный...
 Так! «Жизнь» вещал, власть круга дивно слив/
 Со властью двух крестных черт победной,
 Египетский святой иероглиф!.. [55; 667].*

Анх связан также с мифологемой ночного, подземного Солнца, т.е. Солнца-двойника. Горизонтальная линия обозначает землю, круг – закатное солнце, а вертикальная линия – последний луч, соединяющий небо и землю [139; 440].

Таким образом, анх, объединяющий крест и круг, оказывается архетипом разрешения пространственной антиномии, деления пространственных сфер. На то, что он совмещает разделенные сферы, указывают мотивы, которые мы находим в поэме. В виде стрелы с рыбьим глазом (из мистической, нижней пространственной сферы) он становится корнем, из которого вырастает роза – тот же анх, но уже в эмпирической, верхней пространственной сфере.

Выводы ко второму параграфу

1. Поэма «Солнцев перстень» – одно из ключевых произведений Иванова, где отражены предельные характеристики его художественного пространства, обозначены его границы и выражены его основополагающие особенности.

2. В сжатом, имплицированном виде структура пространства дана в образе одноглазой рыбы, проглотившей солнцев перстень. Она помещена в самую глубь бытия. Ее глаз символизирует верхнее Солнце, т.е. эмпирическую сферу, а солнцев перстень внутри нее – нижнее Солнце, т.е. мистическую сферу. Одноглазая рыба и часть пространственной структуры, и одновременно ее квинтэссенция, архетип.

3. Структура пространства в поэме «Солнцев перстень» повторяет мифологическую первотриаду «Сна Мелампа» и обнажает ее инвариантность. Она присутствует в обеих поэмах, только в разном образно-символическом воплощении. В «Сне Мелампа» первотриада облекается в мифологические образы древнегреческих богов: Зевс – Персефона – Загрей. В «Солнцевом перстне» она предстает в сказочном образе волшебной одноглазой рыбы с перстнем в утробе. Зевсу как моменту первоединства триады соответствует рыбий глаз (аналог Солнца), Персефоне как моменту разделения и рождения – чрево рыбы, а Загрею как сыну, который поглощается матерью, – солнцев перстень (аналог сердца, ср. сердце Загрея как его неистребимая сущность). В «Солнцевом перстне» новое оформление получают и синтетические моменты первотриады. Зевсу-Дионису как синтезу первотриады соответствует пронзенный стрелой глаз рыбы, новому Дионису как синтезу мистической триады – стрела с рыбьим глазом, помещаемая в глубь земли, а Мелампу, новому, преображенному человеку, как синтезу эмпирической триады – богочеловек Христос.

4. В поэме выделяется три сферы пространства – эмпирическая, мистическая и метафизическая. Эмпирическое представляет собой открытый топос, границы которого преодолимы для героя, а мистическое – замкнутый локус, из которого возможно только движение в обратном направлении, в эмпирический мир.

5. При преодолении границ между сферами пространство трансформируется, из открытого превращаясь в закрытое, и наоборот. Закрытое пространство, подземный локус солнечного терема оказывается символом откры-

того топоса, т.е. мироздания в целом. Солнцев дворец, будучи моделью космоса, так же состоит из двух частей – верхней (золотой) и нижней (лазоревой).

6. Архетипами ивановской структуры пространства являются сфера, или круг, крест, анх, роза, Солнце и сердце. Сфера и крест – архетипические формы пространства в целом и отдельных его частей. Солнце и сердце – парные архетипы взаимосвязи сфер и уровней пространства друг с другом. Анх – прообраз преодоления пространственной антиномии, а роза – архетипический образ единства пространства.

Выводы по первой главе

Анализ ключевых (с выбранной нами точки зрения) текстов Иванова позволяет описать структуру пространства, выделить ее элементы, определить характер отношений между ними и сформулировать общие признаки художественного пространства.

Художественное пространство Иванова сферично. Его структура представляет собой три последовательно соединенные друг с другом сферы – 1) эмпирическую, 2) мистическую и 3) метафизическую.

Пространственные сферы неоднородны. Они противопоставлены по признаку эксплицитность – имплицитность. Если эмпирическая и мистическая обладают пространственной протяженностью, эксплицируются, разворачиваются вовне, то метафизическая сфера, или первотриада, непротяженна, имплицитна, представляет собой как бы всю вселенную в сжатом виде.

Эмпирическое пространство не остается неизменным. Результатом проникновения героя поэмы в сокровенные тайны бытия становится прозрение символической природы видимого мира. Эмпирическое пространство становится знаком пространства мистического: сквозь явления реального мира просвечивает мистическая сущность.

Мифологическая первотриада лежит в основе эмпирического и мистического пространства как их прообраз и порождающая модель. Антиномиче-

ские отношения между ее элементами определяют уровневую структуру и взаимоотношение частей как эмпирического, так и мистического пространства.

Художественное пространство Иванова отмечено вертикальной организованностью. Сферы и уровни пространства представляют собой вертикальную иерархию. Пространственная горизонталь редуцирована. Ориентация пространства по горизонтали проводится непоследовательно. Центр и периферия отчетливо выделяются только в эмпирической сфере, где первый маркируется признаками мифологически профанного, а вторая – инобытийного пространства. В результате движения из центра на периферию профанное пространство сакрализуется. Различение профанного и инобытийного пространства аналогично делению на верх и низ или на эмпирическую и мистическую сферу. Поэтому движение лирического героя вдоль становится разновидностью движения вглубь.

Каждая из сфер делится на уровни. Внутренняя организация каждого из них изоморфна общему строению художественного универсума. Уровни, выделяемые в пределах каждой сферы, тоже организованы в виде триады, повторяющей общую космическую парадигму: 1) земля – 2) разделяющая пустота – 3) небо.

Поэтический универсум Иванова крестообразен. Крестообразность пространства трактуется в русле платоновско-пифагорейской традиции как результат создания космоса. Она неотделима от его сферичности: сфера получается, если концы креста попарно соединить друг с другом. Крест является проекцией на плоскость мифологической перводиады, которая представляет собой две сферы, одна внутри другой.

Иванов акцентирует читательское внимание на границе между пространственными сферами. Как правило, в роли границы (открыто или прикровенно) выступает бездна. Она становится зеркалом, отражаясь в котором первотриада по-новому оформляется в иной сфере и формирует таким образом мистическое пространство, а структура последнего, отражаясь в иной

для себя сфере, порождает пространство эмпирическое. Зеркальная инверсия становится основным конструктивным принципом формообразования ивановского космоса. Зеркальность становится принципом перехода от одной сферы к другой, а также ложится в основу архитектурной взаимосвязи всех уровней художественного мира.

Структура пространства организована по принципу архитектонизма. Элементы этой структуры, т.е. сферы и уровни пространства, не остаются дискретными и разрозненными, они объединяются в стройное органическое целое, где каждый элемент одновременно и отличен от других элементов, и тождествен им. Общая структура и каждый из членов одного уровня отражается на другом уровне; структура более глубокого уровня становится порождающей моделью для другого, более «поверхностного» уровня. Каждый из элементов одного уровня обретает на другом уровне новый лик, заново оформляется.

Художественное пространство Иванова объективно и субъектно. Его объективность проявляется в том, что оно независимо от человеческого субъекта, который является не центром, а составной частью мирового целого. Лирический герой ивановской поэзии обусловлен пространством, топологически детерминирован: он переживает то, что диктует пространство (море, горы, земля, небо). Ивановское пространство само выступает в качестве субъекта текста: оно одушевлено, обладает способностью говорить и действовать, наделено антропологическими чертами, мифологизировано. В этом заключается его субъектность и физиономичность.

Человек может передвигаться внутри пространственных сфер. Его движение ориентировано по вертикали (и по горизонтали как разновидности вертикали) и отражает на себе принцип зеркальной организации пространства: движение вниз, нисхождение превращается в восхождение, и наоборот.

Художественное пространство изначально двойственно. Диады, парные оппозиции выступают как ещё один (наряду с зеркальной инверсией) конструктивный принцип формообразования поэтического космоса. Двой-

ственность проявляется в переходе от сферы-первообраза к производной от нее сфере. Все сферы и уровни пространства разделены, раздроблены (небо противостоит земле, эмпирическое пространство – мистическому). У Солнца, как средоточия верхней, эмпирической сферы, есть двойник – сердце как центр нижней, мистической сферы.

Символом преодоления разделенности пространственных сфер становится анх. В нем сочетаются два организующих принципа построения ивановского пространства – круг и крест, а также обе пространственные сферы.

Раздвоенность поэтического космоса претворяется в двуединство. Верхнее Солнце сочетается с нижним (сердцем, Солнцем-двойником), небо – с землей, а эмпирическое пространство – с мистическим. Символом пространственного двуединства выступает роза. Она выполняет интегративную функцию по отношению к пространственным сферам, так как объединяет в себе признаки обеих пространственных сфер и как бы стягивает их воедино.

ГЛАВА 2. ОТ СТРУКТУРЫ ПРОСТРАНСТВА К ЯЗЫКУ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

2.1. Формирование языка пространственных отношений (на материале цикла «Порыв и грани»)

Особое место циклизации в поэзии Вячеслава Иванова было впервые отмечено М.М. Бахтиным: «Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрывают в целом сборнике. Характерно, что Вячеслав Иванов всегда печатал свои сборники законченными циклами» [20; 398]. Можно без преувеличения сказать, что Иванов мыслил циклами и книгами стихов (1).

Цикл «Порыв и грани» в контексте книги лирики «Кормчие звезды»

Цикл «Порыв и грани» открывает первую книгу лирики Вячеслава Иванова «Кормчие звезды». Традиционно книга стихов, как более крупное циклическое образование, претендует на универсализм, на воплощение целостного мировосприятия поэта, а цикл воплощает отношение только к одной сфере бытия, к одной проблеме [150; 37]. Цикл «Порыв и грани» выбивается из сложившейся традиции: он содержит в себе в нуклеарной форме всю поэтическую мифологию Иванова, рисует не одну из сфер бытия, а дает как бы абрис всего поэтического космоса, вместе с драматической историей взаимоотношения его частей. Это противоречит традиции, но для самого Иванова необыкновенно характерно. Поэту, который в каждой росинке видел небеса, свойственно заключать в одной части все целое, а в единичном – всеобщее.

Цикл «Порыв и грани» занимает маркированную позицию как по отношению к первой книге стихов, так и по отношению ко всему творчеству поэта. Сюда вошли стихотворения, по которым у читающей публики склады-

валось представление об Иванове. Насколько большое значение Иванов придавал «Кормчим звездам», можно судить по тому, что книга стихов обсуждалась с Вл. Соловьевым, строгим критиком, автором ядовитых пародий на книгу «Русские символисты» [43]. В начальном цикле задается тематика, проблематика, мифопоэтика лирики Иванова, появляются основные лейтмотивы, вырисовывается пространственно-временная структура символистского универсума. Частные моменты мифопоэтики цикла обнаруживаются в других циклах из той же книги. Отдельные составляющие художественного мира, заданные в цикле «Порыв и грани», становятся предметом самостоятельного рассмотрения и детальной разработки в других циклах и книгах лирики (например, в цикле «Thalassia» – море, водная стихия, в цикле «Райская мать» – земная сфера, дольний мир).

Функция заглавия цикла

Заголовок является одной из главных черт поэтики лирического цикла. «Название становится доминантой смысла метатекста, а потому и одной из важных циклообразующих, давая “установку на восприятие” лирического цикла/книги как целостности» [148; 119]. Заголовок «намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение» сложного целого и которая несет в себе «раскрытие самой важной темы» [22; 240]. Заглавие рассматриваемого цикла имеет отчетливую пространственную семантику. Оно напрямую характеризует пространственную модель цикла. Есть «границы», т.е. те границы, которые оформляют вселенную, и есть «порыв», т.е. стремление за грани. «Границы» вносят в мир разделенность, «порыв» же становится стремлением к единству. Заглавие представляет собой пару контекстуальных антонимов, создающих антиномическое напряжение, которое будет нарастать и преодолевать по ходу того, как разворачивается мифопоэтика цикла.

Порыв и грани противостоят друг другу, но возможно и их соединение. Границы – это верх и низ, небо и земля. Порыв преобразует их, приводит к

переоформлению границ. Тогда возникают горы (это порыв земли к небу) либо звезды (это нисхождение неба к земле).

Таким образом, заголовок 1) формирует представление о проблематике цикла, 2) раскрывает авторскую концепцию (которая является основой цикла как художественной системы) и 3) выступает в роли мотивно-тематической скрепы, объединяющей все стихотворения цикла в одно целое.

Композиция цикла

Исследователи лирического цикла выделяют две доминантные формы его композиции: 1) основанную на логике развития объективной действительности и 2) основанную на закономерностях субъективно-авторского сознания, системе ассоциативных сцеплений [153; 130]. Ивановский цикл зиждется на логике развития объективной действительности и лишен прихотливой субъективности.

Первая форма композиции цикла может базироваться на закономерностях либо движения во времени, либо перемещения в пространстве, либо духовного развития личности. Иванов совмещает два композиционных приема: его цикл построен и на перемещении лирического героя в пространстве, главным же образом на движении и переоформлении самих пространственных сфер, а также на логике духовного развития лирического Я, судьба которого неразрывно спаяна с судьбой универсума.

Основой композиции цикла «Порыв и грани» является постепенное проявление пространственной структуры и формирование языка пространственных отношений. Целостная пространственная организация ивановского художественного мира вырисовывается только к 13-ому стихотворению цикла. Мир разделен на две сферы – верхнюю, небесную, и нижнюю, земную. В каждой сфере выделяется несколько уровней. В верхней сфере есть трансцендентный (невидимый с точки зрения лирического героя, находящегося в пределах земного пространства) уровень, или «небеса небес». Это – область божественного Духа. В верхней сфере есть также видимый уровень,

доступный чувственному зрению. Это область прозрачного звездного неба, эфир. Она характеризуется яркой физиономичностью: в ней просвечивают лики ангелов и Красоты.

В нижней, земной сфере можно выделить три уровня. Горы – это воплощение устремления земли к небу. Море – воплощение непримиримого мятежа, стремления размыть все грани. Земля – пассивное, страдательное начало, смиренная восприимчива энергий, исходящих из горного мира (2).

Композиция цикла построена не только на том, что от одного стихотворения к другому высвечивается один уровень пространства за другим. Иванов использует сложную систему циклообразующих связей (3):

- 1) заголовок (о нем шла речь выше);
- 2) опорные стихотворения в начале и в конце цикла, насыщенные пространственной семантикой («Красота», «Творчество») (4);
- 3) слова, образы и темы, которые, повторяясь в стихотворениях цикла, выполняют роль скрепы (темы сна, дороги, прозрения, жизни как плаванья; образы бездны, звезд, леса, духа; из них лейтообразами, которые переходят из текста в текст, являются образ звезд и образ духа) (5);
- 4) лирический герой, который именуется либо «я», либо духом, либо Человеком (6);
- 5) наличие двух тематических доминант: а) стихотворения, в центре которых земная сфера: «Персть», «В Колизее», «La selva oscura», «Песнь потомков Каиновых», «Покорность», «Океаниды», «Воплощение»; б) стихотворения, в центре которых небесная сфера: «Дух», «Утренняя звезда», «Звездное небо», «Missa solennis» Бетховена», «Sogno Angelico» (7);
- 6) цитация – реминисценции из «Божественной комедии» Данте. Включая в свои стихотворения дантовский текст, через ассоциации Иванов актуализирует определенный круг идей и образов текста-источника (8). Отсылая к одному тексту, реминисценции скрепляют стихотворения цикла в единое целое.

Анализ стихотворений цикла

Цикл «Порыв и грани» состоит из 16 стихотворений. Структура пространства и язык пространственных отношений проявляются в построении цикла, в переходе от одного текста к другому и во взаимной связи между ними.

1. «Красота». В основе стихотворения лежит явление лирическому герою Красоты. Эта встреча происходит в Умбрских горах. В первом стихотворении цикла задается верхняя граница пространственной структуры. Это первая «грань», тот предел, за который не может проникнуть взгляд лирического героя. Верх здесь – это небо, а точнее, эфир. Небо, эфир и Красота, в силу пространственной близости, смежности, отождествляются и обладают общими характеристиками: 1) светлость, 2) физиономичность (в небесном эфире блистает лик Красоты; лицо Красоты – луч).

Природа Красоты двойственна. Она – дочь неба и земли, точка слияния этих двух сфер. Вместе с тем Красота – тайна (*тайна мне самой и тайна миру*) (9). Этим отмечена предельность Красоты для человеческого понимания: то, что выше, уже недоступно человеку. Красота – это запредельный, трансцендентный, горный мир в модусе своего явления миру дольному. Двойственная природа Красоты выражена в антиномически напряженной фразе: *Я, в моей обители земной,/ Се, грядю по горному эфиру* [55; 517].

Задается, но обстоятельно не характеризуется в первом стихотворении цикла и нижняя пространственная сфера – земной мир. Земля – это обитель Красоты, т.е. ее вместилище, то, что воспринимает в себя энергии горного мира.

Созерцание лика Красоты становится для лирического героя источником прозрения. Оно заключается в том, что дольный мир становится *иным*, т.е. не тем, что он первоначально есть. Сам по себе он темен, безлик. В свете же Красоты он преобразуется и приобретает осмысленную форму. Важно отметить, что лирический герой становится способен узреть в эфире лик Красоты, только находясь в горах. Точка зрения героя своеобразна: его взгляд

направлен одновременно и вверх, и вдаль; горизонталь и вертикаль сливаются, когда лирическому герою-путнику является Красота. *Вижу вас, божественные дали,/ Умбрских гор синеющий кристалл* [55; 517]. Следовательно, взгляд путника направлен вдаль. Но так как Красота *грядет по светлому эфиру*, узреть ее невозможно, не обратив свой взор ввысь. Будучи точкой слияния небесного и земного в сфере небесного, Красота требует от земного мира, а значит, и человека как его части, устремления вверх.

Первое стихотворение выполняет особую композиционную функцию в цикле: расположенное в начале, оно является опорным текстом, так как здесь вводятся основные составляющие элементы пространственной структуры (с разной степенью детализации: сфера верхняя (эфир) и нижняя (земля), связующие их горы, а также лирический герой, который тоже принимает участие в архитектонике пространства). В первом стихотворении – начало того процесса, конец которого описан в стихотворении «Творчество».

2. «Пробуждение». Второе стихотворение связано с первым текстом мотивом прозрения. Однако если в первом стихотворении этот мотив только декларирован, то во втором он реализован: пробуждаясь ото сна во время плаванья по морю, герой видит себя окруженным безднами. Здесь уточняется локализация героя на пространственной оси: он *потерян в безднах*, находится между нижней и верхней безднами.

Образы верха и низа детализируются. Они вводятся предлогами «над» и «под» – по отношению к лирическому герою. Оказывается, что верх – это бездна, *живая, огнезрящая, дышащая* (= звездное небо); низ – тоже бездна, но уже *глухая, ропиющая* (= море). Лирическая герой хотя и *потерян в безднах*, но ориентируется на *кормчие звезды*, т.е. на верхнюю пространственную сферу.

3. «Дух». Третье стихотворение сцеплено с предыдущим посредством образа бездны и образа звезд, которые названы здесь *светилами* и *огнеоруж-*

ным легионом. Общим является также мотив мореплавания. Дух водит *миры кормилом Любви.* Вселенная представлена как один исполинский корабль.

В стихотворении «Дух» поднимается важная для структуры пространства и языка пространственных отношений проблема макрокосма (вселенной) и микрокосма (человека). Макрокосм в поэзии Иванова приобретает физиономические, человекоподобные черты, уподобляется микрокосму. Это связано с мифологизацией пространства. Микрокосм, в свою очередь, объединяется с макрокосмом и, будучи его частью, претерпевает те же судьбы, что и макрокосм. Разделенность вселенной на две части и их стремление к объединению определяет собой человеческое бытие. Пространственные образы даны не изолированно от лирического героя, который находится внутри пространства. Лирический герой не внешний наблюдатель, а активный участник пространственных метаморфоз: изменение топографической картины влечет за собой изменение статуса лирического героя.

В третьем стихотворении взаимоотношения Духа божественного и духа человеческого в микрокосмической сфере выражены на языке макрокосма. Человеческий дух стремится к слиянию с Духом божественным, а изображено это как отражение неба в море, как будто море вобрало в себя все небо, слившись с ним:

*Мой дух, ширясь и паря,
Летел во сретенье светилам.
И бездне – бездной отвечал,
И твердь держал безбрежным лоном [55; 518].*

Структура пространства здесь остается той же самой, что и в предыдущих текстах: никакой новой сферы или уровня пространства здесь не проявляется. Однако язык пространственных отношений меняется. Коррелятом пространственного верха становится Дух, и все стихотворение посвящено тому, какая связь существует между лирическим героем и Духом. Герой те-

перь не дезориентирован в пространстве, не потерян в безднах. Он познает свое единство с Абсолютом, передвигаясь по вертикальной оси вверх. Это перемещение становится и основой и выражением единения с Духом: человеческое бытие имеет свой исток в высшей, духовной сфере:

*Любовь, как атом огневой,
Его [дух – Л.К.] в пожар миров метнула:
В нем на себя она взглянула,
И в ней узнал он пламень свой [55; 519].*

4. «Персть». Четвертое стихотворение связано с третьим как на лексическом уровне (посредством слова «дух»), так и на уровне заглавий: дух и персть – устойчивая пара понятий, имеющая библейские коннотации. Взгляд лирического героя вновь обращается к нижней пространственной сфере. Он познает свое единство не только с Духом, но и с перстью, с землей:

*Я пал, сражен души недугом...
Но к праху прах был щедр и добр
<...>
И, вновь родним с родной святыней,
Я Землю, Землю лобызал! [55; 519]*

Происходит единение с землей по завету Ф.М. Достоевского, цитата из которого («Воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват») вынесена в эпиграф. Герой припадает к земле и целует ее, избавляясь от греха гордости, подобно Алеше Карамазову [76].

5. «Воплощение». Этот текст связан со стихотворением «Персть» только образом духа. Лирическому герою снится сон, как он, еще *неживший дух*, летит в *подлунный мир*. Происходит дальнейшая детализация облика верхней

пространственной сферы. За пределами видимой части неба есть невидимая его часть, состоящая из семи планетарных сфер:

*...хор планет гармоньей семиструнной/
Ласкал мой слух;
И хор планет красой семивенчанной
Мой взор ласкал [55; 519].*

Действие стихотворения развивается во сне. А сон у Иванова, как правило, связан с откровением. Лирический герой узнает здесь о том, какие искушения таит в себе воплощение в дольном мире.

Лирический герой, *неживший дух*, движется вниз, в *мир подлунный*, и останавливается на границе двух миров – у *дольнего порога, на праге темной жизни*. Здесь обращает на себя внимание отождествление дольного с темным, которое необыкновенно устойчиво в художественном мире поэта и важно для понимания взаимной связи небесного и земного.

Лирический герой жаждет воплощения, но в такой его форме, когда ведущим началом становится *тленное*, дольнее, нижнее: *Дай мне вместить ку-миров много тленных/ В мой тленный храм [55; 520]*. Такая любовь к жизни, такая форма воплощения оказывается изменой жизни, так как в ней нет единства:

*Кто любит вновь,
Живучую тот душит, проклиная,
В груди любовь [55; 520].*

Конфликт между единством и множественностью понимается Ивановым как «грех распада, предвечной вины, principium individuationis (принцип индивидуации)» [54; 57].

Соединение небесного и земного, когда доминирующим началом становится земное, не примиряет противоположности, но, напротив, нагнетает антиномическое напряжение топографических составляющих ивановского художественного мира вплоть до трагической безысходности:

*Он осужден развеять прах священный,
Ковчег разбить,
Но милый прах,
В забвеньи незабвенный,
Казнясь, любить! [55; 520]*

Такой вариант соединения топографических противоположностей отвергается как несостоятельный. Негативный момент в воплощении состоит в доминировании множественности над единством. Именно поэтому воплощение человеческого духа и не совершается.

6. «В Колизее». Шестое стихотворение нарушает линейное сцепление текстов цикла друг с другом. Структурно оно связано со стихотворением «Персть». «Разделяет их лишь одно сравнительно небольшое стихотворение, поэтому срабатывает установка на восприятие синтаксического параллелизма начальных строк *День белоогненный палил* (“Персть”) и *День влажнокудрый досиял* (“В Колизее”); значительную роль в фиксации внимания на этих строчках, а тем самым и в соотнесении друг с другом указанных текстов играет наличие запоминающихся сложных прилагательных, которые относятся к одному и тому же существительному» [106; 49].

«В Колизее» – это, пожалуй, единственное стихотворение из цикла «Порыв и грани», отсылающее к затекстовой реальности, без учета которой невозможно понять смысл текста. Колизей стал для Иванова тем местом, в котором он и Лидия Зиновьева-Аннибал отделились во власть любви, изменяя своим супругам. *Преступные тернии любви*, которой предаются влюбленные в Колизее, перекликаются с любовью-изменой из предыдущего стихотворе-

ния «Воплощение». Иванов делает акцент на той власти, которую имеет над человеком стихийное, темное начало (10). В земной судьбе противоположности переплетаются и нагнетаются: вечность Колизея святится в грехе; тернии любви называются преступными; свобода, к которой стремятся влюбленные, становится пленом (*плен свободы*); непогода и соединяет и разлучает листья, с которыми сравниваются влюбленные.

7. «La selva oscura». Заглавие переводится с итальянского как «сумрачный лес» и отсылает читателя к началу «Божественной комедии» Данте. Сумрачный лес – это лес грехов и заблуждений, преграждающих путь герою дантовской поэмы к спасительному холму [38; 77].

Лирический герой Иванова находится в области дольного мира, он путник. Продолжительность его пути подчеркнута целым рядом лексических и грамматических средств: неоднократно используются слова со значением длительности (*долго*), анафорические конструкции, частотность которых создает впечатление повторяемости одного и того же (*все – все; о, дольний – о, дольний; потир – потир; о, крест – о, крест*).

Путь лирического героя направляется звездой: *Горит звезда/ В дали святой небес <...> И ты – вдали – одна* [55; 521-522]. Горизонталь и вертикаль здесь снова сливаются, «вдали» вновь тождественно «вверху», подобно тому как это было в стихотворении «Красота», с той лишь разницей, что здесь это единение не дано актуально, но является целью, к которой стремится лирический герой.

Лирический герой несет крест – символ животворящего страдания. Его путь сопоставлен с крестным путем Христа, который вознес крест на гору Голгофа. Земной путь лирического героя сопровождается *вздохами гор*. Это одновременно и метафора устремленности земли к небу, и метафора скорби земли в разлуке с небом.

Дольний мир – темный, но он устремлен к свету горнего мира. Но чтобы соединиться с ним, лирический герой, как представитель земного мира, должен пройти путь восхождения, которое понимается Ивановым как путь

страдания: «<...> подвиг восхождения — подвиг разлуки и расторжения, утраты и отдачи, отрешения от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного. <...> В этом подвиге – любовь к страданию, свободное самоутверждение страдания. Страдание же может быть вообще определено как оскудение и изнеможение чрез обособление» [54; 824].

8. «Песнь потомков Каиновых». Тема стихотворения – грех и покаяние человека. На тематическом уровне восьмое стихотворении повторяет четвертое – «Персть», однако смысловые акценты темы здесь расставлены иначе.

Стихотворение построено как сменяющие друг друга песни хора мужчин и хора женщин. Композиция произведения подчеркнута диалогична: первые две песни задают тезис, вторые две противопоставляют ему антитезис.

Первый хор мужчин утверждает, что земля хранит семя жизни. Он просит взрастить его.

Первый хор женщин восхваляет будущий плод жизни: *Любо <...> /быть с тобою неразлучным, вздыхая к небесам* [55; 522].

Второй хор мужчин поет о том, что единение с землей затруднено преступлением человека, потомка Каина. Он отъединен от земли своей *слепой волей*.

Второй хор женщин просит землю *угасить дар сознанья* в своих недрах и создать обновленный род людей – *классы нив смиренных*.

Земля понимается Ивановым как темное, безликое начало. Если же она пребывает смиренной, то становится святой и непорочной. В стихотворении «Персть» главное то, что земля дает человеку исцеление от греха, в «Песни...» же – то, что покаяние затруднено памятью о грехе, от которой может избавить человека тоже только земля.

9. «Покорность». Этот текст связан со стихотворением «La selva oscura» образом леса, который *подобен смертной сени*, мотивом бесконечной дороги, по которой идет лирический герой-путник, а также со стихотворением «В Колизее» – мотивом листьев-душ, соединяющихся на миг друг с дру-

гом, а затем разлетающихся навсегда. В.А. Устинова установила, что образ несущихся душ-листьев реминисцирует с образом грешников из третьего круга Ада «Божественной комедии» Данте [144].

«Дантовский текст» выступает в качестве скрепы, устанавливая связь между стихотворениями «Покорность» и «La selva oscura», делает появление имени средневекового поэта в финальном стихотворении цикла обоснованным образно-тематически, усиливая тем самым ощущение единства лирического ансамбля.

В стихотворении утверждается обособленность пространственных сфер, а следовательно (на языке пространственных отношений), и обособленность людей от верховного Отца и друг от друга.

Эта обособленность, однако, не отменяет неизбывной тоски по воссоединению. Правда, ведущим мотивом в рамках данного стихотворения все же является противопоставленность верхней и нижней пространственной сферы. Звезда – *светило братское*, но мы – *братья чуждые*, так как звезда – в вечности (*зоны долгие, светило, ты плывешь*), а лирический герой – во времени (*мой летучий век*).

10. «Утренняя Звезда». Мы присоединяемся к анализу этого стихотворения, сделанному Л.В. Павловой. «Пространство стихотворения неизменно – небо <...>. Как и положено любой звезде, Утренняя Звезда Иванова – принадлежность неба. Ее место – на *воздушном шатре, в эфирном храме*» [102; 203]. Однако в тексте стихотворения поэт подчеркивает уникальность Утренней Звезды, заключающуюся в ее несомненной связи не только с небом, но и с землей: 1) она является единственной, кто *клонит взоры к нам с воздушного шатра*; 2) она – *сестра дальнего мира*, установлены родственные отношения; 3) она не равнодушна к судьбам людей, *провождает дальний мир в путь своей молитвой*. «Оси пространства оказываются спаянными в точке “Утренней Звезды”. <...> Верх и низ генетически спаяны, их единство нерасторжимо» [102; 203]. Но это (добавим от себя) такое единство обеих пространствен-

ных сфер, в котором доминирует пространственный верх, небо. Именно в горней сфере заложено единство неба и земли.

11. «Звездное небо». Взгляд лирического героя устремлен вверх, на ночное звездное небо, которое представлено как море: *Струи небес прозрачных/ Вглубь до дна оживлены* [55; 525]. Здесь объектом авторского внимания становится видимый уровень верхней пространственной сферы и его отношение к уровню невидимому, трансцендентному. В небесной сфере заключена тайна – *тайна звезд и тайна дна*, которую стремится познать лирический герой. Этой тайной становится новая, истинная форма соединения горнего и дольного, невидимого и видимого. Звездное небо как раз и есть эта правильная форма соединения разделенных частей пространства, однако осуществлено оно только в верхней сфере художественного мира. Совершенство этого соединения заключается в том, что звезды (= *севы Божию*) *полны пламенного дыхания Духа*, идеально отражают свет трансцендентного, божественного мира. Окончательное преображение вселенной еще не наступило, и его тайна заключена в трансцендентной сфере: *новый мир с искупленной Красотой* еще скрыт за *вечною чертой*, куда не способен проникнуть взгляд лирического героя.

12. «Океаниды». Стихотворение насыщено лексикой, нагнетающей антиномическую напряженность порыва и граней.

Таблица 1

Грани	Порыв
<i>стройный плен мира</i>	<i>рыдающий укор у ног распятого Титана</i>
<i>небосвод и влюбленные воды</i>	<i>непримиримые подружки Прометея</i>
<i>раболепный берег</i>	<i>мятежные девы</i>
<i>темничные оковы</i>	<i>великодушный гнев</i>
<i>незыблемые препоны, преграды</i>	<i>волна оглашает моря и твердь (= грани)</i>

Все грани мира (небо, земля, даже море) получают устойчивую негативную характеристику, так как в них нет жизни, нет единства с Духом. Только Океаниды – персонафикация «правого» порыва к слиянию с божествен-

ным Духом: их *Дух влечет, – громами брани/ Колебля мира стройный плен,/ Вещать, что нет живому грани* [56; 526].

13. «Ночь в пустыне». Стихотворение имеет драматическую форму (11) и построено как череда реплик нескольких персонажей. Местом действия является пустыня – безлюдное, уединенное место. Лирический герой оказывается в совершенном одиночестве среди гор, его сопровождает только дух – проводник в процессе восхождения. Этот дух рисует мизансцену, где происходит действие, не жалея слов для описания пустынной горной местности.

Проследим за тем, как развивается пространственная мифология Иванова в этом тексте.

Человек. В горах Мир, т.е. Дух, горнее, как никогда близок к дольному, которое именуется здесь *юдолью*. Однако единства между ними пока нет. Эта близость двух разделенных миров рождает порыв в душе лирического героя, который выражается в том, что должна зазвучать *горняя лира*, движимая любовью. Горний мир являет себя земному, когда загораются звезды, *хор* светил, символизирующих ангелов.

Горнее всегда звучит. Земля же нема, она должна только внимать *горней лире*, так как она есть смиренная восприемница всего высшего: земля тем совершеннее выполняет свои функции, чем она покорнее.

Земля пребывает в *дреме черной*, и пробуждение ее наступит, только когда она устремится к небу. Эта устремленность должна проявиться в том, что земля отзовется на музыку неба, *перезвон соборный*. Земные бездны должны издать ответный звук, роднящий их с небом. Однако свет земного сознания еще не проявлен, он таится в глубине дольных бездн, *спит в их лоне*.

Дух противоречит Человеку и утверждает, что Природа мертва, а значит, глуха и нема.

Человек. Природа не мертва, она просто чужда любви, человеческого стремления к единству. Вместе с тем она лишена и отъединенности человеческого духа. Она замкнута в себе. Все ее части смешаны друг с другом, она вся

соткана из противоречий. Между Природой и Человеком пролегает пропасть, так как Человек стремится ко *всеединству, всеобъятию и богосознанию*.

Дух. Воля человека ко всеединству, к *союзу бытия* вызывает отклик у Природы. Правда, своими силами она не способна на это свершение: его может исполнить только человек.

Здесь появляется новое действующее лицо – Призрак-Поток. Он пытается направить порыв лирического героя ко всеединству на неправый путь. Искушение состоит в том, что Поток обещает соединить человеческое бытие с жизнью Природы, которая именуется *темным хором*. Обольщает Человека Поток тем, что в нем уже слились в одно целое все разрозненные части вселенной: моря, леса, скалы, звезды, отражения которых брезжут на водной глади Потока.

Чтобы увидеть Призрак-Поток, лирический герой должен спуститься с горы вниз. Движение к нижней пространственной сфере с целью достижения всеединства является для Человека падением, ибо нарушает установленный закон: единство может быть обретено только в процессе восхождения, на языке пространственных отношений – в движении по направлению к Духу. Падение лирического героя пытается инициировать Призрак, тем самым утверждает мнимый характер того всеединства, которое можно обрести в падении.

Дух признает, что, предавшись воле Потока, человек действительно избавится от своей отъединенности, изолированности от вселенской жизни, но вместе с тем он не достигнет *союза бытия*, так как всеединство сменится всесмешением.

Человек осознает, что для горних существ и тех, кто находится в процессе восхождения, существует опасность устремиться к слиянию с землей вопреки установленному закону. Это – неправый порыв к единству.

Такова судьба падающих звезд. Они покидают верхнюю пространственную сферу, чтобы соединить друг с другом разделенные части космоса. Однако их порыв к примирению космических противоречий терпит неудачу,

поэтому эмоциональная окраска образа минорна. Это отражено в образных парадигмах «падающие звезды→слезы вечности», «падающие звезды→печаль надзвездной грезы». В образе падающих звезд подчеркнута неопределенность, которая касается как их места в пространстве, так и цели их движения (они *летят беспечно* неизвестно куда).

Поток обнажает смысл того, что он может предложить Человеку. Это лишь смерть и растворение в стихиях Природы.

В это время появляются новые персонажи – духи пустыни. Они говорят о том, что ни в коем случае не даст Человеку соблазниться смешением с Природой. Это острое чувство единичности своего бытия.

Человек окончательно отказывается от нисхождения к призрачному единению с Природой – смешению с ее стихиями и обозначает предел своего пути как возведение Природы к самосознанию.

Лирический герой понимает, что его удел – *одиноким пыл неразделенного порыва*. Природа сама по себе не в состоянии преодолеть разделенность мироздания, так как она лишена сознания. Здесь кроется ответ на вопрос, почему лирическая стихия цикла драматизируется в стихотворении «Ночь в пустыне». Дело в том, что до предела возрастает антиномическая напряженность художественного мира и все противоречия макрокосма сходятся в одной точке – микрокосме лирического героя. В душе Человека происходит борьба противоречий и их катартическое разрешение. Свою миссию, цель своего бытия лирический герой видит в том, чтобы, *не падая – во тьме глубокой гореть звездой и ждать*, когда ангелы, или *бесплотный клир*, *возвестит благоволение и мир*. Другими словами, Человек должен во тьме дольного мира хранить верность заветам мира горнего, во всем уподобляясь звездам, которые являют в видимом мире невидимое, запредельное.

14. «"Missa solennis" Бетховена». Этот текст связан с предыдущим на образном и мотивном уровне. Общим для обоих стихотворений является образ звезд, небес. Мотив, которым заканчивается «Ночь в пустыне», открывает стихотворение «"Missa solennis" Бетховена»: Человек ждет повторения той

ночи, когда ангелы возвестили земле благоволение и мир, – Бетховен же способен слышать *голоса их хвалений*.

В этом стихотворении пространственная структура как предмет изображения уходит на второй план, а в центр авторского внимания выдвигается язык пространственных отношений. В стихотворении всего две лексемы с пространственной семантикой: *небеса* и *надзвездный*. Таким образом, структура пространства, которая была детально обрисована в предыдущих текстах, намечена лишь несколькими штрихами. Этого оказывается, однако, достаточно, чтобы понять, о каком уровне художественного мира идет речь, и сосредоточиться на том, что «говорят» образы стихотворения на языке пространственных отношений.

Ангелы, которые называются в стихотворении *святыми тенями*, *скрываются в небесах*. Бетховен, *надзвездный гений*, внимает им и призывает человечество *слиться с воинством эфирным* (= ангелами). Человеческому гению в редкие минуты творчества доступно созерцание неземного, трансцендентного. Здесь конкретизируется финал «Ночи в пустыне»: цель человеческой жизни обозначается более четко, ей оказывается хваление Агнца Мира, Христа, в котором разделение, от которого страдает все мироздание, окончательно преодолено.

«Missa solennis» Бетховена» утверждает, что единение земного с небесным происходит в творчестве: призыв к соединению с ангельским миром звучит *в буре кликов, слез и хвал*, т.е. в музыке немецкого композитора, в произведении, название которого вынесено в заглавие. Это подготавливает заключительное стихотворение цикла – «Творчество».

15. «Sogno angelico». Заглавие стихотворения переводится с итальянского как «Сон ангельский». Здесь рисуется картина заката, когда солнце уже закатилось за горизонт (*скрылся день*) и на небе появились первые звезды, которые на языке пространственных отношений обозначают ангелов:

*И по тучам отдаленным –
 Легионом окрыленным –
 Лики с пальмами стоят [56; 535].*

Несмотря на *блеск венцов* и *блеск виссонный*, который излучают ангелы-звезды, *Христовой луч красы/ Им довлеет – отраженный/ В злате дольней полосы* [Там же]. Иванов фиксирует тот мимолетный момент, когда горизонт словно проникается светом закатившегося солнца и земной мир как никогда близок к небесному, будто вбирает его в себя. Этот момент реальности соотносится с реальнейшим – евангельской Тайной Вечерей, а именно с тем моментом, когда ко груди Христа, завершающего свой земной путь, прильнул Иоанн, любимый ученик Спасителя:

*Там, в близи недостижимой, –
 Ученик Христа любимый:
 Как горят его власы! [Там же].*

Несмотря на то, что на звездном, т.е. ангельском, уровне отражается идеал всеединства, его воплощение и конечное торжество связано со Христом, явление которого ангелы только предвозвещают. Мотив ангельского предвозвестия и предстояния вводится с помощью аллюзий на события христианской истории – Вход Господень в Иерусалим и Тайную вечерю (на которой любимый ученик Христа апостол Иоанн возлежал на груди Спасителя).

16. «Творчество». Это стихотворение завершает цикл и, поставленное в сильную позицию в структуре цикла, выполняет функцию опорного стихотворения. Здесь противоположности художественного мира Иванова уже не нагнетаются, как в стихотворениях «La selva oscura» или «Океаниды», и не собираются в одном фокусе, как в «Ночи в пустыне», но впервые гармонизируются, со-противопоставляются. Каждому началу указано его место, и установлена его связь со всеми другими. И порыв, и грани получают свое оправ-

дание в творчестве человека, которое приобретает вселенское, макрокосмическое значение.

Источник творческой силы Человека и сам предмет творчества находится в трансцендентной области и дается творящей личности самим Богом. Чтобы начался творческий процесс, должен *вызвать* Дионис, *дитя* и *бог*, к которому апеллирует автор. Образы, которые воплощаются в творчестве, нисходят сверху, из эфирной области.

Невидимый, трансцендентный уровень макрокосма проявляется на чувственном уровне. В эфире *реют* *лики*, он *исполнен обликов непрозрачных*; все *Сокровенное* и *Несказанное* становится здесь явным, выраженным. На уровне, где трансцендентное становится зримым, содержится все богатство мироздания, правда, в умоглядной, идеальной форме. Все чувственное, земное уже есть здесь и должно только воплотиться в нижней пространственной сфере:

*Неведомых морей мятежней хлещет вал
О скал невиданных пределы <...>*

*Неуспокоены, виденья гордых тел,
Блуждая в нимбах, волят плоти [56; 536].*

В стихотворении подчеркнута разделенность пространственных сфер: на мироздании лежат *неумолимые узы* и *верев теней*, которые не позволяют верху и низу воссоединиться. Однако разобщенность пространственных сфер не только вносит в мироздание дисгармонию, но и становится залогом грядущего единства, так как каждое противоречие требует своего разрешения и гармонизации. Слова *узы* и *верев* совмещают в себе два противоположных, но не взаимоисключающих значения – «то, что лишает свободы» и «то, что свя-

зывает воедино». Это позволяет Иванову охарактеризовать антиномические отношения между пространственными сферами.

Разрыв между верхней и нижней сферами художественного мира преодолевается творческим порывом Диониса, который *расторгает неумолимые узы пением Орфея и простирает в обновленный мир дар Прометея – огонь*. Образ огня, который просвещает тьму небытия и соединяет земной мир и людей с богом, связан с дионисийским культом, а именно с ночными шествиями, во время которых менады держали в руках зажженные факелы как символы *ночного солнца* – Диониса [51; 102]. Огонь становится символом «правого» порыва, который олицетворяют *подруги Прометея* Океаниды. Соседство воды и огня как символа с тождественным значением не является случайным: их единство фиксируется поэтом в тот момент, когда земной мир наполняется энергиями горнего, нисходящими через *огнеструйный перст*, который Творец протягивает к Адаму в момент творения (аллюзия на фреску Микеланджело «Сотворение Адама»). Только «правый» порыв способен воссоединить разрозненные части универсума. Это воссоединение состоит в том, что те лики, которые проявляются в эфире, т.е. на видимом уровне небесной сферы, должны воплотиться в нижней пространственной сфере, оформив тем самым дольний мир по образцу горнего.

В воплощении участвуют два уровня пространства – Море и Земля. Сами по себе, без верхней пространственной сферы, два этих уровня являются небытием. Их призывает к жизни свет горнего мира. Дионис, иницирующий творческий процесс, *дает кровь Небытию, голос Немоте, ввергает краски в безликий Хаос, зовет на праздник воплощений пленный сонм Ночи*. Соединяясь с небесной сферой, Море и Земля преображаются: вода из безликой, хаотической субстанции превращается в *золотое гармоническое лоно*, а земля – в живую плоть, в человека. Видоизменение уровней нижней пространственной сферы представлено в образах, содержащих аллюзии на выдающиеся произведения искусства. Так, картина преображения водной стихии, из лона которой встает Красота, отсылает читателя к полотну Боттичелли

«Рождение Венеры», а преобразование земли – к фреске Микеланджело «Сотворение Адама», находящейся на стенах Сикстинской капеллы: *и в плоть стремится жизнь через огнеструйный перст.*

Образ пространства, который создается поэтом в тексте, значим не только сам по себе, но прежде всего как символ *предвечных дел*, символ божественного замысла и тайн бытия. Окончательное единение горнего и дольного связано с человеческим творчеством. Назначение человека – сомкнуть *предгорнее звено творения*, совершив тем самым *обетование Природы*. Это единение всего тварного состоит в том, что *на лице земном* должен быть *напечатлен богоявленный Идеал*.

Выводы к первому параграфу

1. Структура пространства цикла «Порыв и грани» представляет собой усеченный вариант цельной схемы, представленной в «стержневых» текстах – поэмах «Сон Мелампа» и «Солнцев перстень». Здесь выделяются две сферы – верхняя, небесная (аналог мистического пространства) и нижняя, земная (аналог эмпирического пространства). Уровневая организация сфер представлена здесь более детализированно и конкретно. В верхней сфере есть невидимый, трансцендентный, и видимый, имманентный, уровни, а в нижней сфере – три уровня: горы, земля, море.

2. В цикле «Порыв и грани» начинает формироваться пространственная мифология Иванова. Поэт намечает ее основные контуры. В поэтической мифологии Иванова структура и драматическая история универсума есть результат взаимоотношения двух начал. Если пренебречь семантическими различиями между синонимичными образами, то можно сказать так: первое начало – это верх, свет, небесное, горнее и т.д., а второе начало – низ, тьма, земное, дольное и проч. Эти два начала противоречивы, они противостоят друг другу, образуя антиномию. Из их последовательного и закономерного противопоставления и соединения, синтезирования возникает поэтический космос Иванова.

Абстрактно-топографические контуры универсума, т.е. верх и низ, являются первичными в обширной семантике этих двух начал, так как они в наиболее общей и в то же время зримой, конкретной форме демонстрируют единство реального и реальнейшего. Противостояние верха и низа очевидно для наивно-реалистического видения, и одновременно оно выражает скрытую от глаз метафизическую динамику универсума, т.е. реальнейшее, переставая, таким образом, быть только абстрактной, выхолощенной схемой и становясь емким символом с пространственной семантикой.

Соединение верха и низа может происходить как в сфере первого, так и в сфере второго начала. Синтез небесного и земного в верхней сфере есть данность небесного средствами земного мира и для земного мира. Разделенность, изначальная двойственность мира преодолевается лишь в верхней сфере, а значит, только идеально, ноуменально. Воссоединение верха и низа произойдет только тогда, когда означенный синтез повторится в нижней сфере.

Первый синтез становится в таком случае идеалом, первообразом для второго, выполняет парадигматическую функцию. Образцом этого первосинтеза является ночное звездное небо, которое символизирует ангельский мир, нисходящий в мир дольний. Второй синтез заключается в том, что идеал, данный в видимой части горней сферы, должен оформить по своему образцу дольний мир. Образом этого второго, окончательного синтеза мировых антиномий является картина человеческого творчества (любых видов – музыкального, поэтического, художественного и др.). Но если первый синтез дан и может быть зрим, пусть и в редкие мгновения, то второй синтез лишь чаем, является основой грядущего преображения вселенной.

3. Структура пространства, соединенная с языком пространственных отношений, формирует поэтическую мифологию Иванова, в которой выражается мировоззрение поэта. Основным дифференциальным признаком цикла как художественного целого является именно отражение мировоззрения поэта. Это дает нам основание утверждать, что пространственная мифология

становится циклообразующим фактором, формирует цикл как художественную систему.

4. Композиция цикла «Порыв и грани» строится на постепенном раскрытии пространственной структуры и языка пространственных отношений.

2.2. Гармония пространства (на материале цикла «Дионису»)

Цикл «Дионису» входит в череду циклов, составляющих дебютную книгу лирики Вячеслава Иванова «Кормчие звезды». Так же, как в первом цикле «Порыв и грани», здесь пространственные образы и мотивы играют доминирующую роль и имеют принципиальное значение для структуры лирического ансамбля.

В цикле «Дионису» в центр поэтической рефлексии поставлен только один уровень пространства – земной мир (1). Однако он представлен не сам по себе, не в изоляции от остальных частей космоса, а в своей взаимосвязи с верхней пространственной сферой.

Этим определяется отличие поэтики второй «главы» «Кормчих звезд» от первой, где поэт как бы бросает перспективный взгляд на весь универсум и создает общую картину художественного мира. Цикл «Дионису» представляет собой принципиально иной, более традиционный тип циклообразования, при котором тематика, образы и мотивы связаны с узко очерченной областью художественного мира [152].

Структура пространства

Структура символистского космоса, оформившаяся в цикле «Порыв и грани», в цикле «Дионису» детализируется и углубляется. Наиболее ярко ее видоизменение проявляется в стихотворениях «Красная осень» и «Листопад». Проанализируем структуру пространства каждого из этих текстов.

Топографическая модель «Красной осени» тройственна. В ней выделя-

ется 1) небо – *твердь* – *пламенные сферы*, 2) земля, *нажити смерти* [55; 546], на которые падают поблекшие листья – символы человеческого существования, и 3) Аид, преисподняя, место, где эти листья исчезают безвозвратно. Эта вертикальная топографическая схема вполне традиционна для мифологического мышления и обстоятельно описана в структуралистских исследованиях [49; 100]. Однако исследователи отмечают, что в древних мифологиях имеет самостоятельную значимость каждый член триадной модели. Земля в отношении к преисподней становится тем же, чем небо является для земного мира, – светлым, положительным, организующим началом. У Иванова, как и в мифопоэтическом символизме в целом, образ преисподней редуцирован, разработан лишь контурно и имеет подчиненное значение [158; 556]. Инфернальность – это один из аспектов земного уровня: преисподняя всегда в глубине земли как ее составная, подчиненная часть.

Двуединство земли и преисподней ярче всего проявляется в стихотворении «Листопад» [55; 547]. Здесь в качестве безликого, инфернального аспекта дольного мира выступает вода. В ее *темное лоно* падают желтые листья – символы человеческого существования. По темному озеру плавают *царственный лебедь, соперник титаноубийц* – Дионис, который, глядя в глубь темного омуты, узнает там свой образ. В ипостаси Диониса, кроющейся в глубине нижней пространственной сферы, и заключается основное своеобразие пространственной мифологии цикла – как топографической структуры, так и языка пространственных отношений.

Чтобы точнее понять дионисийскую символику текста, важно учесть время, когда разворачивается поэтическая картина. Это закат: *Ярче алейте,/ Хладные зори,/ Пред долгой ночью!* А стало быть, Дионис, всегда сочетающий в себе две природы (мужскую и женскую, сыновнюю и отчую, земную и небесную и т.д.), предстает здесь не в солнечном, дневном, а в ночном аспекте, как *ночное солнце, солнце недр* [52; 706] (2).

Отражение Диониса в темной влаге – вариант распространенной в символизме мифологемы «семя солнечного света в земле». Она имеет длинную

историю, встречается в фольклоре, стоической философии, христианской мистике и еретически-гностических системах. В стихотворении «Песнь потомков Каиновых» хор мужчин взывает к Земле: *Мать, взлелей святое семя! Жизнь из тленья пробуди!* [55; 522]. Внутри земного мира скрыт небесный свет, который порождает и осмысляет все земные явления.

Эта мифологема накладывает отпечаток на структуру пространства. Вопреки сложившейся мифологической логике Иванов постулирует не темный, негативный, а светлый, позитивный характер земных недр, преисподней: там всегда сияет отражение небесного света в виде солнечного семени. Это дает нам возможность понять качественное своеобразие структуры пространства в цикле «Дионису». Тожество пространственных сфер, отмеченное отражением небесного света внутри земного мира, становится основанием для их аналогичного устройства. Двучленная организация верхней пространственной сферы (невидимый и видимый уровни) определяет строение земного уровня нижней пространственной сферы. Связь между ними имеет зеркальный, инверсионный характер. Невидимый, трансцендентный свет отражается на подземном уровне дольного мира, проникая в его глубины и превращаясь в солнечное семя. А видимый уровень запечатлен на наземном уровне; их объединяет явленность, четкая оформленность и оптическая зримость. Невидимые уровни обеих пространственных сфер дионисийны, а видимые – аполлиничны.

Зеркальная инверсия выступает как принцип взаимосвязи пространственных сфер. Именно в цикле «Дионису» впервые в творчестве Иванова зеркальность проявляет себя как организующее начало космогонического процесса [93].

Зеркальность (в своем пространственном аспекте) выполняет также циклообразующие функции, выступая как средство связи отдельных частей лирического целого. Так, в стихотворении «Красная осень» признаком влажности наделена верхняя пространственная сфера: *пламенные сферы* – это *волны эонов* [55; 546]. В следующем тексте «Листопад» признак влажности,

словно отразившись в зеркале, отнесен к нижней пространственной сфере, где (вполне традиционно) находится *черная влага, омут* [55; 547].

В конце стихотворения «Листопад» возникает образная парадигма «омут, хранящий в себе образ Диониса, → неподвижное время». Эта образная парадигма в следующем тексте под названием «Пламенники» отображается из нижней пространственной сферы в верхнюю, где неподвижное время облекается в образ радуги.

Такова структура пространства цикла. Каково же ее образно-семантическое наполнение?

Язык пространственных отношений

В языке пространственных отношений цикла «Дионису» можно выделить четыре мифологических доминанты (3):

- 1) земной мир как жертвенник;
- 2) музыка как энергия взаимосвязи неба и земли;
- 3) уподобление нижней пространственной сферы верхней имеет богороческий характер;

4) в человеческой личности, определенным образом организованной, пространственная и бытийная противоположность земного и небесного примиряется и исчезает (такого человека Иванов называет *пламенником*).

Ведущая роль среди смысловых доминант языка пространственных отношений принадлежит мифологеме «земной мир – жертвенник». Она является центральной для 4 из 11 текстов, которые образуют цикл «Дионису», – «Виноградник Диониса», «Аскет», «Неведомому богу», «Земля».

Символика земли имеет богатую историю исследования. Укажем работы последних лет.

Ирина Тюрина [142] исследует взаимосвязь мифологем неба и земли на материале книги лирики Иванова «Прозрачность». Автор статьи описывает рецепцию древней мифологической традиции в ивановской поэзии. Для ми-

фологического сознания, константам которого сохраняет верность Иванов, небо и земля – два начала мироздания, которые, оказавшись разделенными, стремятся к воссоединению.

Ольга Февралева [145] исследует хтоническую (земную и подземную) образность в творчестве А. Блока, средства и способы ее выражения, семантическую структуру ее тезауруса, систему ее взаимодействий с другими образно-тематическими сферами. Блок и Иванов по-разному используют арсенал хтонических символов, но их мировоззренческие позиции совпадают в одном – осмыслении земли как душевно-телесного существа, некоего космического макроорганизма, частью которого является человечество.

Ханзен-Леве [158; 556-574] исследует парадигматику образа земли в русском символизме сквозь призму юнгианской концепции архетипов, настаивая на тесном переплетении языческой и христианской символики.

Обертоном первого стихотворения «Виноградник Диониса» становится утверждение того, что страдание и счастье взаимно порождают одно другое. Дионис в сопровождении персонифицированных Скорби и Муки, *двух виноградарей*, обходит свой виноградник, а его спутницы собирают плоды – *жертву нег в точило скорби, пурпур страданий в точило нег* [55; 539]. Нерасторжимость противоположных душевных состояний: радости и скорби, мучения и восторга – становится основоположным признаком земного мира, который представлен в данном тексте образом виноградника.

Если в первом стихотворении жертвенная символика только просвечивает сквозь мифологические образы и угадывается в их взаимосвязи, то во втором тексте под названием «Аскет» тема жертвоприношения обнажена и открыто артикулирована. Безымянный герой бросает праздную, изнеженную жизнь (*встает с подушек пира*) и обходит *пределы мира* [55; 539], ужасаясь страданиям и несправедливости, которыми исполнена человеческая жизнь. В результате он становится аскетом, который, желая разделить общее страдание, изнуряет свою плоть. Местом добровольных мучений аскета становится дубрава, образ которой указывает на то, какой уровень пространственной

структуры актуализирован в тексте. В «Аскете» дольний мир рассматривается не сам по себе, а в его взаимосвязи с горним. С неба падает огонь, в котором Любовь обличает неправый подвиг аскета, который в конце жизни превращается в раба страдания, не обретая любви. Идея самодовлеющего страдания порицается как несостоятельная:

*Согбенну старцу, дал мне пленный
Страданий демон свой союз:
Он раздувал мой пыл священный,
Я ж – корибант – царь плоти бральной –
Плясал под звон победных уз [55; 540].*

Страдания земного мира приобретают смысл только в свете их взаимосвязи с небесной сферой. Сам Бог, т.е. Любовь, указывает на зависимость земных скорбей и мучений от божественных энергий: *Се, для моей небесной славы/ Не молкнет стон и льется кровь [55; 540]*. Страдальческий аспект дольного мира высвечивается в особом ракурсе, получая оправдание и наполняясь высшим смыслом. Обладая полнотой бытия, Любовь творит мир, дает иному себе бытие: *Зане живу – я жизнь воззвала:/ Мне ль, не любя, пребыть одной? [55; 540]* Это значит, что, делясь полнотой своего бытия, Любовь приносит себя в жертву, а жертвенником становится дольний мир. В основе мироздания лежит самопожертвование божества, а стало быть, страдание превращается в божественный закон, который соединяет земной и небесный миры:

*Я – жертва – жертвенник творила:
Достойны жертв дары мои!
Я мир слезами напоила:
Их сплавит в людях жар горнила
В восторги вечные любви [55; 540].*

Человеку, живущему в дольном мире, остается только подражать все-ленской жертве божества и, исполняя его установления, обретать вечное бытие:

*О том с живущим я страдала,
О том со смертным умирала:
«Со мной умерший жив со Мной» [55; 540].*

Участие человеческой личности в божественном жертвоприношении утверждается в странном, с точки зрения мифологических ассоциаций, мотиве из стихотворения «Виноградник Диониса». Скорбь и Мука наполняют *ярый Грааль* – «чашу с кровью Иисуса Христа, которую собрал Иосиф Аримафейский, снявший с креста тело распятого Христа» [96; 317], – не божественной, а человеческой кровью – соком *первоизбранного винограда*, т.е. некоего соборного множества человеческих личностей.

В стихотворении «Неведомому богу» мотив жертвоприношения, заданный в первом тексте цикла и развитый до универсально-космических масштабов во втором, получает натуралистически обнаженную трактовку. Лирический герой – странник засыпает внутри руин древнего храма и видит во сне экстатическую картину дионисийских оргий и человеческих жертвоприношений. В центре внимания Иванова вновь земной мир в его взаимосвязи с небесной сферой. Среди матерей, которые принесли своих детей в храм в качестве жертвы Дионису, спящему лирическому герою предстоит один женский образ, который соотносится с Матерью-Землей и Богородицей одновременно:

*Одна ты в зарях неопальных – младенцы у персей легли –
Из персей, из древле-страдальных льешь сок изобильный земли, –
Родимая, заповедная купина в алканьях огня! [55; 541]*

На традиционную богородичную символику (неопалимая купина, младенец у груди) накладывается языческий образ неисчерпаемо рождающей Земли-Матери. Мотив плодovitости мерцает во множественном числе младенцев, которые легли у груди матери.

Этот женский образ олицетворяет собой весь дольний мир, который томится по соединению с миром горним и в то же время хранит в себе залог единства с этим миром: *Таинница Духа земная! – и ты осенила меня!/ Стремилась ты к небу родному объятья и гаснувший взор...* [55; 541] Связь, родство неба и земли заключается в том, что земля хранит в себе солнечное семя, божественный образ, Дух.

Далее лирический герой прозревает. Ситуация прозрения зеркально противоположна той, с которой мы сталкиваемся в стихотворении «Красота» из цикла «Порыв и грани». Там, увидев небесный лик Красоты, лирический герой – путник начинает по-новому воспринимать земной мир. Здесь же, увидев страдающий земной женский образ, лирический герой прозревает то, что в горнем мире:

*К далекому небу ночному объятья тоски я простер –
Тоски мироносные крила – и видел, тобою прозрев:
Тень горняя долу парила, объятья тоски простерев* [55; 540].

Смысл этого видения, сквозь которое просвечивает Крест Христов, заключается в том, что страдания человека на земле имеют божественное происхождение, подаются самим Богом. Возникает экстатическая картина приобщения лирического героя божественному страданию и получения им дара стигмат:

*О, сладко-текущие муки! Мне в ноги вонзайтесь, лучи!
Пронзайте отверстые руки! Терзайте, святые мечи!*

*Ты грудь из таинственной груди рази, огневая струя!
О, люди! о, братья! о, люди! О, в ребра удар копья!* [55; 541-542]

Крайняя степень самоотвержения лирического героя, как представителя земного мира, и полная самоотдача воле божества ведут к богообщению, утверждают взаимосвязь микрокосма человеческой души с макрокосмом божественного Духа: *Продлитесь, блаженные боли! Алейте, живые ручки!// Один ли я в черной юдоли? – «Я здесь»... Элои! Элои!* [55; 542]. На отчаянный зов страдания человеку отвечает страждущий бог (именем которого у Иванова может быть и Христос, и Дионис). О том, что это Христос, говорит восклицание «Элои» («Боже мой»), которое произнес Христос на Голгофе.

Важно отметить, что источником страдания выступает *горняя тень, огневая струя* которой пронзает грудь лирического героя, т.е., другими словами, жертвенность имеет божественное происхождение.

Страдания и их венец – смерть, которые переживает лирический герой, становятся залогом воскресения. Оно утверждается в финале «Аскета» и «Неведомому богу». Смерть не страшна, так как в глубине преисподней сияет лик воскресшего Бога, которого Иванов называет Христом-Дионисом-Адонисом.

Начиная со стихотворения «Музыка» мотивы жертвоприношения уходят на второй план языка пространственных отношений, но не исчезают вовсе. В заключительном стихотворении цикла «Дионису» они вспыхивают с новой силой. В анализируемом цикле Иванов вновь обращается к поэтике опорных стихотворений, помещенных в маркированной позиции – начале и конце лирического ансамбля. Наиболее значимо финальное стихотворение «Земля». Оно как бы стягивает, собирает в единый фокус магистральные мотивы, разрабатываемые в отдельных текстах, и подытоживает содержание цикла, дает в сконцентрированном виде важнейшие элементы пространственной мифологии. Такой тип финального текста в структуре цикла можно назвать стихотворением-резюме.

Жертвенная природа Земли становится основой для абсолютного взаимопроникновения верхней и нижней частей пространства. Земля принимает в себя, *обнимает* Христа, соединяясь с божественным миром, именно тогда, когда она предстает как крестное древо, как Голгофа, т.е. как жертвенник, на котором Бог приносит себя в жертву: *Руки мои руки Его* [т.е. Бога] *прияли:/ В древе Его объяла я. Язвы Его мои язвы язвили* [55; 551].

В тесной связи с парадигмой «земля → жертвенник» находится парадигма «земля → лоно рождения и смерти». Земля амбивалентна [156; 78-79]. Она сопрягает в себе два несовместимых начала – рождение и смерть: *Лоно рождений стало гроб* [55; 551]. Причем именно тогда, когда она гроб, или Голгофа, где умер Христос, она одновременно и лоно рождений: *Ах, не Земля, – дети, вам мать – Голгофа/ С оного дня, как умер Он!* [55; 551] А тогда, когда она лоно рождений (т.е. когда из нее восстает обновленный род людской – *дольние цветы, класы нив смиренных, непорочны и святы* [55; 523]), она же в первую очередь могила тех солнечных семян, того света, который, проникнув в ее недра, становится залогом преображения земной природы человеческого рода.

Музыка как энергия взаимосвязи неба и земли

Концепция музыки в русском символизме имеет два полюса – *musica mundana* и *musica humana* [27]. *Musica mundana* – это нечто метафизическое, запредельное, а *musica humana* – обычная звучащая музыка. Ивановское понимание музыки Л.Л. Гервер относит к первому разряду. Если смотреть на ивановскую музыку с точки зрения исполняемого оркестром или солистом произведения, то она предстает беззвучной, немой. Таково одно из константных определений, которое Иванов дает космической, общемировой музыке.

Музыкальную эстетику символизма можно исследовать с разных сторон. Наш анализ музыкальной мифологии Иванова ограничивается ее осмыслением в художественных образах и не вступает в область собственно музыкальной эстетики. Но и в музыкальных образах нас интересует не все их се-

мантическое содержание, а прежде всего их пространственный аспект. Сразу отметим, что пространственная семантика не является случайным придатком в общей смысловой структуре образа музыки. Ее сущность и мифологическую природу Иванов выражает, обращаясь именно к топографическим категориям. Практически в каждом тексте музыка локализована в той или иной сфере пространства, становясь ее важным признаком.

Стихотворение «Музыка» делится на две части, каждая из которых имеет особый подзаголовок: «Голос музыки» и «Человеческий голос».

В первой части музыка рассказывает о себе. Оказывается, что она порождается Дионисом, добровольно принимающим на себя страдания за должный мир:

*Мой отец –
Оный алчущий бог, что нести восхотел/
Воплощений слепых цветно-тканый удел,/*
Многострадную, страстную долю [55; 542].

Важно отметить соединение в лице Диониса божественной, небесной, и человеческой, земной, природы: он бог, но несет *удел слепых воплощений*. Своеобразное дифизитство Диониса найдет свое отражение в дигенетизме музыки: ее возникновение происходит как в верхней, так и в нижней пространственных сферах.

Заметим также, что образ *цветно-тканого удела слепых воплощений* эвфемистически вводит в текст стихотворения и цикла в целом тему судьбы, делая переход от стихотворения «Музыка» к мини-циклу «Рокоборец» мотивированным образно-тематически.

Музыка *рождается из пены, в громах пролитой [55; 542]*. Мотив рождения из пены, на первый взгляд, отсылает к античному мифу об Афродите, появившейся на свет из морской пены [29; 198]. Однако в ивановском тексте этот мотив обрастает такими подробностями, которые заставляют четко раз-

граничить образ Афродиты и образ музыки. Рождение музыки происходит не в нижней пространственной сфере, а в верхней: она подобна *златому облаку*; пена, из которой она появляется, *пролита в громах*, а сама музыка *рыдает в пустынях эфира*. Все эти мотивы в совокупности указывают на место музыки в пространственной мифологии Иванова: она устойчиво связана с эфиром, т.е. с видимым уровнем верхней пространственной сферы. В стихотворении «Хваление духов-благовестителей» музыка и небо метонимически слиты:

*Музык сладчайшее небес
Благоухание Души,
Что Розой зыблется в тиши
Неотцветающих чудес! [55; 815]*

Это воззрение находится в русле общесимволистской мифопоэтики. В первом письме к Андрею Белому Александр Блок говорит об отождествлении музыки и звезд: «Музыка звездиста» [6; 10].

Мотив рождения из пены отождествляет музыку и античную богиню красоты. «Как и в (религиозно-) философской теории искусства символизма, так и в мифопоэтической системе принцип “музыкальности” (“духа музыки”) в первую очередь влияет на все соображения о сути прекрасного (“музыка” = “Прекрасное”))» [158; 93]. В свете ивановской пространственной мифологии это означает, что музыка становится прообразом, архетипом всего прекрасного, подобно тому, как все, что в эфире, обладает парадигматическим значением для земного мира. Во второй части стихотворения мы узнаем, что музыка *объемлет нерожденную Землю* (которая уже существует в эфире). Этот образ отсылает нас к стихотворению «Творчество», где в эфире потенциально дано то, что должно актуально осуществиться в нижней пространственной сфере.

Музыка обладает крыльями и выполняет посредническую функцию между пространственными сферами. Музыкальная символика отождествляется с жертвенной. В стихотворении «Аскет» Любовь восклицает: *Я мир слеза-*

ми напоила:/ Их сплавит в людях жар горнила/ В восторги вечные любви! [55; 540]. Природа музыки, по Иванову, тоже огненная: она *несет неизбытых пыланий глухую грозу*. Между образом музыки и образом *жара горнила*, который претворяет земные страдания в небесную радость, существует, таким образом, несомненная образно-смысловая связь.

Музыка, взяв человека на свои крылья, показывает ему новую, еще не рожденную землю, прообраз которой уже существует в эфире. Она дает лирическому герою способность перемещаться в верхнюю пространственную сферу. На языке пространственных отношений это означает проникать в тайны мироздания.

Если обратиться к другим текстам, где возникает образ музыки («Полет», «Орфей растерзанный»), то можно глубже понять ее пространственные и мифологические функции.

С небесной, эфирной природой музыки, которая утверждается в стихотворении из цикла «Дионису», вступает в противоречие мотив исхождения ее из глубины нижней пространственной сферы. *Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,/ Стремится Музыка, обвита бурной тучей...* [55; 609] В стихотворении «Самоискание» рождение музыки соотносится с умиранием зерна в земле.

Это противоречие не случайно, поскольку для музыки как раз характерен «дигенетизм», т.е. двойственность происхождения, и пространственный дуализм. Ярче всего эти свойства проявляются в стихотворении «Полет», в основе которого лежит обратимая парадигма «ночное небо ↔ пещера», порождающая мерцание нижней и верхней пространственных сфер. Музыка появляется из пещеры. Однако некоторые штрихи ее рождения красноречиво говорят о ее небесной природе. Она *обвита бурной тучей*. Ее шествие совершается *по грядам облаков,/ Чрез ночь немых судеб и звездный сон веков* [55; 609]. Иванов добивается такого эффекта, что пространственные сферы начинают мерцать, и определить точно, где небо, а где земля, становится невоз-

можно. Такие признаки, как глубина и темнота, делают пещеру и ночное небо неразличимыми.

«Музыка в поэзии Иванова – явление двуликое, что объясняется двойственностью происхождения» [107; 225]: она одновременно и экстатически-дионисийская и аполлинически-гармонизирующая. Антиномически-синтетическая природа музыки роднит ее с образом Орфея. В монографии «Дионис и прадионисийство» Иванов приводит слова неоплатоника Прокла: «Орфей противопоставляет царю Дионису аполлонийскую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве» [51; 158]. Орфей говорит о себе в дифирамбе «Орфей растерзанный»:

Дивен жребий мой двуликий:

Солнце ночи, темною музыкой

Дня завет в разрывах тьмы воспой! [55; 803].

Музыка орфична: она синтезирует, смыкает два противоположных начала – верх и низ, небо и землю, свет и тьму, Диониса и Аполлона, рациональное и иррациональное, оформленное и бесформенное и т.д.

В статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» Иванов дает вольный перевод той части трагедии «Фауст», где заглавный герой созерцает знак макрокосма: «Как все встречается и сопрягается во взаимодействии и взаимопроникновении, и сплетаясь, и совмещаясь, образует живую ткань единого целого! Как одно живет и творит в другом! Небесные силы нисходят и восходят, обмениваясь золотыми бадьями. На живоносных, благоухающих крыльях летят они с неба и проникают сквозь землю. И из глубочайших недр содрогаются земля их гармоническим созвучием» [58; 480].

Таким образом, музыка и есть энергия перехода от одной пространственной сферы к другой. На это указывает неистребимая двойственность музыкальной символики.

Мотив богоборства

Мотив богоборства развивается Ивановым в лирическом триптихе «Рокоборец». Этот мотив тесно связан с дионисийством и жертвенной символикой, с одной стороны, и с пространственной организацией художественного мира Иванова, с другой. «Не все благодатные дары нисходят к душе при условии ее светлой боговосприимчивости; другие требуют богоборческого почина; предлагая их, Божество шепчет душе: “Приди и возьми!” Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем» [54; 40]. Богоборство – добровольное принесение себя в жертву с целью достичь богообщения.

Стихотворение «Поединок» представляет собой описание загадочного единоборства человека и Диониса, который олицетворяет Судьбу. Антагонисты принимают разные облики: герой предстает в образе льва, орла, человека со светлым ликом, а Дионис – в образе *чернокосмого буй-тура, кольчатого змея* [55; 543], человека с темным ликом. Богоборство совершается в верхней и нижней пространственной сферах – *в поднебесье и на сырой земле* [55; 543]. Но поражение и гибель человека происходят в дольном мире. Траектория поединка отражает на себе сущность богоборства: восхождение трагического героя разрешается в нисхождение, жертву.

Во второй части мини-цикла – стихотворении «Alma dea» («Родная богиня») Земля оплакивает героя-страдальца, утверждая идею того, что его подвиг не был напрасен, что его порыв достиг цели – богообщения. Здесь пространственные категории «прочитываются» в контексте микрокосма человеческой души:

*Крыльев легчайших
Полет безвольный
Душу покорную
В сумерки звездные,
Вольный, несет* [55; 544].

Путь ввысь в сфере реального символизирует путь вглубь в сфере реального, в сфере микрокосма. В результате богоборства трагический герой проникает в заповедные глубины собственного существа. Они ознаменованы образом *многоочитого ночного неба* [55; 544].

Порыв рокоборца приносит плоды не только для него самого, но и для всего соборного множества людей. «В мире – круговая порука живых сил, – равно вины и благодати; жертва – расплата одного, собою одним, за вселенскую поруку. Кто от мира обособляется за мир, – за мир умирает; он должен изнемогать и умереть, как семя не прорастет, если не умрет...» [54; 824] «Восхождение — символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в хороводе Дионисовом выделяется из дифирамбического сонма. Из безличной стихии оргийного дифирамба поднимается возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, — героя, осужденного на гибель за это свое выделение и обличие» [54; 825].

Трагический герой, умирая, утверждает идею, за которую он погибает. Он уподобляется семени из евангельской притчи, которое, умерев, приносит много плода. На призыв трагического героя откликается все человечество. Это сказывается на пространственной организации художественного мира: он получает горизонтальную перспективу. Сотворить тризну над погибшим героем стекаются люди со всей земли – *из-за светлых полей, из-за синих морей/ Из-за кряжных твердынь,/ Из рудых пустынь, из бледных льдов* [55; 546].

Ориентированность художественного пространства по горизонтали подчеркивает идею множественности, разнообразия дольного мира, но не вносит ничего существенно нового в саму сущность земного уровня пространства.

Преодоление пространственной антиномии

В стихотворении «Пламенники» Вячеслав Иванов развивает идею таинственной связи пространственных сфер, а стало быть, макрокосма с микро-

космом. В структуре цикла «Дионису» это стихотворение не занимает маркированной позиции, однако оно играет ту же роль, что и стихотворение «Ночь в пустыне» в контексте первого цикла: будучи самым крупным текстом, «Пламенники» наиболее полно и обстоятельно развивают главную мифологему цикла.

Текст разбит автором на девять строфических образований, в каждом из которых разрабатывается определенная микротема, соотнесенная с темой всего стихотворения, заявленной в заглавии. В первой строфе Вячеслав Иванов создает образ Времени-радуги:

*Радугой
Над водопадом бегучим –
Над временами живых*

*Стоит неподвижное Время:
Гармоний прозрачных
Покой воздушный,
Роса очей,
До дна испивших
Земного солнца
Искристый кубок [55; 548].*

На первый взгляд, образ Времени-радуги никак не связан с художественным пространством текста, однако, переключаясь с предыдущим текстом цикла – стихотворением «Листопад», он моделирует гармоническое соотношение обеих пространственных сфер. В «Пламенниках» мы встречаемся с образом *неподвижного Времени*, а в «Листопаде» – с образом *времен недвижных*. В стихотворении «Листопад» неподвижное время (план содержания образа) озаменовано водной стихией (план выражения): Дионис глядится в *омут времен недвижных* и *узнает/ Лелеемый влагой дремучей – / Свой об-*

раз [55; 547] (4). В «Пламенниках» образ с темпоральной семантикой зеркально перенесен из нижней пространственной сферы в верхнюю, где неподвижное время предстает в образе радуги: *Радугой/ Над водопадом бегущим – / Над временами живых/ Стоит неподвижное Время...* Пространственные образы Иванова вбирают в себя темпоральную семантику. Язык пространственных отношений включает в себя, таким образом, и художественное время в качестве одного из составных элементов.

Водная стихия в нижней пространственной сфере и радуга в сфере верхней суть образы неподвижного времени. В художественном мире Иванова оно отличается, с одной стороны, от *мгновенной жизни, летучего века*, т.е. текучего, подвижного времени, а с другой – от вечности, которая вынесена за рамки видимого космоса, в трансцендентные сферы. Неподвижное время, или, иначе, пра-время, занимает промежуточное положение между временем в собственном смысле и вечностью, соединяя процессуальность, иррациональную текучесть одного с неизменностью и целостностью другой. На земном уровне пра-время – это темная влага, внутри которой мерцает божественный лик Диониса. На видимом уровне верхней пространственной сферы, в эфире оно облекается в образ радуги, которая так же, как темная влага, совмещает в себе две природы – солнечную, огненную, божественную и влажную, земную, темную: радуга – это *роса очей,/ До дна испивших/ Земного солнца/ Искристый кубок* [55; 548]. Двуприродность радуги выражается в том, что она, восходя в небо, зиждется на земле.

За образом времени-радуги следует серия риторических вопросов о судьбе соборного множества людей – пламенников:

Где братья порыва?

И братья победы?

Где звезды надежды?

И берег, и боги? [55; 548].

Во второй строфе голос получает само совокупное человечество. Пламенники утверждают свое бытие в своей общности, соборности, символ которого – слово «мы»:

*Мы – братья, мы – солнца,
Мы – солнца, мы – боги,
Мы – боги, мы – гласы [55; 548].*

Идея соборности проявляется на смысловом и лексико-семантическом уровне – при помощи многократного, акцентированного повторения знаково-го для Иванова местоимения «мы» и соответствующих лексем во множественном числе со значением (или оттенком значения) совместности и единства во множестве. Идея соборности обнаруживает себя, кроме того, в экспрессивном синтаксисе второй строфы, которая построена эпанафорически. Заключительный элемент одной строки повторяется в начале следующей, создавая эффект непрерывной взаимосвязи и нерушимой цельности, поддерживающий общий смысловой тон стихотворения и отдельной строфы. Вообще экспрессивно-синтаксические конструкции (анафоры и эпанафоры) активно используются Вячеславом Ивановым в тексте, усиливая звучание идеи соборного единства.

В третьей строфе оказывается, что первоисточником, порождающим соборное множество пламенников, является *Единый День*, т.е. трансцендентное Солнце, невидимый свет:

*Мирьяды, мирьяды
Солнц пламенноликих,
Солнц пламенноустых
Из бездны пурпурной
Подъемлет, объемлет
День громопучинный,
Разверзшийся День [55; 549].*

Идея единства и множества (точнее – самотождественного различия) солнц восходит к древнегреческой философии: «Как говорит Гераклит, не только ежедневно новое солнце, но солнце постоянно непрерывно обновляется» [46; 282]. Таким образом, каждый член соборного множества пламенников – это одно из солнц, которое берет начало от трансцендентного Солнца, с которым они и тождественны, и различны одновременно.

Четвертая строфа вносит новую вариацию в основную тему. Каждый пламенник уникален, неповторим и самоценен:

*И каждый глас –
Звено, и цель;*

*И каждый клик –
Порыв, и мир [55; 549].*

В то же время он существует в единстве со всеми пламенниками, а не изолированно от них:

*И каждый глагол –
Восторг громов,
Созвучных солнц
Всеотзывный пир [55; 549].*

Лирический герой тоже принимает участие в соборном хоре пламенников (пятая строфа).

В шестой строфе Вячеслав Иванов создает символический образ утеса, из тайных недр которого под ударом жезла истекают четыре реки, направляющиеся во все стороны света и крестообразно обнимающие земной мир. Этот образ имеет библейский подтекст: когда народ израильский взалкал, Моисей

ударил жезлом по скале, и оттуда полилась вода (Исход 17, 1-8). В православной экзегетике истечение воды из утеса в Синайской пустыне понимается как прообраз прободенного Тела Господня, из ребр которого излилась кровь и вода вечной жизни (Евангелие от Иоанна 13, 33-34). Количество рек в «Пламенниках» тоже знаменательно. Это четыре реки, которые истекали из Едема и обтекали всю землю (Бытие 2, 10-14). Таким образом, в ивановском тексте объединяется жертвенная символика Креста Христова с символами блаженного райского бытия.

Связь образа утеса, источающего воду вечной жизни, с пламенниками и лирическим героем раскрывается в седьмой строфе. Образ утеса знаменует полноту, которую только может достичь человек и земной мир в целом. В ивановском миропонимании Душа Мира и отдельная человеческая душа двусоставны: в них есть ночная и дневная сторона. В «Пламенниках» дневная сторона называется просто душой, а ночная – *душой души*. Она таится в *ночи заповедной*, в *тайных недрах*. Изливаясь на свет, проявляясь на видимом земном уровне, Душа Мира (и человеческая душа) воссоединяет две разрозненные части космического (и человеческого) существа. Этот динамический аспект душевной жизни Вячеслав Иванов называет Любовью. *Душа души*, человеческая и космическая, подобна семени света, которое сначала погребается в земле, а затем из нее прорастает:

*Излилась ты,
Как четыре реки,
И объяла мир,—
В земле погребенная,
Из земли прозябшая,
Ты объяла свой мир,
Любовь,/ Моя любовь [55; 550].*

Это воссоединение двух сторон Души Мира и человеческой личности несет оправдание множественности состояний душевной жизни и множественности человеческих личностей. Противоречие между единством (*Единым Днем*) и множественностью (отдельными солнцами) примиряется в целостности, где каждая часть содержит в себе все целое и все другие части. Эта тождественность и взаимопронизанность пламенников друг с другом и с Единым Солнцем постулируется в 8-й строфе. *Любовь созвучных солнц обнимает порыв и мир* отдельных пламенников, преодолевая их обособленность друг от друга.

В образе пламенника, таким образом, достигается целостность земного бытия, которое страдает от разделения с горним миром. Это воссоединение разделенных пространственных (а на языке пространственных отношений – и бытийственных, экзистенциальных) сфер может произойти, если организующим началом выступает верхнее, а значит, высшее. Испытав соборное единение всего со всем, лирический герой понимает, что источник целостности – в трансцендентной области, в *небесах небес*:

*И я внял верху,
Над семьей громов
(О, день денниц!)
В небесах небес
(О, покой громов!)
Я твой отзвук внял,
Глаголов глагол,
И уст уста,
И любви любовь, –
Ты, многоочитый
Созвучных солнц
Единый День [55; 550].*

Единый День, т.е. Абсолют, назван *многоочитым*. По отношению к трансцендентному Солнцу это означает, что оно каждый день новое, становится всегда иным, пребывая единым и неизменным. Это сложное прилагательное, невольно останавливающее на себе читательское внимание, отсылает нас также к одному из стихотворений цикла «Дионису», которое называется «Alma dea» («Родная богиня»), где это определение относится к *заповедной ночи*. Здесь сложное прилагательное указывает на множество звезд, которые сияют на ночном небе. Лексический повтор, выполняющий циклообразующую функцию, устанавливает тождество между Днем, Солнцем и ночью, луной. Точнее говоря, трансцендентный Свет содержит в себе *in nuce*, неразлично, все антиномические начала, которые вступают в противоречие и сопряжение в феноменальном мире (свет и тьма, день и ночь, единство и множество и др.).

Выводы ко второму параграфу

1. Структура пространства в цикле «Дионису» отражает идею инверсионной связи верхней и нижней сфер. Пространственная организация земного мира зеркально повторяет устройство мира небесного с разделением на видимый и невидимый уровни.

2. В языке пространственных отношений выделяется несколько мифологических доминант:

а) земной мир предстает как вселенский жертвенник, на котором небесный, божественный мир приносит себя в жертву и соединяется таким образом с миром земным;

б) музыка является энергией взаимосвязи пространственных сфер;

в) уподобление нижней пространственной сферы верхней имеет богореческий характер.

3. В цикле происходит полная, абсолютная гармонизация верха и низа. Верхняя сфера, зеркально отразившись, запечатлелась внутри, в глубине нижней, где есть свое небо и солнце недр, или семя света, а сама нижняя сфера с

ее темной, ночной природой оказывается заключена в трансцендентной области верхней сферы. Точка, в которой отдельные моменты мировой пространственной антиномии противопоставлены друг другу и сопряжены до взаимослияния, – это пламенник, т.е. особым образом организованная человеческая личность, достигшая богообщения и слияния с Абсолютом.

Выводы по второй главе

1. Выделение в художественном пространстве его структуры и языка пространственных отношений является во многом условным. Абстрактно они отличны друг от друга, но в конкретных текстах образуют единое и неделимое целое. Пространственная мифология присутствует и в поэмах «Сон Мелампа» и «Солнцев перстень», где наиболее полно представлена структура ивановского пространства, однако там она не настолько показательна и отличима от пространственной структуры, как в лирических циклах.

2. Язык пространственных отношений проявляется, когда между элементами пространственной схемы возникают отношения тождества и различия и они используются для выражения иных, внепространственных семантических категорий.

3. Для Иванова характерна предельная семантизация пространственной схемы. Она используется поэтом как некий каркас, на который наращивается сложная, разветвленная символика его художественного мира. Система символов Иванова оказывается не чем иным, как языком пространственных отношений. В топографических схемах все многообразие художественного мира поэта редуцируется до абстрактных первоэлементов, на которые от текста к тексту нанизывается одно значение или мотив за другим. Изучение структуры пространства и языка пространственных отношений становится основой для понимания символики одного из самых сложных русских поэтов XX века.

4. В отличие от языка пространственных отношений структура пространства в лирике Иванова статична и константна. В наиболее общей, де-

тально продуманной форме она представлена в третьей книге лирики Иванова «*Cor ardens*», но в общих чертах она дана уже в самом начале первой книги лирики «Кормчие звезды». Язык пространственных отношений отличается динамическим характером и изменчивостью. Каждое стихотворение, каждая поэма или лирический цикл пополняет его новым смыслом, новым мотивом, новым оттенком значения уже известных образов.

5. Язык пространственных отношений отражает на себе координированную двойственность структуры пространства. В каждом пространственном образе или системе образов можно различить не только момент антагонизма противоположных начал, но и их нерасторжимого единства.

6. Структура пространства и язык пространственных отношений в своей совокупности выступают в качестве одного из основных циклообразующих факторов.

ГЛАВА 3. О ЯЗЫКЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Образная система Иванова представляет собой не что иное, как язык пространственных отношений. Полное описание ивановской пространственной мифологии выходит за рамки диссертационного исследования. Поэтому мы ограничимся анализом тех элементов языка пространственных отношений, которые еще не становились предметом отдельного рассмотрения. Наша задача состоит не в том, чтобы добиться исчерпывающей полноты в описании пространственной мифологии Иванова, а в том, чтобы показать, как происходит «обогащение» элементов описанной топографической схемы, как происходит ее насыщение непространственной семантикой.

3.1. «Сквозит завеса меж землей и лицом небес»: образ завес в лирике Вячеслава Иванова

Образ завесы, на первый взгляд, не имеет никакого отношения к пространству. Однако детальный анализ контекстов убеждает исследователя в том, что, как правило, данный образ имеет пространственное значение. Один из контекстов, который вынесен в заглавие параграфа, позволяет судить о том, что завесы в ивановском художественном мире занимают промежуточное положение между пространственным верхом и пространственным низом. Исследование образа завес должно помочь понять характер взаимоотношений пространственных сфер и выяснить, что означает данный образ на языке пространственных отношений.

План выражения

О значимости плана выражения образа-символа писал сам Вячеслав Иванов. В программной теоретической работе «Две стихии в современном

символизме» поэт провозгласил одним из постулатов реалистического символизма принцип «a realibus ad realiora», «per realia ad realiora», т.е. «от реального к реальнейшему», «через реальное к реальнейшему» [49]. Под реальным Вячеслав Иванов понимал чувственный мир, эмпирическую действительность. Реальнейшее – это сверхчувственный, трансцендентный мир, который может быть изображен и понят только через чувственно-наглядный и осязаемый образ, превращающийся в таком случае в символ. Символ сохраняет традиционную структуру образа: в нем есть и план выражения, и план содержания. Но если план содержания – это, как правило, реальнейшее, высшая, метафизическая реальность, то план выражения – это всегда реальное, эмпирическая действительность.

Ни один художественный образ немислим без чувственно-конкретной наглядности и осязаемости. Иванов же отличается поразительной наблюдательностью и редкой скрупулезностью в изображении природных явлений, в которых он подмечает мельчайшие штрихи и детали, влияющие на план содержания, на понимание образа-символа. О поэтической зоркости Иванова мы можем судить, например, по описанию горного пейзажа в стихотворении «На высоте»:

*Мне ужас памятен громад оледенелых,
 Подобный хаосу валов оцепенелых,
 Вблизи нависнувшей над пропастью скалы,
 И дали, полные отяжелевшей мглы,
 И облак солнечный над пеленой тумана,
 И главы гор по ней, как рифы океана,
 И в аметистово-прозрачной глубине
 Озер подводных ртуть, сверкающих на дне,
 И золото снегов на пиках крутобоких,
 И высей тихий блеск, и тень долин глубоких [55; 605].*

Образ завес используется поэтом для изображения целого ряда явлений действительности. Обилие парадигм обусловлено высокой частотностью лексемы «завеса» в поэтическом словаре Иванова. Она встречается в 24 стихотворениях. В трех книгах лирики Иванова частотность лексемы остается стабильной – по 4 раза в «Кормчих звездах» и «Нежной тайне» и 5 раз в «Прозрачности». Своеобразный «взрыв» частотности происходит в третьей прижизненной книге лирики «*Cor ardens*», где рассматриваемый образ встречается 11 раз. Это связано с объемом книги, которая стала своеобразной энциклопедией символических образов.

Из всех контекстов выделяется один, где лексема «завесы» употреблена в прямом значении – «театральный занавес» и не участвует, таким образом, в создании тропа. В стихотворении «Хоромное действо» поэт вспоминает мейерхольдовскую постановку пьесы Кальдерона «Поклонение Кресту», во время которой «сцену складками завес/ закрывали арапчата». Хотя театральные завесы не имеют никакого отношения к структуре пространства и языку пространственных отношений, они дают представление о том, почему те или иные явления действительности уподобляются завесам. Значение «изделие из ткани, расположенное вертикально и отделяющее одну часть пространства, сценического или любого другого, от другой» присутствует во всех парадигмах в качестве семантического фона.

Круг явлений, который выступает в поэтическом мире Вячеслава Иванова под покровом образа завес, вполне традиционен. Это – крона деревьев, лес, туман, утренняя и вечерняя заря, тучи, дождь, дым, сумерки, солнечный свет и ясное небо. Чаще всего в качестве завес представляются тучи, туман, крона деревьев (4 раза), заря (3), солнечный свет (2). Все остальные парадигмы встречаются единожды.

Однако во многих случаях и читатель, и исследователь сталкивается с тем, что порой трудно определить, какие именно природные явления скрываются под образом завес. Так, например, во втором стихотворении из цикла «Венок сонетов», посвященном двум влюбленным, читаем:

*Мы, рдяных врат двустолпная опора,
Клубим багрец разодранных завес:
Чей циркуль нас поставил, чей отвес
Колоннами пурпурного собора [56; 413].*

На первый взгляд может показаться, что речь идет о храмовой завесе. Однако сопоставление с первым сонетом заставляет по-иному взглянуть на этот образ. В первом стихотворении утверждается, что влюбленные – *два грозой зажженные ствола*. Это не оставляет никаких сомнений в том, что *багрец разодранных завес* не что иное, как горящая крона деревьев.

Лишь в нескольких стихотворениях текстовой ситуации, ограниченной рамками словосочетания, оказывается достаточно, чтобы безошибочно определить основание сопоставления для образа завес. Это *туманность завес* («Горная весна»), *завеса заревая* («Уста зари»), *завеса туч* («Золотые завесы»). Иногда прозрачность подсказки, которую делает поэт, оказывается призрачной. Так, в стихотворении «Какою ленью дышит лес...» из цикла «Серебряный бор» Вячеслав Иванов употребляет сочетание «облако завес». Казалось бы, парадигма «облако → завесы» очевидна. Однако полный учет контекста трансформирует понимание:

*Войди под листовенный навес,
Отдохновительно-радушный,
И в облаке ее завес
Усни с Дриадой равнодушной [57; 512].*

Дриады – это нимфы деревьев, а значит, что налицо цепочка парадигм «крона → облако → завеса».

То, что Иванов имеет в виду под именем завес, зачастую трудно выразить одним словом. Это связано с тем, что явление, которое кроется под об-

разом завес, зыбко, неопределенно и мимолетно. В стихотворении «Себя забывшие» [55; 561-562] мы находим такой образ – *бледная ткань закатных завес*, которые сопровождает *мерцанье далеких небес*. Парадигма «закат → завесы» напрашивается сама собой. Однако если более точно формулировать основание сопоставления, то поневоле приходится быть многословным. Ясно, что здесь изображается некое промежуточное состояние между вечером и ночью. *Бледная ткань закатных завес* – это такое состояние вечернего неба, когда солнце уже зашло, только лишь на горизонте виднеется слабое зарево и начинают сгущаться сумерки. Наличие множества подобных образов в поэзии Вячеслава Иванова дает основание говорить о его утонченной наблюдательности.

Отмеченная неопределенность плана выражения образа завес обусловлена его тропеическими особенностями. Лексема завесы всегда занимает в структуре ивановских тропов правую часть парадигмы, являясь образом сопоставления, тем, с чем сравнивается определенное явление. Исходя из контекста предложения, или всего стихотворения, или цикла, или же поэзии Вячеслава Иванова в целом, читатель должен сам определить, что становится основанием сопоставления, реконструируя таким образом левую часть парадигмы. Эта особенность ивановских завес тем ярче бросается в глаза, что в русской поэзии завесы беспрепятственно могут выступать в качестве основания сопоставления: в «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович приведено 11 подобных парадигм [114; 782 – 791].

Сопоставляя данные «Словаря» Павлович с ивановским образом завес, невозможно не заметить, что у реалистического символиста данный образ никогда не употребляется непосредственно для обозначения чувств и психологических состояний. Если у других поэтов можно встретить парадигмы «ненависть, или лесть, или лицемерие → завеса», то у Вячеслава Иванова образ завес предельно объективирован. И даже тогда, когда он используется для описания проявлений человеческого духа, субъективизм и душевная про-

цессуальность сведены к минимуму, а душевные движения представляются в образах объективной реальности (неба, земли, солнца, луны и т.д.).

Основание сопоставления образа завес характеризуется некоей неопределенностью, аморфностью, зыбкостью. Это сближает исследуемый образ с образом бездны, которому присуща предельная степень бесформенности и полная безликость, лишаящая образ бездны визуальных признаков. Образ завес получает зримые характеристики, правда, они все несколько разрежены и ослаблены.

Для образа завес характерна какая-то существенная неполнота: хотя этот образ чувственно-конкретен и осязаем для глаза, он не может стать предметом самодовлеющего созерцания, как, скажем, звезды или луна. Другими словами, важно не то, что такое завесы сами по себе, а то, что там, за ними, что скрыто за их пеленой. Образ завес требует самопреодоления: сокрытый в нем динамизм не успокаивается, пока не найдет себе выхода в самоотрицании.

Образ завес прочно связан в поэтическом мышлении Вячеслава Иванова с рядом мотивов, в которых как раз и зафиксировано это саморазрушение образа. Все мотивы, которыми сопровождается образ завес, можно разделить на две группы: 1) созидательные (завесы *сгущаются, мрачнеют, медлят, застилают что-либо*) и 2) разрушительные (завесы *трогаются, раздвигаются, поднимаются, сквозят, редуют, раздираются*). Стоит отметить, что созидательные мотивы – возникновение завес – носят негативный оттенок, а разрушительные – исчезновение завес – позитивный. Исчезновение завес имеет позитивные коннотации, потому что является познанием доселе скрытого.

Завесы в поэзии Вячеслава Иванова имеют определенную цветовую гамму: они могут быть *золотыми, багряными, пурпурными, изумрудными, синими, голубыми*. Часто им приписывается особый оттенок – *темный*. Один раз поэт подчеркивает их тусклость, безликость – *бледная ткань закатных завес*. Как правило, цветовой признак метафорически соотносит образ и явление, которое этот образ обозначает. *Золотые завесы* – солнечный свет, *пур-*

пурные – заря, *изумрудные* – крона деревьев, *синие* – сумерки, *голубые* – небо, *темные* – тучи, *багряные* – горящий лес.

План содержания

Производя анализ плана содержания образа завес, т.е. области реального, мы опирались на ивановскую дихотомию макрокосма и микрокосма, мироздания в целом и мира человеческой души. Несмотря на очевидное различие того и другого, мироздание и человеческая душа устроены сходным образом. Они двучастны: в них есть Небо и Земля. В сфере макрокосма Небо – это место, где обитает Бог-Творец, трансцендентный тварному, земному миру. В сфере микрокосма Небо – это область Бога-Отца. В свою очередь, Земля тоже двучастна: в ней есть два уровня – внешний, видимый, и внутренний, невидимый. Внешнее в сфере макрокосма – это человек как часть видимого мира, в сфере микрокосма внешнее – это «дневная», рациональная, мужская часть человеческой души. Внутреннее в макрокосмической сфере – это Душа Мира, посредством которой трансцендентный Бог-Творец общается с тварным миром. В микрокосмической сфере внутреннее – это «ночная», иррациональная, женская часть человеческого существа.

Все парадигмы, в которых в качестве основания сопоставления выступают природные явления, т.е. то, что Иванов называет «реальное», можно считать парадигмами первого уровня.

Парадигма «туман → завеса» разрабатывается в текстах, объединенных общей темой жизни и смерти. Этот образ возникает в рамках одной книги лирики «Прозрачность» в двух произведениях – «Железная осень» и цикл «Горная весна». В первом тексте *хмурая завеса* – один из атрибутов поздней осени, когда облетевшая листва успела пожухнуть:

Где огневой поры

Червленец любезный?

О, золотой поры

Конец железный [55; 772].

Это время года понимается как такое состояние бытия, когда смерть торжествует над жизнью: *весны бойцы* (= зеленая листва) *пали в сече бесполезной*. Жизнь окончательно оскудела (*где хмель и где венцы?* – вопрошает поэт), и о ней остается только со скорбью вспоминать – *творить тризну*. Таким образом, завеса здесь – один из атрибутов смерти.

Второй раз парадигма «туман → завеса» появляется в первом стихотворении из цикла «Горная весна» [55; 808], где создается образ весны – поры, когда жизнь торжествует над смертью. Завесы – атрибут весны, они таят за собой признаки возрождающейся жизни.

Цикл «Горная весна» состоит из шести стихотворений, каждое из которых рисует образ одного из ликов горной весны. В шестом тексте взгляд поэта приковывают горы, снеговые вершины которых залиты медным светом вечернего солнца. Зимнему пейзажу, который освещен вечерним солнцем, противопоставлены первые признаки весны – цветущие на лугах подснежники. Таков план *realia*, который переходит на уровень реальнейшего в результате мифологизации пейзажных образов. Подснежник – это атрибут Персефоны, богини возрождающейся природы, а снежные вершины в необычном освещении – это кони Аида, *царя преисподней глубины*. Он воскрес и погнал своих коней вслед за супругой. В образе завес подчеркнута их мрачность, темнота (*сизый пепл и мрак завес*). Сквозь них *мерцает призрак горный* – Аид. За завесами, таким образом, скрывается смерть. Казалось бы, возникает повторение мотивов из «Железной осени». Однако здесь важно другое: смерть угрожает возрождающейся жизни и преследует ее.

В рамках одного и того же цикла образ завес приобретает диаметрально противоположный смысл: в одном случае за завесами скрывается жизнь, в

другом – смерть. Это является яркой демонстрацией одного из фундаментальных признаков исследуемого образа – его амбивалентности, глубинной двойственности. Это свойство тем ярче бросается в глаза, что образ приобретает противоположный смысл в контексте одного цикла, который всегда обладает у Вячеслава Иванова высокой степенью цельности, продуманности и завершенности.

Из 24 текстов, включающих в себя образ завес, выделяется группа из 7 стихотворений, в которых план содержания исследуемого образа достигает последней смысловой глубины и мифологической конкретности. Здесь семантика образа кристаллизуется в миф. Эта группа стихотворений формирует исходное смысловое ядро образа, с которым связаны другие тексты, находящиеся на семантической периферии образа.

Рождение Христа («Уста зари» и «Покров»)

В тексте стихотворения «Уста зари» категории макрокосма и микрокосма столь тесно переплетены, что невозможно отделить одно от другого без нарушения образного строя произведения. Создается впечатление, будто эти категории прорастают друг в друга.

В первом четверостишии внимание сосредоточено на макрокосме, который соотносится с микрокосмом: *заря горит, как уста*; восход солнца отождествляется со звучанием слова. Это представлено с помощью параллелизма макрокосма и микрокосма: *Слышишь слова золотого вещей мед? – / Солнце в огненном безмолвии встает!* [57; 37]

Во втором четверостишии в центре внимания оказывается микрокосм, который сопоставляется с макрокосмом: уста такого же цвета, что и заря (*Дан устам твоим зари багряный цвет* [57; 37]); уста говорят, а в макрокосме это означает то, что рождается свет (= Солнце). В последних двух стихах взаимодействие обоих планов бытия достигает апофеоза: *Их* (т.е. уста – Л.К.) *завесой заревою затвори: / Только золотом и медом говори* [57; 37].

Такая структура образов стихотворения далеко не случайна. Она отражает смысл стихотворения в целом. В подтексте стихотворения, не названный по имени, незримо присутствует образ Богородицы. Мариологические подтексты обнажают несколько мотивов, в своей совокупности традиционно связанных с Девой Марией. Это – 1) мотив рождения Солнца=Света=Слова (все это разные имена Христа), 2) мотив горения (его связь с Богородицей становится ясна, если вспомнить, что ветхозаветная неопалимая купина и росодательная печь считаются прообразами Богородицы), 3) мотив сохранения целомудрия, который выражается в требовании затворить уста. Ярким признаком богородичной символики является антиномичность. Все стихотворение «Уста зари» буквально соткано из противоречий, требующих примирения и синтеза: микрокосмические категории (уста, слово, свет) подают руку макрокосмическим (заря, Бог); возникает оксюморонное сочетание *говорить безмолвьем*. Хотя антиномизм является абстрактной категорией, в образе Богородицы он принимает вполне конкретные черты и проявляется ярче всего в именовании Марии одновременно и Девой, и Матерью Божией [131; 5-33].

Богородичный подтекст бросает новый свет на образ «заря → завеса». Заря, рождающая солнце, – это отражение в реальности реальнейшего – Богородицы, дающей плоть Христу. Это значит, что в тексте формируется парадигма второго уровня, где основанием сопоставления является реальнейшее, – «Богородица → завеса». В этом образе оба плана художественного мира Вячеслава Иванова пересекаются и отождествляются: макрокосм проявляется в микрокосме, а микрокосм наполняется энергиями макрокосма. Таким образом, завеса имеет в структуре пространства и в языке пространственных отношений не просто отрицательное значение: она не только отделяет разные планы бытия (Творца и тварь, дневную и ночную часть человеческой души) и скрывает одно от другого, но и соединяет их друг с другом.

В круг богородичной символики входит и стихотворение «Покров». В реальности здесь – обычный природный образ: солнце является облеченным

небесной лазурью: *голубая завеса ... полдень явила повитым ладаном лунным* [56; 279-280]. На уровне реальнейшего это означает, что Бог облекается в плоть, которую дает Ему Богородица. Здесь образ завес соотносится не с самой Девой Марией, а с плотью, которую Она дает Христу. Возникает парадигма второго уровня – «тело Христа → завеса». Эта парадигма поддерживается одним из немногих мест в Священном Писании, где речь заходит о завесе. В послании апостола Павла к евреям говорится, что христиане «имеют дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который он вновь открыл через завесу, т.е. плоть Свою» (Евр. 10:19-20). В древнем иудейском храме святилище, или Святая Святых, где обитал Сам Бог, отделялось от остальной части храма завесой, за которую один раз в год, в день очищения, мог входить только первосвященник. Когда Христос умер на кресте, завеса разодралась, открыв путь во святилище. Однако она не исчезла вовсе: по учению апостола, завеса – это тело Христово, которое одновременно и сокрыло Бога, видеть которого людям невозможно, и явило Его миру. Евхаристия, или Причастие Тела и Крови Христа, открывает всем путь богообщения – тот путь, который в древности совершал через храмовую завесу только первосвященник народа израильского. Здесь мы вновь не без удивления констатируем, что ивановские завесы не только скрывают макрокосм от микрокосма, но и одновременно являют высшую реальность человеку.

Рождение и Смерть («Сфинкс глядит»)

Первые две строфы стихотворения представляют собой развернутую параллель между закатом солнца, которое погружается в море, и мифом о Даная:

*Как замок медный, где Даная
Приемлет Зевса дождь златой, –
Гора зарделась медяная*

*Под огнезрачною фатой.
 Не дева негой бледной млеет
 Под ливнем пламенных небес –
 Зыбь хрисолитная светлеет
 В эфире солнечных завес [55; 590-591].*

Даная была дочерью царя Акрисия, который, узнав от оракула, что сын его дочери убьет своего деда, заточил Даная в подземелье, куда Зевс проник в виде золотого дождя. От брака Зевса и Данаи родился герой Персей. Даная в стихотворении «Сфинкс глядит» – это море, в которое погружается солнце (*зыбь хрисолитная*), а Зевс в образе золотого дождя – это само солнце, соприкоснувшееся с морем и как бы пролившееся в него (*огнезрачная фата, ливень пламенных небес, эфир солнечных завес*). Таким образом, здесь возникает парадигма первого уровня «солнечный свет → завеса».

Учет историко-мифологического подтекста позволяет охарактеризовать план содержания этого образа. В средние века фигуру Данаи, которая зачала ребенка действием божественной силы, стали понимать как античный прообраз Богородицы. В самом ивановском тексте присутствуют довольно прозрачные намеки на богородичный подтекст. Если именование Данаи *девой* объясняется античным мифом, то соотношение девы и горы принадлежит к христианской традиции, где Богородица называется «горой утучненной». Кроме того, в одном из образов, который относится к Данае, заключена очевидная анаграмма имени Христос (*зыбь ХРИСОлитная*). *Эфир солнечных завес* надо понимать, следовательно, как энергию, направленную на воплощение Христа, т.е. как наитие Святого Духа на Деву Марию. Мариологический подтекст формирует парадигму второго уровня – «энергия воплощения, наитие Святого Духа → завеса».

Однако произведение этим не заканчивается, и тема рождения удивительным образом связывается с темой смерти. Картина пышного заката сменяется наступлением ночи и появлением луны, для обозначения которой Вя-

чеслав Иванов использует два античных мифонима – Капрея и Сфинкс. Капрея – это имя женской богини (Афродиты). Сфинкс – животное с туловищем льва и головой человека, совместившее в себе две природы, символ тайны и загадочности. Образ луны-Сфинкса сопровождается мотивом умирания. Луна понимается поэтом как ночное солнце, а значит, Христос. Мотив боговоплощения соединяется с мотивом смерти. В чем заключается основание этой связи? Дело в том, что, согласно учению христианской церкви, рождение Бога в мире невозможно без Его смерти: являясь в мир, Бог жертвует полнотой своего бытия, умаляется и истощается, чтобы соединиться с человеческой природой.

Если быть более точным, луна здесь – символ одновременно Христа и Богородицы.

В стихотворении представлена детальная картина параллелизма между уровнем реального и реальнейшего в сфере макрокосма.

Таблица 2

Реальное	Реальнейшее
Солнце погружается в море	Происходит наитие Св. Духа на Деву Марию, брак макрокосма и микрокосма
Солнце заходит	Бог умирает, т.е. «истощает» Себя, воплощаясь
Луна восходит	Бог становится Богочеловеком, воплощается в человеческом мире

Брак макрокосма и микрокосма есть дарование жизни одному через смерть другого, смерть, которая оказывается одновременно абсолютным самоутверждением каждого. Этим постулируется нерасторжимое единство Жизни и Смерти.

Искушение Смертью («Завесы»)

В стихотворении «Завесы» [57; 11] создается картина ночного пейзажа: луна скрыта за тучами, сквозь которые пробиваются редкие лучи луны, отражающиеся в горном озере. Под образом завес выступают здесь, конечно же, тучи (возникает парадигма первого уровня «тучи → завеса»). Переход же на уровень реальнейшего связан с отождествлением озера и *мятежной души*. В контексте всей поэзии Иванова луна, являясь ночным солнцем, символизирует Бога, макрокосм. Завесы выступают как препятствия на пути богообщения, на пути соединения микрокосма с макрокосмом. Человеческая душа *ловит предвестья улыбчивых небес*, т.е. редкие мгновенья богообщения, залогов грядущего единства. Далее человек *смущается и прекословит тайне завес*, т.е. избегает этого единства, которое подразумевает под собой жертву, отказ от отдельного бытия и смерть. Мятежная человеческая душа проходит через искушение смертью. Оно состоит в боязни и неверии, что за смертью таится жизнь. Таким образом, здесь формируются две парадигмы второго уровня: «препятствие на пути богообщения → завеса» и «хранилище тайны → завеса».

Смерть Бога («Себя забывшие»)

О плане выражения образа завес, который возникает в стихотворении «Себя забывшие», мы подробно говорили выше. Остановимся на плане его содержания. *Бледная ткань завес* вызывает в памяти белые пелены, в которые укутывают тело покойника. Эти ассоциации вовсе не случайны: они связаны с центральной темой стихотворения – темой смерти и забвения.

Из обычного пейзажного стихотворения, рисующего картину сумерек, этот текст превращается в символическое обобщение благодаря образу *гробницы света*, который позволяет посмотреть на пейзажные образы в свете проблем макрокосма. Закат солнца – это смерть Бога, а ночное пространство – его гроб. Макрокосмическая мифологема «закат – смерть Бога» «прорастает» в сферу микрокосма и становится тем значимым фоном, на котором высвечиваются судьбы человеческой души.

Стихотворение «Себя забывшие» дает еще один повод отметить тонкую наблюдательность Вячеслава Иванова, который отмечает малейшие нюансы природных метаморфоз. Когда заходит солнце, то над полями сгущается и клубится туман. Этот туман символически понимается поэтом как множество человеческих душ, которые безуспешно пытаются соединиться с исчезающим божественным светом:

*Теней вереница
 Чредой несмелой –
 Под саваном лица,
 Под дымкой белой –
 Во мгле перелесья
 Скользит и реет,
 Росою зыбкой
 Над лугом веем,
 Меж дрёмом и дрёмом,
 Глухим поёмом –
 Летит за улыбкой
 Прозрачных небес [55; 561-562]*

Эти души обречены на призрачное существование. Бесприютные, они скитаются, мучаясь вопросами, на которые можно найти ответ только в Боге: «Кто мы?» Однако это состояние еще не является смертью, т.е. абсолютным небытием. Об этом можно судить на основании одного мотива, который возникает в тексте: *безликий рой душ венчан зарей*. Эта озаренность светом, пусть и в слабой степени, рождает в человеческой душе неудовлетворенность и заставляет стремиться к Абсолюту:

*Но алчут встречи,
 Но молят ответа*

В гробнице света

Смятенные тени [55; 562].

Таким образом, смысл стихотворения допускает двойное прочтение – как в свете микрокосма, так и в свете макрокосма. В первом отношении завесы представляют собой то, что затмевает Бога для человека, превращая Его в небытие. Такое забвение, однако, чревато для человеческой души самозабвением и саморазрушением:

Склонясь чрез плечи

Глядят в струи –

Ах, не находят

Черты свои!

И ропщут, рея:

«О, где я ? где я ?» –

Забвенья пени... [55; 562].

В макрокосмическом смысле завесы оказываются тем, что разлучает уже самого Творца с тварью, и сближаются с мифологемой «гробные пелены, в которые повито тело распятого Христа».

Воскресение («На получение греческой молитвы»)

Стихотворение «На получение греческой молитвы» представляет собой дружеское послание Г.А. Рачинскому, литератору, философу и переводчику начала XX века. В произведении, написанном по случаю болезни и выздоровления друга, тема Воскресения возникает в связи с исцелением Рачинского от недуга и вводится в текст дословной цитатой из пасхальной песни, обозначенной Ивановым как чужое слово:

Вернись же в дом твой, цел и здрав!

Как уголь на пурпурной завесе —

С Востока Свет... Христос воскресе

Из мертвых, смертью смерть поправ [57; 44].

Формируется парадигма первого уровня «заря → завеса». На уровне же реальнейшего образ завес входит в иной контекст. В заключительном катрене стихотворения возникает целая вереница соответствий, которые связывают реальное и реальнейшее в сфере макрокосма: от *угля на пурпурной завесе*, т.е. зарева восходящего солнца, через образ *Света с Востока* тянется смысловая нить ко Христу, воскресшему из мертвых. Возникает парадигма второго уровня «энергия Воскресения → завеса».

Смерть и Воскресение («De profundis»)

Композиционная и мотивно-образная структура стихотворения «De profundis» («Из глубины») [56; 237] такова, что здесь становится наиболее очевидным как полная противоположность, так и нерасторжимое единство микрокосма с макрокосмом, твари со своим Творцом, человека с Богом.

Первые три строфы стихотворения представляют собой то, что Л.В. Павлова назвала «собранием значений» [111; 53]: к одному основанию сопоставления, которое обозначено предельно значимым в мировоззренческих концепциях поэта местоимением «ты», подбираются образы сопоставления. *Гиперион, Митра, Иксион, Гелиос, Аполлон, Феникс, дракон, всадник со щитом на пышущем коне, кормщик верхних вод в сияющем челне, ветхий днями царь, Агнец с крестною хоругвию (Христос), жених на пламенных пирах* – все это разные имена единого Бога, который, пройдя через страдания и их высшую степень – смерть, утверждает жизнь и единство мироздания своим воскресением из мертвых. В стихотворении можно выделить мотивы, которые демонстрируют тождество смерти (страдания) и жизни. Христос *струи из ран эдемское вино, льет Кану с выси Лобной*. Само страдание Христа, которое совершалось на Голгофе, Лобном месте, возвращает человечеству райское бытие, преодолевает разделение твари с Творцом, микрокосма с ма-

крокосмом, которое произошло в результате грехопадения. Вячеслав Иванов соединяет начало и конец земной жизни Спасителя, первое чудо Христа (превращение воды в вино на свадьбе в Канне Галилейской) и Его последний подвиг – смерть на кресте.

Выводы к первому параграфу

1. Образ завес характеризуется амбивалентностью, глубинной двойственностью, которая отражается в мотивах, сопровождающих этот образ. Завесы одновременно и отделяют один план бытия от другого, небо от земли, микрокосм от макрокосма, и соединяют их.

2. Образ завес прочно связан с мотивом единства Жизни и Смерти, для которого есть одно слово – Воскресение.

3. К плану выражения образа завес относятся парадигмы первого уровня, где в качестве основания сопоставления выступает реальное, т.е. природные объекты (небо, заря, туман и т.д.). Место образа завес в структуре ивановского универсума становится ясно после анализа этих парадигм.

4. К плану содержания относятся парадигмы второго уровня, где в качестве основания сопоставления выступает реальнейшее – либо обобщенно чувственные понятия (жизнь, смерть), либо мифологические персонажи и явления (Богородица, Тело Христово, энергия Воскресения и т.д.).

3.2. Образ радуги в лирике Вячеслава Иванова

Образ радуги встречается в 21 стихотворении Вяч. Иванова: 5 раз в «Кормчих звездах», 7 раз в «Прозрачности», 8 раз в «Сог Ardens» и в «Нежной тайне» лишь единожды.

«Стержневым» текстом при анализе является стихотворение «Радуги» из книги «Прозрачность», где дана монографическая разработка заглавного

образа. Оно построено по принципу «собрания значений»: к одному основанию сопоставления, вынесенному в заглавие, подбираются все новые и новые образы сопоставления. По аналогичной схеме создано, например, стихотворение «Утренняя звезда» из книги «Кормчие звезды» [111; 78-83]. Парадигматика образа представлена в стихотворении «Радуги» наиболее полно, но не исчерпывающе. Поэтому она существенно расширяется за счет других текстов, где рассматриваемый образ находится на вторых ролях.

1. Антиномичность и синтетичность. В образе радуги всегда присутствует оксюморонность, антиномизм, соположение двух взаимно противоположных начал. В стихотворении «Радуги» [55; 750-752] представлено девять пар антиномичных образов и понятий: *восхождение и нисхождение, дух и брение, зарево и сумрак, влага и огонь, прозрачность и мрачность, горы и долины, горнее и дольнее, тайна и явление, мир и рознь.*

В образе радуги антиномизм преодолевается в синтез противоположностей, которые даются в таком случае неслиянно и нераздельно: в радуге мы можем различать как каждое из двух синтезируемых начал, так и их слияние в неделимое целое, которое уже не есть ни только первое, ни только второе начало, но нечто третье, новое и небывалое. Наиболее яркий пример, обнажающий этот антиномический синтетизм, дан в образе, построенном на модели «радуга → влажное горение»:

Неба лазурного

Тонкие зарева,

Дымные марева

Сумрака бурного

Влажным горением

Вы напояете [55; 751].

Сюда же следует отнести мотивы *растворения, сочетания, претворения и умирения*, возникающие в указанном тексте и корреспондирующие с принципом синтетизма. Единение противоречий выражается в парадигме «радуги → брачные звения духа и брения», «радуги → кольца обетные» из того же текста.

2. Темпоральность. В образе радуги соединяются два противоречивых признака: вневременность, неподвижность и временная текучесть, мимолетность. Поэт подчеркивает отрешенность радуги, отдаленность от всего изменчивого, временного, и в то же время она причастна временному, будучи мгновенным, недолгосрочным явлением. Вечное бытие, *realiora*, ноуменальное, прорывается в сферу *realia*, временного и феноменального, лишь на короткий миг.

В стихотворении «Пламенники» реализуется парадигма «радуга → неподвижное Время»:

*Радугой
Над водопадом бегучим –
Над временами живых
Стоит неподвижное Время... [55; 548].*

Этот образ тесно связан со смыслом стихотворения в целом. Многообразие возможно только в единстве: множество дней, солнц, пламенников, т.е. человеческих личностей, может существовать только тогда, когда есть *Единый День, одно Солнце*, одна абсолютная личность, которая является первообразом для всего множества своих проявлений. Радуга здесь и есть первообраз для динамического, текучего времени.

В то же время радуги именуются *мимолетными* («Радуги»). В стихотворении «На миг» и «Пристрастия» актуализируется мотив мгновенности, недолговечности радуги: *На миг растит зима цветок снежинки нежной, / И*

зиждет радуга кристально-яркий свод... [554; 608]; И там мгновенные ты ловишь измененья / То бело-облачных, то радужных небес [56; 353].

3. Пространственность. Образ радуги прочно связан с топосом Рая.

*...призрак милый ...
Истаял в свет, где семицветно-крылой
Невестою и Вечною Женой,
Цветя, манил в предел заповедной
Сад радуги детей земли унылой [57; 405].*

Здесь представлена парадигма «радуга → сад». Рай и есть Едемский сад. В книге Бытия читаем: «И насадил Господь Бог сад в Едеме на востоке» (Бытие 2,8). Далее Рай прямо называется садом Едемским (Бытие 3,23-24): «радуги → лестницы райского камня» («Радуги»)

Радуга – это не только сам Рай, но его обитатели.

«Радуга → павлин Рая»: 1) *Рая павлинами/ Вы возлетаете [56; 751]; 2) Летят шестикрылатые ко льву из алых врат,/ Как радуги павлинии, в тройном венце из роз [57; 460].*

«Радуга → жар-птица»: 1) *Там увидишь небылицы:/ Вьются в радугах Жар-птицы [57; 474]; 2) Не Жар-птицы ль перья реют,/ Опахалом алым веют,/ Ливнем радужным висят [57; 312].*

Надо полагать, что образ радуги связывается с райскими павлинами и жар-птицами на основании синекдохического названия целого (птиц) по его части (пышному, многоцветному хвосту). По закону метонимии спаяны друг с другом образы радуги-сада и радуги-павлина, ибо павлин – это птица, обитающая в Раю.

4. Духовная субстанциальность. В образе радуги нерасторжимо слиты духовность, бесплотность и телесность, в результате чего возникает новое качество – духовная субстанциальность. В стихотворении «Духи и души» реализован первый член оппозиции «бесплотность/ телесность». Пространствен-

ная структура текста организована по вертикали и задает привычную пространственную дихотомию: верхняя сфера – мир духов, который получает характеристики «светлый», «озаренный», «прозрачный», «огнезрачный рай», а нижняя сфера – мир душ, «дол», «мрачный», покинувший пределы рая. Радуга – принадлежность духовного мира:

*И милость радуги сияет
Над озаренной высотой,
И растворенной красотой
Ткань влаги тонкой наполняет [55; 604].*

В стихотворении «Роза царицы Савской» формируется яркая образная парадигма «серафимы → радуги». Здесь подчеркнута отнесенность анализируемого образа к области бесплотных сил, ангелов: *Летят шестикрылатые ко льву из алых врат, / Как радуги павлинии, в тройном венце из роз [56; 460].*

Согласно общей логике образа, бесплотность предстает не сама по себе, не в чистом виде, но явленной в иной сфере, физической, зримой, дольней: *Духа и брения / Звения брачные [55; 751].*

Радуги называются *душами бесплотными*. В свете оппозиции «духи – души» это именование следует понимать как оксюморонно-синтетическое: души – принадлежность дольного мира, но в радуге они претворяются и становятся бесплотными.

5. Ознаменованность, нарочитая явленность.

«Радуги → реяний знаменья» [55; 751]. Конкретно-зримая явленность, оптическая данность становится одним из доминантных признаков образа.

«Радуги → сны»: *Сны предварения, / Сны огнезрачные... Заповедь ясно-го/ Сна заповедайте... [55; 751].*

«Радуги ↔ лик Идей»: *Вечных сфер святой порядок/ И весь лик золотых Идей/ Яркой красочностью радуг/ Льнули к ночи его бровей* [55; 779].

«Радуги ↔ лики прорицаний»: *Подруга чистых созерцаний,/ Сойдем под своды тишины,/ Где реют лики прорицаний,/ Как радуги в луче луны* [57; 262].

В ауторефлексивных текстах Иванова радуга предстает как символ самого символа. «Символ <...> уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагой души, отразившей луч» [57; 606]. В символе подчеркивает момент соединения по преимуществу, или, иначе, синтетизма, который является ключевым в семантической структуре образа. И символ и радуга имеют гомологичную структуру, они подобны друг другу: радуга есть символ в зримо-образной форме, а символ есть радуга в категориально-терминологическом смысле. Как радуга создается слиянием светового луча и воды, так и в символе налицо всегда два начала (у Иванова: слово и душа), данные в нерасторжимом единстве.

6. Аполлинизм. Аполлинизм есть один из основных, универсальных концептов в индивидуальной мифологии Вяч. Иванова и мифологии всего символизма в целом. Аполлинизм есть упорядоченность, четкая структурированность, оптическая зримость и предельная ясность. Онирические мотивы, ознаменованность – неотъемлемые черты мифологии Аполлона.

Радуга аполлинична. Это выражается в парадигмах «радуга → порядок сфер» (см. «Beethoveniana»), «радуги → рокоты лирные».

Образ радуги сочетает в себе визуально-оптические и музыкально-слуховые характеристики: *Сливались радуги, слепившие мой взор, / С великолепием таинственной музыки* [57; 347].

Это единение настолько взаимопроникающее, что визуально-световую сферу и сферу музыкально-звуковую невозможно отделить друг от друга; два разнородных начала сливаются и превращаются в радугу – звучащий свет и огненный звук. Это выражено в парадигмах «радуги → созвучные спектры», «радуги → всемирные огnezвучные струны», «радуги → рокоты лирные».

«Радуга <...> выступает <...> в качестве модели гармонии сфер, о которой говорят расположенные одна над другой дугообразные цветовые зоны, так же преломляющие в «отблеске» источник энергии – космическое солнце, как струны лиры разлагают перво-слово на разные голоса (“гласы” и “глаголы”))» [158; 170].

7. Мариологичность. Последняя мифологическая конкретность образа радуги состоит в его мариологичности. Анджей Дудек отметил, что «в ивановском “умозрении в красках” софиологическую символику приобретает также радуга, которая, по словам Евгения Трубецкого, на иконах выражает “высшую радость твари земной и небесной”» [165; 47]. Хотя имя Богородицы возникает напрямую в связи с образом радуги лишь однажды («Мадонна»), мариологические подтексты сквозят во многих стихотворениях и парадигмах. Основываясь на общеизвестной православной богородичной символике, а также на богословском осмыслении личности Пресвятой Девы, данном В.Н. Лосским (который опирался, в свою очередь, на церковное и святоотеческое предание), можно дать сопоставление традиционного образа Богородицы и образа радуги у Иванова.

Таблица 3

Богородица	Радуга
Лестница Иакова	Лестница райского камня
Неопалимая купина	Влажное горение
Росодательная пещь	
Дверь небесная	Победные двери восхождения Семицветные эфирные арки Кристалльные своды
Рай	Сад, павлин рая и проч.
Дает свое человечество Богу, рождает Бога, ставшего человеком	Растворяет тайну в явлении
Невеста Невестная	Брачные звения духа и брения

Разрушает вражду, подает мир	Претворяет тень разделения Умиряет рознь семилучную
Отвергает Царствие Небесное	Отворяет тюремную крышу

Богородица восходит от земли на небо и становится первой тварной личностью, которая воскресла и взошла телом на небо. Пресвятая Дева именуется Предстательницей, Заступницей, Помощницей. «Она дарует вечные блага. Именно через нее люди и ангелы получают благодать. Ни один дар не получается в Церкви без помощи Божией Матери – Начала Церкви прославленной» [80; 264]. Таким образом, в личности Девы Марии нераздельно слиты моменты восхождения в горнее и нисхождения, милости дольнему. Это корреспондирует с образом радуги, для которой тоже характерно подобное же единство восхождения и нисхождения: *нисхождения/ Отсветы бледные,/ И восхождения/ Двери победные!* [55; 751]. О соединении в образе радуги как природном аналоге арки моментов восхождения и нисхождения писала И.В. Корецкая [66]. Это единство, однако, рассматривалось исследователем только в свете эстетической теории Иванова, без учета его религиозно-символического значения. А.Н. Афанасьев приводит данные, которые ясно говорят о том, что в славянской народной мифологии радуга мыслилась как атрибут Пресвятой Девы: радуга – это коромысло и пояс Богородицы [14; 342-355].

Темпоральность по отношению к Богородице характеризуется теми же признаками, что и в отношении к образу радуги. Богоматерь одновременно существует и вне времени, в вечности, и во временном становлении, направляя его к вечности. «<...> свободная от условий времени, Дева Мария является причиной того, что Ей предшествовало; Она одновременно главенствует над тем, что наступило после Нее. <...> Как достигшая предела становления, Она главенствует над судьбами Церкви и вселенной, которые еще раскрываются во времени» [80; 264].

Личность Богородицы являет собой тот же напряженный антиномический синтетизм, который конституирует и семантическую структуру образа

радуги. Дева Мария в одно и то же время и Богородица и Невеста Христова. В поэме в сонетах «Спор» как раз формируется парадигма с яркой богородичной символикой «радуга → Невеста и Вечная Жена».

С мариологичностью тесно связан другой семантический признак образа радуги – его **8) иконографизм** (в том понимании иконы, которое дано русской религиозной философией). Иконостас – это «*видимые свидетели мира невидимого, живые символы соединения*» [147; 542] алтаря и храма, неба и земли, горнего и дольного. Эти свидетели обладают «двойственной способностью восприятия» [147; 541], т.е. они знают одновременно и видимое и невидимое. «Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым. <...> Иконостас есть *видение* <...> явление небесных свидетелей, и прежде всего Богородицы и самого Христа во плоти» [147; 543].

Как Богородица, так и радуга не только соединяют горнее и дольное, но и занимают пограничное место между ними, выполняют посредническую функцию между небесной и земной сферой. Радуги – *веяний вестницы*, они *научают мир, уверяют сердце тоскливое, одаряют жажду надземную*. О том, что сквозь радугу просвечивает небесное начало, а сама радуга становится посредником между двумя мирами, говорится в стихотворении «Прекрасное – мило»: *Не солнце радугой прозрачность напояет – / Глядится Все-душа в расцветший водопад* [55; 782].

Так же, как в радуге, в иконе всегда наличествуют два синтезируемых начала, а также силен момент ознаменованности и оптической зримости.

Выводы ко второму параграфу

1. Несмотря на то, что радуга – принадлежность верхней пространственной сферы, эфира, она тесно связана с земным миром, являясь посредником между двумя пространственными сферами.
2. Для семантики образа характерен антиномизм и синтетизм: в радуге всегда фиксируется единство двух противоположных моментов (вечности и

времени, духовности и телесности, восхождения и нисхождения, горнего и дольного и т.д.).

3. Семантическим ядром образа является его мариологичность, т.е. связь с богородичной символикой. Радуга – один из многочисленных в творчестве Иванова символов Богородицы.

4. С мариологичностью связаны такие особенности образа радуги, как его аполлинизм, ознаменовательность и иконографизм.

3.3. Образ улыбки небес в лирике Вячеслава Иванова

Образ улыбки небес и небесных обитателей восходит к древности, связан с мифологическими представлениями и обязан своим происхождением антропоморфизации человеком явлений природы, возникновением человекообразных божеств.

Образ улыбки, и в частности «улыбки небес», широко используется различными поэтами, его разветвленная парадигматика представлена в «Словаре поэтических образов» Н. Павлович. Как на ближайшего предшественника Иванова в разработке этого образа нужно указать на В. Соловьева.

Известным фактом в биографии Иванова является то, как Дарья Михайловна, первая жена поэта, без ведома мужа принесла его стихи на суд к В. Соловьеву, который нашел в них «главное» – «безусловную самобытность» [51; 20]. Между Вяч. Ивановым и В. Соловьевым обнаружилось духовное родство. Позднее Иванов так говорил о Соловьеве: «Он был и покровителем моей музыки и исповедником моего сердца» [51; 20]. В книге лирики «Нежная тайна» Вяч. Иванов говорит о своей связи с А. Блоком: <...> *оба Соловьевым/ Таинственно мы крещены* [57; 10].

В оригинальных стихотворениях В. Соловьева образ улыбки встречается в 8 текстах [133].

Таблица 4

Название стихотворе-	Минимальный контекст
----------------------	----------------------

ния	
«Нет вопросов давно, и не нужно речей...»	<i>В алом блеске зари я тебя узнаю,/ Вижу в свете небеса улыбку твою [133; 697]</i>
Посвящение к неиз- данной комедии	<i>Ты, муза бедная, над смутною стезею/ Явись хоть раз с улыбкой молодой [133; 707]</i>
«Ветер с западной страны...»	<i>Ветер с запада утих,/ Небо улыбнулось [133; 720]</i>
«Наконец она стряхну- ла...»	<i>Наконец она стряхнула/ Обветшалый свой убор,/ Улыбнулась и вздохнула [133; 739]</i>
Гроза утром	<i>Но двоится твой взор: улыбается/ И темнеет гро- зой незабытой [133; 762]</i>
«Я озарен осеннею улыбкой...»	<i>Я озарен осеннею улыбкой –/ Она милей, чем яркий смех небес [133; 769]</i>
Три свидания	<i>Пронизана лазурью золотистой,/ В руке держа цветок неведомых стран,/ Стояла ты с улыбкою лучистой [133; 788]; Улыбки розовой душа следы хранила... [133; 795]</i>

Таким образом, в поэзии В. Соловьева улыбающимися могут выступать «Ты», «Она», муза и небо. Характерной особенностью улыбающихся является то, что лирическая героиня, «Ты» и небо проникают друг друга, даны во взаимном слиянии: герой видит улыбку героини «в свете небес», а сама героиня предстает лирическому «Я», «пронизана лазурью золотистой». Иванов следует за этим сопряжением неба и «Ты» и развивает его в сторону большей детализации и углубления семантики.

Образ улыбки небес встречается в первой книге лирики Иванова «Кормчие звезды» в 15 текстах, в книге «Прозрачность» в 7 текстах, в «Сог арденс» в 2 текстах и в «Нежной тайне» в 8 текстах. Всего этот образ встречается в 32 текстах и проходит сквозь все творчество поэта, обрастая все новыми и новыми смысловыми оттенками и превращаясь в многогранный символ.

Прежде чем говорить о символике образа, следует реконструировать его непосредственное восприятие. В наивно-реалистическом видении «улыбка небес» представляет собой очищенное от мрачной завесы облаков голубое небо, сверкающее солнечным блеском. Эта «улыбка» обращена к земле и отражается либо на водной глади озер и морей, либо на вершинах сверкающих ледяным блеском гор, либо на цветущей равнине.

Таков план выражения образа улыбки, которым ни в коем случае не следует пренебрегать, поскольку он не менее значим, чем план содержания. Но чтобы выяснить не только внешнюю сторону образа, но и его смысл, необходимо прежде всего ответить на вопрос: кто или что улыбается в поэтическом мире Иванова? Дело в том, что улыбается у Иванова не только небо, но и Весна, Зевс, Душа, Красота, Афродита, Джоконда, мудрая Жена, Богоматерь и «Ты», т.е. не потерявшая связи с земным миром после смерти Л.Д. Зиновьева-Аннибал, жена поэта, – одним словом, улыбается как небо, так и «небесные обитатели», существа высшего мира.

Так, в стихотворении «Beethoveniana» «улыбка небес» предстает как «улыбка Зевса»:

*Снилось мне: сквозит завеса
Меж землей и лицом небес.
Небо – влажный взор Зевеса,
И прозрачный грустит Зевес [55; 778].*

Но вот Зевс слышал дионисийскую музыку, звон тимпанов и кимвалов – *И божественной улыбкой/ Прояснилась печаль очей [55; 779].*

Несмотря на множество существ и объектов, предстающих в поэтическом мире Иванова улыбающимися, все они представляют собой разные лики единой сущности. В статье «Символика эстетических начал» [54] Иванов сам дает общее имя тому, кто улыбается в его поэтическом мире: это – «Красота». Красота божественна, она восседает на «заоблачных тронах»; до того момен-

та, как она улыбается, она остается незримой, надмирной: этот лик Красоты Иванов именуется «Астерия», «Урания». Красота зримая, проявляющаяся в мире, улыбающаяся получает имя «Всенародной» [54; 830]. Здесь Иванов использует образы из диалога Платона «Пир», перерабатывая их и включая в свою эстетическую систему, основанную на понятиях «восхождение» и «нисхождение»: «Урания» – Красота в аспекте восхождения, «Всенародная» – Красота в аспекте нисхождения.

Рассмотрим отдельные лики Красоты в свете их общего имени. Красота (в широком смысле) может предстать в облике Афродиты, Богородицы, Души, мудрой Жены, «Ты», Джоконды. Небо (и другие его именованья – *светлость под тучами, ткань эфира* и т.п.) указывает на божественный, горный характер Красоты. Что касается Зевса, отождествить его с Красотой позволяет то, что в данном поэтическом контексте он предстает в своей влажной ипостаси, а влага есть символ женского начала, так что влажный Зевс – не мужское только, но и мужеженское божество (ср. «Сон Мелампа», где Зевс прямо так и именуется).

Улыбка небес, или небесной Красоты, ясный солнечный небесный свет, – противоположность гнева небес, который выражается молнийными разрядами на фоне мрачного небосвода и ниспосылается в возмездие за земные грехи. Улыбка же – это не воздаяние или ответное действие небес, а дар и милость, требующие от земного мира и человека смиренного восприятия.

Премирная, небесная Красота улыбается, когда происходит ее нисхождение в дольний мир. Улыбка – знак нисхождения божественной Красоты. Премирная Красота (Урания) склоняет свой милостивый лик к дольному миру и, нисходя с заоблачных престолов, улыбается земному миру, представляя в облике земной, «Всенародной» Красоты. В нисходящей Красоте небесное и земное 1) отчетливо противопоставляются (*небесная Красота* улыбается *дольному миру*) и 2) примиряются, соединяются. Улыбка есть символ «содружества разделенного родного» [54; 825]. Земля принимает нисходящую Красоту и сорадуется ее улыбке:

*Как озеро, она предвестья ловит
Улыбчивых небес,
Смущается и тайне прекословит
Медлительных завес [57; 11]*

В стихотворении «Океаниды» вода отвечает своим блеском на улыбку небосвода:

*Кто внемлет вам? В красе победной
Невозмутимый небосвод
Улыбкой вызывает бледной
Ответный блеск влюбленных вод [55; 526].*

Небесная Красота может предстать только в гранях земного инобытия, в категориях красоты земной. В земном воплощении Она есть «окрыленное преодоление земной косности» и одновременно – «новое обращение к лону Земли» [54; 827], «склонение вознесшийся линии» [54; 826]. Вознесшаяся линия, которая затем вновь опускается на землю, имеет форму дуги, что указывает еще на одну сторону рассматриваемого образа: «улыбка небес» есть не что иное, как радуга. Это отметил уже М.М. Бахтин: «Нисхождение – это символ радуги, улыбки, любви к земле, сохранившей память о небе» [21; 395]. Улыбка небес в ряде текстов и облекается в форму радуги: *В небе радуга сомкнулась <...> Ткань эфира улыбнулась [57; 37]. Заповедь ясного/ Сна заповедайте:/ Как улыбается/ Светлость под тучами; <...> Как упиваются/ Светами зыбкими,/ Осияваются/ Цвета улыбками/ Мглы окрыленные...* [55; 752].

Иванов отмечает, что восхождение знаменуется мужским началом, а нисхождение – женским; «в восхождении лучится Аполлон, в нисхождении улыбается Афродита» [54; 829]. Действительно, в 11 из 32 текстов с образом

«улыбки небес» преобладают женские образы, однако в остальных девяти текстах она сочетается с мужской. Происходит такое сопряжение по двум причинам.

1) Мужские образы переплетаются с женскими в тех текстах, где, помимо нисхождения Красоты, мыслится еще восхождение человека к горнему миру. В стихотворении «Rosa in spise» мудрая Жена, *вселенская лазурь божественного свода*, улыбается, и ее улыбка дает воскресение человеку, наполняет его дерзновением и силой:

*Я от корней бежал, но пригвожден к стволу.
Ты улыбаешься... – где крепкий плен распять?
Дерзает грудь моя соревновать орлу! [56; 494].*

Но чтобы добиться благосклонности небес, необходимо страдание, необходимо пройти крестный путь:

*Ширококрылый крест открыл тебе объятья!
Ты улыбаешься, ты вечно впереди, –
И ты же розою цветешь в моей груди [56; 494].*

Путь страдания и есть восхождение, которое Иванов определяет как «подвиг разлуки и расторжения, утраты и отдачи, отрешения от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного» [54; 824].

2) Нисхождение премирной Красоты есть, кроме всего прочего, еще и рождение божественного младенца, причем Мать и Сын мыслятся в земном воплощении как одно: *И вот, ты [т.е. Красота – Л.К.] близишься по лону влаги зыбкой/ Стыдливою мечтой, с младенческой улыбкой...* [55; 781]

Улыбка младенца может отождествляться с улыбкой матери:

Уже в отчизне темнолонной

*Душой блуждает полусонной,
С улыбкой материнских губ,
Лады владелец колыбельной [57; 24].*

*Гряди ж издалече,
Царица желаний! Святая жилища, твой кров
Разубран ко встрече;
Гряди!.. Издалече – чу, поступь легчайших шагов.
Идет, и лелеет
В покрове незримом, как зыбке небесной, дитя;
И близко яснее,
В обличьи родимом, воскресной улыбкой светя [57;12].*

Последний текст подводит нас к наиболее существенному моменту в символике рассматриваемого образа. «Улыбка небес» – это образ иконографический (1). Икона, по словам о. П. Флоренского, «явленный лик духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной Красоты, дольний образ горнего первообраза» [147; 536]. «Улыбка небес», будучи образом нисхождения, есть гармония и взаимослияние горнего и дольного, явленный лик премирной Красоты, невидимое, приобретающее осязаемый облик. Так же, как и икона, «улыбка небес» занимает пограничное положение, об этом говорит образ улыбки распутий *между тем, что – День, и тем, что – Ночь* в стихотворении «Душа сумерек» [55; 740]

Собственно иконные образы содержатся в текстах «Материнство» и «Нежная тайна». «Улыбка небес», или небесной Красоты, есть склоненный над Младенцем Христом лик Богородицы:

*...ты понесла
Дар возделенный, плод нетленный –
И над Младенцем замерла
Улыбкою богоявленной [57; 24].*

В стихотворении «Прозрачность» улыбка называется *божественной маской*, не личиной, или искаженным образом, божества, а его явленным ликом, вместившим всю полноту божества, т.е. иконой: *Прозрачность! божественной маской/ Ты реешь в улыбке Джоконды* [55; 736].

В приведенных текстах образ улыбки прямо предстает как икона божества, однако и там, где нет прямого указания на икону, «улыбка небес» – всегда образ иконографический, всегда явленный лик, живой и животворящий образ божества. Даже там, где перед нами образ улыбки небосвода, т.е. чисто природная картина, мы не вправе изолировать его от общего смыслового ядра образа улыбки – ее иконографизма, ибо это будет противоречить двум основным установкам эстетики Иванова: 1) понимания природы как живого явления и 2) понимания символа как принципа единораздельной целостности отдельных моментов одного символа.

Во-первых, природа понимается Ивановым как живое явление, действительно, по-настоящему живое существо, не в аллегорическом или метафорическом смысле; явления природы – одна из форм жизни мирового целого, внутренне связанная и с жизнью божества. В этом – первая причина необходимости рассмотрения образа «улыбки небес», взятого в природном аспекте, как одного из ликов божества.

Кроме того, в символе все отдельные моменты семантики тождественны как с основным смысловым ядром символа, так и друг с другом. Поэтому и природный, наивно-реалистический аспект образа «улыбки небес» следует рассматривать в свете основного смыслового ядра символа, т.е. как некий явленный лик божества.

Выводы к третьему параграфу

В образе «улыбки небес» можно выделить три плана, единораздельная целостность которых позволяет трактовать данный образ как символ:

- 1) наивно-реалистический: улыбка небес как природная картина;

- 2) философско-эстетический: улыбка небес как нисхождение Красоты;
- 3) религиозно-мифологический: улыбка небес – богоявленный лик, икона.

3.4. «И бездне – бездной отвечал»: образ бездны в лирике Вячеслава Иванова

Образ «бездны» встречается во всех четырех прижизненных книгах лирики Иванова 67 раз в 47 текстах, наиболее частотен этот образ в книге «Кормчие звезды» и «Сог Арденс». Семантически, функционально и мифопоэтически близок образу «бездны» образ «хаоса». Этот образ был сознательно исключен из нашего рассмотрения по двум причинам: 1) он вносит дополнительный космологический и космогонический аспект; 2) хаос почти всегда тождествен бездне, а бездна не всегда тождественна хаосу. Другими словами, семантика образа хаоса шире и разнообразнее семантики образа бездны.

Е.К. Созина исследует семантику образа «двойной бездны» в лирике Тютчева, Фета, Иванова, Анненского и Волошина. Он предстает как космологическое зеркало, в котором взаимно отражаются небо и водная стихия [55; 782].

Двойная бездна – аналог античной мифологемы шарообразного космоса: верхняя полусфера отражается в нижней, и наоборот, небо оказывается как вверху, так и внизу. Комплекс значений космологического зеркала включает в себя момент инициализации, посвящения в тайны бытия, момент становления универсума в результате отражения верхнего в нижнем, а также момент мистического единства мироздания, микрокосма с макрокосмом. Семантика образа бездны достаточно устойчива, она остается неизменной как у романтиков середины XIX века, так и у символистов начала XX века. Семантические различия являются вариациями при сохранении единого архетипа [132].

Общие замечания, первоначальная характеристика

Несмотря на частотность присутствия в текстах Иванова образа бездны, он никогда не становится самостоятельным предметом изображения и созерцания и выполняет атрибутивные, связующие функции между объектами изображения. В художественном пространстве Иванова бездна характеризуется необычайным многообразием.

1. Природные объекты. Здесь представлены все традиционные природные бездны – морская, небесная, горная. Чаше других (порядка 20 текстов) встречается парадигма «море → бездна»: *Над серой бездной вод означилась луна («Адриатика»)* [55; 613]; *Вися над бездной, челн колеблет вдалеке/ Свой образ, вод стеклом незримым отраженный («Лагуна»)* [55; 614]; *Меж мгновеньем и мгновеньем/ Бездна темная зияет./ По змеисто-зыбким звеньям/ Тухнет свет, и свет сияет/ Над струистой могилой.../ Сладко мне мое безволье/ Доверять валам надежным...* («Semper morior, semper resurgo») [56; 267-268]. Несколько реже (более 10) встречается парадигма «небо → бездна»: *За бездной, дышащей всезвездностью яркой,/ Где тускло Млечный Путь верховной рдеет аркой* [56; 378] («Небосвод»). Наиболее редка (4 текста) парадигма «пропасть, обрыв → бездна»: *Резвый, сбегает, –/ Забыв о бездне.../ И вдруг –/ Над зевом пустым,/ На стемном краю,/ Стоит – не дышит («Стремь»)* [55; 601-602].

2. Человек. «Душа → бездна». *И я славословлю тебя, двуединое Сердце/ Всезрящую мира/ Меж горною бездной/ И бездной во мне («Псалом солнечный»)* [56; 235] и «подсознание → бездна»: *Дохнет Неистовство из бездны темных сил/ Туманом ужаса, и помутится разум («Астролог»)* [56; 253].

3. Экзистенциальные явления и сущности. «Смерть → бездна»: *<...> крови не видит, Не видит Керры, Не видит бездны...* («Наполеон») [55; 691]. «Бог → бездна»: *<...> слышу, Бездн Господних дочь, Твои бессмертные шаги!..* («Ночь») [57; 13].

Несмотря на столь многообразную парадигматику, бездна остается безликой; она лишена визуальных черт и в сущности совершенно невообразима. Сама бездна не является чем-либо, не является объектом и получает признаки тех явлений, которым приписывается «бездонность» (моря, неба, души, смерти и т.д.).

Функции образа бездны

В первую очередь бездна выполняет функцию локального указателя, она – граница между пространственными сферами. В макрокосме, т.е. внешнем мире, выделяются три сферы и, соответственно, три бездны: верхняя – надзвездная, небеса небес (см. парадигму «Бог → бездна»), земная – морская, горная, небесная (см. парадигмы «море → бездна», «небо → бездна», «пропасть, обрыв → бездна»), нижняя (ад, преисподняя): *В сумрак бездны, над которой наш беспечный хор скользит,/ Он доверчиво нисходит к рою зыблемых теней («Орфей»)* [55; 577].

О пограничной роли бездны можно судить по нескольким текстам, где говорится о том, как путник спускается с гор и оказывается на краю бездны именно в тот момент, когда горный мир меркнет и взору открывается мир дольний:

*Резвый, сбегает, –
Забыв о бездне...
И вдруг –
Над зевом пустым,
На стремном краю,
Стоит – не дышит,
И мерит кружащимся взором
Во мгле глубинной
Дольние дали... [55; 601-602].*

Бездна, как граница пространственных сфер, имеет важную особенность: это граница неопределенная. Эта особенность образа бездны обозначена в стихотворении «Ночь в пустыне». Падающие звезды, нарушив законы своего бытия, становятся призрачными и занимают пограничное место в мироздании между бытием и небытием: их *жизнь – сновиденье*, они *гаснут в огне* и падают в бездну. Об этом падении сказано: *В ночи без следа,/ Мгновенно ль – иль вечно? –/ Летим мы беспечно –/ Куда? Куда?* [55; 531-532].

В пограничном состоянии падающих звезд, летящих в бездну, подчеркнута неопределенность, а значит, и бездна, как граница сфер, тоже является неопределенной (это подтверждают и соответствующие признаки бездны: смутная, темная, серая, туманная и др.).

В художественном пространстве Иванова мы выделили три сферы, но сам принцип его построения таков, что этих сфер может быть больше:

*Разно-текущих потоков немало в темной пучине:
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Точно из вечности в вечность душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховые, - глухо
Влажной за ней замыкается нижняя бездна* [52; 296].

Преодолевая бездны и оказываясь в высших сферах, можно увидеть иные бездны, ведущие в иные сферы, и так далее. В такой пространственной структуре бездна становится принципом перехода из одной пространственной сферы в другую и участвует, таким образом, в архитектонике космоса, выполняет архитектурную, пространствообразующую функцию. Осуществляя связь всех сфер, она причастна к каждой из них.

Пространственная организация художественного мира Иванова такова, что макрокосм, т.е. Абсолют, тождествен микрокосму, т.е. миру человеческой души, точнее говоря, это тождество может быть обозначено как координированная единая целостность, ибо макрокосм и микрокосм не только

едины, но и раздельны, отличны друг от друга и создают координированное целое. Это тождество включает столь богатый символический потенциал и создает столь глубокую смысловую перспективу, что без него художественный мир Иванова просто немислим. Приведем пример взаимного слияния микрокосма и макрокосма, где фигурирует образ «бездны»:

*И я славословлю тебя, двуединое Сердце
Всезрящего мира
Меж горнею бездной
И бездной во мне!
Тебя, двуединое Солнце
Горящего пира
В моей многозвездной,
В моей всесвятой
Глубине [56; 235].*

В первой части, где фигурирует Сердце, макрокосм дан в категориях микрокосма, вселенная представлена как душа; во второй части, где фигурирует Солнце, микрокосм дан в категориях макрокосма, душа представлена как вселенная. Подобная координированная целостность двух сфер бытия возможна лишь при условии, что обе они имеют одну порождающую модель, т.е. являются символами единой предвечной сущности.

Символизацию микрокосма средствами макрокосма можно назвать экспликацией символа, а символизацию макрокосма средствами микрокосма – импликацией символа. В приведенном тексте представлены оба варианта символической взаимосвязи. Тот и другой процесс возможны лишь тогда, когда в качестве их фона мыслится исходное и неразрушимое единство микрокосма и макрокосма. Вместе с тем очевидно, что экспликация символа встречается гораздо чаще, в силу того что естественнее показать тайное, скрытое в глубинах души через внешнее и физически наглядное.

Каждый текст Иванова должен быть прочитан не только наивно-реалистически, с учетом только «внешнего», эмпирического значения, но и с учетом отождествления микрокосма и макрокосма, т.е. с учетом сосредоточения в образе не только природно-пейзажного, но и философского, эстетического, религиозного, мистического и прочего личностного содержания.

Все сказанное имеет непосредственное отношение к образу «бездны»: его смысл не ограничивается природным и даже пространствообразующим значением, «бездна» участвует в обозначении пространства не только как места, в котором совершается событие, но и как самого этого события или состояния души. Пространственный образ наполняется смыслом, далеко выходящим за пределы чисто пространственного значения. Происходит то, что можно назвать рождением языка пространственных отношений.

Бездна оказывается включенной в три образно-тематических комплекса, каждый из которых обладает рядом значений (философских, эстетических, религиозных, мистических и проч.): это, во-первых, комплекс «бездна и судьба», во-вторых, «бездна и рождение/ перерождение/ возрождение» и, в-третьих, «бездна и восхождение / нисхождение».

Бездна и судьба

В художественном мире Иванова человек неизбежно оказывается перед лицом бездны. В стихотворении «Пробуждение» лирический герой отправляется в плавание, которое традиционно понимается как символ жизненного пути, и, заснув в начале пути, пробуждается. Пробуждение здесь не только переход от сна к бодрствованию, но и понимание истинной сути жизненного пути (в пользу такой трактовки говорят следующие за данным стихотворением тексты «Дух», «Персть», «Воплощение»). Герой оказывается среди бездн:

Проснулся – глядит

Гость корабельный:

Висит огнезрящая

*И дышит под ним
Живая бездна:..
Глухая бездна
Ропщет под ним... [55; 518]*

Герой, *верного берега сын, потерян в безднах*, которые поглотили бы его, если бы не звезды, сияющие в глубине *огнезрящей бездны*.

Путь героя, окруженного безднами, состоит в их познании. В стихотворении «Дух», следующим за «Пробуждением», дух человека устремляется к *огнезрящей бездне*:

*Мой дух, ширясь и паря,
Летел во сретенье светилам.
И бездне – бездной отвечал;
И твердь держал безбрежным лоном;
И разгорался, и звучал
С огнеоружным легионом [55; 518].*

Устремляясь к звездам, человеческий дух выходит за пределы своей ограниченности и уподобляется бездне, проникается ею. Цель подобного познания заключается в том, чтобы понять то, что скрыто в безднах и за безднами. В стихотворении «Дух» это познание любви божественного Духа, которая определяет пламень духа человеческого. В стихотворении «Листопад» влага, которая называется *темным лоном судеб*, хранит в себе *бездонные тайны*. И этой тайной судьбы оказывается не кто иной, как Дионис, *муж Рока*.

Таким образом, получается, что познание бездны и неизбежно, т.е. является судьбой человека, и одновременно оказывается познанием судьбы, смысла жизни человека, а смысл этот – в богопознании. Дионис, Любовь, Дух и т.д. – все это имена Единого Бога, всеименного и безымянного. Богопо-

знание открывает двери бессмертия. Так, в стихотворении «Гелиады» сын Солнца, «юный Солнцебог», повернул огненную колесницу с установленного пути, и *Ужас свил свитком твердь – буйных ринул/ В бездн поглощающий провал* [55; 798-799]. Низвержение в бездну – возмездие за дерзновение и одновременно условие получения бессмертия. *Тот бессмертен, кто погиб.* Бессмертие обретается только в результате нисхождения в бездну.

Прохождение через бездны открывает новую реальность, новый лик бытия. С этим связан второй образно-тематический комплекс.

Бездна и рождение/ возрождение/ перерождение

Бездна у Иванова наделена двумя цветами: она либо темная, мрачная, либо пурпурная, огненная. Темная, как правило, сопряжена с тайнами судьбы, пурпурная – с мотивом рождения и возрождения.

В стихотворении «Пламенники» говорится о рождении Единым Днем (Дионисом) из *бездны пурпурной* (это либо море, либо небо во время зари) *мирьяды созвучных солнц*, т.е. *пламенников*, обновленного рода людского:

*Мирьяды, мирьяды
Солнц пламенноликих,
Солнц пламенноустых
Из бездны пурпурной
Подъемлет, объемлет
День громопучинный,
Разверзшийся день* [55; 549].

Бездна связана с возникновением множества. Единое Солнце, соединяясь с бездной, рождает множество солнц, которые являются образом Единого, его воплощением.

Бездна и Солнце-Дионис взаимно сопряжены. Бездна перестает быть темной, безликой, только соединяясь с Солнцем; Солнце же, в свою очередь, является в мир, только соединяясь с бездной. «Пурпурная бездна» создается самим Солнцем, чтобы быть явленным миру в своих *пламенниках*.

С точки зрения рождающего, т.е. Единого Дня, Диониса, бездна есть потенция рождения.

С точки зрения рожденного, т.е. множества солнц *пламенников*, бездна есть порождающее лоно.

Таким образом, бездна как потенция отлична от Диониса, а как порождающее лоно тождественна с ним.

Порождающая функция бездны получает наиболее универсальное значение в стихотворении «Ночь». Здесь Ночь – это и *дочь Господних Бездн*, и Мать. В тексте подчеркнуто, что тьма не безлика, но является сияющей, огненной: *лоно Матери со дна горит мирьядами огней* [57; 14]. Все живущие, как равно и все умершие, объявлены плодом Матери-Ночи. Таким образом, всякое рождение и смерть сопряжены с безднами.

Мотив перерождения актуализируется в тексте «Искушение Прозрачности»:

*Когда нас окрылит Прозрачность,
Всех бездн зияющая мрачность
Обнимет радужную кручь –
И, к ним склоняясь, Седмизрачность
Возжаждет слиться в белый луч* [55; 756].

Таким образом, бездна оказывается принципом превращения Седмизрачности в белый луч, т.е., другими словами, принципом перерождения, перехода не только от одной космической сферы к другой, но и от одной формы бытия к другой, принципом перерождения границ индивидуальности и

даже устранения всего индивидуального, т.к. речь идет об искушении Прозрачности.

Мотив возмездия за вину и возрождение личности также требует наличия бездны:

*И мы придвинулись на край конечных срывов...
Над бездной мрачною пылает лютый бор...
Прими нас, жертвенный костер,
Мзда и чистилище заблудшихся порывов, –
О Силоом слепет, отмстительный костер [56; 252].*

«Мрачная бездна», даренная костром, связана с возрождением личности и страны: *Кто Феникс, – взлетит! Кто Феникс, – изберет/ Огня святыню роковую!* [56; 252]

Чтобы осуществился этот переход, личность должна пройти испытание безднами, очиститься и предстать обновленной и просветленной. Проходя через бездны, человек преодолевает и покоряет их, подобно Орфею.

Бездна есть потенциальное бытие, т.е. такое бытие, которое еще не есть что-либо, но может или должно стать чем-то. Бездна, как чистое потенциальное бытие, абсолютно безлика, темна; бездна, причастная бытию, т.е. рождению, просветляется, становится пурпурной.

В поэтическом мире Иванова значение бездны как «чистого потенциального бытия» реализуется в одной из парадигм, связанной с дионисийством: «бездна → змеи». Она может быть установлена как через посредство других парадигм, так и непосредственно:

*Меж мгновеньем и мгновеньем
Бездна темная зияет
По змеисто-зыбким звеньям
Тухнет свет, и свет сияет*

Над струистой могилой [56; 267].

Змея в поэтике Иванова является одним из ликов Диониса. Дионис-змея – это «небесный жених, от которого рождается бог – младенец» с рогами быка. Дионис-бык – это «оплодотворитель, умирающий после акта оплодотворения, и жертва», Дионис-змея – «его неистребимая сущность и семя в земле». «Смерть жертвенного быка есть брак его с Землей, в которую он проникает в виде змея–супруга. Мгновение оплодотворения есть мгновение смерти оплодотворителя, и вот – бог–змий уже дитя во чреве матери» [51; 183].

В свете парадигмы «бездна → змея» важно то, что змея сопряжена с моментом самого рождения, перехода из одной формы бытия в другую.

Бездна и восхождение/нисхождение

О наличии «бездны» отдельно в процессе восхождения говорит текст «Mi fur le serpi amiche» («Были змеи подружками моими»), отдельно в процессе нисхождения – «Стремь» и «Прости!» и в процессе, заключающем вместе нисхождение и восхождение, – «Орфей».

Нисхождение и восхождение – константы как мышления, так и творчества Иванова. Художественно-философскому осмыслению этих символически образных категорий посвящены две теоретические работы Вяч. Иванова – «Символика эстетических начал» и «О границах искусства». Поэт называет нисхождение и восхождение эстетическими началами, однако помимо чисто эстетического содержания они могут участвовать в осмыслении философско-гносеологической, религиозно-мистической и даже этической проблематики.

Восхождение – это забвение или отказ личности от феноменального, видимого и погружение в сферу ноуменального, умопостигаемого, невидимого «земли от дальнего побег» [54; 826].

Нисхождение происходит после того, как личность наполнится ноуменальными энергиями. Оно состоит в осуществлении умопостигаемого, невидимого в сфере феноменального, зримого.

Помимо восхождения и нисхождения, Иванов. называет и третье эстетическое начало – это начало хаотическое, демоническое, которое залегает как в процессе восхождения, так и в процессе нисхождения. «Это царство темного пурпура преисподней <...> Хаотическое, раскрывающееся в психологической категории исступления, – безлично. Оно окончательно упраздняет все грани. Это царство не знает межей и пределов. Все формы разрушены, все грани сняты, зыблются и исчезают лики, нет личности. Это – плодотворное лоно область двуполого, мужеженского Диониса» [54; 829]. Надо признать, что «бездна» и есть образное воплощение этого хаотически-демонического начала. Следовательно, бездна выступает посредствующим звеном, принципом перехода от одного состояния к другому и в восхождении, и в нисхождении:

*Дуга страдальной Красоты
Тебя ведет чрез преступленье.
Еще, еще преодоленье,
Еще смертельное томленье, –
И вот – из бездн восходишь ты! [56; 291]*

В стихотворении «Прости!» лирический герой спускается с гор, происходит нисхождение личности в дольний мир (*гаснет эхо гор*), и на этом пути лирическому герою открываются бездны:

*А в очи мне из бездны смутной
Глядит, как взор безумья, мутный, –
Как смерть, зияющий – укор...
И в бездне мчатся, как Мэнады,*

Разлуки жадные струи [55; 604].

В результате преодоления бездн открывается дольний мир (см. уже цитировавшийся текст «Стремя»).

Бездна – устойчивый элемент мифологии, связанный с Орфеем, который осуществляет нисхождение в подземный мир и обратное восхождение. Орфей, как мифологический герой, наделенный колоссальным символическим потенциалом, немислим вне образа «бездны»:

В сумрак бездны, над которым наш беспечный хор скользит,

Он доверчиво нисходит к рою зыблемых теней.

<...>

И, с Харитой неразлучен, уклоняясь от многих рук,

К нам восходит и заводит победительный пэан [55; 577].

Орфей не только спускается в бездны и невредимым выходит из них, он еще и покоряет, побеждает власть бездн, т.е. и смерти, и всего иррационального, безумного. Орфей – заклинатель бездн и их освободитель в строе. Он олицетворяет мистический синтез монады и дионисийской диады: Орфей в самой своей сущности близок функциям бездны: он есть принцип становления, вечного перехода от одной формы бытия к другой. Орфей «поет в ночи строй сфер и вызывает их движением солнца» [52; 784], но как только солнце появляется, он нисходит в темные недра, где вновь вызывает приход солнца и исчезает с его приходом.

Мы выделили две разновидности бездны в поэтическом мире Иванова: 1) бездну темную и безликую, сущность которой – чистое потенциальное бытие, и 2) бездну пурпурную, сущность которой – потенциальное бытие в аспекте тождества с бытием, т.е. такое потенциальное бытие, которое становится бытием. Первая бездна может быть названа дионисийской, вторая – орфической. Причем следует иметь в виду, что обе эти бездны едины, являются

разными аспектами потенциальности бытия: первая – в ее чистом виде, вторая – в ее осуществлении. Мифологически это выражается в том, что Орфей есть не что иное, как один из ликов Диониса, единого бога. «Дионисийская» бездна связана с комплексом «бездна и судьба», «орфическая» – с комплексом «бездна и рождение». Первая абсолютно непроницаема, неопишима и таинственна, в конечном счете даже непознаваема, как неизобразим и непостижим Дионис с его исступлением и экстазом, доходящим до полной неразличимости. Вторая – просветленная, огненная, рождающая бесконечное множество ликов бытия, являющаяся той составляющей, без которой немислимо само бытие и невозможна сама жизнь, подобно тому как необходим Орфей – посредник между разными сферами бытия, обеспечивающий его единство и целостность.

В тексте «Сна Меламна» содержится еще один мотив, корреспондирующий с образом бездны: *Юноша таинство бездны/ Вещих поведать молил, и поведали темные тайну* [56; 297].

Юноша здесь – это сам Меламп, а *вещие* – это змеи. *Таинство бездны* – это посвящение: чтобы оно произошло, необходимо пройти через бездну, преодолеть границы миров, выйти в другие сферы бытия.

В стихотворении «Eden» встречаем модификацию и расширение данного мотива. Речь идет о счастье в Отце и говорится:

*То – Индия души, таинственно разверстой
Наличием Души Одной,
Что с нею шепчется – зарей ли розоперстой
<...>
Нагой ли бездною, разоблачась в обличье
Отвсюду зрящего огня* [56; 532].

Бездна, осиянная огнем, есть то, с помощью чего Единая Душа «шепчется» с человеческой душой. Бездна, следовательно, есть один из способов богообщения.

Семантика образа «бездны» в аспекте микрокосма

Мы рассмотрели семантику образа «бездны» в сфере макрокосма, затем в аспекте тождества макрокосмической и микрокосмической сфер (здесь символика бездны наиболее широко разработана), теперь мы должны указать на ту группу значений, которые получает данный образ в сфере микрокосма.

Структурно и семантически микрокосм соотносится с макрокосмом, в нем тоже выделяются три плана и, следовательно, три типа «бездн»:

1. Верхняя (порывы духа, Любовь): *Над бездной Ночи Дух, горя,/ Миры водил Любви кормилом* [55; 518]

2. Земная (страсти, волнения, любовь): *Помнишь, как над бездной моря/В легкопарусном челне/ Мы носились, с ветром споря,/ По ликующей волне* [55; 593].

Море называется в этом тексте «пучиной буйной страсти» и в контексте всего творчества символизирует волевою психическую сферу личности.

3. Нижняя (смерть): *Пока с высот поток лавины пыльной/ Иль скал обрыв с подточенной основы/ Всех не свергали в бездны мрак могильный...* [55; 671]

И в сфере микрокосма «бездны» предстоит как принцип перехода от одного состояния к другому.

Выводы к четвертому параграфу

1. Образ бездны можно рассматривать в трех ракурсах – макрокосмическом, микрокосмическом и макрокосмическо-микрокосмическом.
2. В аспекте макрокосма бездна является границей между пространственными сферами и принципом перехода из одной пространственной

сферы в другую. Она участвует в архитектонике космоса, выполняя пространствообразующую функцию.

3. В макрокосмическо-микрокосмическом аспекте образ бездны включен в три образно-тематических комплекса: «бездна и судьба», «бездна и рождение/ перерождение/ возрождение», «бездна и восхождение / нисхождение».

4. Познание бездны и неизбежно, т.е. является судьбой человека, и одновременно оказывается познанием судьбы.

5. Бездна является принципом перехода от одной формы бытия к другой. Она и потенция рождения, и само рождающее лоно.

6. Бездна объединяет в себе восхождение и нисхождение, являясь хаотически-демоническим началом.

7. Бездна в лирике Иванова бывает двух типов – дионисийской и орфической. Дионисийская бездна темна, безлика, ее сущность – чисто потенциальное бытие, т.е. такое бытие, которое не есть что-либо, но может или должно стать чем-то. Орфическая бездна – пурпурная, просветленная, ее сущность – потенциальное бытие в аспекте тождества с бытием.

8. В аспекте микрокосма бездна символизирует порывы духа, любовь, страсти, волнения и смерть.

9. В целом образ бездны выполняет общую функцию – архитектоническую: в макрокосме бездна участвует в устройстве космоса, в макрокосмическо – микрокосмической области – в организации бытия, в микрокосме – в устройстве психической жизни.

Выводы по третьей главе

1. В языке пространственных отношений выделяется два класса образных парадигм. Для обозначения степени их смысловой глубины мы называем их парадигмами первого и второго уровня. К парадигмам первого уровня относятся такие, где в качестве основания сопоставления выступает «реальное», т.е. чувственные явления, природные процессы и психологические

переживания.. К парадигмам второго уровня относятся такие, где в качестве основания сопоставления выступает «реальнейшее», т.е. общие понятия категории (духовная субстанциальность, судьба, жизнь, смерть и др.), мифологические персонажи (Христос, Богородица, Дионис, Аполлон и др.) и мистические явления (воскресение, наитие Святого Духа, рождение Христа и др.).

2. Парадигмы второго уровня формируют смысловое ядро каждого отдельного пространственного образа и языка пространственных отношений в целом. А парадигмы первого уровня составляют семантическую периферию.

3. Доминантами языка пространственных отношений Иванова выступают категории микрокосма (человека) и макрокосма (Абсолюта). В их свете может быть рассмотрена семантика каждого пространственного образа.

4. Категории микрокосма и макрокосма связаны либо имплицативными, либо эксплицативными отношениями. Экспликация символа – это обозначение микрокосма средствами макрокосма (микрокосм дан в образах макрокосма, душа представлена как вселенная), а импликация – обозначение макрокосма средствами микрокосма (макрокосм дан в образах микрокосма, вселенная представлена как душа).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Художественное пространство Иванова совмещает в себе черты мифологического и христианско-средневекового типов пространственных моделей.

У мифологического оно перенимает преобладание пространственных отношений над временными; символизм, т.е. семантизированное отношение к явлениям, восприятие всех предметов как знаков чего-то другого, восприятие мира в целом как системы подобий и соответствий, а также доминирование в организации пространства бинарных оппозиций (хаос/космос, сакральное/профанное, земля/небо, эмпирическое/мистическое); многослойный изоморфизм, связанный с парадигматическим архитектонизмом.

От христианско-средневековой модели художественное пространство Иванова наследует утверждение пространственных категорий как главных конструктивных принципов художественного мира, отсутствие жесткой границы между сакральным и профанным, единство субъекта с пространственно-временным континуумом.

Совмещение мифологической и христианской моделей связано с убежденностью Иванова в архетипическом единстве античной и средневековой культуры.

2. Художественное пространство Иванова можно отнести к концептуальному типу, поскольку, отражая фактические особенности действительности, оно выражает сверхприродное, философское, религиозное, эстетическое содержание.

3. Структура пространства и язык пространственных отношений не априорные категории, которые извне накладываются нами на стихотворный материал. Их применение в качестве основных методологических доминант продиктовано особенностями мировоззрения Иванова, определившими своеобразие его поэтического мира. В своих эстетических манифестах Иванов

различает две сферы бытия – реальное и реальнейшее [50]. Реальное – это предметный мир, зримый и чувственно-конкретный, а реальнейшее – мир духовный, умозрительный, приобретающий конкретность только через эмпирическую действительность реального. Поэтический мир Иванова в целом, его отдельные образы, в том числе пространственные, представляют собой реально-реальнейшие структуры, где внешнее, эмпирическое выступает в качестве средства выражения внутреннего, метафизического, духовного. Структура пространства – это всегда реальное, а элементы языка пространственных отношений могут относиться как к реальному, так и к реальнейшему.

4. Структура пространства в поэзии Вячеслава Иванова представляет собой сложную систему последовательно соединенных сфер: 1) эмпирической, 2) мистической и 3) метафизической. Общая структура художественного пространства определяется мифологической первотриадой. Она представляет собой инвариантную схему, которая получает разное образно-символическое воплощение. Каждая из сфер имеет триадную уровневую структуру: 1) небо, 2) земля, 3) разделяющая пустота. Структура пространства обладает рядом признаков: сферичность, крестообразность, архетипичность, иерархичность, архитектонизм, изоморфизм, антиномизм, зеркальная инверсионность, объективность, субъектность, физиономизм.

5. Системность художественного мира Иванова, отмеченная М.М. Бахтиным [20; 397] и С.С. Аверинцевым [2], [3; 122-123], стала практически аксиомой в иванововедении. Исследование художественного пространства Иванова не только лишней раз демонстрирует истинность этого тезиса, но и подводит под него логическое основание. Все образы ивановской поэзии сплетены единой нитью, образуют сложные скрещения и узоры, потому что в основе их взаимосвязи лежит единая модель. Наличие абстрактной парадигмы, которая актуализируется в разных контекстах и варьируется в бесконечно разнообразных образно-семантических сочетаниях, становится залогом единства всего поэтического мира. Мы обнаружили такую архетипическую модель на уровне художественного пространства. Исследование других уровней худо-

жественного мира Иванова, других образно-тематических групп его лирики может выявить иные исходные парадигмы.

6. Иванов выражает в своем творчестве высшую реальность, реальнейшее, но обычная реальность, в которой проявляется реальнейшее, – это в большинстве случаев пространственные образы. Описание структуры пространства и языка пространственных отношений в перспективе должно привести к описанию всего ивановского художественного мира, поскольку он зиждется на образах с пространственной семантикой.

Примечания

Глава 1.

1.1.

1. Укажем исследования последних лет. Л.В. Павлова анализирует змеиную символику в поэме «Сон Мелампа», где змеи «сопровождаются многочисленными образами сопоставления, образуя невероятно развернутые пучки-комбинации» [111; 85]: «Вячеслав Иванов обряжает в *змеиное* обличье абстрактные понятия (причины, цели) и пространственные категории (небо, земля), придает этим образам мистическое звучание: весь мир – порождение *змей Земли* (женское начало, *Змеи Причины*) и *змиев Неба* (мужское начало, *Змии Целей*)» [111; 86]. В.П.Троицкий исследует модель времени, которая представлена в ивановской поэме, и устанавливает связь этой модели с учением о времени в современной физике. В статье прослеживается генезис мифологемы двух встречно направленных «стрел времени», приводятся философские, лингвистические и культурологические материалы, которые касаются концепции времени в поэме «Сон Мелампа» [158]. Аге А. Ханзен-Леве прослеживает историю мифологического образа мировой змеи, начиная с Древнего Египта и кончая славянской мифологией. Непосредственное отношение к ивановской поэме имеет образ уробороса – змеи, кусающей себя за хвост и символизирующей вечное возвращение. Ханзен-Леве устанавливает мотив сочетания мужской и женской стихий в браке двух змей, земной и небесной, из которого рождается мир [158; 78-81, 122-124].

2. Здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию: Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.2. Брюссель, 1974. С.294-299.

3. Геннадий Обатнин опубликовал в своей монографии «Вячеслав Иванов-мистик (окультурные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919))» документ из московского архива поэта, представляющий собой черновой набросок либо статьи самого Вячеслава Иванова, либо сделанного им

перевода неизвестного мистического текста. Отрывок содержит размышления о пространстве и времени, в которых выделяется два уровня – земной, физический, и астральный. Пространственная структура, представленная в данном тексте, аналогична той, которую мы находим в поэме «Сон Мелампа». В архивном тексте содержатся указания на то, что пространственно-временные категории в божественной сфере «снимаются»: «На высших ступенях восхождения к божественному пространство и время обращаются в иные формы реальности» [102; 85]. Это суждение перекликается с идеей имплицитирования пространственно-временных форм в мифологической первотриаде. В архивном документе содержится, кроме того, идея зеркального соотношения между разными уровнями пространства. «Пространство и время, как категории земного сознания, образуют в их взаимопересекающемся направлении крест, на котором распято наше материализованное я». Человек в земном мире пригвожден ко кресту, а в астральном несет свой крест. Бог же в земном мире несет крест, затем к нему пригвождается [102; 86].

4. О связи пространственно-временной структуры художественного текста и понятия «точка зрения» см. [143; 101-134]. Успенский рассматривает их взаимосвязь в нарратологическом аспекте, с точки зрения повествовательных категорий «рассказчик» и «персонаж». В нашем исследовании связь художественного пространства с точкой зрения рассмотрена в структурном аспекте: мистическое прозрение Мелампа, т.е. изменение точки зрения персонажа, обуславливает трансформацию структуры художественного пространства.

5. В предисловии к трагедии «Прометей» Иванов дает философско-мифологический комментарий к поэме «Сон Мелампа». О связи прозаического и поэтического текста говорят прозрачные реминисценции, которые можно обнаружить в отдельном издании трагедии. Говоря о «лучеиспускании Диониса в зеркало», Иванов прибегает к цитате из «Сна Мелампа»: «пьет зеркальность душу». Природа титанов сопоставляется с одним из самых ярких образов ивановской поэмы – образом «нива змей».

6. О специфике ивановского понимания антиномизма см. [32].

7. Детальное исследование мифологии Диониса-Загрея представлено в монографии А.Ф. Лосева «Античная мифология в историческом развитии» [78; 142-182].

8. О семиотических и мифопоэтических функциях зеркала см. [48].

9. «...вид восхождения будит в наших темничных глубинах божественное эхо дерзновенной воли и окрыляет нас внушением нашего "забытого, себя забывшего" могущества. И когда на высших ступенях восхождения совершается видимое изменение, претворение восходящего от земли и земле родного, тогда душу пронзает победное ликование, вещая радость запредельной свободы» [54; 823].

10. А.Ф. Лосев приводит отрывок из пифагорейского сочинения «Священное слово», где представлен мифологический пространственный физиономизм: весь мир «вмещается в пространном мировом теле Зевса./ Его голова и прекрасное лицо его,/ Это – блестящее небо, и кругом как бы золотые локоны,/ В несказанной красоте носятся сверкающие звезды.<...> Глаза – это солнце и противостоящая луна. <...> Столь же блестящее у него туловище, неизмеримое, несокрушимое,/ Крепкое, с сильными членами, гигантское;/ Плечи бога и грудь и широкая спина,/ Это – далеко простирающийся воздух, и крыльями окрылен,/ Так что носится повсюду; его священное лоно/ Есть общая мать – земля и высоко поднятые вершины гор;/ А посередине пояс из волн глухошумящего моря./ Подошва ног его – корень земли,/ Мрачный тартар и крайние пределы преисподней» [79; 81-82].

Топографический физиономизм связан, таким образом, с античным политеизмом, для которого было характерно субстанциальное отождествление бога и мира.

1.2.

1. Здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию: Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.2. Брюссель, 1974. С. 472-482.

2. Обилие золотого цвета, в который окрашено буквально все в солнечном дворце, – традиционный сказочный признак иного царства, т.е. мистического пространства [119; 284-286].

Глава 2.

2.1.

1. Определению понятия *лирический цикл* посвящен целый ряд теоретико-литературных работ. Один из первых исследователей этой проблематики В.А. Сапогов выделяет два жанровых признака цикла: 1) установку на целостность (внешние признаки – общий заголовок, выделенность в сборнике как части более общего целого, объединенная публикация) и 2) относительная открытость – закрытость. Каждое стихотворение, входящее в цикл, – замкнутое художественное единство, но при извлечении его из лирического цикла (более общего целого) стихотворение теряет часть своего художественного смысла [128], [129].

Л.К. Димова дает такое определение: «Лирический цикл – совокупность отдельных поэтических текстов одного автора, объединенных общим названием, устойчивой повторяемостью данной совокупности текстов в нескольких изданиях» [45; 7]

К. Исупов жанровую специфику лирического цикла видит в парадигматических связях между отдельными стихотворениями, составляющими одно целое. Они проявляются на образном, тематическом, мотивном, композиционном уровнях [62].

Л.Е. Ляпина определяет лирический цикл как группу стихотворений, которые удовлетворяют пяти признакам: 1) авторская заданность композиции; 2) самостоятельность стихотворений, входящих в цикл; 3) центроостре-

мительность композиции; 4) лирический характер сцепления стихотворений; 5) лирический принцип изображения [86].

По мнению И.В. Фоменко, отличительный признак цикла и книги стихов – это концептуальность, воплощение сложной системы авторского мироощущения [154].

М.Н. Дарвин дифференциальным признаком лирического цикла считает свойство лирических текстов вступать в разнообразные контекстуальные связи друг с другом [39], [40].

2. Уровни и сферы выделяются на основе анализа лексического состава цикла.

Тематическая группа «Пространство»		
Сферы	Уровни	Лексическое наполнение
Н Е Б Е С Н А Я	1. Трансцендентный (невидимый, «небеса небес»)	Дух, Любовь, хор планет, горняя лира, семиструнная гармония, краса семивенчанная, вечная Воля, Отец
	2. Чувственный (видимый, «небо»)	Светлый эфир, звезды, светила, огнеоружный легион, святые тени, светлоокий легион, воинство эфирное, легион окрыленный, живая бездна, огнезрящая, дышащая, святая даль небес, бледный лик небес, предтеча слав нетленных, идеал богоявленный, отблеск тайн богоявленных, зрящая греза, огонь и трепет чистых сладостных тревог, Севы Божии, пламенное дыхание Духа, вышина, прозрачная звездная тишина
	1. Горы	Вздохи гор, скал ступени, уступы, вздох горной груди, синеющий кристалл
	2. Море	Глухая ропщущая бездна, безбрежное лоно, Океаниды, подруги Прометея, не-

З Е М Н А Я		примиримые мятежные девы, неудержимая и гневная Волна, Хаос, серебрянопенные Мэнады, Поток
	3. Земля	Персть, прах, тлен, дольний мрак, темная жизнь, верный брег, раболепный брег, родная святыня, милый прах, прах священный, Мать, миротворные объятя, священные недра, укромный дол
	Все земные уровни	Темный хор, лоно, Природа, юдоль, хаос

3. Виды циклообразующих связей исследовали И.В. Фоменко, В.А. Сапогов, Л. Краснова. См. [71], [126], [149], [151], [155].

4. В качестве одного из конструктивных признаков составления циклов Сапогов отметил «расположение наиболее значительных в идейном отношении стихотворений в начале книги или цикла или подбор начального и конечного стихотворения таким образом, что они создают особый фон, на котором даются остальные стихотворения» [127; 179]

5. О теме как циклообразующем факторе см. [25; 38]. Функции повтора как циклообразующего средства изучены Е.Н. Крадожен [70].

6. О лирическом герое как циклообразующем факторе писала Л.Я. Гинзбург, см. [32; 258-260].

7. О том, каким образом выполняют циклообразующую функцию тематические группы, писал И.В. Фоменко: «Определенное слово или группа слов, объединенных каким-либо общим значением, повторяясь в отдельных стихотворениях цикла, не только устанавливает между ними прочную и гибкую связь, но и влияет на идейно-художественное своеобразие целого» [151; 38].

8. О функциях реминисценций см. [74], [91].

9. Здесь и далее цитаты по: Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.1. Брюссель, 1971. С.

10. По наблюдениям П. Дэвидсон, атмосфера стихийности и образ сплетенных душ отсылает ивановское стихотворение к образам Франчески да Римини и Паоло из «Божественной комедии» Данте [164].

11. Диалогическую природу стихотворения исследует Д.М. Магомедова [87].

2.2.

1. Мы подробно останавливаемся на символике земли, поскольку символика водной стихии и гор подробно исследована в ряде работ Л.В. Павловой и Е.П. Барановой, см. [18], [105], [108], [110], [112].

2. «Но кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплоитель обоих. Лирник, как Феб, и устроитель ритма (Eurhythmos), он пел в ночи строй звучащих сфер и вызывал их движением солнца, сам — ночное солнце, как Дионис, и страдотерпец, как он. Мусaget мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей — движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «fiat Lux» [52; 706].

3. С.Д. Титаренко считает именно мифологемы главным фактором циклообразования в поэзии Иванова [135].

4. Здесь и далее текст стихотворения «Пламенники» цитируется по: Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 548-550.

Глава 3.

3.2.

1. Образ радуги роднит два поэтических мира — Иванова и Тютчева. Ис-

следователи отмечают, что образ радуги вошел в творчество символиста из поэзии русского высокого романтизма [34]. Иванов использовал образ радуги для демонстрации единства восхождения и нисхождения [54].

3.3.

1. О связи иконографизма и художественного пространства писал Н.Н. Третьяков, см. [138; 61-62]

Список использованной литературы

1. Аванесова А.С. Пространственные модели в «Театральном романе» М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Волгоград , 2008. – 20 с.
2. Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. – М., 1989. – С. 42-57.
3. Аверинцев С.С. «Скворещниц вольных граждан...» : Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. – СПб. : Алетейя , 2001. – 167 с.
4. Агуреева Е.В. Языковое моделирование пространства в романах Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Кемерово, 2006. – 20 с.
5. Акимова Д.А. Концепция пространства в творчестве Андреа Мантеньи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. – Москва , 2008. – 26 с.
6. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. – М.: Государственный литературный музей, 1940. – 370 с.
7. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подг. текстов В.А. Дымшица и К.Ю. Лаппо-Данилевского. Ст. и коммент. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. – 384 с.
8. Аполлодор. Мифологическая библиотека/ Пер., предисл. и коммент. Александра Шапошникова.– М.: Эксмо, 2006. – 413 с.
9. Арефьева Н.Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов) : монография. – Астрахань: Астраханский ун-т, 2007. – 269 с.
10. Аристотель. Метафизика/ Пер. с греч. А. Кубицкого. – М.: Эксмо, 2008. – 604 с.
11. Аристотель. Поэтика: О поэт. искусстве. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1980. – 149 с.
12. Аристотель. Физика/ Пер. В. П. Карпова. – М.: Соцэкгиз, 1936. – 188 с.
13. Афанасьев А.Н. Древо жизни: избранные статьи. – М.: Современник, 1982. – 464 с.

14. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: в 3 тт. Т.1. – М.-СПб.: Эксмо, 2002. – 798 с.
15. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 2000. – 267 с.
16. Бабушкин С.А. Пространство и время художественного образа // Проблемы этики и эстетики. Вып. 2. Природа искусства и механизмы художественной деятельности. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – С. 260-263.
17. Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. – М.: Прометей, 1990. – 159 с.
18. Баранова Е.П. Поэмное творчество Вячеслава Иванова (символико-философская система): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново, 2011. – 22 с.
19. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; подг. текста Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; прим. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
21. Вахненко Е.Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А.М. Ремизова 1920-1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Улан-Удэ, 2007. – 26 с.
22. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
23. Гак В.Г. Языковые преобразования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 763 с.
24. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
25. Гаркави А. Композиция стихотворных циклов Н.А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград: Изд-во Калининградского ун-та, 1980. Вып. 5. – С. 37-50.

26. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 477 с.
27. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). – М.: Индрик, 2001. – 247 с.
28. Гердер И. Избранные сочинения. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 392 с.
29. Гесиод. Теогония // О происхождении богов. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 27-51.
30. Гете и Шиллер: переписка. Т.1. – М.-Л.: Гослитиздат, 1937. – 287 с.
31. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.-Л.: Советский писатель, 1964. – 382 с.
32. Гоготишвили Л.А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. Roma: Dep. di studi ling. e lett. Univ. di Salerno, 2002. – 1. – P. 213–249.
33. Гомер. Одиссея/ Перевод В. А. Жуковского. – М.: Сов. Россия, 1983. – 319 с.
34. Гудзий Н.К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности. 1930. Том III, книга 2. – Л.: Издательство АН СССР, 1930. – С. 465-549.
35. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.
36. Гюйо Ж.М. Собрание сочинений: в 5 тт. Т.2. – СПб.: Издательство товарищества «Знание», 1898. – 372 с.
37. Данилова Ю.Ю. Категории пространства и времени в поэтических текстах Э.Н. Гиппиус: лексико-семантический, грамматический, структурный аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. – Тюмень , 2007. – 26 с.
38. Данте Алигьери. Божественная комедия/ Пер. с итал. М. Лозинский; примеч. М. Лозинский. – М.: РИПОЛ классик , 2001. – 644 с.
39. Дарвин М.Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. – Кемерово: КГУ, 1982. – С. 30-35.

40. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово: КГУ, 1983. – 163 с.
41. Дарвин М.Н. К вопросу о жанровой природе лирического цикла // Проблемы литературных жанров: материалы Четвертой научной межвузовской конференции, 28 сентября – 1 октября 1982 г. – Томск: Издательство Томского университета, 1983. – С. 228-230.
42. Демина Н.И. Пространство и время в философии Канта: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1978. – 28 с.
43. Дешар О. Введение // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Т.1. – Брюссель, 1971. – С. 7-229.
44. Диалог культур: «итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе. М.: Институт русского языка, 2011. 386 с.
45. Димова Л.К. К определению понятия лирический цикл // Русская филология: сборник студенческих научных работ. IV. – Тарту: ТГУ, 1975. – С.3-10.
46. Досократики. – Мн.: Харвест, 1999. – 684 с.
47. Дудорова М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте : на материале поэзии И. Анненского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Екатеринбург, 2006. – 19 с.
48. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту: ТГУ, 1988. – 165 с.
49. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М.: Наука, 1965. – 246 с.
50. Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 179-204.
51. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – 341 с.
52. Иванов В.И. Орфей// Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.III. – Брюссель, 1979. – С. 743-745.
53. Иванов В.И. Прометей. Трагедия. – Петербург: «Алконост», 1919. – 76 с.
54. Иванов В.И. Символика эстетических начал // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 39-46.

55. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.1. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. – Брюссель, 1971. – 872 с.
56. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.2. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; прим. О. Дешарт. – Брюссель, 1974. – 852 с.
57. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.3. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; прим. О. Дешарт. – Брюссель, 1979. – 896 с.
58. Иванов В.И. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов В.И. Собрание сочинений. Т.2. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; прим. О. Дешарт. – Брюссель, 1974. – С. 147-172.
59. Иванов В.И. Экскурс: О лирической теме // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 441-442.
60. Иванцов В.В. Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – СПб., 2007. – 28 с.
61. Из рукописного наследия В.И. Вернадского // Вопросы философии. АН СССР. Институт философии. №12. – М.: Правда, 1966. – С. 101-112.
62. Исупов К. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тез. докл. республ. науч. конф. – Донецк: ДГУ, 1977. – С. 163-164.
63. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
64. Клецкина О.А. Пространственно-временной континуум в системе поэтики трилогии У. Голдинга «На край Земли»: морское путешествие : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01. – Великий Новгород, 2004. – С. 29.
65. Козловская С.Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – М., 2008. – 16 с.
66. Корецкая И.В. Вячеслав Иванов: метафора арки// Известия РАН. Серия литературы и языка. 1992. Т.51. Ч.2. – М.: Наука. – С. 60-64

67. Корецкая И.В. О «солнечном цикле» Вяч. Иванова // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. 1978. Т. 37. № 1. – М.: Наука. – С. 38-57.
68. Корнеев А.Н. Эволюция конструкций пространства в европейской культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. – Нижний Новгород, 2005. – 23 с.
69. Кравченко А.В. Когнитивные структуры пространства-времени в естественном языке // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т.55. №3.– М.: Наука, 1996. – С. 3-24.
70. Крадожен Е.Н. Повтор в структуре поэтического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – М., 1989. – 16 с.
71. Краснова Л. От стихотворения к циклу (циклообразующие элементы и типология образов в поэзии А.А.Блока) // Вопросы русской литературы. – Львов: Издательство при Львовском гос. университете, 1981. – С. 108-116.
72. Кубрякова Е.С. Категоризация мира: пространство и время (вступительное слово) // Категоризация мира: пространство и время. – М.: Наука, 1997. – С. 3-11.
73. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова ; пер. с англ. А. Н. Баранова и А. В. Морозовой. Изд. 2-е. – М. : Изд-во ЛКИ , 2008 – 252 с.
74. Левинтон Г.К. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. – Тарту: ТГУ, 1971. – С. 26-28.
75. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е.Н. Эдельсона // Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М.: Худож. лит., 1957. – С. 65-320.
76. Линдгрэн Н. Символ матери-земли у Вячеслава Иванова и Достоевского // Canadian-American Slavic studies = Rev. canad. d'études slaves. – Irvine (Cal.), 1990. – Vol. 24, № 3. – С. 311-322.
77. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы.– М.: Наука, 1979. – С. 476.

78. Лосев А.Ф. Античная мифология в историческом развитии. – М.: Наука, 1957. – 694 с.
79. Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М.: Наука, 1993. – С. 893.
80. Лосский В.Н. Боговидение/ Пер. с фр. В.А. Решиковой; сост. и вступ. ст. А.С. Филоненко. – М.: АСТ, 2003 – 759 с.
81. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. – 286 с.
82. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Вып. 2. – Тарту, 1965. – С. 34-42.
83. Лотман Ю.М. О русской литературе : ст. и исслед. (1958-1993). История рус. прозы. Теория лит. – СПб. : Искусство-СПб., 1997. – 845 с.
84. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь: кн. для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – 348 с.
85. Луппова Т.В. Лингвостилистические параметры пространственной перспективы в художественном тексте : на материале романов Ф. Кафки : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. – Челябинск, 2003. – 20 с.
86. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе 1840-х-60-х гг. : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 10.01.01.– СПб., 1995. – 28 с.
87. Магомедова Д.М. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов : материалы и исслед. / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996. – С. 297-304.
88. Мазурова Ю.В. Типология средств выражения пространственной локализации : вертикальная ось : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. – М., 2007. – 32 с.
89. Мерло-Понти М. Око и дух.– М.: Искусство, 1992. – 63 с.
90. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента, 1999. – 605 с.

91. Минц З.Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока // Уч. труды Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. – Тарту: ТГУ, 1973. – С. 74-85.
92. Минц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. – СПб., 1999. – С. 201-421.
93. Минц З.Г., Обатнин Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова: сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» / З.Г. Минц, Г.В. Обатнин // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство СПб, 2004. – С. 123-128.
94. Мирзаева Т.В. Семантический объем лексемы вода в поэзии Вячеслава Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Тамбов, 2008. – 21 с.
95. Мифология. Большой мифологический словарь. 4-е изд. – М.: Просвещение, 1998. – 792 с.
96. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 тт. Т.1. – М., 1980. – 648 с.
97. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 тт. Т.2. – М., 1980. – 704 с.
98. Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега-, микромире. – М.: Политиздат, 1974. – 240 с.
99. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04. – М., 2003. – 36 с.
100. Новик А.А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: нереальное пространство и пространственные символы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01/ [Место защиты: Смол. гос. ун-т]. – Смоленск, 2006. – 19 с.
101. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. – М., 1988. – 300 с.
102. Обатнин Г.В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919)). – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 240 с.
103. Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. – М.: Изд-во ЭКС-МО-Пресс, 2001. – 432 с.

104. Павлова Л.В. Вопросы поэтики Вячеслава Иванова: автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Смоленск, 2005. – 48 с.
105. Павлова Л.В. «Все горы, за грядой гряда»: о некоторых особенностях ландшафта поэтического мира Вячеслава Иванова // Первые Авраамиевские чтения: материалы научно-практической конференции (26 сентября 2003 г.). – Смоленск: Универсум, 2003. – С. 125-135.
106. Павлова Л.В. День «белоогненный» и «день влажнокудрый» в «Кормчих Звездах» Вячеслава Иванова // Известия АН. Серия литературы и языка. 2000. – Т. 59. – № 6. – С. 49-52.
107. Павлова Л.В. Кто отец Музыки в лирике Вячеслава Иванова? // Язык. Человек. Культура: материалы международной научно-практической конференции 21-23 марта 2005 года, Смоленск. В 2 ч. – Смоленск, 2005. – С. 222-227.
108. Павлова Л.В. Море в лирике Вячеслава Иванова: парадигмы акустических образов // Современные методы анализа художественного произведения: материалы научного семинара. – Смоленск, 2002. – С. 149-160.
109. Павлова Л.В. От метафоры к символу: образ Утренней Звезды в книге Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды» // Русская филология: ученые записки Смоленского гос. пед. ун-та. 2001 г. / Сост. и ред. М.В. Ливанова, И.В. Романова. – Смоленск, 2001. – С. 199-206.
110. Павлова Л.В. Символика горы в поэзии Вячеслава Иванова // Русская филология: учёные записки Смоленского гос. пед. ун-та / Сост. и ред. Э.Л. Котова, И.В. Романова. – Смоленск: СГПУ, 2004. – Т. 8. – С. 57-66.
111. Павлова Л.В. «У каждого за плечами звери»: символика животных в лирике Вячеслава Иванова: монография. – Смоленск, 2004. – 264 с.
112. Павлова Л.В. Чада Старца-Моря: парадигмы образа «волна / волны» в лирике Вячеслава Иванова // Русская филология: ученые записки Смоленского гос. пед. ун-та. – Смоленск, 2002. – Т.6. – С. 102-114.
113. Павлова Л.В. Яркая жизнь *бледных* слов в лирике Вячеслава Иванова // Известия Смоленского государственного университета: ежеквартальный журнал. №3 (7). – Смоленск, 2009. – С. 18-38.

114. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII - XX веков: в 2 тт. – М.: Эдиториал. УРСС, 1999. Т. I. – 795 с.; Т. II. – 872 с.
115. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – М., 1995. – 491 с.
116. Павсаний. Описание Эллады: в 2 тт. Т.1. – М.: АСТ, 2002. – 493с.
117. Платон. Собрание сочинений: в 4 тт. Т.3. – М.: Мысль, 1994. – 654 с.
118. Прокофьева В.Ю. Русский поэтический локус в его лексическом представлении : на материале поэзии «серебряного века» : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.01. – СПб., 2004. – 34 с.
119. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинградского университета. 1986. – 368 с.
120. Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т им. Я.Э. Калиберзина, 1987. – 104 с.
121. Рассел Б. Проблемы философии. – СПб.: Изд-во товарищества Знание, 1914. – 187 с.
122. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – 298 с.
123. Ритм, пространство и время в художественном произведении. – Алма-Ата: КазПИ, 1984. – 133 с.
124. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. – СПб., 2002. – 176 с.
125. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. — Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – 191 с.
126. Сапогов В.А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. – М., 1969. – С. 237-243
127. Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А.Блока // Русская литература 20 века (дооктябрьский период). – Калуга, 1968. – С.220-242.
128. Сапогов В.А. Поэтика лирического цикла А.А.Блока: автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1967. – 24 с.

129. Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 90-97.
130. Саркисова В.Ю. Символика креста и чаши в творчестве Вячеслава Иванова // Филологический поиск. – Волгоград, 1999.– Вып. 3. – С. 165- 169.
131. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы. Репринтное воспроизведение издания 1904 года. – М., 1990. – 387 с.
132. Созина Е.К. Космологические зеркала: образ «двойной бездны» в русской поэзии XIX- нач. XX вв. // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сборник научных трудов. – Тверь, 1997. – Вып. 3. – С. 81-95.
133. Соловьев В.С. Россия и вселенская церковь. – Мн.: Харвест, 1999. – 1156 с.
134. Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.
135. Титаренко С.Д. Функция символа и мифа в процессе циклообразования у Вячеслава Иванова (на материале книги «Cor ardens») // Циклизация литературных произведений. Системность и целостность: межвузовский сборник научных трудов. – Кемерово, 1994. – С. 57-69.
136. Ткачева Р.А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. – Тверь, 2002. – 18 с.
137. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 144-253.
138. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Козельск: Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. – 261 с.
139. Троицкий В.П. Древнеегипетский «анх» в символике поэтических произведений В. Иванова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М.: Русская словесность, 1999. – С. 433-442.
140. Троицкий В.П. Вести о будущем (из комментария к поэме Вяч. Иванова «Сон Мелампа») // Сакральное, иррациональное и мифологическое: сборник материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М., 2005. – С.110-118.

141. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. – М.: Сов. писатель, 1965. – 301 с.
142. Тюрина И.И. Мотив небесного и земного во второй книге лирики Вяч. Иванова «Прозрачность» // Культура и текст: литературоведение. – СПб.; Барнаул, 1998. – Ч. 1. – С. 148-158.
143. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 347 с.
144. Устинова В.А. Символика трех чаш в стихотворении Вячеслава Иванова «Покорность» // Гуманитарные исследования: Ежегодник. – Омск, 1997. – Вып. 2. – С. 70-74.
145. Февралёва О.В. Образ земли и подземелья в символистской картине мира Александра Блока: дис. ... канд. филол. наук. – Владимир, 2007. – 236 с.
146. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Т.2. У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1990. – 446 с.
147. Флоренский П.А. Христианство и культура. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. – 663 с.
148. Фоменко И.В. Лирический цикл как метатекст // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. – Калинин: КГУ, 1979. – С. 18-26.
149. Фоменко И.В. Об анализе лирического цикла (на примере книги стихов Б.Пастернака «Петербург») // Принципы анализа литературного произведения. – М., 1984. – С. 171-178.
150. Фоменко И.В. О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. – Калинин: КГУ, 1982. – С. 22-42.
151. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. – Калинин: КГУ, 1984. – С. 24-67.
152. Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. – Т. 45. – №2. – С. 67-75.
153. Фоменко И.В. О принципах циклической организации в лирике // Миропонимание и творчество романтиков. – Калинин, 1986. – С. 110-124.

154. Фоменко И.В. Понятие «цикл» в литературном обиходе начала 20 века // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. – Душанбе, 1982. – С. 56-69.
155. Фоменко И.В. Цикл стихотворений А.Блока «Пляски смерти»: заметки к интерпретации // Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля. – Калинин, 1986. – С. 57-71.
156. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1996. – 798 с.
157. Хайдеггер М. Время и бытие. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Республика, 1993. – 445 с.
158. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
159. Шпенглер О. Закат Европы. – Мн.-М.: Харвест-АСТ, 2000. – 1384 с.
160. Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII - XIX вв. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. – М., 2007. – С. 19.
161. Щепина О.Н. Семантика художественного пространства в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-парк» : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2001. – 22 с.
162. Щукина Д.А. Пространство как лингвокогнитивная категория : на материале произведений М.А. Булгакова разных жанров : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. – СПб, 2004. – 25 с.
163. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: переводы / Сост. и общая редакция М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
164. Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. – 334 p.
165. Dudek Andzej. Поэтическая мариология Вячеслава Иванова// Studia litteraria polono-slavika. – Warszawa, 1993. – С. 41-52.
166. Mustard H. The lyric cycle in german literature. N. Y., 1946. – 247 p.

167. Guenon R. Le symbolisme de la croix. Paris, 1970. – 212 p.
168. Словарь словоформ поэзии Вячеслава Иванова [Электронный ресурс] // Российская виртуальная библиотека. URL: http://www.v-ivanov.it/brussels/word_index/toc_index.html (дата обращения: 22.03.2012).
169. Сводная библиография литературы о жизни и творчестве Вячеслава Иванова [Электронный ресурс] // Российская виртуальная библиотека. URL: http://www.rvb.ru/ivanov/3_bibliography/irli/index.htm (дата обращения: 22.03.2012).
170. Writings about Viacheslav Ivanov [Электронный ресурс] // Российская виртуальная библиотека. URL: http://www.rvb.ru/ivanov/3_bibliography/davidson/01text/1903.htm (дата обращения: 22.03.2012).