



Светлана Титаренко

«Грауси нашего века»:

МИФОПОЭТИКА
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Санкт-Петербург:
ИД «Петрополис», 2012

УДК 81
ББК 83.3
Т 45

Редакционная коллегия:

д. ф. н., проф. Б. В. Аверин (СПбГУ), д. ф. н., проф. Н. Ю. Грыкалова (ИРАИ РАН),
д. ф. н., проф. К. Г. Исупов (РГПУ им. А. И. Герцена), д. ф. н., член-корреспондент
РАН А. Л. Топорков (ИМЛИ РАН), проф. А. Б. Шишкин (Исследовательский
Центр Вяч. Иванова, Рим, Италия).

Титаренко С. Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова /
С. Д. Титаренко: монография. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. — 654 с., илл. 8 с.

ISBN 978-5-9676-0486-7

В предлагаемой книге впервые предпринят обобщающий подход к рассмотрению более чем шестидесятилетнего периода творчества поэта, прозаика и мыслителя Серебряного века Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949) в аспекте мифопоэтики как уникальной индивидуально-авторской стратегии. В центре внимания — философия символа и мифа в искусстве и жизни поэта. Анализируются основные мифотворческие принципы, такие, как архетипность образов, мотивов и сюжетов, музыкальный и числовой символизм, циклообразование, интермедialность, жанрово-родовой синтез. Особое внимание уделяется онтологическим основаниям мифопоэтики и проблемам рецепции Вяч. Ивановым философско-символических систем Платона, Августина, Шеллинга, Ницше, В. С. Соловьева, идей мистического христианства и гностико-герметической эзотерической традиции. Метафизические и художественные искания теоретика русского символизма исследуются в контексте культуры эпохи, выявляя пересечения и соприкосновения его мифопоэтики с психоанализом К. Г. Юнга, философскими построениями П. А. Флоренского, В. Ф. Эрна, С. Л. Франка, музыкальным и теоретическим наследием А. Н. Скрябина.

Для литературоведов, философов, культурологов, а также широкого круга читателей, интересующихся проблемами развития литературы Серебряного века, философией и поэтикой мифа.

Издание подготовлено в рамках темы «Европейские основы и русский вклад в моделях возрождения культуры (Творческое наследие Вячеслава Иванова и авторов его круга в материалах Римского архива)»

Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

При оформлении были использованы:

*изображение Диониса с античной краснофигурной амфоры (ок. 500–490 гг. до н.э. Мюнхен, Государственное античное собрание) (обложка);
образ башни с издательской марки на сборнике Вяч. Иванова «По звездам» (1909) художника М. Добужинского (обложка);
фотография Вячеслава Иванова (фрагмент) (1940-е гг.) (фронтиспис).*

© Титаренко С. Д., 2012
© ИД «Петрополис», 2012



Herbert Spencer

...И все же я готов верить в Мнемосину, в непреходящие *посвящения*, в Тезаурус. И более, чем когда либо, я исполнен глубокой благодарности за встречу с Вашими писаниями. Для меня это надежда, утешение, опора. Среди всего слишком преходящего Ваши книги напоминают мне о вечной Славе, даже если и является нам она как эсхатологическое видение.

Из письма Э. Р. Курциуса Вяч. Иванову
(Бонн, 24 июля 1933 года)



ПРЕДИСЛОВИЕ

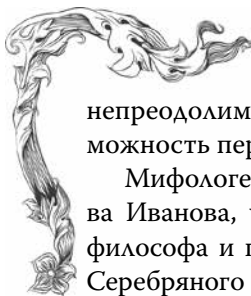
Предисловие

Серебряный век русской литературы представлен блистательной плеядой талантов, но даже на их фоне Вячеслав Иванович Ив́анов (1866–1949) — теоретик русского символизма, поэт-мыслитель, прозаик, драматург, литературный критик, переводчик, ученый-эллинист видится исключительно важной фигурой, учителем, «мистагогом», свободным и смелым экспериментатором, во многом определившим образ и дух современной ему культуры. «Как мыслитель и как личность, — писал М. М. Бахтин, — Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути»¹. Символизм Вячеслав Иванов понимал как проект искусства будущего, истоки которого он находил в культурах древности и в христианстве, полагая возможным прорыв к глубочайшим метафизическим и художественным откровениям посредством небывалого синтеза духовных и эстетических традиций в пространстве творчества современной культуры.

Образ Вячеслава Иванова как поэта-ученого, писателя-философа, человека необычайной эрудиции и дарований вызывал у современников восхищение и удивление. Поражал универсализм его мировоззрения, способность ярко, артистично и талантливо жить, вдыхая воздух множества духовных и поэтических традиций, воплощая их сокровенный смысл в образном строе создаваемых поэтом и мыслителем текстов. Храм мировой культуры был родным и обжитым местом для поэта, источником творчества и прозрения, питавшим интуицию возможности беспредпосылочного познания истины на путях мифотворчества.

Андрей Белый назвал Вячеслава Иванова «Фаустом нашего века», чем определил его архетипическое значение для своего поколения и для читателей XX века. И это не случайно. Загадочный образ Фауста — культурно-философский символ европейской духовной традиции. Он притягателен и исключительно значим, воплощая, по словам О. Шпенглера, тип человека европейского культурного мышления, подверженного искушениям и соблазнам познания. Фауст символизирует европейскую культуру, находящуюся в состоянии непрерывного поиска разгадки тайн бытия. Пространством действия Фауста является весь мир. Его внутреннее состояние характеризуется

¹ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. / Ред. С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова. М., 2000. Т. 2. С. 318.



непреодолимой тягой к бесконечному, к свободе и исканиям, к вере в возможность пересоздания жизни по законам искусства.

Мифологема Фауста, проецируемая на личность и творчество Вячеслава Иванова, указывает на особую значимость и притягательность исканий философа и поэта для поколения мыслителей, писателей и поэтов русского Серебряного века, усматривающих на горизонтах познания образ человека будущего. Таким человеком виделся Иванов, вдохновляемый творческой и созидательной энергией мифа. По свидетельству М. Альтмана, он говорил о себе: «Я, быть может, как никто из моих современников, живу в мифе — вот в чем моя сила. Вот чем я человек нового начинающегося периода. Ибо, если по Конту, мир в своем развитии проходит через фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи. И я являюсь, быть может, одним из самых первых вестников этой грядущей эпохи. И тогда, когда она настанет, меня впервые должным образом оценят...»²

Великие идеи гуманистов-мыслителей и писателей, по мысли Ф. Ф. Зелинского, разделяют участь великих научных открытий — должно прийти время осмысления их «магнетической силы», которая «притягивала к ним сердца»³. Это обеспечивает преемственность в развитии великих идей. Вячеслав Иванов, как и Ф. Ф. Зелинский, считал, что мифология — не свод застывших образов и сюжетов, но «каменный храм», «храм незримый, нерукотворный», отражающий «живые свидетельства своего нравственного и умственного прогресса», живую душу многих поколений, в которую облекалась идея, отражающая органическое изменение мирозерцания⁴.

Начало XX века — период стремительного вхождения Вячеслава Иванова в литературу символизма. Удивительная эрудиция, глубина мышления и многогранный интерес к мировой литературе, философии, религиям древности и христианству определили особую позицию его как поэта, мыслителя и ученого и привлекли к нему внимание современников. Выходившие один за другим сборники стихов: «Кормчие Звезды» (1903), «Прозрачность» (1904), «Эрос» (1907), «Cor Ardens» (1911–1912), «Нежная Тайна. ЛЕПТА» (1912) — выражали самобытность его лирики. Книги эссе и статей Иванова: «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1918), многочисленные публикации стихов, прозы, переводов, рецензий на страницах ведущих журналов начала XX века, таких, как «Новый путь», «Весы», «Вопросы жиз-

² Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского; ст. и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 61–62.

³ Зелинский Ф. Ф. Идея нравственного оправдания, ее происхождение и развитие // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. 3-е изд. Пг., 1916. Т. 1. С. 1.

⁴ Там же. С. 5.



ни», «Золотое руно», «Аполлон», — свидетельствовали о многогранности и яркости дарования поэта и мыслителя.

Уже в середине 1900-х–1910-е годы он стал общепризнанным теоретиком религиозно-мистического направления в русском символизме, создателем литературно-художественного салона, известного как «Башня» Вячеслава Иванова (1905–1912)⁵. Знаменитые философские «среды», «общество друзей Гафиза», идеи мистического анархизма и реалистического символизма — эти и другие проекты привлекли к нему неослабеваемый интерес участников символистского движения и прежде всего Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, Андрея Белого, М. А. Волошина, К. Д. Бальмонта, Эллина, Э. К. Метнера, представителей религиозной философии (П. А. Флоренского, В. Ф. Эрн, Н. А. Бердяева, Ф. А. Степуна, С. Л. Франка, С. Н. Булгакова, Л. Шестова), деятелей искусства (Вс. Э. Мейерхольда, К. А. Сомова, С. К. Маковского, А. Н. Скрябина) и многих других.

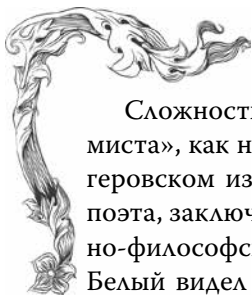
Дар Иванова-творца и мыслителя вызывал неоднозначные оценки со стороны критиков и читателей, удивляя соединением теологического и философского, художественного и научного начал, сложностью его «иератического», архаизированного символического языка, инспирировавшего «конфликт интерпретаций» и ситуацию непонимания многомерной и полифонической ткани произведений автора. Показательна противоречивая оценка его творчества современниками, например, Львом Шестовым, Андреем Белым, Николаем Бердяевым.

В своей работе «Вячеслав Великолепный (К характеристике русского упадничества)» Лев Шестов писал, что Иванов — «один из самых умных и блестящих современных писателей», отмечая, что если бы Иванов жил в Римской империи в первые века нашей эры, то «никто бы с ним не спорил и благодарное потомство сохранило бы о нем память как о Venceslavo Magnifico, о Вячеславе Великолепном»⁶. При этом Шестов назвал его стихи «фантастическим бредом», замечая: «Я с наслаждением слушаю его великолепный бред... Ведь в бредах, и только в бредах, можно найти “онтологические” прозрения»⁷.

⁵ О «Башне» Вячеслава Иванова существует обширная литература. Назовем лишь некоторые из источников и исследований, посвященных этой теме: *Белый А.* Начало века. М., 1990; *Бердяев Н.* «Ивановские среды» // *Иванова А.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 319–322; *Добужинский М. В.* Вячеслав Иванов и Башня // *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 271–275; *Волошина-Сабашникова М. В.* Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М., 1993; *Троцкий С. В.* Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова // *Новое литературное обозрение.* 1994. № 10. С. 41–87; *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997 и др. Среди современных исследований см.: *Богомолов Н. А.* 1) *Русская литература начала XX века и оккультизм.* М., 2000; 2) *Вячеслав Иванов в 1903–1907: Документальные хроники.* М., 2009; *Обатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000; *Шишкин А. Б.* 1) Симпозион на петербургской башне в 1905–1906 гг. // *Русские пиры. Альманах «Канун».* СПб., 1998. Вып. 3. С. 273–352; 2) *История «Башни».* Рим, 1997; *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века.* СПб., 2006.

⁶ *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 255, 276.

⁷ Там же. С. 276.



Сложность лирики Иванова — «поэта-филолога-мистика-полиглота-ритмиста», как назвал его Андрей Белый в своей статье, опубликованной в венгерском издании «Русская литература XX века», где он подытожил путь поэта, заключается в том, что она глубоко связана с мистическими религиозно-философскими традициями и мифопоэтическими стратегиями. Андрей Белый видел в Вячеславе Иванове «поэта словарей», виртуозно соединяющего «мысли Ницше с учением Августина»⁸. Понять творчество Иванова, как писал Белый, сложно, так как оно «мифично» и образует сложнейшую систему смыслов, а символ, «взрывающий воспоминания в нас о событии космической жизни», содержит «зерно мифа», поэтому, читая его стихи, «изживаем мы истину мифов античности» через «новый творческий миф»⁹.

Андрей Белый дал одно из самых точных определений мифопоэтической природы художественного мира Вячеслава Иванова, архитекторика которого уподобляется пирамиде, опирающейся своим основанием на всю мировую культуру. Многогранность творчества Иванова, по его мнению, заключается в соединении в едином образе некоего всеведущего Гермеса-Протея и Фауста вечного стремления. «С Вячеславом Ивановым, — писал Андрей Белый, — “Фаустом” нашего века, у граней культуры “сократиков” мы, в преддверии новой культуры, стоим, уличаемы Вагнером, спрятанным в нас, и убоги, и наги...»¹⁰

Не случайно П. А. Флоренский использовал понятие «восхищенность» в посвященной Вячеславу Иванову статье «Не восхищение непщевца (К суждению о мистике)» (1912), считая, что «восхищенная душа» унесена в мир иной, зачаровавший ее. Это мир духовных странствий и испытаний познанием. Именно эта «восхищенность» привлекала к Иванову его современников — поэтов-символистов, друзей и единомышленников, как в случае с П. А. Флоренским или В. Ф. Эрном.

Памэла Дэвидсон, анализируя критические отзывы на книги лирики Вячеслава Иванова, вышедшие в 1903–1907 годы, пишет, что публика была недостаточно подготовлена к восприятию его «лирики мыслей», «эрудитских аллюзий» и архаизированного языка. Как пишет исследовательница, рецензенты «не соотносили сложности его поэзии с идеей мистического посвящения и не замечали, что частое обращение к классической мифологии связано с задачей желанного возрождения античности»¹¹.

Дэвидсон выделяет несколько периодов восприятия его поэзии и прозы. Это, во-первых, 1903–1907 годы, когда Иванов только входил в сложившуюся литературную традицию¹². Во-вторых, 1908–1917 годы, в которые

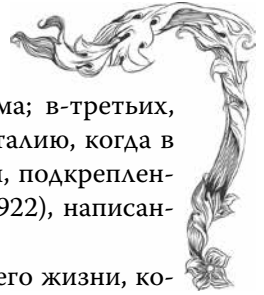
⁸ См. переиздание: *Белый А.* Вячеслав Иванов // *Русская литература XX века: 1890–1910* / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 2004. С. 472–473.

⁹ Там же. С. 473.

¹⁰ Там же. С. 484.

¹¹ *Дэвидсон П.* Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995) // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Т. 41. С. 112.

¹² Мы не можем согласиться с мнением Р. Берда, считающего, что рождение Вячеслава Иванова как поэта и мыслителя продолжалось с 1903 по 1908 год вместе с форми-



он воспринимался преимущественно как идеолог символизма; в-третьих, 1917–1924 годы — время между революцией и отъездом в Италию, когда в интеллектуальной среде вновь возникает интерес к его идеям, подкрепленный «Перепиской из двух углов» (Петербург, 1921; Берлин, 1922), написанной совместно с М. О. Гершензоном¹³.

Интерес к его творчеству сохранялся и в римский период его жизни, который начался в 1924 году и знаменовался в 1926 году присоединением к католичествому без отречения от православия.

О европейском признании свидетельствуют переписки поэта с деятелями русской эмиграции и представителями европейских интеллектуальных кругов, а также обширная мемуарная литература. В этот период им были написаны такие шедевры его лирики, как «Римские сонеты»¹⁴, «Римский дневник 1944 года» и другие, вошедшие в итоговую книгу «Свет вечерний»¹⁵, создана незавершенная «Повесть о Светомире царевиче» (1928–1949), подготовлена к изданию книга «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» (1932), опубликованная в Тюбингене, написаны многочисленные статьи и эссе для ведущих европейских интеллектуальных журналов, например, швейцарской «Короны» («Corona») и немецкого католического «Хохланда» («Hochland»). Здесь были опубликованы статьи и философские эссе Вячеслава Иванова, написанные на немецком языке, — «Историософия Вергилия», «Гуманизм и религия», «Анима». Важным событием для поэта стала публикация написанной еще в России философской поэмы-мелопеи «Человек» (1915–1919)¹⁶.

Позднее творчество Вячеслава Иванова оценивалось его современниками — поэтами, писателями и мыслителями русского зарубежья — как принадлежащее не только к периоду символизма, но и к будущему времени. Как писал Ф. А. Степун, позиция, которую занимал Иванов в последние десятилетия своей жизни, свидетельствует, что его путь есть «редкое в наше время

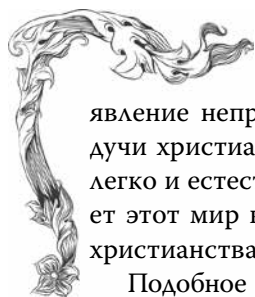
рованием его личности (Берд Р. Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. Т. 41. С. 32), так как целый ряд его стихотворений из сборника «Кормчие Звезды» и из книги «Прозрачность» был создан уже в конце 1880-х–1890-е годы. 1903–1907 годы — это именно период вхождения поэта в литературную традицию, как утверждает П. Дэвидсон, в это время Иванов был уже сложившимся поэтом-мыслителем и сразу занял учительную позицию, о чем свидетельствует история его книги «Эллинская религия страдающего бога» и история «Башни» на Таврической, 25 в Санкт-Петербурге.

¹³ Дэвидсон П. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995). С. 111–119.

¹⁴ «Римские сонеты», а также их переводы недавно вышли отдельным изданием. См.: Иванов Вяч. Ave Roma. Римские сонеты: на рус., англ., итал. яз. / Сост. и автор ст. А. Б. Шишкин. СПб., 2011.

¹⁵ Иванов Вяч. Свет вечерний: Poems by Vyacheslav Ivanov / With an Introduction by Sir M. Bowra and Commentary by O. Deschartes; Ed. by D. Ivanov. Oxford: At the Clarendon Press, 1962.

¹⁶ Иванов Вяч. Человек / Обложка и портрет Вячеслава Иванова работы Сергея Иванова. Париж: Дом книги, 1939. См. также современное издание: Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репр. изд. / Приложение. Статьи и материалы. М., 2006.



явление непрерывного восхождения и совершенствования», поэтому, «будучи христианским философом, он как поэт потому так абсолютно просто, легко и естественно живет в мире античности, что непосредственно ощущает этот мир как бы вторым, ему лично особенно близким Ветхим Заветом христианства»¹⁷.

Подобное «сотворчество веков и поколений внутри всечеловеческого единства», как считал С. С. Аверинцев, — «это не простой просчет (и не беспредметная игра в интертекстуальное перепутывание всего со всем, столь популярная ныне!), а выражение серьезной убежденности, определившей все мировоззрение Вяч. Иванова»¹⁸. Вместе с тем Аверинцев высказал мысль о том, что, с одной стороны, его мировоззрение, как и идеи многих символистов, веку «нынешнему» чужды, с другой стороны, они оказываются чрезвычайно актуальны в связи с современными спорами «подчас даже на уровне mass-media». Поэтому «воскрешение» былого видится сегодняшними глазами как «возвращение» отцов¹⁹.

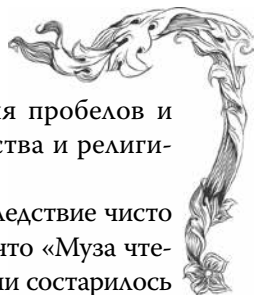
Нельзя сказать, что Вячеслав Иванов — «самый непрочитанный поэт», говоря словами А. А. Ахматовой, так как на протяжении всего XX века его сочинения вызывали интерес в русской и зарубежной науке. Недавно изданные библиографические указатели — показатель роста интереса исследователей к его творчеству²⁰. В России и за рубежом выходили тематические научные сборники, монографические исследования, регулярно проводились Международные конференции. Достаточно назвать лишь некоторые из них, состоявшиеся в Нью-Хэвене (1981), Риме (1983, 2001), Павии (1986), Гейдельберге (1989), Женеве (1992), Будапеште (1995), Вене (1998), в Москве (2000, 2006), в Санкт-Петербурге (2002). При содействии учредителей — ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН и Исследовательского Центра Вячеслава Иванова в Риме — с 2008 года в Санкт-Петербурге проводятся февральские научно-артистические вечера и конференции, приуроченные ко дню рождения поэта — 16 февраля. На одной из последних конференций в докладе Д. Н. Мицкевича была сформулирована проблема настоятельной необходимости

¹⁷ Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 155.

¹⁸ Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы межд. научн. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 5–6.

¹⁹ Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов — сегодняшними глазами // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симп., Вена 1998 / Под ред. С. С. Аверинцева, Р. Циглер. Frankfurt a. M.: Lang, 2002. С. 14.

²⁰ См.: Русская литература конца XIX – начала XX века: Библиографический указатель / Отв. ред. Е. В. Глухова. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. I (А–М); Дэвидсон П. Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898–1949 / Под ред. К. Ю. Лапко-Данилевского. СПб., 2012. Из последних изданий см. также: Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное // Символ. Париж; М., 2008. № 53–54.



систематизации идей Вячеслава Иванова с целью объяснения пробелов и связанности всех его текстов: мифопоэзии, философии искусства и религиозно-мистических работ²¹.

Но интерес к Вячеславу Иванову в настоящее время скорее следствие чисто исследовательского энтузиазма, а не читательского дара. О том, что «Муза чтения» Иванова «не дается» даже филологам и что «над его текстами состарилось последнее поколение XX века», писал К. Г. Исупов²². И это определяется тем, по его мнению, что «Вяч. Иванов воспитывал своего читателя — персонального конфидента и духовного сотрапезника»²³.

Круг чтения Иванова, опубликованный Н. А. Богомоловым, и список книг из его библиотеки, составленный Г. В. Обатниным, свидетельствуют о феноменальной эрудиции поэта-мыслителя²⁴. Фигура автора и порождаемые им тексты определяют круг читателей.

Вячеслав Иванов всегда воспринимался и понимался как писатель и мыслитель для немногих. А. Ф. Лосев считал его «закрытым поэтом», С. С. Аверинцев говорил о «запредельности» его интуиций, а М. М. Бахтин писал о «большой затрудненности» образной системы и языка поэта. Массовым читателем XX века он «не прочитан», как по причине сложности и герметичности его поэзии, так и в связи с запретом на упоминание имени поэта и мыслителя в Советской России. Нет больших оснований надеяться на всплеск интереса к творчеству Иванова со стороны современного массового читателя, однако это ни в коей мере не умаляет значение наследия поэта и философа для поиска путей осмысления современной культуры.

Издательская судьба наследия Вяч. Иванова дожидается своего звездного часа. В России до сих пор нет Академического или хотя бы Малого собрания его сочинений и научного комментария к ним. Всеохватывающий анализ поэзии в различных аспектах поэтики — задача будущего. Он возможен на основе современного научного комментария. Пока мы имеем неполное Брюссельское издание сочинений поэта в четырех томах, которое включает комментарий О. А. Шор и примечания самого поэта²⁵, двухтомное собрание лирики и драматургии Иванова, составленное Р. Е. Помирчим и издан-

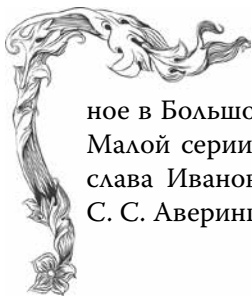
²¹ Мицкевич Д. Н. Проблема систематизации идей Вячеслава Иванова // *Образы Италии в России* — Петербурге — Пушкинском Доме: Материалы Междунар. науч. конф. 16–19 февраля 2012 года. СПб., 2013 (в печати).

²² Исупов К. Г. Муза чтения, или для какого читателя писал Вячеслав Иванов (Вместо послесловия) // *Иванов Вяч. ANIMA* / Пер. с нем. С. Л. Франка; подг. текста, предисл., примеч., коммент. и исслед. С. Д. Титаренко. СПб., 2009. С. 131.

²³ Там же. С. 122.

²⁴ Богомол Н. А. К изучению круга чтения Вячеслава Иванова // *Вячеслав Иванов: Исследования и материалы* / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского и А. Б. Шишкина. СПб., 2010. Вып. 1. С. 448–461; Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим)* / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. XXI:2). С. 261–343.

²⁵ *Иванов Вяч. Собр. соч.* / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. I–IV. Изд. не окончено.



ное в Большой серии Библиотеки поэта²⁶, и некоторые другие. Вышедшее в Малой серии Библиотеки поэта собрание избранных стихотворений Вячеслава Иванова, подготовленное Р. Е. Помирчим со вступительной статьей С. С. Аверинцева, стало большой редкостью²⁷.

Предисловие

Мифотворческие художественные искания Вячеслава Иванова формировались в тесной связи с историософскими, философскими, эстетическими и теологическими идеями Серебряного века. На этот аспект его творческого универсализма указывали его современники и прежде всего Андрей Белый, А. А. Блок, П. А. Флоренский, С. К. Маковский, Ф. А. Степун, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, Н. О. Лосский, Л. Шестов, а также последователи традиций изучения философской эстетики, античного и христианского символизма и прежде всего М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев и другие.

Некоторые из них, например, А. Ф. Лосев, считали себя его учениками. «У него было такое ослепительное словотворчество, но не только поэзия была у него на первом плане, а и философия, и религия, и история. Для меня это авторитет в смысле мировоззрения. В смысле единства искусства, бытия, космологии и познания человека. Я думаю, что самое ценное и интересное у Вячеслава Иванова — это именно эта объединенность», — писал он²⁸.

О специфическом типе художественности Иванова А. Ф. Лосев говорил: «Иванов — закрытый поэт», «здесь идеальное видимо чувственно, а чувственное значимо сверхчувственно». Круг его переживаний, согласно мысли ученого, строится по принципу — «родное и вселенское»²⁹. Эта характеристика поэзии Иванова свидетельствует об ее особой философской природе, связанной с мифотворческим методом, позволившим осуществить грандиозный синтез традиций античности, Средневековья, Ренессанса и Нового времени, воспринятых сквозь призму мистической христианской рефлексии в целях создания теургического искусства.

А. Ф. Лосев считал, что Иванов как поэт и мыслитель повлиял на его подход к изучению античности, что он понимает, вслед за Ивановым, символизм как высший реализм³⁰. Его оценка личности и творчества Вячеслава Иванова многомерна и глубока. Особенно выразительно признание, сделанное в одной из бесед с В. Ерофеевым, где А. Ф. Лосев говорил: «Своим

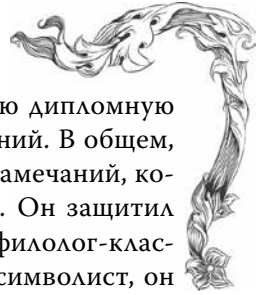
²⁶ *Иванов Вяч.* Стихотворения; Поэмы; Трагедия: В 2-х кн. / Сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирчено; Вступ. статья А. Е. Барзаха. СПб., 1995. (Новая 6-ка поэта). Кн. 1–2.

²⁷ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. С. С. Аверинцева; Сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирчено. Л., 1976 (2-е изд.: 1978).

²⁸ А. Ф. Лосев о Вяч. Иванове / Сост. и предисл. Е. А. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 142.

²⁹ «Ведет тропа святая». Из последних бесед с А. Ф. Лосевым / Публ. Ю. Роговцева // Поэзия: Альманах. М., 1989. Вып. 53. С. 170.

³⁰ *Лосев А. Ф.* В поисках смысла (Разговор А. Ф. Лосева с Виктором Ерофеевым) // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 212–214, 225.



учителем считаю Вяч. Иванова... <...> Вяч. Иванов читал мою дипломную работу “Мировоззрение Эсхила”, читал, сделал много замечаний. В общем, отношение его было положительное, но сделал много таких замечаний, которые мне пришлось учесть... Очень внимательно отнесся... Он защитил диссертацию на латинском языке в Германии, он настоящий филолог-классик. Москвичи его, конечно, не признавали. Потому что он символист, он декадент и все такое... Они не признавали, но его признавали и в Германии, и в Риме, где он преподавал в университете. А Москва его не признавала! Ну, Иванов не всем по зубам. Это слишком большая величина, чтобы быть популярной. По-моему, он никогда популярен не будет. У него каждая строка, каждое стихотворение несли глубоко символический смысл...”³¹

Трудности

Влияние Иванова было для А. Ф. Лосева глубоко провиденциальным, определяя образ научной и философской судьбы ученого-классика, исследователя античной философии и эстетики. Лосев — последователь и восприемник фаустовского начала в культуре, продолжатель философской традиции, воспринятой от Вячеслава Иванова. Во вступительной статье к публикации воспоминаний А. Ф. Лосева Виктор Ерофеев говорит о жизни «фаустовской души» в «антифаустовское время», где «дьявол XX века вообще терпеть не мог фаустовскую душу и целенаправленно шел к ее истреблению»³².

Реальность Фауста как типа европейского самосозидающегося духа всегда интересовала Вячеслава Иванова. Вторая часть гетевского «Фауста» должна была представлять, по словам Иванова, высказанным им в статье «Гете на рубеже двух столетий» (1912), «беспредельное, символическое расширение первой» (IV, 148). Еще в юношеские годы, в 1887 году, когда поэт был студентом Берлинского университета, им был сделан следующий набросок: «Фауст. Русские варианты общечеловеческой легенды»³³. В 1890-е годы Ивановым было задумано большое эпическое повествование — «Повесть о Светомире царевиче», не завершенное им в связи со смертью 16 июля 1949 года и ставшее по сути итоговым развитием темы «русского Фауста».

Жизнь и творчество поэта носили символический характер и были обращены в прошлое, где сакрализовано мифологизированное время, «высветляющее» чаемое утопическое будущее как проект спасенного и освобожденного человека и человечества, некий мистический союз человеческих душ, что ярко представлено в финале философской поэмы-мелопеи «Человек». Исток фаустовского познания в жизни и творчестве Вячеслава Иванова — философия Платона и Ницше, Соловьева и Достоевского, сочинения Данте, Гете, Шиллера, Новалиса, Пушкина и Тютчева.

³¹ Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 19.

³² Ерофеев Вик. Последний классический мыслитель // Там же. С. 3.

³³ См. в публикации М. Вахтеля «Русский Фауст» Вячеслава Иванова // Минувшее: Исторический альманах. СПб., 1993. № 12. С. 265–266.



Формирование личности Вячеслава Иванова в 1880–1890-е годы идет под влиянием античной традиции в русле идей немецкого идеализма и романтизма. Когда поиски достигли высшего проявления в осознании себя творцом, Иванов печатает один за другим сборники стихов, где преломляется его опыт философа-мыслителя и историка религий. От идеи «Неведомого Бога», выраженной в одном из ранних стихотворений, он проходит путь почти в десятилетие — к «Эллинской религии страдающего бога», к понятию «Диониса-Христа», показывая его воплощение в мистических религиозных исканиях европейского человека. Внутренний разлад, вызванный фаустовским сомнением, он преодолевает, как Августин, через борьбу противоположностей, борьбу духа, души и тела. Это путь, которым шли, в его представлении, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Владимир Соловьев. В мифотворчестве древних он видел начало водораздела мысли, которая приведет к христианству. Путь Вячеслава Иванова к католицизму и присоединение к нему «по формуле» В. С. Соловьева — показатель истинности пути и верности идеалам единой мистической Вселенской Соборной Церкви как надконфессиональной идее, как пишет С. С. Аверинцев, «“двух легких” вселенского христианства»³⁴.

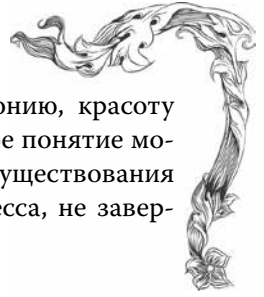
Осваивая парадигму русского модерна, Вячеслав Иванов сохраняет приверженность античной и христианской религиозно-мистической традиции и намечает ее углубление. Углубление этой традиции на основе веры особенно отчетливо проявилось в творчестве Иванова в римский период 1924–1949 годов после перехода в католицизм. Не случайно С. С. Аверинцев в своей книге о Вячеславе Иванове сделал акцент на «пути поэта между мирами»³⁵. Сам поэт в 1930-е годы отрицательно относился к попыткам реконструировать его мировоззрение на основе монтажа текстов статей, считая основополагающей именно поэзию, так как она, по его мнению, позволяет утаивать сокровенное и невыразимое. Поэтому в ответ на письмо Е. Д. Шора, приславшего ему опыт реконструкции его мировоззрения, он ответил, что наряду со статьями «существует и другой, и гораздо более изобильный и содержательный источник для познания моих интуиций — моя поэзия»³⁶.

В основе этой модели — авторская космология, укорененная в философии пифагорейцев, Платона, Гераклита, Шеллинга, Шопенгауэра, В. С. Соловьева, Ницше. Она основана на мифопоэтических представлениях становления и трансформации божественного мира как борьбы хаоса и космоса за

³⁴ Аверинцев С. С. Вячеслав Иванович Иванов // Символ. Париж; М., 2008. № 53–54. С. 6.

³⁵ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.

³⁶ Переписка Вяч. Иванова с Е. Д. Шором / Подг. текста и коммент. Д. Сегала и Н. Сегал (Рудник) // Символ. С. 398. Оригинал по-немецки.



пленного «зачарованного» Бога, или божественную гармонию, красоту (Душу Мира, гностическую Софию). «Становление — ключевое понятие модерна, — пишет Н. Ю. Грякалова, — оно определяет смысл существования как пребывание в движении, в состоянии креативного процесса, не завершенного *sui generis*»³⁷.

В связи с задачами адекватного природе символизма Вячеслава Иванова изучения его наследия, в современной науке усилился интерес к его открытиям в области мифотворчества. Значительный вклад в этом направлении был сделан С. С. Аверинцевым, предложившим исследование текстов поэта на основе изучения системности символов, что позволило выявить особенности символического языка Иванова, вписанность его новаций в русскую и западноевропейскую традиции³⁸. Разрабатывая фундаментальные идеи диалектики символа, А. Ф. Лосев наметил отдельные аспекты изучения природы ивановского мифологизма в теоретическом аспекте, представив образцы анализа некоторых его текстов, например, трагедии «Прометей», и определив его роль в русской литературе как уникальную в плане учительной и направляющей тенденции³⁹.

Вячеслав Иванов создает неповторимую индивидуально-авторскую мифологию, характеризующуюся сведением, говоря словами С. С. Аверинцева, «в один метатекст разделенных тысячелетиями текстов мировой культуры»⁴⁰, на основе которой складывается его художественная система. Причем это удивительно последовательная реализация проекта сознательного созидания индивидуального творчества как отражения структуры мировой культуры, близкая символистам⁴¹. Это придает его творчеству, как и творчеству символистов, метатекстовое значение.

У Иванова как теоретика символизма тексты описания (статьи и эссе по символизму) определяются художественными произведениями, но они могут и генерировать принципы, воплощенные в художественных произведениях, и предвосхищать их, как, например, статья «Ты еси» (1907), которая содержит комплекс религиозно-философских идей, реализующихся в последующем творчестве. «Рассматривать как в себе замкнутое целое определенные отрезки динамического процесса вообще методологически нельзя, и в моем случае это особенно явно», — писал Иванов в письме к Е. Д. Шору от

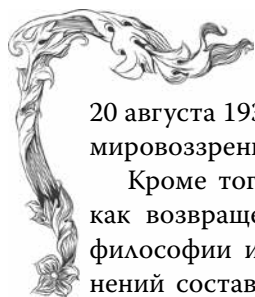
³⁷ Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография-рефлексия-письмо. СПб., 2008. С. 3.

³⁸ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. М., 1989. С. 42–57.

³⁹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 241–246.

⁴⁰ Аверинцев С. С. Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 318.

⁴¹ См. о символизме в целом: Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 116–117.



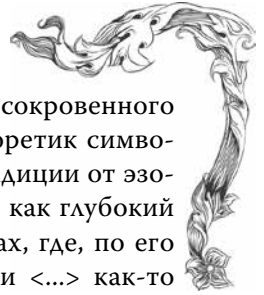
20 августа 1933 года, не принимая сделанного тем очерка реконструкции его мировоззрения⁴².

Кроме того, важным принципом Иванова становится автоцитирование как возвращение к важнейшим утверждавшимся им идеям религиозной философии и эстетики. Не случайно в Брюссельском собрании его сочинений составителями — Димитрием Вячеславовичем Ивановым и Ольгой Александровной Шор (Дешарт) — был нарушен чисто хронологический или типологический принцип, а за основу был взят тот, который позволял рассматривать сборники стихов и отдельные произведения (например, поэмы и драмы) в сложном контексте религиозно-философских и эстетических идей программных статей и манифестов по теории символизма. Так, сборники «Кормчие Звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904) предваряются в первом томе написанной с 1928 по 1949 год «Повестью о Светомире царевиче»; они помещены среди статей: «Поэт и чернь», «Ницше и Дионис», «Копье Афины», создававшихся в самом начале XX века. За сборником «Прозрачность» следуют публикации статей: «Символика эстетических начал» и «Кризис индивидуализма». Книга лирики «Cor Ardens» (1911–1912) во втором томе была помещена среди сложнейших работ по теории символизма 1900–1910-х годов после трагедий «Тантал» (1905) и «Прометей» (1919). Том завершался статьей «Символизм», составленной Ивановым в 1936 году для итальянской энциклопедии Треккани. Третий том собрания сочинений писателя, в котором публиковались книга лирики «Нежная Тайна. ЛЕПТА» (1912) и философская поэма «Человек», содержал работы раннего периода: «О веселом ремесле и умном веселии», «Идея неприятия мира», «Древний ужас», «О достоинстве женщины», статьи о Чюрленисе и Скрябине и историософские работы («О русской идее», «Кручи — о кризисе гуманизма»), завершаясь «Перепиской из двух углов» Вяч. Иванова — М. О. Гершензона, письмами Иванова к А. Пеллегрини и итоговым сборником «Свет вечерний», куда вошли произведения, написанные за обширный период 1910-х–1940-х гг.

Этот принцип, сохранившийся и в четвертом томе, Димитрий Вячеславович Иванов объясняет в написанном им «Послесловии» тем, что составители исходили из общности творческих установок и эстетических принципов Вячеслава Иванова, добавляя, что «как бы ни были различны поводы для их появления в свет, все эти статьи объединяются одним изначальным подходом к духовному миру изучаемого автора и теми же общими темами и лейтмотивами». Далее он пишет: «Эти темы и лейтмотивы входят в постоянный состав мировоззрения Вячеслава Иванова, в некую систему, которая по-разному, но с неизменной их последовательностью выявляется во всех его лирических и теоретических произведениях» (IV, 683–684). Подобная организация собрания сочинений весьма продуктивна для анализа метатекста, но нарушает хронологический (эволюционный) или жанрово-родовой (типологический) принципы.

Коды и знаки этого метатекста, по мысли самого Вячеслава Иванова, сторонника эзотерической традиции, доступны лишь с учетом идеи непре-

⁴² Переписка Вяч. Иванова с Е. Д. Шором. С. 394.



рывного становления знаков-кодов этой системы и с учетом сокровенного языка индивидуально-авторских символов и мифов. Сам теоретик символизма многократно подчеркивал отличие экзотерической традиции от эзотерической, к которой себя относил, понимая эзотерическое как глубокий опыт религиозного постижения культуры в образах-символах, где, по его словам, «некоторые прежние заблуждения и ошибки мысли <...> как-то сами собою умирали и стирались органическим ростом положительно-го начала моего мироощущения». «В моих воззрениях, — писал он далее в письме к Е. Д. Шору 20 августа 1933 года, — совершается непрерывная метаморфоза (в гётевском смысле этого слова), что делает для меня самого невозможным просто отрицать какой бы то ни было предшествующий момент целостного органического развития», имея в виду свое увлечение идеями мистического анархизма или сложности с исповеданием «чистого имманентизма»⁴³.

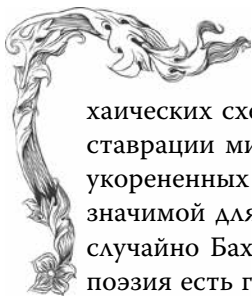
В предлагаемой книге используются не биографический или историко-литературный подходы к изучению творчества поэта (в этом плане мы имеем на сегодняшний день ценные по насыщенности архивного материала специальные исследования и публикации Р. Бёрда, Н. А. Богомолова, Г. М. Бонгард-Левина, М. Вахтеля, Н. В. Котрелева, Л. Н. Ивановой, А. В. Лаврова, Г. В. Обатнина, Е. А. Тахо-Годи, А. Б. Шишкина и некоторых других), а культурно-исторический и сравнительно-типологический. Основу составляет мифопоэтический и герменевтический анализ, при котором важны все факторы: истоки, влияния, контексты. Основная цель — понимание сложнейшей системы основных направляющих символов, образующих мифотектонику творчества.

Поэзия Вячеслава Иванова в этом плане наименее изучена и представляет большой интерес, так как обладает особыми, индивидуально-авторскими, присущими поэту принципами символотворчества и мифологизирования. Принципы неомифологизма преломились в архитектонике его книг лирики, их композиции, в развитии сквозных мифологем, авторских мифов и символов, определяющихся принципами циклообразования как «с о б и р а н и я» формы целого (текста книги) в единый мифообразующий сюжет с целью воспроизведения природы духовных исканий человека и человечества.

Именно мифопоэтика, как нам представляется, позволяет приблизиться к пониманию «пограничной» природы сложных гетерогенных текстов Вячеслава Иванова, вбирающих в себя языки философии и теологии, эстетики и культурологии, психологии и антропологии, а также эзотерической традиции. Сложность исследования этой проблемы — в специфической природе герметического символизма Вячеслава Иванова.

Под мифопоэтикой мы понимаем творческие стратегии и практики, основанные на таких принципах мышления и художественной обработки ар-

⁴³ Переписка Вяч. Иванова с Е. Д. Шором. С. 398.



хаических схем представления (архетипов), которые дают возможность реставрации мифологических и символических сюжетов, мотивов и образов, укорененных в памяти человечества, и создания уникальной семантически значимой для культурной и гуманистической традиции системы новых. Не случайно Бахтин в лекциях о Вячеславе Иванове подчеркнул, что «вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм»⁴⁴, переведенная на язык символизма.

Своеобразие мифопоэтики Иванова, как нам представляется, заключается в том, что она как способ продуцирования текстов диктует тип их истолкования, основанный на герменевтическом методе, что не только сближает его научно-исследовательскую и художественную прозу, созданную, в основном, в жанре свободного философского эссе, но и делает поэзию и прозу лабораторией мысли и полем экспериментаторства.

Кроме указанной проблемы влияния и «перевода» остается наиболее спорной и проблема «встроенности» мифопоэтики Иванова в литературные школы или направления филологической и философской мысли XX века. Исследователи все больше и больше пишут об их влиянии на различные научные школы или литературоведческие стратегии: кроме философской эстетики Бахтина и трудов представителей «школы Бахтина» называют также философию имени, символа и мифа П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева, исследования по поэтике античной и византийской литературы С. С. Аверинцева, труды по литературе древности и ритуалу О. М. Фрейденберг, В. Н. Топорова и др. Намечаются интересные попытки исследования литературоведения Вячеслава Иванова в контексте традиций русской мифологической школы, например, в трудах А. Л. Топоркова⁴⁵. Отмечая тяготение Иванова к русской и зарубежной ритуально-мифологической школе литературоведения в связи с его работами о дионисийской религии и прежде всего книгой «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923), Е. М. Мелетинский указывает, что эта тема «требует особой разработки»⁴⁶. На неизученность этой темы в связи с совпадением теории и практики Иванова с аналитической философией и психологией К. Г. Юнга в разное время указывали С. С. Аверинцев, Т. Венцова, В. Рудич, Л. Силард, А. Ханзен-Лёве.

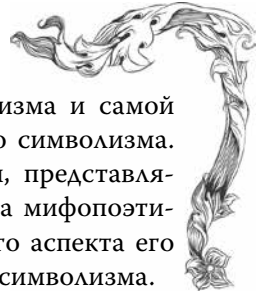
В этой связи представляется возможным сформулировать гипотезу о преемственности мифопоэтики Иванова, с одной стороны, традициям русской мифологической школы А. Н. Веселовского, с другой — о его параллельной разработке мифокритики, близкой англо-американской ритуально-мифологической школе и юнгианскому психоанализу.

Таким образом, целостное, обобщающее и системное рассмотрение мифопоэтики Вячеслава Иванова диктуется потребностями изучения лите-

⁴⁴ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 320.

⁴⁵ Топорков А. А. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. С. 399.

⁴⁶ Мелетинский Е. А. Поэтика мифа. М., 2012. С. 111.



ратуры Серебряного века, самобытностью русского символизма и самой природой творчества поэта, мыслителя и теоретика русского символизма. Предлагаемое исследование, как обозначено в его названии, представляет собой первый опыт системного монографического анализа мифопоэтики Вячеслава Иванова как важнейшего структурообразующего аспекта его творчества и как части общелитературного процесса русского символизма.

Все ссылки на произведения Вячеслава Иванова, кроме специальных случаев, приводятся по Собранию сочинений (Брюссель, 1971–1987. Т. I–IV). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).



ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

- РАИ — Римский архив Вячеслава Иванова;
ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы
(Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург);
РГБ — Рукописный отдел Российской государственной би-
блиотеки (Москва);
РНБ — Отдел рукописей и редкой книги Российской нацио-
нальной библиотеки (Санкт-Петербург);
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и
искусства (Москва);
СПФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Россий-
ской Академии наук.



Глава 1

НА ПУТИ К СИМВОЛИЗМУ:
ПОИСКИ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА
В РАННИЙ ПЕРИОД
ТВОРЧЕСТВА



1.1. ИСТОКИ МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ И АБСТРАКТНО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ 1884-ГО – НАЧАЛА 1900-Х ГГ.

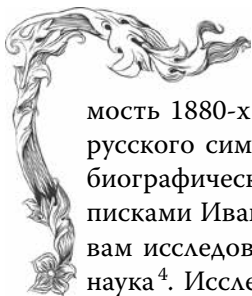
 общеизвестно, что Вячеслав Иванов как поэт-мыслитель и теоретик русского символизма дебютировал в начале XX века своими лекциями о древнегреческой религии в парижской Высшей школе общественных наук (1903) и сборниками стихов «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», опубликованными в России¹. Ранний период, предшествующий этому этапу успеха и взлета популярности, был загадкой для его современников и поколений исследователей. Поэт, живший по существу в Европе с 1886 года до начала 1900-х годов и издавший в России после серьезных и напряженных занятий античной историей и филологией два сборника стихов, принесших ему славу поэта-символиста, был совершенно не известен русскому читателю.

Ранний период становления творчества Вячеслава Иванова 1880-х – 1890-х годов пока еще мало изучен в связи с историей русского символизма и индивидуально-творческими исканиями поэта. Его современники — и прежде всего С. А. Венгеров и исследователи символизма — начинали, как правило, вести отчет его творчества с публикации первых сборников, состоявшейся, как уже указывалось, в самом начале XX века, или с анализа поэмы «Младенчество» (1918), где нашли отражение факты его жизни. Биографы и исследователи творчества Иванова, например, О. А. Шор (Дешарт), основывали свои свидетельства также во многом на материалах «Автобиографического письма» Иванова к С. А. Венгерову (1917), где ранний период представлен крайне скудно и в некоторой степени мифологизирован².

Изучение раннего периода творчества Иванова наметилось в последние десятилетия в связи с выходом в свет в конце XX – начале XXI века важных биографических и исследовательских материалов, которые показали значи-

¹ Иванов Вяч. Кормчие Звезды: Книга лирики. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1903. Иванов Вяч. Прозрачность: Вторая книга лирики. М.: Скорпион, 1904.

² См. также: Аверинцев С. С. 1) «Скворешниц вольных гражданин...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001; 2) Вячеслав Иванович Иванов // Символ. Париж; Москва, 2008. № 53–54. С. 10–20.



мость 1880-х – 1990-х годов для изучения творческой эволюции теоретика русского символизма³. Логика осмысления этого периода самим поэтом в биографическом аспекте представлена в настоящее время обширными переписками Иванова-историка Рима и антиковеда, где поэзия остается, по словам исследователей, чаще всего на втором плане, первый же представляет наука⁴. Исследователи закономерно ставят вопрос о том, как он, более десяти лет занимавшийся историей и готовивший диссертацию по римскому землевладению, пришел к поэзии. Вместе с тем мы считаем, вслед за исследователями переписок Вяч. Иванова и прежде всего Н. В. Котрелевым, Г. М. Бонгард-Левиным и Н. А. Богомоловым, что в 1890-е годы у Иванова наблюдается внутренний духовный и поэтический рост, связанный с трансформацией идей истории — в поэзию⁵. В документированных хрониках, составленных Н. А. Богомоловым и относящихся к периоду 1903–1907 годов, сквозной линией проходит мысль, что Иванов как поэт и мыслитель формируется в ранний, еще мало изученный период его жизни и творчества конца XIX века. «Годы формирования творческой личности, — пишет Н. А. Богомолов об Иванове, — остаются для исследователей если не совершенно темной, но все-таки чрезвычайно скудно освещенной территорией»⁶.

Период примечателен началом активной деятельности Иванова, выступившего корреспондентом «Московских ведомостей» во время обучения в Берлинском университете. Его первые статьи и заметки свидетельствуют о становлении у него не только публицистического стиля, но и беллетристического дара⁷.

Восполняя лакуны в его биографии⁸, исследователи указывают на настоятельную необходимость понимания религиозно-философской и филологической составляющей формирующегося творчества писателя, а также самого метода работы Иванова со сложнейшими источниками по римской

³ Wachtel M. Вячеслав Иванов — студент Берлинского университета // *Cahiers du monde russe*. XXXV. 1–2. Paris, 1994. [Un maître de sagesse au XX siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps]. P. 353–376; Бонгард-Левин Г. М. Вяч. Иванов: «Я пошел к немцам за настоящей наукой» // *Вестник древней истории*. 2001. № 3. С. 150–184; Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 18–23.

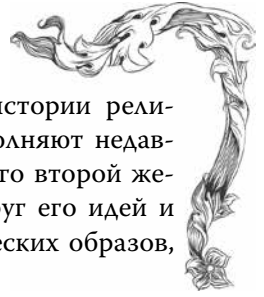
⁴ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд., исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006. С. 3–10. См. там же статью «Переписка И. М. Гревса — памятник русской культуры». С. 288–396.

⁵ Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией. С. 19.

⁶ Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 4.

⁷ Иванов Вяч. Берлинские письма / Публ., вступ. статья, коммент. Ю. В. Зобнина // История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. Выпуск 9 (9). СПб., 2012 (в печати).

⁸ В своей работе мы опираемся при определении основных периодов творчества Вяч. Иванова на материалы его «Автобиографического письма» к С. А. Венгеру (II, 5–22), где изложены основные факты его жизни и творчества до 1917 года, а также на труды Н. А. Богомолова, М. Вахтеля, Ю. К. Герасимова, Н. В. Котрелева, О. В. Кузнецовой,



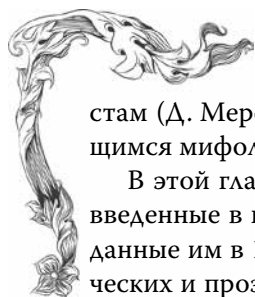
истории, мифологии, философии, античной литературе и истории религий. Значительную роль в осмыслении этой проблемы восполняют недавно опубликованные многолетние переписки Вяч. Иванова с его второй женой — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, которые раскрывают и круг его идей и творческих замыслов, и источники формирования символических образов, мотивов, мифопорождающих стратегий⁹.

Эти переписки, как и другие свидетельства, говорят о том, что основой формирования стиля Иванова-поэта и философа в ранний период был не французский символизм, как, например, у В. Я. Брюсова, а неоромантическое движение в русской и европейской культуре. Именно оно вызвало его интерес к платонизму, немецкому идеализму и романтизму, к творчеству Данте и Гёте, музыке Вагнера, к философии Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, а также к философии В. С. Соловьева. Поэтому закономерно, что творчество Иванова не вписывается в декадентско-символистский эстетизм 1890-х годов, а представляет собой индивидуальную модель религиозно-философского символизма на мифопоэтической основе. Заметим сразу, что в 1880–1890-е годы в творчестве Иванова формируется комплекс устойчивых мифопоэтических и мистических мотивов, базирующихся на общности с религиозно-философскими идеями В. С. Соловьева. В этом плане изучение раннего ученического периода творчества Иванова выявляет направление его творческой эволюции, то, что Д. Е. Максимов назвал идеей пути, или «развитием»¹⁰, а З. Г. Минц — «мифом о пути», присущим многим символи-

Г. В. Обатнина, А. В. Лаврова, А. Б. Шишкина и др. Г. В. Обатнин называет ранний период творчества Вяч. Иванова (1880–1890-е годы) долитературным, выделяя 1900–1910-е годы как период мистических исканий, 1920–1940 как период эмиграции. См.: *Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919)*. М., 2000. С. 6; М. Вахтелем отмечена значимость 1880–1890-х годов в творческой эволюции Вяч. Иванова в связи с изучением его биографии и публикациями архивных материалов: *Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison: The University of Wisconsin Press. 1994. P. 21–42. Для изучения творческой биографии Вяч. Иванова имеют большое значение последние книги Н. А. Богомолова «Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники» (М., 2009) и «Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче» (М., 2011). См. также: *Кузнецова О. А., Герасимов Ю. К., Обатнин Г. В. Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.)*. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Кн. 2. С. 190–263; *Котрелев Н. В. Иванов Вячеслав Иванович // Писатели русского зарубежья (1918–1940): Справочник*. М., 1993. Т. 1. С. 213–221; *Шишкин А. Б., Титаренко С. Д. Вячеслав Иванович Иванов // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высшей школы / Под ред. Б. В. Аверина, С. Д. Титаренко*. СПб., 2011. С. 413–453.

⁹ Вячеслав Иванов и Лидия Шварсалон: первые письма / Вступ. статья Н. А. Богомолова; подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова // *Новое литературное обозрение*. 2007. № 88. С. 117–153; Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903 / Подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; вст. ст. М. Вахтеля, Н. А. Богомолова. М., 2009. Т. 1. См. вступ. статью М. Вахтеля («Дионис или Протей») и Н. А. Богомолова («... и другие действующие лица»). Там же. Т. 1. С. 5–21, 22–59.

¹⁰ *Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом мире А. Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока*. Л., 1981. С. 10.



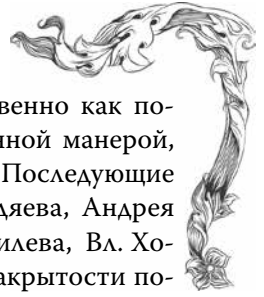
стам (Д. Мережковскому, А. Блоку, Андрею Белому, Вяч. Иванову) и являющимся мифологизированной концепцией творческого развития¹¹.

В этой главе в центре нашего внимания будут малоизученные и недавно введенные в научный оборот тексты произведений Вячеслава Иванова, созданные им в 1880-е – 1890-е годы¹². Сам факт публикации подобных поэтических и прозаических текстов в последние десятилетия требует обобщения, концептуализации и систематизации. Кроме того, нами привлекаются те стихотворения из первых сборников «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», которые датированы концом 1880-х – 1890-ми годами, а также те, время создания которых не установлено комментаторами, но поэтика достаточно показательна для раннего этапа развития творчества. С учетом новых публикаций и прежде всего опытов в стихах и прозе возможно обобщение раннего творчества начинающего поэта в связи с формирующимся в 1890-е годы символистским движением в русской литературе.

Первые рецензии на сборники стихов Вяч. Иванова, появившиеся в самом начале XX века, показали, что современники, например, А. Блок и

¹¹ Минц З. Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 140. Ивановский «миф о пути» представлен и в биографии, составленной О. А. Шор и написанной во многом со слов самого Вяч. Иванова (I, 7–228).

¹² См.: *Иванов Вяч.* Русский Фауст / Публ. М. Вахтеля // Минувшее. М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 265–273; *Кузнецова О. А.* Стихотворные послания Вяч. Иванова к А. М. Дмитревскому // Гумилевские чтения: Материалы Междунар. конф. 15–17 апр. 1996 г. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 239–253; *Иванов Вяч.* Интеллектуальный дневник. 1888–1889 гг. / Подгот. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; примеч. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 10–61; Приложение: *Иванов Вяч.* (Два списка литературных замыслов: Из записной книжки 1888–1889 гг.) / Подгот. текста и примеч. Н. В. Котрелева // Там же. С. 10–61; Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год. Волшебная страна ITALIA / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti. Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Б. Шишкин. Salerno, 2001. С. 7–24; *Иванов Вяч.* Призраки; [Без названия (Появляется тень Николая Чудотворца)] / Публ. А. А. Топоркова. Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим). Salerno, 2002 (Europa Orientalis. 2002. Vol. XXI: 2. С. 255–257; *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов и Вл. Соловьев: (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса) // На рубеже веков: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М.; СПб., 2009. С. 331–344; *Иванов Вяч.* Ars Mystica / Публ. и текстолог. заметка Е. В. Глухой и С. Д. Титаренко; коммент. С. Д. Титаренко // Символ. Париж; М., 2008. № 53–54. С. 38–63; *Иванов Вяч.* Осенние мысли (фрагмент) / Публ. С. Д. Титаренко // Там же. С. 66–67; *Титаренко С. Д.* 1) Искусство как теургия (неопубликованная поэма-послание Вячеслава Иванова «Ars Mystica») // Там же. С. 23–67; 2) Об одном незавершенном замысле Вячеслава Иванова (поэма «Ars Mystica» в контексте ранних творческих исканий) // Русская литература. 2009. № 1. С. 162–184; 3) Из ранней прозы Вяч. Иванова (К истокам «Интеллектуального дневника»). Приложение: *Иванов Вяч.* Прозаические этюды / Подг. текста, публ. и коммент. С. Д. Титаренко // Русская литература. 2011. № 4. С. 38–50; *Федотова С. В.* 1) Неизвестные переложения псалмов Вячеслава Иванова // Русская литература. 2011. № 4. С. 51–57; 2) Неоднозначность аскетического идеала в творчестве Вячеслава Иванова // Филологические науки. 2011. № 3. С. 3–11.



В. Брюсов, воспринимают его неоднозначно, но преимущественно как поэта-мыслителя и поэта-ученого со сложившейся художественной манерой, отличающейся философичностью и усложненностью языка¹³. Последующие рецензии на стихи и прозу (Д. Философова, Эллиса, Н. Бердяева, Андрея Белого, М. Волошина, Ф. Зелинского, С. Городецкого, Н. Гумилева, Вл. Ходасевича, С. Франка, Л. Шестова и др.) свидетельствовали о закрытости поэтической системы Иванова, обращенной не только к парадигматике прошлого и будущего, но и замкнутой на систему формирующихся культурных ценностей. Это модель лестницы восхождения, представленной в творчестве Иванова в символическом образе «лестницы Иакова», а также в модели фаустовского пути, определенного поэтом в ссылках на слова из «Фауста» Гете: «Ты будишь и живишь решение крепкое: безостановочно к бытию вышшему стремиться». Они многократно цитируются Ивановым (I, 516; II, 598; IV, 451; и т. д.), на что уже обратили внимание исследователи, как и на повторяемость образа лестницы Иакова в развитии мысли поэта¹⁴.

Показательно, что творческая манера Иванова, отличающаяся необычностью его мифологизированного языка и архаизированного стиля, вызывала неприятие современников, что отмечено и нелицеприятными рецензиями, и фактами непонимания¹⁵. Анализируя первые сборники поэта, С. А. Венгеров писал, что в них, как и в последующих книгах, Иванов «создал особый тип эллинизированного “мифотворчества”»¹⁶. Особенность этого типа мифотворчества современники видели и в изысканнейшей реставрации поэтом религиозно-мифологического содержания, и в сложнейших экспериментах со словом. Андрей Белый писал: «Творения Вячеслава Иванова стали пред нами труднейшим, мудрейшим, “к р у т е й ш и м” экстрактом культуры не оттого, что облек он задания свои в утонченные сложные формы, а оттого, что обилие граней его, из которых отдельная грань представляет собой красоту простоты, волят стать перед нами в одновременном охвате, — теряемся мы, и нет воли к охвату странного мира его...»¹⁷

Этот тип мифотворчества определился путем сложных религиозно-философских, историософских и художественных исканий Иванова. Анализ этих исканий в 1880-е – 1890-е годы на основе нового, недавно введенного в науч-

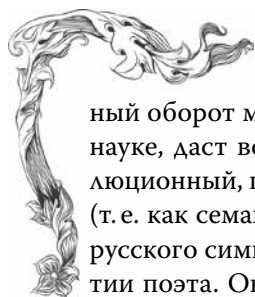
¹³ Брюсов В. Я. «Прозрачность» // Весы. 1904. №4. С. 60–62; Блок А. А. Творчество Вяч. Иванова // Вопросы жизни. 1905. № 4/5. С. 194–206.

¹⁴ См.: Мицкевич Д. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература. СПб., 2010. Сб. 6. С. 254. Анализ образа лестницы Иакова как лестницы Эроса в поэзии Вяч. Иванова см.: Дэвидсон П. Афины и Иерусалим — две вещи несовместные? Значение идей Вяч. Иванова для современной России // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2010. Вып. 1. С. 68.

¹⁵ См. об этом: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. С. 15.

¹⁶ Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века: 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 2004. С. 9.

¹⁷ См.: Белый А. Вячеслав Иванов // Там же. С. 470.



ный оборот материала, еще не концептуализированного и не обобщенного в науке, даст возможность осмыслить этот период как синтагматически-эволюционный, применительно к творчеству Иванова, и как парадигматический (т. е. как семантически организованный), потенциальный инвариант раннего русского символизма, представленный в «пренатальном» творческом развитии поэта. Он непосредственно предшествует периоду развития и расцвета его символизма, каким стали для Иванова 1900–1910-е годы. С точки зрения эволюции поэтических систем и механизма литературной изменчивости его можно, вслед за исследователями, определить как систему мифопоэтического символизма¹⁸. Публикуя черновые замыслы Иванова под названием «Русский Фауст», М. Вахтель совершенно справедливо пишет, что «ранние, не всегда совершенные произведения часто дают представление о поэтической родословной поэта»¹⁹.

Родословную поэта видели в античной и немецкой классической философии, в античной, средневековой, ренессансной и романтической литературе. Оценивая истоки творчества Вяч. Иванова, М. М. Бахтин писал о том, что он миновал все традиционные влияния, какими были французский, немецкий или английский символизм, но органично усвоил античность, Средние века и эпоху Возрождения. «Ими он действительно овладел, — писал Бахтин, — и они оказали грандиозное влияние, определившее основные корни его творчества»²⁰. С. С. Аверинцев, в свою очередь, указал на русскую литературную традицию, повлиявшую на раннюю поэзию Иванова: творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Тютчева и Ф. М. Достоевского²¹. Публикация ранних текстов, впервые вводимых в научный оборот, показывает, что круг источников, оказавших огромное влияние на начинающего поэта, был более сложным и уникальным по глубине усвоения культурных традиций, что станет для нас предметом пристального внимания.

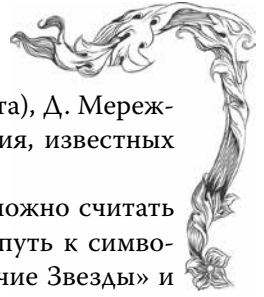
Анализируя произведения Иванова раннего периода, мы имеем дело не со случайным набором текстов, а именно с *предсистемой*, на которой основан складывающийся художественный мир будущего поэта-символиста. О том, что это предсистема, говорит незавершенность текстов Иванова (например, ранних поэм — «Ars Mystica», «Божествен мир...», ряда стихотворений, сохранившихся в набросках, фрагментарной неопубликованной прозы), а также отсутствие у него манифестов и его неучастие во внутрилитературной борьбе, в отличие, например, от Н. Минского, написавшего по-

¹⁸ Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 15; Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм / Пер. с нем. С. Броммерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха. СПб., 1999. С. 7.

¹⁹ Вахтель М. «Русский Фауст» Вячеслава Иванова. С. 265.

²⁰ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. / Ред. С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова. М., 2000. Т. 2. С. 374.

²¹ Аверинцев С. С. Вяч. Иванов и русская литературная традиция // Связь времен. М., 1994. С. 298–312.



лемическую статью «Старинный спор» («Заря». 1884. 29 августа), Д. Мережковского и других деятелей раннего символистского движения, известных своими декларациями²².

Вместе с тем это период, который с полным основанием можно считать *раннесимволистским*, так как в это время Иванов намечает путь к символизму и часть стихотворений двух первых сборников («Кормчие Звезды» и «Прозрачность») создается именно в этот период, в контексте многих незавершенных опытов. Раннее творчество Иванова соотносится с метафизическими исканиями русских поэтов-символистов 1890-х годов, проектами выработки целостного миропонимания на религиозно-эстетической и философской основе. Это попытки выйти в сферу высшей духовности и найти путь к созданию новой реальности как сферы онтологии сознания.

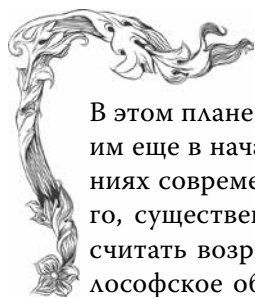
В центре нашего внимания будет проблема становления мифопоэтического художественного мира Вячеслава Иванова и намечающаяся в его творчестве система символических сюжетов, мотивов и образов. Нас также интересует важная для становления художественного мира будущего теоретика русского символизма проблема истоков и традиций. Поэтические и прозаические произведения, рассматриваемые в данной главе, особенно те, которые нами впервые вводятся в научный оборот, рассматриваются как претексты раннего русского символизма.

В этом плане большую роль сыграл тот период жизни и творчества Иванова, когда он был студентом Московского (1884–1886) и Берлинского (1886–1890) университетов и когда, изучая историю, философию, мировую литературу и создавая первые опыты в стихах и прозе, он открыл свое предназначение. Еще в Москве, перед отъездом в Германию, как писал Иванов в «Автобиографическом письме», в нем был разоблачен не только поэт, но и поэт-символист, «хотя слова “символизм”, — как он писал, — в смысле литературного направления, никто из нас не знал. А именно один молодой человек из нашей компании <...>, разбирая мои стихи, сделал открытие, что я изображаю природу не так, как другие, и не так, как ему лично нравится, но влагаю в изображаемое какой-то особенный, тайный смысл» (II, 16).

Символизм, по мысли С. А. Венгерова, попытавшегося систематизировать множественные литературные течения русского модернизма в конце XIX – начале XX века, является только указанием пути, так как «это один из вековых приемов искусства, или, вернее, самая сущность искусства, так как только путем символизации, то есть отвлечения от предмета изображения его общих свойств, мы и получаем художественные образы»²³.

²² Интересные заметки З. Г. Минц, названные «Русские романтики» и посвященные предсимволизму, в ее кн.: Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 163. См. также: Минц З. Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 150–161; Богомолов Н. А. Заметки о русском модернизме: У истоков символизма // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. М., 2004. С. 277–283.

²³ Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. С. 16. См. также: Пайман А.



В этом плане он разделял точку зрения Д. С. Мережковского, высказанную им еще в начале 1890-х годов в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). По мнению Мережковского, существенными элементами нового символического искусства нужно считать возрождение идеализма, глубокое религиозное чувство и его философское обобщение, мистическое содержание, основанное на воплощении божественного и бесконечного, расширение художественной впечатлительности, преодоление позитивизма и выход в иррациональное. Это, по его мысли, глубже всего проявилось у В. С. Соловьева как *«идеал бесконечный и божественный, как святыня, как вдохновение, в ореоле красоты и поэзии»*²⁴.

Мережковский наметил тенденцию к диалогу и синтезу традиций мировой культуры, и в этом его поиски совпадают с ранними опытами Иванова. Они развиваются в направлении создания основного мифа русского символизма об искусстве как высшей реальности, утопической модели «панэстетического» как аналог внутреннего мира субъекта авторского сознания и формирования абстрактно-символической образности²⁵. Кроме того, Иванову, как и русским символистам, присуще понимание индивидуального творческого пути как зеркала, отражающего состав и строение универсума мировой культуры, так как его творчество, как и творчество Блока, характеризуется последовательной сменой семантических «культурных кодов»²⁶.

Стихи поэта стали появляться в периодической печати только после 1898 года, когда он опубликовал в журналах «Вестник Европы» и «Космополис» несколько произведений, впоследствии вошедших в книгу «Кормчие Звезды»²⁷. Но судя по фактам, изложенным им в письме от 21 октября / 2 ноября 1895 года к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Иванова как начинающего символиста, имеющего еще не вполне «законченное мировоззрение», уже «благословил» В. С. Соловьев. Именно Соловьев, которого познакомила со стихами начинающего поэта первая жена Иванова — Дарья Михайловна Дмитриевская, — как писал Иванов, «был и покровителем моей музыки, и исповедником моего сердца» (II, 20)²⁸. По поводу бесед с ним Иванов, давая

История русского символизма / Авториз. пер. с англ. М., 2000.

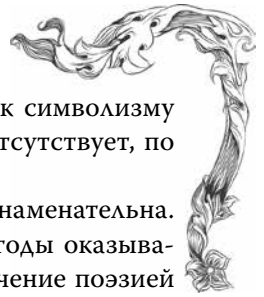
²⁴ См. в кн.: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 559.

²⁵ Пустыгина Н. Г. К изучению эволюции русского символизма // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной конференции. Тарту, 1975. С. 143–147; Минц З. Г. Об эволюции русского символизма // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. С. 176–179; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

²⁶ На материале творчества А. Блока см. об этом: Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. С. 116–117.

²⁷ См.: Дэвидсон П. Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898–1949 / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 2012. С. 17.

²⁸ См.: Котрелев Н. В. К истории «Кормчих звезд» // Русская мысль. 1989. 15 сент. № 3793. С. 11.



себе оценку, писал: «Я стою часто “на границе символизма”; к символизму приближаются лучшие поэты. И где он отсутствует вполне, отсутствует, по мнению С<оловьева>, и поэзия»²⁹.

Близость стихов Иванова мирозерцанию Соловьева — знаменательна. Он, как никто другой из русских символистов, уже в 1890-е годы оказывается под глубочайшим влиянием идей В. С. Соловьева³⁰, увлечение поэзией и философией которого характерно, скорее, для второй «волны» русского символизма 1900-х годов, например, для Блока, Белого и других, то есть поэтов-теургов. Остается только пожалеть, что стихи Иванова из его ранних тетрадей не собраны в отдельное комментированное издание, чтобы можно было более полно представить этот период его творчества. Корпус ранней лирики 1880–1890-х гг. ждет своего исследователя, как и комментатора. Нас интересует путь Иванова к языку художественной образности, приведший к тому, что в 1900–1910-е годы он получил признание как поэт-мистик и младосимволист, выразитель теургически-софиологических идей В. С. Соловьева, известный своими визионерскими и мифотворческими опытами в творчестве и реальной жизни на петербургской «Башне», знаменитом литературном салоне Вячеслава Иванова.

В свете этого особую проблему составляет неожиданное для раннего Иванова соединение интереса к эстетике истории и эстетике религии в сочетании с мистическими устремлениями. Под мистическим чувством в поэзии исследователи — современники Иванова — понимали, вслед за немецкими романтиками и Шеллингом, «положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном»³¹. Об осмыслении высшего мистического смысла единства мира Шеллинг писал: «В существе того единого, которое не есть ни та, ни другая из противоположностей, мы познаем вечного и незримого отца всех вещей; никогда не выходя за пределы своей вечности, он в едином акте божественного познания охватывает бесконечное и конечное: бесконечное есть дух единства всех вещей, конечное же <...> есть страдающий и подчиненный условиям и времени Бог»³².

Именно в раннесимволистский период формируется специфическое для будущего теоретика русского символизма чувство мистического как основа религиозного и «художественно-созерцательного постижения мира, высшей точкой которого является символический метод в искусстве», как напишет об этом Эллис в 1910-е годы³³. «Там, где этот символический язык будет

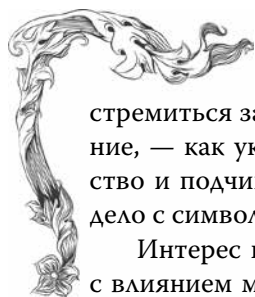
²⁹ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. I. С. 327–328.

³⁰ См. о близости идей Иванова к философии В. С. Соловьева: Лосев А. Ф. Владимир Соловьев. От социально-исторического утопизма к апокалиптике // Контекст: 1992. М., 1993. С. 187.

³¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / Предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова. СПб., 1996. С. 3.

³² Шеллинг Ф. В. Бруно, или О божественном и природном начале вещей // Шеллинг Ф. В. Соч.: В 2 т. / Пер. с нем; сост. А. В. Гулыга. М., 1987. Т. I. С. 519–520.

³³ См. об этом: Эллис (Кобылинский А. А.). Русские символисты. Томск, 1996. С. 32.



стремиться закреплять преимущественно само сверхчувственное переживание, — как указывал он, — превращая всякую форму лишь в простое средство и подчиняя ее всецело внутреннему движению души, мы будем иметь дело с символикой религиозного опыта»³⁴.

Интерес к мистической религиозности обычно справедливо связывают с влиянием матери — Александры Дмитриевны Преображенской — и с совместным чтением ею и сыном глав из Евангелия и Псалтири, а также толкованием их, на что поэт сам указал в «Автобиографическом письме» (II, 8–12)³⁵. Подобный интерес, по свидетельству самого Иванова, пробудился у него уже в самые ранние годы. В «Автобиографическом письме» он сообщает о замыслах своих первых поэм о Христе, язык которых носит наивно-символический характер. Это период глубокой религиозности. Об этом подробно написано в биографии Иванова, составленной О. А. Шор, где анализируются его ранние поэмы (I, 14–15). Не случаен в связи с этим и ранний опыт поэта в области переложения псалмов³⁶.

Анализируя проблему соотношения мифа и религии, А. Ф. Лосев пишет, что если миф возможен без религии, то религия без мифа невозможна. «Религия, — пишет он, — может до некоторых пор не выявлять своего мифа», но «религия есть вид мифа, а именно мифическая жизнь, и притом мифическая жизнь ради самоутверждения в вечности»³⁷. В гимназический период, как пишет Иванов, «страсть к Достоевскому питала это мистическое влечение», которое он «искал примирить с философским отрицанием религии» (II, 14).

Тема Христа соседствует с увлечением «Фаустом» Гёте. Оно было, по его словам, одним из самых сильных, и проявилось уже в его ранних стихах, вылившись в замысел «русского Фауста», на который мы уже указывали. Фауст Гете, как известно, — образ, понимаемый как символ бесконечного познания и стремления, он выражен у Гёте, по мысли А. Ф. Лосева, в виде множества разных образов и картин и представлен не понятийно, но образно и интуитивно³⁸. Гёте считался теоретиками русского символизма (и прежде всего Д. С. Мережковским, В. Я. Брюсовым, Эллисом, А. Белым) великим поэтом-мистиком и философом символических форм в искусстве, оказавшим значительное влияние на русский символизм в целом³⁹. Увлекаясь «многогомым Гете» в ранний период, Иванов формировался как поэт под влиянием

³⁴ Там же.

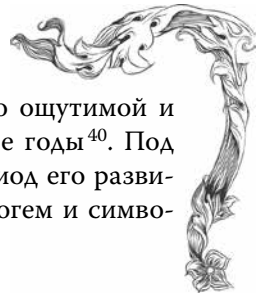
³⁵ См. истолкование этого материала: *Аверин Б. В.* 1) «Палимпсест» Вячеслава Иванова: «Младенчество» и «Песни из лабиринта» // Автоинтерпретация: Сб. статей. СПб., 1998. С. 141–154; 2) Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 147–175.

³⁶ См.: *Федотова С. В.* Известные переложения псалмов Вячеслава Иванова. С. 51–57.

³⁷ *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 103–104.

³⁸ *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 180.

³⁹ См. об этом: *Эллис (Кобылинский А. А.).* Русские символисты. С. 15–17.



немецкой философской и литературной традиции, явственно ощутимой и в его творчестве периода расцвета символизма в 1900–1910-е годы⁴⁰. Под влиянием «вечных образов» в творчестве поэта в ранний период его развития складывался устойчивый комплекс определенных мифологем и символических сюжетов и образов.

Для исследования процесса формирования мистического чувства в раннем творчестве Иванова важен его интерес к мифологии и религии и романтическому мистицизму XIX века, которые В. М. Жирмунский считал основанием внутренне необходимого поворота в мироощущении, связанного с появлением метафизического чувства бесконечности и понимания божественности души⁴¹. Оно было выражено в творчестве Гёте, в философии немецкого идеализма и романтизма и проявилось у Шеллинга, Ф. и А. Шлегелей, Шлейермахера, Канта, Шопенгауэра, а также у В. С. Соловьева и А. С. Хомякова, на интерес к сочинениям которого Иванов указал в «Автобиографическом письме» (II, 18).

Для понимания мистических истоков творчества Иванова 1880-х – 1890-х годов показателен совершенно неожиданный, на первый взгляд, и не отмеченный в «Автобиографическом письме» интерес начинающего поэта к одному из самых сложных религиозно-философских и мифопоэтических сочинений древности — «Бхагавадгите». Этот текст входит в состав священного индийского эпоса «Махабхарата» и состоит из произведений различных родов и жанров, включающих диалоги, притчи, космогонические мифы, эпические фрагменты, ведические гимны, новеллы, рассуждения философского и религиозного характера.

Как стало известно из исследований Г. М. Бонгард-Левина, Иванов сделал перевод фрагмента из «Бхагавадгиты»⁴², из главы, которую переводчики называют «Абсолют», или «Песнь бога»⁴³. Интерес к этому тексту может быть оправдан увлечением юного Иванова творчеством Г. Р. Державина и прежде всего его философской одой «Бог», на что было им указано в «Автобиографическом письме» (I, 11), а также интересом к переложениям псалмов. Но этот интерес оказывается на самом деле очень глубоким и органичным в связи с другими возможными увлечениями начинающего поэта, так как перевод Иванова, как мы постараемся показать, является претекстом, обусловившим развитие важнейшего мифопоэтического сюжета его творчества.

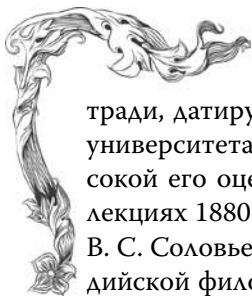
Этот, видимо, первый перевод Иванова — из известных ныне — сохранился в его личном фонде в Российской Государственной библиотеке, в те-

⁴⁰ Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 1994.

⁴¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 149–151.

⁴² Бонгард-Левин Г. М. Индия и индологи в жизни и творчестве Вяч. Иванова // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2008. № 5. Примеч. на с. 201.

⁴³ См.: Мифы Древней Индии: Бхагавадгита / Предисл., введение, перевод, примеч. акад. Б. А. Смирнова; общая ред. Р. В. Гриценкова. СПб., 2000. С. 154–155.



тради, датируемой 1884 годом⁴⁴, когда Иванов был студентом Московского университета. Факт обращения к этому источнику может быть объяснен высокой его оценкой, сделанной Гёте и Гердером, а также В. С. Соловьевым в лекциях 1880–1881 года, прочитанных на Высших женских курсах в Москве. В. С. Соловьев указал, что «поэтическое выражение основного догмата индийской философии имеем в Багавадгите <так!>. Багавадгита — божественная песнь — эпизод знаменитой поэмы Магабхараты» <так!>⁴⁵.

Перевод выполнен Ивановым в форме стихотворного фрагмента под названием «Бог. Из Бгавадгиты» <так!>. Как указывает Г. М. Бонгард-Левин, перевод был сделан с западноевропейских языков, скорее всего, с немецкого⁴⁶.

Рассматривая возможные источники, нельзя не указать на факт перевода этого текста с санскрита уже в XVIII веке на английский Ч. Уилкинсом в 1785 году⁴⁷, а затем с английского на французский и русский языки в 1787 и 1788 году⁴⁸. Почитателями этого текста в Европе были Гёте и Гердер, в России — А. Н. Толстой⁴⁹.

В европейских кругах стал широко известным и другой перевод, сделанный в 1823 году А. Шлегелем — братом Ф. Шлегеля — на латинский язык с английского перевода Уилкинса⁵⁰. С латинского варианта А. Шлегеля, опубликованного в 1823 году⁵¹, как нам представляется, Иванов как начинающий поэт, скорее всего, и мог сделать свое переложение. Именно в 1884 году, согласно отчету Императорского Московского университета за этот год, а также по собственному признанию поэта, сделанному позже в автобиографической заметке, названной «Curriculum vitae», он получил премию за латинское сочинение⁵². К древним языкам он питал особый интерес и свою будущую дис-

⁴⁴ РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 22.

⁴⁵ Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 4. 1878–1882. С. 192. Эти лекции были опубликованы в 1880-е годы. Точная дата публикации неизвестна. См.: Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы. СПб.: Паславская, 188? <так!>.

⁴⁶ Бонгард-Левин Г. М. Индия и индологи в жизни и творчестве Вяч. Иванова. С. 201.

⁴⁷ The Bhagvat-geeta, or Dialogues of Kreesna and Arjoon... / Tr. By Charles Wilkins... L., 1785.

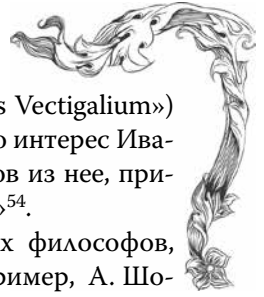
⁴⁸ La Bhagvat-Geeta, ou Dialogues de Kreesha et d' Arjoon... / Traduit du Sanscrit, la langue sacrée des Brahmes, en Anglois par M. C. Wilkins, et de l'Anglois en François par Rev. M. Parraud. P., 1787; Из ранних русских переводов см.: Багуат-Гета, или Беседы Кришны с Аржуном... / Пер. с санскрита на англ., с англ. на русск., с примеч., перевод. с подлинника, писанного на древнем браминском языке, называемом санскритом. М.: Университетская типография Н. Новикова, 1788.

⁴⁹ Семенцов В. С. Бхагавадгита в традиции и в современной научной критике // Бхагавадгита / Пер. с санскр., исслед. и примеч. В. С. Семенцова; отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин. М., 1999. С. 132.

⁵⁰ Там же. См. об этом: Шаймухамбетова Г. Б. Рецензия Гегеля на работу В. Гумбольдта «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагавадгита”» // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 125.

⁵¹ См.: Bhagavad Gita, id est Thespesion Melos sive Almi Chrisnae et Arjunae Colloquium de Rebus Divinis, Bharatae Episodium; textum recensuit, annotationes critices et interpretationem Latinam adjecit Augustus Guilelmus a Schlegel. Bonn, 1823.

⁵² Отчет о состоянии и действиях Императорского Московского университе-



сертацию о римских государственных откупках («De Societatibus Vectigalium») он напишет, как известно, также на латыни⁵³. Не исключено, что интерес Иванова к тексту «Бхагавадгиты» был вызван переводами отрывков из нее, приложенными к книге А. Шлегеля «О языке и мудрости индийцев»⁵⁴.

Латинский текст А. Шлегеля привлекал внимание многих философов, которые будут в центре внимания начинающего поэта, например, А. Шопенгауэра, считавшего его не столько поэтическим переводом, сколько буквальным изложением⁵⁵. Исследователи указывают также на существование немецкого стихотворного перевода, сделанного Р. Пейпером, который был менее известным в XIX веке⁵⁶.

А. Шлегель, как известно, испытал влияние своего брата Ф. Шлегеля — автора книги «О языке и мудрости индийцев», опубликованной в Гейдельберге в 1808 году и имеющей теологическую и философскую направленность. Здесь Ф. Шлегель писал о влиянии восточной философии и мифологии на развитие западной культуры, о сложности изучения мифологии как самого запутанного создания человеческого духа, так как изучение ее должно вестись с учетом множественности источников, а также места и времени ее формирования и специфики внутреннего развития и изменений. Для анализа перевода, сделанного Ивановым, интересна идея Шлегеля о том, что индийский язык — это «философская, или, скорее, религиозная терминология», он — не «игра комбинирования произвольных абстракций, но пребывающая система», где «высокая духовность вместе с тем очень проста, не вложена в чувственные выражения с помощью образов, но уже изначально содержится в самом значении простых первоэлементов»⁵⁷.

Очень важна мысль философа, что древнеиндийские тексты могут быть истолкованы только метафизически, так как являются богатейшим источником поэзии. Система взглядов, в них воплощенная, есть не просто пантеизм, но глубинное представление о том, что «все представляет собой изливание божества, каждое существо — это лишь ограниченный, скованный, помраченный бог; следовательно, все одушевлено, все полно богов...», и «эта полнота внутреннего живого богатства присуща наряду

та за 1884 год. М., 1885. С. 26. Об этом см.: *Иванов Вяч.* Curriculum vitae: Неизданная автобиографическая справка Вячеслава Иванова / Публ. и примеч. Н. В. Котрелева // Сестры Аделаида и Евгения Герцык и их окружение: Материалы науч.-тематич. конф. в г. Судак 18–20 сент. 1996 года. М.; Судак, 1997. С. 187.

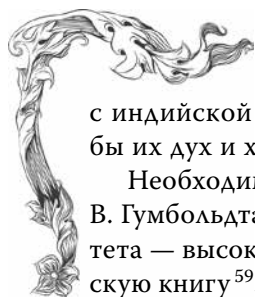
⁵³ *Ivanov V.* De societatis vectigalium publicorum populi romani. СПб., 1910 (Записки Классического Отделения Императорского Археологического Общества. Вып. 6).

⁵⁴ *Schlegel F.* Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur begründung der Alterthumskunde. Heidelberg, 1808.

⁵⁵ См.: *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5: Parerga и Paralipomena: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 308.

⁵⁶ *Семенцов В. С.* Бхагавадгита в традиции и в современной научной критике. С. 132.

⁵⁷ *Шлегель Ф.* О языке и мудрости индийцев // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вст. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 2. С. 261.



с индийской мифологией также и греческой, сколь различными не были бы их дух и характер»⁵⁸.

Необходимо указать на интерес, возникший к переводу А. Шлегеля у В. Гумбольдта и Г. Гегеля. Гумбольдт — основатель Берлинского университета — высоко оценил «Бхагавадгиту» как прекрасную и истинно философскую книгу⁵⁹. Для своего анализа он также использовал латинский перевод А. Шлегеля. Гегель посвятил сочинению Гумбольдта «Об эпизоде “Махабхараты”, известном под названием “Бхагавадгиты”» (Берлин, 1826) специальную работу⁶⁰. Он пользовался, судя по его ссылкам, также английским переводом Уилкинса и латинским А. Шлегеля, где его обильно цитирует. Гегель подчеркнул, что Шлегель оценил этот текст как высочайшую «песнь философскую»⁶¹. Он также писал, что первый переводчик этого текста на английский язык — Уилкинс — в предисловии к своему переводу высказал мысль, что брахманы рассматривают выраженную здесь религиозную идею как то, «что содержат все великие мистерии и религии»⁶². Здесь, как он указывает, «действие поглощается познанием, или, скорее, *абстрактным углублением* сознания в себя». Как пишет он далее, «религия и философия здесь втекают друг в друга таким образом, что представляются неразличимыми»⁶³.

Этот принцип религиозного и философского синтеза в художественном тексте станет для Иванова-поэта важнейшим для его творчества и сделает целенаправленными последующие занятия санскритом и древними языками. Кроме того, по мнению исследователей мифологического сознания, символическая и романтическая интерпретация мифа в европейской культуре во многом основывалась именно на знакомстве с индийскими Ведами, что привело европейских мыслителей к реабилитации мифа и оказалось созвучно трансцендентальной философии Шеллинга и Гегеля⁶⁴, а также В. С. Соловьева, уделившего особое внимание индуизму в своих лекциях по истории философии 1880–1881 годов, в которых он высоко оценил, как уже указывалось, «Бхагавадгиту» в связи с ее близостью развиваемой им идее Мировой Души. «Основной догмат индийской философии, выраженный в поэтической форме в Багаватгите <так!>, — пишет он, — есть догмат о безусловном тождестве или безразличии всего существующего в Мировой Душе»⁶⁵. Он видит в древнеиндийской философии обоснование

⁵⁸ Там же. С. 264.

⁵⁹ Humboldt W. Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata. Berlin, 1826. S. 2.

⁶⁰ См.: Гегель Г. В. Ф. Об эпизоде «Махабхараты», известном под названием «Бхагаватгиты» Вильгельма фон Гумбольдта. Берлин, 1826 / Пер. с нем. Г. Б. Шаймухамбетовой // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 131–137; 1994. № 11. С. 141–171.

⁶¹ Там же. № 10. С. 133.

⁶² Там же.

⁶³ Там же. С. 136.

⁶⁴ См. об этом: Хьюбнер К. Истина мифа / Пер. с нем. М., 1996. С. 62.

⁶⁵ Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы. С. 192.



перехода Мировой Души к «сознанию себя как единого безличного духа, purushâ»⁶⁶.

Это та основа, которая важна для понимания имажинативной природы мифа, как ее определяет, например, Я. Голосовкер, то есть когда первоначально миф предстает через воображение как сила творческая и одновременно познавательная⁶⁷. Имажинативная природа мифа, по словам исследователя, глубже всего познается через «Абсолют», одно из определений которого есть «Дух», или божественное⁶⁸.

«Бхагавадгита» («Песнь Духа» или «Песнь Бога») — священный религиозно-обрядовый и мистический текст. Переводчиками и толкователями он трактуется как божественное откровение человеку его Творца, как поучения Духа в целях глубокого мистического причащения души человека космическим таинствам⁶⁹. Став божественной, душа должна стать Духом и подниматься для исполнения долга инициировать другие души. Прочитаем фрагменты раннего перевода Иванова, опубликованного Бонгард-Левиным:

*«Я начало миров, и во мне же они исчезают;
Как ожерельная нить — перлы, держу я миры,
В море волнами теку Я, в солнечных, лунных и звездных
Я сияю лучах, Я благоволение земли.
Всюду, всегда я живу в бесконечности творческих видов;
Тихо парю недвижим в вечном волнении их.
Я — дух мужей. Светит миру одно лучезарное солнце:
Свет мой предвечный один — дух человека живит.
Смертный! Возьми мое око: Меня узреть глаз твой бессилён.
Я — начало существ, Я их середина и смерть.
Все, что радостно живо и движется, все, что недвижно,
Все в моем теле ты зришь: все чрез Меня и во Мне.
Ты увидишь меня в благовонных небесных одеждах,
Тьмами сверкающих глаз Я владею, и вглубь проникает
Пламенный взор мой весь мир, движимый мощью моей.
В божеском теле моем единится весь мир многочастный;
Все живое во мне, вечно волнуясь, кишит.
Я — Господь твой, Я — все; Я един, всеобразен и вечен;
Служит Мне всякая жизнь, радуясь жизни своей»⁷⁰.*

Сопоставление этого стихотворного перевода Иванова со строками

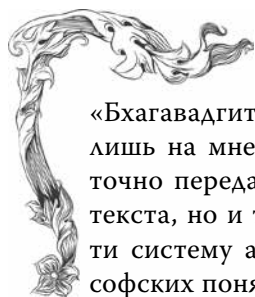
⁶⁶ Там же. С. 193.

⁶⁷ Голосовкер Я. Избранное: Логика мифа. СПб., 2010. С. 99–100.

⁶⁸ Там же. С. 38.

⁶⁹ Семенцов В. С. Бхагавадгита в традиции и в современной научной критике. С. 110. Ср. перевод с санскрита, сделанный В. С. Семенцовым. (Там же. С. 45.)

⁷⁰ См.: Бонгард-Левин Г. М. Индия и индологи в жизни и творчестве Вяч. Иванова. С. 214.



«Бхагавадгиты» может быть темой специального исследования. Укажем лишь на мнение Бонгард-Левина, который писал, что Иванов «довольно точно передал не только основные идеи этого религиозно-философского текста, но и терминологически был предельно точен»⁷¹, то есть смог найти систему абстрактных символических образов для обозначения философских понятий древнего индуизма, в отличие от первых переводов этого текста на русский язык и известных нам последующих, распространившихся в связи с влиянием теософии и переводами с санскрита⁷². Нас интересует не столько точность перевода Иванова⁷³, сколько свойственная начинающему поэту и только формирующаяся мифопоэтическая образность и ее природа.

Анализ фрагментов из «Бхагавадгиты», сделанный Гегелем в сопоставлении с оценкой Шлегеля и Гумбольдта, говорит о близости перевода Иванова к интерпретации, сделанной в русле немецкого романтизма и идеализма. «Я» в индуизме — это форма чистого сознания, трансцендентного Духа, до которого может подняться только посвященный. Цель медитации — божественное посвящение. Вот небольшой фрагмент, взятый Гегелем для своего анализа: «Я был всегда, всегда есть и всегда буду. Нет никакого Второго, о котором я мог бы сказать. Я есть оно, я оно есть Я. То, что есть, есть Я, и то, чего нет, есть Я. Я есмь Брахма и Я есмь Брахм»⁷⁴.

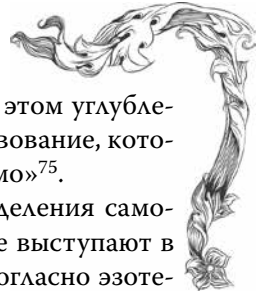
Ранний фрагмент перевода Ивановым древнеиндийского религиозного сакрального текста свидетельствует о наличии у начинающего поэта интереса к мистической эзотерической традиции, которая в полной мере проявится в его герметических текстах, например, в статье «Ты еси» (1907) и ряде других произведений (поэме «Человек», эссе «Анима»). Этот фрагмент — один из древнейших источников понимания принципа «Азъ Есмь» и «Ты

⁷¹ Там же. С. 201.

⁷² Можно сопоставить этот текст с единственным в своем роде самым ранним переводом произведения на русский язык, опубликованным в кн.: Багуат-Гета, или Беседы Кришны с Арджуном... (М.: Университетская типография Н. Новикова, 1788). Ср.: «Я есть сотворение и разрушение целой Вселенной. Нет вещества более меня, и все существа висят на мне так, как драгоценные камни на шнурке. Я есмь влажность в воде, свет в солнце и луне, призывание в Ведах, звук в тверди, человеческая натура в роде человеческого, благоволение в земле, великолепие в источнике света; во всех существах я есмь жизнь, и ревность в ревнивых. Знай, о Аржун! что я есмь вечное семя всея природы. Я есмь разум мудрого, слава гордого, крепость крепкого, свободен от похоти и гнева....» (с. 100). См. также: Бхагавадгита (Мистическая часть Магабгараты) / Пер. в стихах А. П. Казначеевой. Владимир: Типо-Литография В. Паркова, 1909. С. 38–39.

⁷³ См., например, сопоставление различных переводов и их интерпретацию: Серебряный С. Д. «Бхагавад-гита» Х. 8: проблемы интерпретации и перевода // Русская антропологическая школа. Труды. 2004. Вып. 2. С. 191–219. Точный перевод и разбор текста, сделанный С. Д. Серебряным, очень интересен для текстуального сравнения с неизвестным ему переводом Вяч. Иванова, где много поэтических отступлений от оригинала.

⁷⁴ Гегель Г. В. Ф. Об эпизоде «Махабхараты», известном под названием «Бхагават-гиты» Вильгельма фон Гумбольдта. С. 164.



Еси» у Иванова. Гегель, анализируя «Бхагавадгиту», писал: «В этом углублении сознания в себя чистое бытие на самом деле имеет существование, которое является столь же всеобщим, т. е. абстрактным, как оно само»⁷⁵.

Монолог Кришны в этом фрагменте — свидетельство разделения самосознания на личное Я и Сверх-Я (земное и небесное), которые выступают в качестве противоположностей. Кришна здесь олицетворяет, согласно эзотерической традиции, высшую душу человека — божественный Дух, а его собеседник, к которому обращена медитация, — Арджуна — земное воплощение высшего Духа. Их взаимосвязь определяет трансформацию личного Я в Дух, во вселенское *Сверх-Я*⁷⁶.

Перевод фрагмента, сделанный Ивановым, оказывается чрезвычайно значимым для понимания его раннего творчества, которое будет в центре нашего внимания, а также мифопоэтики книг лирики и прежде всего «Кормчих Звезд» и «Прозрачности», так как в них воссоздается *архетип Духа*, обозначающего самопознающее «Я» и невидимого Бога и выступающего как мировое начало, живущее в «бесконечности творческих видов», говоря словами перевода Иванова из «Бхагавадгиты». Часть стихотворений этих сборников была написана в самом конце 1880-х годов и в 1890-е годы. Особенно интересны стихотворения «Воплощение», «Ночь в пустыне»⁷⁷ и другие, в которых воспроизводится архетип Духа и человека, иногда в форме диалога Я и *Сверх-Я*, находящихся в пространстве *бесконечного*.

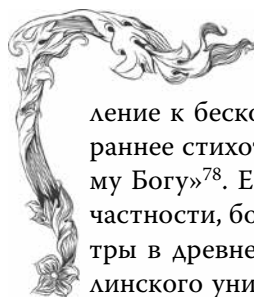
Процесс формирования архетипического символа Духа, связанный с влиянием немецкой идеалистической философии, был сложен в творчестве Иванова. Его постижение даст возможность понять процесс перехода начинающего поэта от чувственно-образного мышления, присущего ему в детстве и отрочестве (в связи с глубоким переживанием христианской религии и образа Христа), — к архетипическому и абстрактно-символическому началу на философской и религиозно-мистической, а не догматической основе.

Поэтому тот нигилизм по отношению к церковному христианству, о котором Иванов пишет в «Автобиографическом письме», был закономерен как переход к фаустовскому сюжету его судьбы, определяющему его стрем-

⁷⁵ Там же. С. 165.

⁷⁶ См. текст статьи Вяч. Иванова «Ты еси» (1907), которая будет предметом нашего дальнейшего анализа. Для сравнения важен символический смысл этих понятий в эзотерической традиции, идущей от древнего индуизма. Об оккультной природе «Бхагавадгиты» см.: Штайнер Р. «Бхагавадгита» и послания апостола Павла: Пять докладов, прочитанных в Кельне в 1912–1913 гг. / Пер. с нем. Калуга, 1993. «Мы на правильном пути, — писал Штайнер, — когда рассматриваем наставления Кришны в том смысле, что он хочет поднять душу Арджуны от ступени, на которой та стоит и посредством которой она вплетена в сеть преходящего. Хочет поднять на высшую ступень, на которой душа чувствует себя возвысившейся над всем преходящим...» (с. 63). См. также: Штайнер Р. Оккультные основы «Бхагавадгиты»: Девять докладов, прочитанных в Гельсингфорсе с 28 мая по 5 июня 1913 г. / Пер. с нем. Калуга, 2001.

⁷⁷ Стихотворение «Ночь в пустыне» находится в тетради автографов Вяч. Иванова и датируется 1888–1900-ми годами (РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 27).



ление к бесконечному познанию «в духе». В этом плане примечательно его раннее стихотворение, датирующееся 1888–1900-ми годами, — «Неведомому Богу»⁷⁸. Его идеи основаны на опыте постижения религий древности, в частности, большую роль здесь сыграли лекции Ф. Кюмона о мистериях Митры в древнем язычестве, которые Иванов слушал, будучи студентом Берлинского университета, по его признанию (II, 17). Идея «Неведомого Бога» могла быть навеяна стихотворением В. С. Соловьева «В тумане утреннем неверными шагами...» (1885) и мистическим переживанием религиозного как сверхчувственного, рождающегося в душе, в самом себе, как музыкальная стихия⁷⁹.

Ранний перевод из «Бхагавадгиты» Вячеслава Иванова важен для становления духовного самосознания поэта, его посвящения в древнейшие религиозные традиции, без которых бы не состоялся Иванов как поэт-символист и филолог, исследователь древнегреческой религии, тем более, что с ранних лет в нем, по его словам, «эстетическое переплеталось с религиозным» (II, 12). Отражение этого интереса находим и в его ранней дневниковой прозе, условно обозначенной исследователями как «Интеллектуальный дневник», например, во фрагменте от 17 февраля 1888 года, где Иванов размышляет о смерти личного Я и трансформации Я в Дух, а также о существовании Я в вечном времени и пространстве, где «нет ни света, ни тьмы, ни жизни, ни смерти, а воюют лишь великие духи, подобные ветрам и ураганам»⁸⁰.

Принцип познания Я формируется на основе закона зеркального сознания Другого, например, в стихотворении «Ночь в пустыне», как уже указывалось. Можно привести в качестве примера другое раннее стихотворение Иванова из «Кормчих Звезд», датирующееся 1889 годом⁸¹, — «Звездное небо»:

*Во младенческом покое
Светит узкий лунный рог;
А вокруг — огонь и трепет
Чистых, сладостных тревог.
Духа пламенным дыханьем
Севы Божии полны,
И струи небес прозрачных
Вглубь до дна оживлены.
Око в радостном покое
Отдыхает, как луна;
Сердце ж алчет части равной
В тайне звезд и в тайне дна:*

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ См.: Соловьев В. С. Стихотворения. М., 1891. С. 12.

⁸⁰ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 12.

⁸¹ Черновой автограф с датировкой см. в комментариях Р. Е. Помирченко в кн.: Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Т. 2. С. 239–240.



*Пламенеет и пророчит,
И за вечную чертой
Новый мир увидеть хочет
С искупленной Красотой.*

(I, 525–526)

«Алчущее сердце» — символ земного, стремящегося к тайнам «дна», воплощению в Духе и постижению вечной Красоты. Божественный мир представлен многогранной символикой и метафорикой небесного, как и в переводе Иванова из «Бхагавадгиты». Здесь нет романтической антитезы небесного и земного, нет мотива ухода или сна, а представлена картина посвящения в божественные таинства как мечта воплощения и трансформации Я в Сверх-Я. В приведенном выше переводе Иванова из «Бхагавадгиты» говорится: «Смертный! Возьми мое око / Меня узреть глаз твой бессилён / Я — начало существ, Я их середина и смерть». В стихотворении «Звездное небо» образ «ока» многозначен. Это и всевидящее око Вселенной, и духовное зрение, которое доступно посвященному человеку.

Поэтому можно считать как сам текст из «Бхагавадгиты», привлечший Иванова — начинающего поэта, так и его контекст явлением знаменательным для начинающего символиста. Возможно, что, благодаря этому тексту, в мироощущении поэта начинает складываться принцип понимания единства мировой культуры и представление о божественном как о бесконечности погружения Я в Сверх-Я. Это понимание углубляется у Иванова на основе немецкой идеалистической философии.

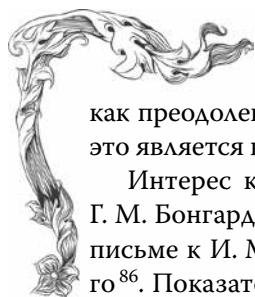
В этом плане интересна запись, опубликованная в составе его «Интеллектуального дневника»: «По мнению Даши, в самой мысли, что [кроме я есть не я] я существую, лежит уже акт воли»⁸². Это положение соотносится с символическим смыслом переводимого Ивановым фрагмента «Бхагавадгиты», где в поэтической форме перед нами предстают Я и Сверх-Я — важнейшие понятия эзотерической традиции, восходящие к древнеиндийской мистической философии⁸³.

Сходные идеи находим у Ф. Шлегеля в его лекциях «Трансцендентальная философия» (1800–1801). «Мир происходит из неопределенного и не-я. Понятие мира никоим образом не тождественно тому, что называют вещами вне нас. Не существует вещей вне нас. <...> Объективный мир есть результат духовных сущностей»⁸⁴. Развиваемая Шлегелем мысль об индуизме как древней религии света, основанной на дуализме — восточном учении о двух началах, вечной борьбе добра и зла, образы Аримана и Ормузда, сливающиеся в одно

⁸² Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 30.

⁸³ Генон Р. Атма-Гита // Генон Р. Избранные сочинения: Царства количества и знаменения времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте / Пер. с фр. 2-е изд., испр. и доп. М., 2003. С. 305–310.

⁸⁴ Шлегель Ф. Трансцендентальная философия // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. С. 434.



как преодоление зла, идея порождения я (духа) из материальных сил⁸⁵ — все это является важнейшими истоками мифопоэтики начинающего поэта.

Интерес к древнеиндийской религии и мифологии, на который указал Г. М. Бонгард-Левин, сохранялся, судя по признаниям самого Иванова в письме к И. М. Гревсу от 31 октября / 13 ноября 1902 года, достаточно долго⁸⁶. Показателен и круг его чтения, опубликованного Н. А. Богомоловым⁸⁷, особенно в связи с занятиями у Ф. де Соссюра в начале 1900-х годов, о чем сам Иванов писал также в «Автобиографическом письме» (II, 21). Темы древнеиндийской философии и мифологии встречаются у него и в других ранних произведениях, например, в двустишии «Tat tvam asi», вошедшем в книгу «Кормчие Звезды» и посвященном Александре Васильевне Гольштейн: «В страждущем страждешь ты сам: сораспаясь живому. / В страждущем страждешь ты сам: мужествуй, милуй, живи» (I, 642). В примечаниях к этому двустишию поэт сослался на древнеиндийскую традицию и записал, что эти слова значат следующее: «это (именно, каждый отдельный индивидуум) — ты (сам)» (I, 861).

В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов писал: «Недаром как бы на знамени этой жреческой религии — на портике дельфийского храма — были начертаны многозначительные в своей иератической краткости изречения: “(ты) еси”, “(εἰ, ибо такова естественная интерпретация всегда казавшегося загадочным слова) и “Познай самого себя” (мы разумеем, как *суццо*, — познай в себе *самого*, т. е. “Атмана” индусов), — что прямо обращает нас к “Еси” (asi) и “То ты еси” (“tat tvam asi”) ведической философии, — быть может, общему и международному достоянию сокровенной, эзотерической мудрости жрецов и теургов, для которой понятие и слово “бытия” уже само по себе заключало идею божественности, как это сквозит еще в элеатском учении о бытии или в еврейских монотеистических формулах: “Сущий”, “Аз есмь”, “Я буду, кто буду”...»⁸⁸

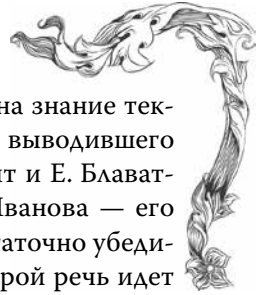
Традиция ивановского принципа «Ты еси», таким образом, исходит в начале своего формирования не только от «пифийских» трактатов Плутарха («Об Е в Дельфах») и надписи на фронте дельфийского храма Аполлона, на которые чаще всего указывают исследователи и комментаторы текстов Иванова, но и от влияния философии А. Шопенгауэра и возможного прямого обращения Иванова к древнеиндийской философии и мифологии в связи с его многолетними занятиями санскритом. Влияние А. В. Гольштейн

⁸⁵ Шлегель Ф. О языке и мудрости индийцев. С. 206–207.

⁸⁶ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. С. 251.

⁸⁷ См.: Богомолов Н. А. К изучению круга чтения Вяч. Иванова // Сопряжение да-лековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. С. 24–33; см. также: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di Andrei Shishkin. Salerno: Università di Salerno, 2002. 2 v. (Europa Orientalis; XXI, № 1–2). С. 261–343 (по указателю).

⁸⁸ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 125–126.



и Р. Штайнера, о котором пишет Г. В. Обатнин⁸⁹, наложилось на знание текста, интересовавшего не только А. Минцлову и Р. Штайнера, выводившего из него антропософскую доктрину посвящения, но и А. Безант и Е. Блаватскую. Думается, что ранний источник мистической теории Иванова — его перевод фрагмента из «Бхагавадгиты» — говорит об этом достаточно убедительно. Рассуждения Иванова в статье «Ты еси» (1907), в которой речь идет о об учении «браманов» (брахманов), трактующих, что лучи духа исходят из божественного центра, «из того Абсолютного в глубочайшей святине нашего духовного существа, имя которого в учении браминов — Атман и “Сам”, в христианской мистике — Небо и Отец в Небе» (III, 265), — подтверждают знание этого источника.

В ранней статье «Ницше и Дионис» (1904) он пишет о понятиях «Атман» или «Сам» и пытается истолковать дионисийскую религию сквозь призму древнеиндийской философии, выраженной в «Бхагавадгите». В статье «Заветы символизма» (1910) Иванов переводит слова «ты еси» следующим образом: «в тебе божество» (II, 593), указывая на иератический язык жрецов. Глубина погружения в религиозную мистику здесь достигнута благодаря формульной кристаллизации сюжета древнейшего текста, постигаемого в столь ранний период жизни и настойчиво повторяющегося в творчестве, что делает его *архетипическим*. Подобные сравнительные исследования с целью найти праисточник были популярны в европейской науке, начиная с эпохи немецкой идеалистической философии, то есть работ Канта, Шеллинга, Шлегеля и других.

М. Мюллер в своем исследовании «Шесть систем индийской философии» (1899) писал: «До тех пор, пока невозможно доказать исторически, что греки могли свободно общаться с индусами на греческом или на санскрите по вопросам метафизическим <...>, будет лучше принять факты каковы они есть. А именно считать греческую и индийскую философии продуктами умственной жизни Греции и Индии, а на основании их часто поразительного сходства следовать простому убеждению, что в философии имеется сокровищница истин, составляющих общее достояние всего человечества, — истин, которые могут быть открыты всем нациям...»⁹⁰

Раннее творчество Иванова свидетельствует о формировании у него особого типа *философской* поэзии, которую мы бы определили как неоромантическую, *условно-символическую*, переходящую в *метафизически-символическую* и развивающуюся на основе абстрактно-символических образов — *дух, хаос, небо, земля, сущее*. Абстрактно-символические образы тяготеют к философским понятиям и присущи метафизической поэзии⁹¹. Метафизиче-

⁸⁹ Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова. С. 30–32.

⁹⁰ Мюллер М. Шесть систем индийской философии. М., 1995. С. 377.

⁹¹ Проблемы посткантIANской метафизики были в центре внимания в русской философии в конце XIX века. См.: Грот Н. Я. Что такое метафизика? // Вопросы философии и



ски-символическая поэзия ярко проявится в первых книгах лирики Иванова «Кормчие Звезды» и «Прозрачность». Вместе с тем эти сборники содержат переходные произведения, свидетельствующие о движении от чистой понятийной метафизики к символической многозначной сущности явлений. Чистая понятийная образность, как считает А. Ф. Лосев, избегает каких-либо указаний на что-либо, кроме себя самой. Всякое философское понятие, по его мысли, является смысловой основой символа⁹². Мифологический символ, как он подчеркивает, обладает особыми функциями конструирования модели мифа, как исторического, так и авторского типа⁹³. Религиозная система символов, как будет показано в следующих главах, будет Ивановым разработана в связи с его теорией дионисийства. Она только начинает складываться у поэта в ранний период.

Мифопоэтический сюжет многих его стихотворений, например, в книге «Кормчие Звезды» основывается на мистическом стремлении познать прозреваемые «первофеномены», или первообразы, скрывающиеся за оболочкой реальности, познать связь вещей, ощутить связь времен. «Большого всенародного искусства нет для современного человека, — писал Иванов в статье «Копье Афины», впервые опубликованной в журнале «Весы» (1904. № 10), — <...> как сущего, т.е. достигшего некоторого статического типа бытия: есть тип динамический, потенциальный и текучий, всецело принадлежащий потоку возникновения, генезиса, становления» (I, 727). Поэтому необходимо «келейное искусство», «катакомбное творчество “пустынников духа”», «искусство метафизического изволения», устремленное на «внутреннее и общее», «сверхличное» (I, 729).

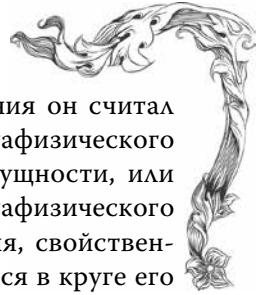
Приводя в качестве примера творчество Данте, Достоевского, музыку Бетховена, Вагнера, Иванов излагает суть своего понимания *метафизической поэзии*. «Не нужно быть чрезмерно пристрастным к метафизическому образу мышления, — пишет он, — чтобы обличить жизнь как становление и, следовательно, небытие; чтобы осмыслить свое эмпирическое существование как мэон (не-сущее); чтобы осознать, что синтетическое условие становления есть бытие и что существует для ищущего, подобно математическому пределу бесконечно приближающихся величин, некоторое Я во мне; как постулат моего не я, или я — мэона» (I, 133). Поэтому ранней поэзии Иванова присущ религиозный пафос самоискания и самотрансценденции, переход личного во вселенское на основе «теургического воления», поиска метафизики «внутреннего слова, которое открывается в искусстве келейном» (I, 731).

Интересно сопоставление понятий метафизики Иванова и Н. А. Бердяева. В книге «Самопознание» Бердяев объяснял свой поворот к метафизике своим «коренным и изначальным отталкиванием от обыденности» и эмпирической действительности и считал ее формой символизации духов-

психологии. 1890. № 2. С. 116.

⁹² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 191.

⁹³ Там же. С. 192.



ного опыта человека⁹⁴. Образцом метафизического мышления он считал труды Августина, Б. Паскаля. Я. Бёме, Канта⁹⁵. Основа метафизического познания у Иванова — *идеи* Платона как ноуменальные сущности, или *эйдосы*, творящие *архетипы*. Для формирования опыта метафизического мышления ему необходимо было постичь манеру изложения, свойственную Б. Паскалю, который, как Аристотель и Платон, находился в круге его чтения в ранние годы.

«Его стихи, — писал А. Ф. Лосев о творчестве Иванова, — трудно считать только поэзией, или только философией, или только религией. Они представляют цельное отношение человека к окружающему, которое трудно назвать каким-нибудь одним именем. У Иванова есть сборник “Родное и вселенское”. Это для него характерное сочетание, где заключено максимально космическое, всеохватное и в то же время максимально родное и интимно пережитое. Его художественность заключается в отождествлении родного и вселенского, в этом объединении двух сфер, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют...”⁹⁶

Для понимания специфики метафизической лирики Вячеслава Иванова важен недавно опубликованный «Конспект по истории философии» А. Ф. Лосева. Искания Лосева в определенных узловых моментах совпадают с построениями Иванова. Речь идет о проблеме духовной мистики как энергийно-софийном бытии, которое пытался осмыслить Лосев как начинающий философ в 1930-е годы, связывая его с византийско-римскими корнями и немецкой традицией. Обозначая выявление субъекта сознания как идеи, он указывает на традицию рационализма (Декарт, Спиноза, Лейбниц), эмпиризма и мистического философствования (Беркли, Мальбранш, Паскаль, Бёме). В немецком романтизме, по его мнению, большую роль играл, например, у Шеллинга, «миф», «мифолого-мистическая история, мировые эманации»⁹⁷.

Исследуя мистический индивидуализм, Лосев указывает на немецкую мистику, в частности, идеи Мастера Экхарта: «1. Истина не в догматах, не в учености, но в глубинах верующего, мистического духа. 2. Познание бога тождественно с бытием Бога в душе. Когда человек познает бога, Бог существоважно рождается у него в душе. 3. В этом познании является не личный бог, но сверх-личное Божество. 4. Это божество вечно переходит в мир (тождество Бога и творения, Бога и мира)...»⁹⁸

Путь самосозидающегося духа составляет основу мистериального сюжета сборника «Кормчие Звезды» (1903), близкого по метафизическим темам книге

⁹⁴ Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1997. С. 337.

⁹⁵ Там же. С. 547.

⁹⁶ А. Ф. Лосев о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 143.

⁹⁷ Лосев А. Ф. <Конспект по истории философии> / Публ. А. А. Тахо-Годи; примеч. Е. А. Тахо-Годи // Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом Лосева» / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2011. Вып. 14. С. 53.

⁹⁸ Там же. С. 61.



«Прозрачность» (1904). Некоторые стихотворения в них были написаны Ивановым в ранний период исканий и навеяны религиозными темами.

Дух в античной натурфилософии и у стоиков — огненно-эфирная субстанция, пронизывающая космос, некая сверхсознательная сила, идея. Эту идею Иванов определил в уже в первоначальных публикациях «Эллинской религии стадающего бога» (1904) как пафос — «страстное состояние» — состояние дионисийского экстаза как мистериального действия. Пафос должен разрешиться катарсисом. Катарсис, по Иванову, — «состояние сознания». В книге «Дионис и прадионисийство» (1923) он писал: «Платон в диалоге “Федон” приходит к следующему выводу, всецело зависящему, однако, от его метафизики и вместе, как он сам говорит, от некоего древнего предания (думаем, орфико-пифагорейского) <...>: чрез переживание катарсиса душа привлекает как бы “собираться” из всех частей человеческого состава в некое единство и в нем сосредоточиваться; она приобретает независимое бытие и сознание в себе самой и становится вольной от уз тела»⁹⁹.

Эта же идея находит выражение в теософии Е. Блаватской и антропософии А. Штайнера. В книге «Мистерии древности и христианства» Штайнер пишет о ритуале «перехода границ» в мистериях, когда человек должен «выйти» из чувственного мира и «войти» в сверхчувственный. Тогда, — пишет Штайнер, «Дух растворяет мысли о чувственном, расплавляет их», происходит «переход» в «созерцание вечного»¹⁰⁰.

Нужно указать, что теория самосозидающего духа, близкая теософским и антропософским доктринам, могла сложиться у Иванова в 1890–1900-е годы не только под влиянием орфико-пифагорейской традиции и философии Платона, но и под влиянием философии немецкого идеализма и прежде всего Канта и Фихте. Подтверждением может служить его письмо от 16 декабря 1902 года к А. В. Гольштейн, в котором он пишет: «Несомненно, что в отношении субъективизма нужно восходить до Канта. Из Канта вообще вышла вся новая философия Я, с Фихте — через Фейербаха и Штирнера до Ницше, который требует, чтобы за Истину были признаны произвольные утверждения, способствующие жизнеусилению (“lebenfördernd”)»¹⁰¹.

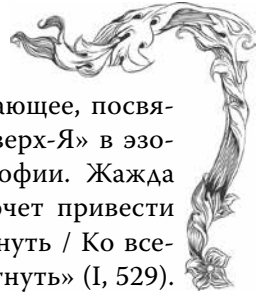
В этом плане показательно стихотворение Вяч. Иванова «Ночь в пустыне» из «Кормчих Звезд», имеющее ряд черновых вариантов 1889 года¹⁰². Оно основано на метафизическом диалоге Духа и Человека. Идеи диалога навеяны многими источниками: от «Бхагавадгиты» — до «Фауста» Гете

⁹⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 209–210.

¹⁰⁰ Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1912. С. 38–39. См. об этом же в публикациях писем А. Р. Минцловой в кн.: Обатнин Г. В. Иванов-мистик... С. 29. Минцлова называет это состояние «самозеркальностью» (там же).

¹⁰¹ См.: Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн / Публ., вступ. статья и коммент. М. Вахтеля и О. А. Кузнецовой // Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae. Budapest, 1996. Т. 41. С. 358.

¹⁰² Помирный Р. Е. Примечания // Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. С. 240–245.



и ряда других, в том числе евангельских. Дух — это искушающее, посвящающее и ведущее сверхчеловеческое начало, как некое «Сверх-Я» в эзотерической традиции и немецкой идеалистической философии. Жажда свершений — пафос стихотворения, в котором Человек хочет привести «к сознанию хаос природы»: «Лишь я хочу весь мир подвинуть / Ко всеобъятию; лишь я / Хочу в союзе бытия / Богосознания достигнуть» (I, 529). Лирический сюжет — поиски спасительного гносиса, постижение тайны мироздания. Характерно противопоставление двух различных точек зрения: абсолютного (вневременного и трансцендентного) и реального, растворенных во множественности. Поэту, по Иванову, доступны оба уровня, они важны как путь к самопознанию, трансформации Я в Сверх-Я. Образ пустыни — символическая реальность сознания, основанная на ожидании мистической встречи и посвящения. Он мог быть навеян стихотворением В. С. Соловьева «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...», где в заключительных строках говорится: «И Бога своего, молитвой пламенея, / Пророк в пустыне ждал»¹⁰³.

Одним из ключевых в дальнейшем развитии этого мистического сюжета является стихотворение «Отзывы» из книги «Прозрачность», поэтика которого связана с поисками абстрактно-символической образности и основана на метафизике сознания. Его можно истолковать по-разному. Во-первых, в нем поднимается метафизическая тема о природе сущего. Проблема сущего — основной вопрос метафизики, так как это вопрос о бытии, поставленный еще Аристотелем. Фрагмент текста из «Метафизики» Аристотеля, приводимый Ивановым в «Интеллектуальном дневнике» со ссылкой на Э. Целлера — руководителя семинара в Берлинском университете, на котором разбирались сочинения Аристотеля¹⁰⁴, весьма показателен для уяснения направленности мысли Иванова. Основу фрагмента составляет идея Аристотеля о божественном, которое «держит мир в объятиях». Судя по приводимым Ивановым словам, профессор Э. Целлер комментирует ее поэтически, «вспоминая об идущей от древних вере», что «это излюбленная, всюду встречаемая мысль древних»¹⁰⁵.

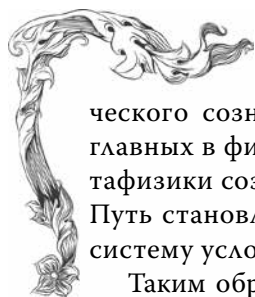
Поэзия Вячеслава Иванова, как справедливо указывает С. С. Аверинцев, не исчерпывается его теорией, «столь единоприродной ей», а содержит «гораздо больше секретов, потаенностей, неожиданных моментов»¹⁰⁶. Она основана на мифотворческих стратегиях и поиске сокровенного языка через намеренную, стилизованную под архаику, лексику. Эта лексика выражает не реальность вещей, а реальность мисти-

¹⁰³ Соловьев В. С. Стихотворения. С. 5. Первую публикацию см.: «Русь». 1882. 16 октября (№ 42). С. 16.

¹⁰⁴ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 15. Об Э. Целлере см. комментарий Н. В. Котрелева к «Интеллектуальному дневнику Вяч. Иванова» (там же. С. 48).

¹⁰⁵ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 15.

¹⁰⁶ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. М., 1989. С. 43.



ческого сознания, его устремленность к некоему праязыку. Одним из главных в философской лирике поэта становится сюжет воплощения метафизики сознания — *блуждания и становления самосоздающегося духа*. Путь становления намечается через мотив возвращения к праистокам и систему усложненных символических образов.

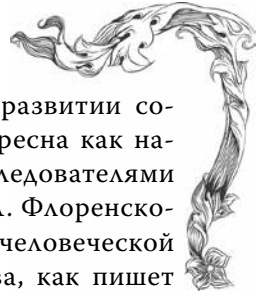
Таким образом, уже ранние переводы и стихотворения Иванова 1880–1890-х годов свидетельствуют о его знакомстве с опытом древнейших мифологических систем. Опыт накладывается на христианскую мистическую основу. Это важнейший фактор формирования в его творчестве устойчивых мифопоэтических и религиозно-философских образов и мотивов, проявляющихся достаточно ярко в первых книгах лирики «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», некоторые стихотворения из которых были нами рассмотрены в связи с формированием метафизическо-символической образности. Уникальная эрудиция поэта, многослойность его познаний представляют интерес для изучения истоков не только его историософских и религиозно-философских идей, но и художественных исканий, начавшихся, по его свидетельству, сделанному в «Автобиографическом письме», с написания poem о Христе еще в студенческие годы в Московском университете. Эти поэмы говорят о чувственно-образном переживании начинающим поэтом религиозной темы, которая преодолевается метафизической условно-символической.

1.2. ФРАГМЕНТАРНАЯ ПРОЗА КОНЦА 1880-Х ГОДОВ И ПРОБЛЕМА МЕТАТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА (ОТ ИДЕИ ИСТОРИИ — К МЕТАФИЗИКЕ БЕСКОНЕЧНОГО)

Углубление мистических исканий, начавшихся с древнеиндийского эпоса и религиозной темы Христа, продолжилось, как отмечает сам Иванов, в период его обучения в Берлинском университете. В этот период, наряду с занятиями римской историей, юриспруденцией, эпиграфикой, он постигает глубины идеалистической философии Платона, Шопенгауэра, Ницше, В. Соловьева. «Я был историк, — писал Иванов. <...> через историю мечтал я самостоятельно овладеть проблемами общественности и найти путь к общественному действию» (II, 14). Вместе с тем именно в эти переломные годы начинается переход Иванова от истории к религии, философии и художественному творчеству. «Филология есть именно “наука о классической древности” в ее полном объеме, — писал он, — при этом она не знает другого метода, другого угла зрения, кроме исторического»¹⁰⁷.

В этом плане большой интерес представляет его ранняя интеллектуальная проза. Она чрезвычайно важна для понимания не только филологической составляющей, но и истоков его творчества и оригинальности

¹⁰⁷ История и поэзия. С. 83.



подходов к осмыслению роли религиозного искусства в развитии сознания человека и истории человечества. Она также интересна как начало формирования у Иванова феномена, называемого исследователями оноματοлогией, когда имя-символ, как в 1910-е годы у П. А. Флоренского, становится ключом к разгадке человеческой истории и человеческой индивидуальной жизни. Уже в раннем творчестве Иванова, как пишет М. К. Гидини, анализируя набросок его статьи «О типическом», «возникает концепция, в которой имя, слово являются первоосновой языка, “сакральным вместилищем” его неограниченных возможностей». «Такое исключительное внимание к слову в России и в особенности в концепциях и поэтической практике Иванова сливается с духовными и мыслительными традициями имяславия»¹⁰⁸.

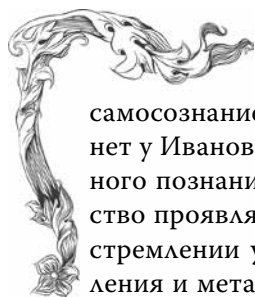
Уже в ранних поэмах сакральным символическим именем для Иванова, переживавшего, как и многие в этот период, раскол религиозного сознания, стало имя Христа. Значение Иисуса Христа в истории человечества и сознании человека — одна из первых больших тем начинающего поэта и писателя-историка. Тема разрабатывается в ивановской ранней интеллектуальной прозе на стыке истории, философии и теологии как преодоление позитивизма исторической науки и выход к метафизике И. Канта, а затем всеединству В. С. Соловьева. Именно религиозная тема выводит Иванова к философской проблеме существования трансцендентного и имманентного, ноуменального и феноменального, божественного и человеческого, формируя важнейшую идею, к которой он придет как историк-эллинист и филолог-классик. Она связана с пониманием того, что всемирная история творится не только в борьбе религиозных истин, но и в процессе становления некоей духовной силы, или идеи, которая не может быть осознана с позиций позитивизма. Большую роль здесь сыграли историософские идеи В. С. Соловьева и А. С. Хомякова, интерес к трудам которых был для Иванова постоянным в ранний период творчества, как он сам указывал в «Автобиографическом письме» (II, 18).

Здесь прежде всего нужно назвать «Записки о всемирной истории» — знаменитую «Семирамиду» А. С. Хомякова, работу, посвященную роли мифологии и религии в развитии исторического процесса. «Мы должны заметить, — писал здесь Хомяков, — что обзоры мифологий приводят к любопытным сближениям, на которые еще мало обращено внимания»¹⁰⁹. Н. А. Бердяев, анализируя историософию Хомякова, сделал вывод, что история у него творится религией и обращается в религиозный миф, проистекая из необходимости противоборства двух начал — свободы и необходимости, духовности и вещественности¹¹⁰. И в этой борьбе развивается

¹⁰⁸ Гидини М. К. Предисловие к наброску Вяч. Иванова «О типическом» // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 22.

¹⁰⁹ Хомяков А. С. Семирамида // Хомяков А. С. Работы по историософии. М., 1994. Т. 1. С. 144.

¹¹⁰ Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2007. С. 357.



самосознание человека. Показательно, что второй важнейшей темой станет у Иванова в ранний период его творчества фаустовская тема бесконечного познания «миров возможного», перерастающая в миф. Мифотворчество проявляется как потенция к символизации имени, сюжета и мотива в стремлении уйти от наивного реализма к символическому способу мышления и метафизическим темам. Рассмотрим в этом плане малоизученную раннюю прозу Вячеслава Иванова.

Ранняя неопубликованная при жизни поэта проза, относящаяся к 1888 – началу 1890-х годов и сохранившаяся в его личном архиве в Российской Государственной библиотеке в Москве, была введена в научный оборот как отдельные замыслы статей и набросков сравнительно недавно, а затем существенно дополнена, обобщена и издана Н. В. Котрелевым на основе текстологических исследований творческих замыслов будущего поэта как тип единого целого под общим условным названием «Интеллектуального дневника», на который уже было указано выше¹¹¹. Сюда вошли автографы статей, бесед, заметок, «датированные числами наброски мыслей и художественных записей»¹¹².

Вводя в научный оборот эти материалы, имеющие несомненный интерес, и анализируя другие прозаические наброски начинающего поэта преимущественно дневникового или эпистолярного характера 1890-х годов (отрывки о Св. Николае, выписку об апостоле Павле, фрагменты «текстов пирамид», копии писем, записи курсов лекций Э. Хюбнера и др.), Н. В. Котрелев заметил: «И все же я не должен исключать возможности, что обнаружатся дневниковые фрагменты, более или менее естественно связанные с теми, что собраны в подлежащей публикации»¹¹³.

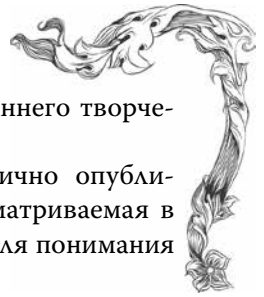
В Российской Государственной библиотеке в Москве, в личном фонде Вячеслава Иванова, содержится «Тетрадь стихотворений и прозаических этюдов», датирующаяся 1887 годом (*далее: тетрадь 1887 года*)¹¹⁴. Она включает автографы стихотворений и прозаических набросков, часть из которых была опубликована самим Ивановым или введена в научный оборот исследователями только в конце XX века, как, например, материалы замысла о «Русском Фаусте», на которые нами уже было указано, стихотворное послание А. М. Дмитриевскому (поэма «Чайка»), фрагмент прозаического этю-

¹¹¹ См.: *Иванов Вяч.* Интеллектуальный дневник. С. 10–61. Сюда также вошли опубликованные ранее наброски статей и записей: *Иванов Вяч.* О типическом / Публ. М. К. Гидини. С. 21–26; *Иванов Вяч.* Евреи и русские / Публ. К. Ю. Лаппо-Данилевского // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 191–193.

¹¹² *Котрелев Н. В.* Примечания // *Иванов Вяч.* Интеллектуальный дневник. С. 43.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 33. В дальнейшем ссылки на эту единицу хранения даются в тексте с указанием номера листа, проставленного архивистами, так как ранняя проза, содержащаяся здесь, нами опубликована частично. Оpubл. фрагменты цит. по изд.: *Иванов Вяч.* Прозаические этюды / Подг. текста, публ. и коммент. С. Д. Титаренко // Русская литература. 2011. № 4. С. 45–50.



да «Осенние мысли» и другие, важные для понимания его раннего творчества¹¹⁵, например, «Призраки»¹¹⁶.

Значительную часть тетради составляют наброски частично опубликованных нами прозаических текстов. Проза Иванова, рассматриваемая в структуре всей тетради, представляет несомненный интерес для понимания процессов духовного и творческого самоопределения поэта.

Как нам представляется, ранняя проза в тетради, датированной самим Ивановым 1887 годом, является частью более сложного целого, имея с ним несомненную хронологическую связь и идейно-тематические переключки. Мы имеем в виду указанный выше «Интеллектуальный дневник». В этом плане названная нами тетрадь представляет безусловный интерес для разговора о датировке и границах этого дневника. Являются ли тексты, оказавшиеся здесь, началом этого дневника или частью другого, уже начатого, целого — проблема, которую можно разрешить на основе последующего фундаментального исследования личных архивов Иванова. Пока мы выдвигаем предположение, согласно которому тетрадь 1887 года содержит записи, непосредственно предвещающие «Интеллектуальный дневник» и тесно с ним связанные, образуя определенное единство, а возможно, и начало этого ряда дневниковых записей, в связи с чем она является, как и «Интеллектуальный дневник», лабораторией раннего творчества.

Именно в этот период идет становление творческого сознания Иванова как историка античности и будущего поэта и продолжающаяся у него на протяжении 1890-х годов, говоря словами Н. А. Богомолова, «трансформация науки в поэзию»¹¹⁷.

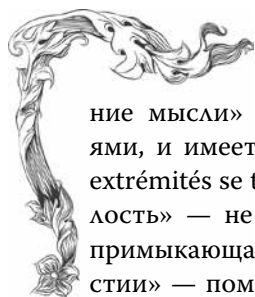
О связи прозы 1887 года с опубликованным «Интеллектуальным дневником» говорит, во-первых, хронологическая последовательность набросков. Тетрадь 1887 года состоит из 24-ти листов при отсутствии первого (23-х в архивной нумерации) в разворот, с полями по левому и правому полю, на которых и проставлялись датировки, за немногими исключениями. Каждый лист содержит по две авторские страницы, которые также имеют нумерацию. В тетради 1887 года пронумеровано, как и в «Интеллектуальном дневнике», сорок пять страниц¹¹⁸. Первый из прозаических текстов — «Sonate pathétique» — обозначен 27 сентября. Далее датировка продолжается: набросок, имеющий заглавие «Даниил», идет от 10 октября. Набросок «Осен-

¹¹⁵ Публикацию фрагмента Вяч. Иванова «Осенние мысли» см. в приложении №2 к выполненным нами комментариям поэмы «Ars Mystica» // Символ. 2008. № 53–54. С. 66–67. См. также о прозаическом наброске «О форме» и других ранних опытах Иванова в нашей статье «Об одном незавершенном замысле Вячеслава Иванова (поэма “Ars Mystica” в контексте ранних творческих исканий)» (с. 173).

¹¹⁶ *Иванов Вяч.* Призраки [Без названия (Появляется тень Николая Чудотворца)] / Публ. А. Л. Топоркова. С. 255–256. А. Л. Топорков считает набросок «Призраки» одним из претекстов «Повести о Светомири царевиче». Там же. С. 255.

¹¹⁷ *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов между Римом и Грецией С. 19.

¹¹⁸ См. текстолог. справку Н. В. Котрелева: *Иванов Вяч.* Интеллектуальный дневник. С. 41.

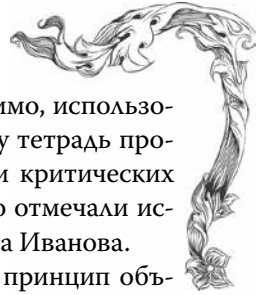


ние мысли» состоит из четырех фрагментов, отделенных подчеркиваниями, и имеет две датировки — 14 и 15 октября. Прозаический этюд «Les extrémités se touchent...» помечен 19 октября, следующий набросок — «Усталость» — не завершен, поэтому, видимо, не датирован. Непосредственно примыкающая к нему запись, начинающая новую страницу, — «О благочестии» — помечена 24 ноября. Набросок «О форме» идет под 18 (на поле, в конце) и 25 декабря. Дата 18 декабря проставлена также на поле наброска статьи «Архитектурный стиль будущего».

Вторая датировка к наброску «О форме» — 25 декабря, указанная выше, возникла, видимо, в результате возвращения к этому тексту после прочтения романа «Война и мир», так как записи размышлений по поводу романа Л. Н. Толстого, озаглавленные «О Толстом», помечены 19 декабря и 25 декабря. Возвращение к наброску произошло, как нам представляется, в связи с осмыслением проблемы формы романа Толстого. Вверху, на поле, на уровне заглавия, Ивановым сделана позднейшая приписка: «Свобода часто содержится в ней; необходимость — форма “Войны и мира”. Эпил. II ч., гл. 10» (л. 16). Продолжающиеся далее записи стихотворных набросков помечены последними числами декабря: с 27 по 30. Также, видимо, позднее был вписан небольшой фрагмент на немецком, датированный 30 декабря: «Vieles gab dir der liebende Gott; die übrige Gabe, / Ein vollkommenes Glück, schenke der liebende Mensch» (л. 19 об.).

Записи стихотворных текстов, например, «Воспоминания» (Из Леопарди), и неопубликованного этюда «Призраки», обозначены соответственно датами «в сентябре» и «окт. 87». Они выпадают из хронологической последовательности. Эти завершающие тетрадь, возможно, более ранние тексты, судя по отметкам, могли быть либо записаны по памяти с восстановленными приблизительно датами, либо переписаны с имевшегося чернового автографа. Во всяком случае, именно здесь, в самом конце, мы наблюдаем нарушение временной последовательности. Вся тетрадь имеет предваряющую запись на немецком языке из журнала «Летучие листки» («Fliegende Blätter», 1887), помещенную на верхнем поле над заглавием первого наброска «Sonata pathétique», сделанную, видимо, позднее (двустилие, начинающееся словами: «Und mit wonnigem Behagen...»). Таким образом, тетрадь начинается с сентября и завершается записями и набросками 30 декабря 1887 года.

Намеренная последовательность записей, обязательная датировка их на полях, как и в указанной Н. В. Котрелевым подборке «Интеллектуального дневника», начинающейся с 12 февраля 1888 года, использование астерисков, разделяющих некоторые фрагменты, указывают на несомненную связь тетради 1887 года с «Интеллектуальным дневником». Вместе с тем Иванов датирует не только прозаические наброски, носящие автобиографический характер, но и черновые варианты различных стихотворений на русском и немецком языках, например, черновые автографы поэмы «Чайка», которыми перемежаются прозаические тексты, автограф стихотворения «Бесконечное» (Из Леопарди). Поэтому принцип датировки, выявленный Котрелевым и взятый за



основу объединения различных набросков в единое целое, видимо, использовался Ивановым постоянно. В связи с этим помещаемые в одну тетрадь прозаические тексты могли быть и самостоятельными замыслами критических статей или художественных произведений, как это справедливо отмечали исследователи, публикуя подобные ранние опыты прозы Вячеслава Иванова.

При внимательном анализе выявляется другой важнейший принцип объединения прозы в тетради 1887 года и в структуре «Интеллектуального дневника»: явная идейно-тематическая связь и перекличка мотивов и образов. Кроме того, сквозной для всей ранней прозы Иванова является проблема становления самосознания, духовного роста личности, ее интеграции в символическое пространство мировой культуры и христианской религии. Почти все отрывки объединяются автобиографической рефлексией. Предмет рефлексии — модели и типы человеческого поведения, религиозные ценности, исторические законы, метафизика сознания, пространство бесконечности. Например, кроме фрагмента «Воспоминания» из Дж. Леопарди Иванов переводит его знаменитое стихотворение «Бесконечное», датируя его 13 октября¹¹⁹.

Глубоко понимаемое им чувство бесконечности как мифопоэтического аналога вечного времени очевидно. Рассматривая эту проблему в древнеиндийской поэзии и мифологии, Шлегель писал о том, что живое чувство бесконечности и полноты его всемогущества должно было перейти в «понятие всеединого, в сущности не отличное от ничто»¹²⁰. Этот принцип в поэзии Серебряного века Эллис определит как символизацию, когда, по его мысли, «созерцание должно направляться не только *от* реального, но и *сквозь* реальное, сквозь конечное, видимое и проявленное к бесконечному, невидимому и непроявленному»¹²¹. В этом понимании символического как бесконечного ранний Иванов близок немецким романтикам, влияние которых на становление его творчества было всеобъемлющим¹²².

В понимании «Едино́го бесконечно́го» (курсив Ф. Шлегеля) в древнем индуизме и христианстве монотеизм, по Шлегелю, вполне сочетался с политеизмом¹²³. Соотнесение с природными силами в мистериях древности, по Шлегелю, есть соотнесение с бесконечностью. Ошибка всех, как считал немецкий философ, заключалась в том, что бесконечное понималось только как сама природа и жизненная сила, «а не ее дух, бесконечное я»¹²⁴. Предметом философии Шлегель считал внутреннюю духовную жизнь человека,

¹¹⁹ Сравнительный анализ стихотворения Леопарди и перевода Вяч. Иванова см.: Котрелев Н. В. Вячеслав Иванов и Джакомо Леопарди: (очерк источников) // Россия – Италия: Этико-культурные ценности в истории / Под ред. М. Г. Талалая. М., 2011. С. 237–253.

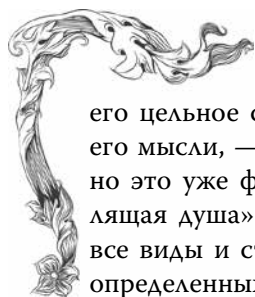
¹²⁰ Шлегель Ф. О языке и мудрости индийцев. С. 269.

¹²¹ Эллис (Кобылинский А. А.). Русские символисты. С. 17.

¹²² См. об этом: Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 1994.

¹²³ Шлегель Ф. История европейской литературы // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 50.

¹²⁴ Там же. С. 51.



его цельное сознание, причем «упражнение в философском сознании», по его мысли, — «это только подготовка к философии, а не сама философия», но это уже феномен, который можно назвать «мыслящая душа»¹²⁵. «Мыслящая душа» — понятие Ф. Шлегеля. Оно, как он считает, — «охватывает все виды и ступени представлений, от совершенно необходимых и твердо определенных, остающихся неизменными, до наполовину произвольно мимолетных...»¹²⁶

Поэтому предметом рефлексии в раннем творчестве Иванова становится бесконечное *я* как субъект и объект познания. Показательны уже два упомянутых перевода из Леопарди. Например, в стихотворении «Бесконечное» акцент сделан на символике природы как выражении идеи бесконечного и упорядоченного космоса, который предстает в истинно греческом его понимании как душа природы и онтологическая реальность. Поэт переводит взгляд с реалий идиллического пейзажа («холм пустынный», «терновник», «пространство горизонта») на реалии сознания («даль без границ», «глубокий мир», «молчанье неземное», «тишина», «без предела»), в структуре которых память становится аналогом бесконечного времени: «... и вспоминаю вечность, / И мертвые века, и время наше — / Живущий век, и шум веков летучий. / Так тонет мысль все глубже в беспредельном, и сладко мне крушение в этом море»¹²⁷. Смысл этого стихотворения Леопарди заключается в постижении связи человека и Бога, символическим воплощением которой является бесконечное пространство и вечное время.

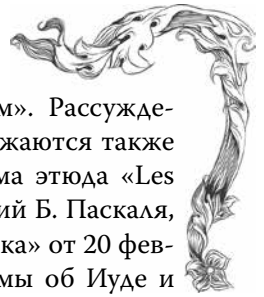
Наличие автобиографической рефлексии, развитие метафизической темы бесконечного позволяют объединить раннюю поэзию и прозу Иванова в единый метатекст. Кроме того, имеющиеся здесь и там переключки тем, образов и мотивов представляют собой наиболее существенные аргументы для того, чтобы выдвинуть гипотезу о тетради 1887 года как возможном начале «Интеллектуального дневника». Так, например, первый фрагмент «Интеллектуального дневника» от 12 февраля, основанный на размышлениях о мистическом начале в христианстве, обусловленном смертью и страданиями Христа, переключается с написанным ранее в тетради 1887 года прозаическим этюдом «Sonate pathétique». В центре этюда — тема божественной теофании, богоявления Христа. Она привлекала Иванова и в других ранних произведениях, например, в поэме «Ars Mystica».

Фрагмент «Интеллектуального дневника» от 13 февраля содержит развитие мысли об идее и форме, намеченной в наброске «О форме» в указанной ранней тетради. Здесь же автором продолжают размышления о философ-

¹²⁵ Шлегель Ф. Философия жизни // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 337–339.

¹²⁶ Там же. С. 339.

¹²⁷ Черновой автограф, отличающийся от окончательной редакции стихотворения, опубликованного в сборнике «Прозрачность» (1904), цитируем по тетради 1887 года. См.: РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 33. Л. 8–8 об.



ском постижении истории, начатые в наброске «О Толстом». Рассуждения о типах героев в романе «Война и мир» Толстого продолжают также в «Интеллектуальном дневнике» (запись от 19 февраля). Тема этюда «Les extrémités se touchent...», идущая от философских размышлений Б. Паскаля, продолжает развиваться в записи «Интеллектуального дневника» от 20 февраля. Весьма важным представляется развитие замысла поэмы об Иуде и Иоанне и в тетради 1887 года, и в «Интеллектуальном дневнике», как и развитие тем и мотивов бетховенской музыки, намеченных в наброске «Sonate pathétique» в 1887 году и во фрагменте от 19 февраля 1888 года, относящемся к «Интеллектуальному дневнику».

Комментируя сделанные записи Иванова, связанные с именем Бетховена, Н. В. Котрелев указывает на увлечение начинающего поэта музыкой этого композитора, что подтверждается его пометами в записной книжке 1888–1889 годов, где упоминается «Патетическая соната» Бетховена¹²⁸. Образ Иуды, появляющийся в записях 1887 года, станет, по свидетельству Котрелева, сквозной нитью всего «Интеллектуального дневника», начиная с первой заметки, как и повторяющиеся и в тетради 1887 года, и в «Интеллектуальном дневнике» лейтмотивные темы и образы «Фауста» Гете и древнеиранской мифологии, например, Ормузда и Аримана. Как и фаустовская тема, так и тема двух начал мирового космогонического процесса (добрых сил и царства тьмы) станут важнейшими для всего последующего творчества Иванова и основой многих мотивов и образов.

Фаустовская тема на страницах тетради 1887 года, представленная в замыслах «русского Фауста», или в авторском названии «русские варианты общечеловеческой легенды» и исследованная М. Вахтелем, была чрезвычайно важна для начинающего поэта как символично-мифологический код, выявляющий проблему становления человеческой индивидуальности. Вахтель также обратил внимание на то, что Иванов называл Гёте в своих статьях «дальним отцом русского символизма», что вторую часть «Фауста» он считал беспредельным символическим расширением первой¹²⁹. Трансформация образа Фауста в фаустовский миф в последующем творчестве Иванова закономерна, так как применение понятия «миф» к некоторым «вечным» литературным сюжетам и образам, по словам исследователей, например, Е. М. Мелетинского, обусловлено их универсальностью, тем, что этот образ и сюжет стали парадигмами для последующего мифотворчества¹³⁰.

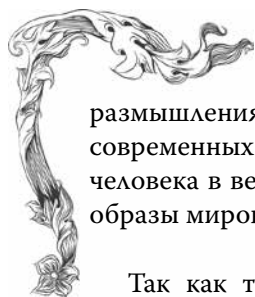
Версия мировой истории, изложенная через борьбу Ормузда и Аримана, давала космогоническую модель мира, подкрепляемую гностической мифологией, на которой основана философия В. С. Соловьева¹³¹. Часть фрагментов тетради 1887 года и «Интеллектуального дневника» составляют

¹²⁸ Котрелев Н. В. Примечания // Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 46.

¹²⁹ Вахтель М. «Русский Фауст» Вяч. Иванова. С. 266–277.

¹³⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012. С. 93.

¹³¹ См.: Козырев А. П. Соловьев и гностики. М., 2007.



размышления Иванова об историческом процессе и его закономерностях, современных событиях, постепенно вытесняемых рассуждениями о жизни человека в вечности и потоке времени, на смену реальным лицам приходят образы мировых религий, философии и литературы.

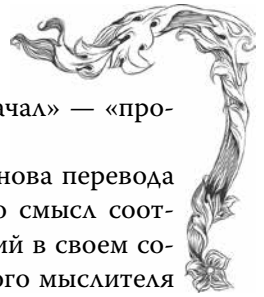
Так как тетрадь 1887 года предваряет «Интеллектуальный дневник», рассмотрим, какие возможные источники определяют жанровое своеобразие ранней прозы в этой тетради. Уже по характеру отсылок самого Иванова к «Мыслям» Блеза Паскаля, «Мыслям и афоризмам» Козьмы Пруткова, «Мыслям» А. Шопенгауэра, «Мыслям» и «Этюдам» Н. И. Кареева, сочинениям Гёте, существенную роль здесь играет форма философского фрагмента, актуализированного прежде всего Гёте и немецкими романтиками: братьями Шлегелями и Новалисом. Обращение к фрагменту — существенная черта прозы Серебряного века. Причем, по свидетельству исследователей, фрагмент понимается не только как жанровое обозначение, но и как прием для создания больших разнородных конструкций¹³². В этом случае сохраняется установка на незавершенность текста.

Паскаль, чье высказывание Иванов использует в начале одного из прозаических набросков («*Les extrémités se touchent...*»), планировал объединить свои разрозненные философские фрагменты в книгу «Оправдание христианской религии». Он, как известно, дал философскую интерпретацию христианства как одной из величайших религий, размышляя о Христе как посреднике между Богом и людьми. Паскаль оказал большое влияние на философские взгляды Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. С. Хомякова, Д. С. Мережковского, П. А. Флоренского, С. Л. Франка и других мыслителей. В полемике и на основе его взглядов происходило становление нового религиозного сознания среди представителей русского символизма; его высоко ценили за умение мыслить через синтез противоположностей. Этот принцип он понимал как «нераскрытую Троичность», что привлекало к его взглядам Д. С. Мережковского и мыслителей XX века, например, Х. А. Борхеса. Борхес считал, что в книгах Паскаля «запечатлен образ не доктрины или диалектического метода, но поэта, затерянного во времени и пространстве»¹³³.

Как известно, Паскаль постоянно вел записи, ставя целью познание самого себя, так как это путь к познанию истины и именно это поможет человеку устроить свою жизнь во благо. Он пытался примирить разум и веру, научное, философское и религиозное начала, сыграв большую роль как религиозный мыслитель в новоевропейской метафизике. «Главный метод религиозного познания у Паскаля, — писал Мережковский, — заключается в том, что он переносит его из разума в то, что называется “сердцем”, а мы назвали бы

¹³² Баран Х. Фрагментарная проза // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 463–464.

¹³³ Борхес Х. А. Письмена Бога / Сост., вступ. статья и примеч. И. М. Петровского. М., 1992. С. 47.



“волей”»¹³⁴. Мережковский имеет в виду познание «первых начал» — «пространства, времени, движения, чисел»¹³⁵.

Показательно появление среди фрагментарной прозы Иванова перевода стихотворения Леопарди, озаглавленного «Бесконечное». Его смысл соответствует пониманию бесконечности у Паскаля. Мережковский в своем сочинении о Паскале цитирует также высказывания французского мыслителя о бесконечном: «все, что непонятно, все-таки есть: бесконечное число, бесконечное пространство, равное конечному». «Невероятно, чтобы Бог соединился с человеком?»¹³⁶

Философские взгляды Паскаля, безусловно, определили характер мировидения начинающего поэта и некоторые его метафизические идеи, которые раскрываются, как и у французского философа, в свободной эссеистической форме, так как «принципиальная антириторичность Паскаля» — свойство, подмеченное С. С. Аверинцевым¹³⁷. Свободная эссеистичность, близкая Паскалю, проявляется в некоторых набросках Иванова и прежде всего: «Les extrémités se touchent...», «О благочестии», «Усталость», «Призраки». Рассмотрим первый из них, начинающийся с размышления Паскаля о бесконечности:

«Les extrémités se touchent...»¹³⁸ Это, конечно, слишком ощущаемая истина в этом мире, в котором человек похож на ученика, обязанного продолжать какую-то громадную задачу, где сделана какая-то ошибка и где лишь время от времени всплывают моменты, дающие чудовищные сближения и равняющие нуль с бесконечностью, чтобы снова потеряться в массах крупных и мелких, но нелепых, непонятных, цепляющихся друг за друга и быстро исчезающих величин.

Не перенося что-либо горькое, человек всегда, и как бы в насмешку, получает из этого какую-нибудь, и часто малую, прибыль. Так иногда нищий стоит целый день, протягивая руку и искренне плача, и зарабатывает к вечеру копейку¹³⁹.

Горькая истина о крайностях дает привилегию строить на ней остроумные сближения. Это легко. Ибо она и принадлежит к большинству явлений жизни, и сама по себе уже представляет остроумное сближение.

Неправда ли, например, что христианство могло бы [быть] исцелить из громадной гордости или ума бесконечно честолюбивого?

¹³⁴ Мережковский Д. С. Собр. соч.: Реформаторы. Испанские мистики / Редколл. О. А. Коростелев, А. Н. Николюкин, С. Р. Федякин. М., 2002. С. 303.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же. С. 304.

¹³⁷ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 7.

¹³⁸ Крайности сходятся (фр.).

¹³⁹ Возможная аллюзия на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Нищий» («У врат обители святой...»).



Действительно, для этого были бы нужны только две причины. Первая причина та, что гордый человек нигде не может найти удовлетворения. Общества не выносит он, ибо принужден <видеть> в нем составную только часть¹⁴⁰; и человечество ненавидит он, будучи частью человечества. Порицание и непризнание он презирует, а похвала из уст людей ему представляется непризнанием, и он презирует ее. Оценка оскорбляет его, а сильного обожания он не ценит, ибо жаждет сознательного признания и обожания. Так не может он удовлетвориться и отдельною личностью. Смотря на нее, он оскорбляется уже, ибо видит в ней несовершенства и некрасоту, которая безмолвно объемлет его собственные несовершенства и некрасоту. И он отвертывается от мира с лицом недовольным, и недовольное лицо свое обращает к себе самому и чувствует высшее страдание.

Но — и это вторая причина — он не может ненавидеть себя. Да и “никто никогда не ненавидел плоть свою”, — говорит апостол¹⁴¹. Лучшее счастье для гордого было бы самоубийство. Но он не может решиться на самоубийство. Когда он недоволен собою, не может потому, что признает этим свое самонедовольствие <так!>. Когда же, как это к счастью гордого скоро бывает, недовольство собою теряется, не может снова потому, что слишком сильно говорит в нем его *я*, его несознаваемый индивидуализм, тот избыток личного сознания, который и рождает его гордость.

Чем крупнее личность, тем крупнее условия, которые ставит она при жизненных компромиссах. Бывают гордые, которые по компромиссу умервщляют себя или напротив мирятся с частичным поклонением. Но великий гордец не таков. Отвергнув то и другое, как его не достойное, он начинает поклоняться себе сам; людское непризнание уже не касается его; напротив, чем больше его смирение, тем глубже исполняется та внутренняя гордость. Будучи смиренным, он не может быть ненавистником. Свободный от ненависти, он не мог бы не избавиться от презрения: но от презрения спасает его же гордость, ибо, презирая людей, он чувствует, что разделяет с ними свое же презрение. Зато смирение наполняет мало-помалу любовью его пустынное сердце. Ибо чем больше смирения и добродетели выказывает он к человеку, тем больше хвалит себя внутренне за такое отношение к нему, тем милее становится ему человек, питающий его самодовольство, и вот в конце перелома он начинает любить человечество и себя, отдельного человека, тогда как раньше его гордости казалось удобнее любить человечество, не любя отдельного человека.

¹⁴⁰ На поле содержится запись: «<нрзб.> я, бывало, стыдился себя и своей роли и до-садовал, что она такова же, как и тень других, и презирал и себя, и других» (л. 13).

¹⁴¹ Ср.: «Ибо никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь» (Еф. 5:29).



Не таков ли был, может быть, Иуда, когда стал учеником Христовым?»¹⁴²

«Les extrémités se touchent...» (крайности сходятся) — сокращенный вариант фразы из «Мыслей», или «Мыслей о религии и других предметах» («Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets») — собрания разрозненных прозаических набросков Паскаля, относящихся к 1650-м годам и опубликованных после его смерти в 1669 году. Полный вариант перевода фразы — «Крайности сходятся и, удаляясь друг от друга, соединяются. Они встречаются в Боге и только в Боге»¹⁴³.

Анализируя природу метафизических размышлений, М. Хайдеггер в эссе «Что такое метафизика?» пишет, что основой здесь является развертывание метафизического вопроса, или «вопрошание о «сущем» и «сверх сущем», разработка вопроса и попытка ответа на него, «выдвинутость нашего бытия в Ничто»¹⁴⁴. Это, по его мысли, — основа герменевтического понимания явления и выход к проблеме трансцендентальной философии. «Философия имеет дело с *сознанием бесконечного*, — писал А. Шлегель в работе “Трансцендентальная философия” (1800–1801); — если она рассматривает его в *бессознательной форме*, то нисходит в предельные глубины; если же она рассматривает его в сознательной форме, то восходит на *предельную высоту*, какой может только достичь человеческий дух»¹⁴⁵. И так как философия устремлена к абсолютному, то в *людях должно быть развито стремление к бесконечному*» (курсив А. Шлегеля)¹⁴⁶.

Вячеслав Иванов берет за основу мысль Паскаля и начинает рассуждать о метафизических проблемах существования человека, находящегося между двумя безднами: бесконечностью и ничтожностью. «Так что же есть человек в природе? — пишет Паскаль. — Ничто по сравнению с бесконечностью, все по сравнению с небытием, середина между ничто и все»; «Удивительно — они хотят постичь начала вещей и затем познать все, из гордыни столь же бесконечной, как их предмет. Ведь очевидно, что такие замыслы нельзя питать без гордыни или без способностей бесконечных, как природа»¹⁴⁷. В своем наброске Иванов пытается развить эту мысль. Он пишет: «Неправда ли, например, что христианство могло бы [быть] истечь из громадной гордости или ума бесконечно честолюбивого?»¹⁴⁸

¹⁴² Цит. по нашей публикации: Иванов Вяч. Прозаические этюды. С. 46.

¹⁴³ Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. Ю. Гинзбург. М., 2003. С. 117.

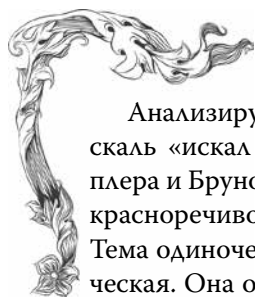
¹⁴⁴ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М., 1993. С. 16–27.

¹⁴⁵ Шлегель Ф. Трансцендентальная философия. С. 433.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Паскаль Б. Мысли. С. 116.

¹⁴⁸ Иванов Вяч. Прозаические этюды. С. 45–46. Большой интерес для сравнения представляют фрагменты и сентенции Вяч. Иванова, сохранившиеся в записях О. А. Шор. Приводим один из них, относящийся к 1932 году: «Говорят, религия родилась из страха; напротив, отрицание религии происходит из боязни». См.: Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор / Предисловие С. С. Аверинцева; подготовка текста



Анализируя пассаж Паскаля о бесконечности, Борхес замечает, что Паскаль «искал Бога» в метафизической теологии коперниковского мира Кеплера и Бруно и «обрел Бога; и тем не менее изъятие радости у него не так красноречиво, как описание одиночества. В этом он не знал себе равных...»¹⁴⁹ Тема одиночества человека у Иванова, как и у Паскаля, — глубоко метафизическая. Она обусловлена ничтожеством человека перед бесконечностью вселенной. Важна модель пространства у Паскаля, которая, как пишет Борхес, есть «бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность — нигде», как у Платона или Гермеса Трисмегиста в герметических трактатах¹⁵⁰. Это пространство универсума, которым, по мысли Борхеса, в религиозно-философской традиции обозначали Бога (Цицерон, Ксенофонт, Парменид, Эмпедокл, Ориген, Джордано Бруно и др.)¹⁵¹. Рассуждения Паскаля были важны для начинающего поэта, так как способствовали формированию архетипа мифопоэтического времени в аспекте его бесконечности и вечности. Именно так понималось время в диалоге Платона «Тимей» и в «Эннеадах» Платина.

Фрагмент размышлений Паскаля о благочестии и суеверии («Благочестие отличается от суеверия. Доводить благочестие до суеверия означает разрушать его»¹⁵²) вызывает у Иванова ряд мыслей, воплотившихся во фрагменте «О благочестии»:

«Есть два рода благочестия. Есть люди благочестивые вследствие веры, есть другие — верующие вследствие благочестия.

Вот почему отцы церкви указывали на деятельную любовь как на средство для приобретения веры.

По моим замыслам, Иуда отвечает первому, Иоанн второму типу»¹⁵³.

Паскаль для русских символистов был предвестником идеи Вселенской Церкви, что чрезвычайно важно для формирования религиозно-философских взглядов Иванова в самый ранний период его творчества. Цель замысла Паскаля, как известно, — религиозные и философские искания, преодоление рационализма и нигилизма через поиск идеи религии, присущий европейскому человеку. Основные вопросы, которые он ставит перед собой, пытаясь дать на них ответы, это, прежде всего, проблема существования человека в бесконечности Вселенной, его положение между двумя безднами: бесконечностью и ничтожностью. Кроме того, через сочинения Паскаля Иванов

А. Б. Шишкина // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti (Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы) / Сост. Д. Рицци и А. Б. Шишкин. Salerno, 2001. (Europa Orientalis). С. 139. Эта идея встречается в «Мыслях» А. Шопенгауэра.

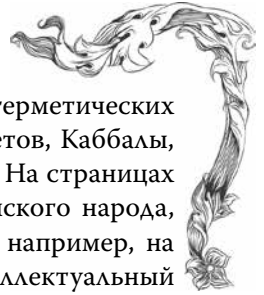
¹⁴⁹ Борхес Х. Л. Письмена Бога. С. 47.

¹⁵⁰ Там же. С. 48.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Паскаль Б. Мысли. С. 110.

¹⁵³ Иванов Вяч. Прозаические этюды. С. 47.



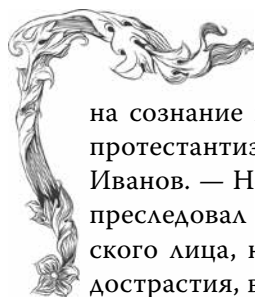
мог познакомиться с некоторыми идеями гностических и герметических учений, неоднозначными трактовками Ветхого и Нового Заветов, Каббалы, текст которых философ понимал как шифр для посвященных. На страницах своих «Мыслей» Паскаль часто обращается к истории еврейского народа, что не могло не сказаться на некоторых замыслах Иванова, например, на появлении наброска «Евреи и русские», вошедшего в «Интеллектуальный дневник» со ссылкой на эту проблематику у В. С. Соловьева. Паскаля интересовала судьба еврейского народа, к которой он многократно обращался в историческом и теологическом аспектах.

Религиозно-философские искания Иванова отражаются как в набросках тетради 1887 года, так и в «Интеллектуальном дневнике». Намечается отчетливая попытка синтеза религии, философии, историософии, литературы и искусства. Существенным моментом представляется также очевидная жанровая и стилистическая связь всех прозаических набросков в тетради 1887 года и в «Интеллектуальном дневнике». В плане поиска формы объединяющим понятием для начинающего поэта и мыслителя становится *этюдность*, присущая Паскалю, а также форма *философского фрагмента*, или *фрагментарной прозы*, характерная для немецких романтиков, а также Ф. Ницше.

Тетрадь 1887 года содержит четырнадцать прозаических отрывков. Четырнадцать, если учитывать этюдность формы текстов и деление двух из них («Осенние мысли» и «О Толстом») на части не только по хронологическому принципу, но и графически, путем разделения фрагментов чертой. Все тексты четко делятся на два типа: первый составляют замыслы художественной прозы, второй — прозы автобиографической или дневниковой. Дневниковая проза представляет собой, как и записи в «Интеллектуальном дневнике», серию философских и лирико-философских этюдов, философских сентенций, набросков статей. Это чаще всего рассуждения на абстрактные темы, в которые вплетены события личной жизни, мысли и впечатления о прочитанных книгах или сочинениях Отцов Церкви. Некоторые тексты, как и позднейшие статьи Иванова, носят гетерогенный характер, сочетая черты вымысла и реального описания, художественное и автобиографическое. Они тяготеют, как уже писала М. К. Гидини при публикации подобного текста, к серии «заметок для самого себя»¹⁵⁴.

Можно предположить, что дневниковая форма возникла из замысла создания образцов художественной прозы, которая предваряет прозу дневникового типа. Так, два первые наброска новеллистического типа, помещенные в тетради и обозначенные названиями «Sonate pathétique» и «Даниил», представляют собой тип повествования, организованного от третьего лица. В дальнейшем используется только форма повествования от первого лица. Их сюжеты различны, но метафизический конфликт героя с судьбой или Богом имеет единую романтическую природу. Первый прозаический этюд основан на конфликте двоимирия, проецирующемся

¹⁵⁴ Гидини М. К. Предисловие к наброску Вяч. Иванова «О типическом». С. 21.



на сознание героя — протестантского священника. «Он говорил, что его протестантизм дает ему великую свободу мысли и сомнений, — пишет Иванов. — Но он старался не колебать своей мыслью престола Божия. Его преследовал призрак зла, и он улавливал черты его в каждой улыбке людского лица, не в одном пороке и преступлении, но в каждой мысли сладострастия, в каждом порыве непосредственного веселья. Он говорил, что не может делиться душой между миром и Богом, что мир должен [из] исчезнуть пред Богом, скопище зла и сладострастия должно раствориться и погибнуть в великом океане небесного света и [добра] и чистого добра. И тогда он понял, что должен сам покинуть мир» (л. 1об.—2). С миром его связывает любовь к крестьянской девушке, чью судьбу он должен решить. Через видение Христа в лучах искрящегося софийного света священник получает просветление: «Сначала молчал он, потом звал Бога на помощь, полный отчаянья. И когда он поднял голову, его поразил яркий свет. Косые вечерние лучи ударяли через желтые стекла алтарного разноцветного окна и золотили алтарь, тогда как густая синяя тень покрывала уединенное распятие, возвышавшееся над алтарем. И ему показалось, что тень эта упала на страдание и горе <...>. И ему показалось, что это не алтарь золотится в глазах его, а золотится спелая нива, а по ней идет светлый и радостный Христос, окруженный учениками <...>» (л. 3).

Неожиданный случай привел священника к прозрению. Причиной этому стало видение Христа. Выбор героя, намеченный в развязке произведения, — отрешение от личного счастья, христианское всепрощение, примирение и любовь к людям. Так в указанном рассказе продолжает свое развитие тема Христа и преодоления нигилизма, присущая творчеству раннего Иванова. Иисус Христос становится образом мистического сознания, и его образ переживается как центральный символ христианской культуры.

Развязка во втором рассказе — «Даниил», написанном на мотивы библейского сюжета о пире Валтасара, также носит символический характер. Рассказ написан не без влияния сочинений Паскаля, рассуждающего о ветхозаветном предсказателе Данииле на многих страницах своих сочинений. Рассказ носит характер стилизации, художественное время и пространство мифологически условно. Библейский сюжет трансформирован. Даниил — юноша, предрекший конец власти вавилонскому царю Валтасару. Он всю ночь ожидает, когда его возлюбленная станет одной из наложниц царя.

Метафизический бунт героя против несправедного мира приобретает личный характер и разрешается в апокалипсическом финале всеобщей гибели. Большой интерес для интерпретации конфликта представляет запись, сделанная Ивановым на поле тетради в самом конце наброска: «Т. е. не отчаялся, не поссорился с Богом» (л. 5). Запись указывает на характер осмысления автором изображенного события. Она связывает позицию повествователя с авторской точкой зрения. Автор размышляет над изображенными им событиями, что переводит прозаический набросок



сок из художественного плана в план дневниковый. Сюжет размышления становится важнейшим порождающим принципом структуры дневникового типа прозы.

В следующем прозаическом этюде «Осенние мысли» уже нет сюжетного повествования. Это дневниковые записи от первого лица. Они представляют собой лирико-психологические и философские размышления, ведущие к созданию метафизического образа осени, воплощением которого становится готический храм¹⁵⁵. Тема готического собора получает романтическую и мистическую окраску вслед за немецкими романтиками, как и в ранней поэзии Иванова 1886 года, на что обратил внимание Н. В. Котрелев¹⁵⁶.

Тема готического собора станет одной из важнейших в творчестве Иванова. Она вписывается в общесимволистские искания рубежа веков, в которых обращение к средневековой архитектуре — и прежде всего готике — является знаменательным и постоянным в силу того, что готика — это символическая форма пространственного мира, основанная на стремлении представить мир в знаках-символах¹⁵⁷. Пространство готического собора, по мнению А. Ф. Лосева, как и пространство византийской монументальной стенописи, выражается символическим путем как пространство «чего-то сокровенного», «оно по самому существу своему бесконечно и нематериально», «это — эстетически упорядоченная хаотичность»¹⁵⁸. В связи с этим на рубеже веков устанавливается традиция восприятия архитектурной готики как энциклопедии жизни, как книги, «которую надо уметь читать»¹⁵⁹.

В духе романтических традиций дается и возникающий в воображении образ идеальной возлюбленной (запись от 13 октября). В другой части этюда «Осенние мысли», отделенной датировкой (14 октября), запись принимает автобиографический характер и отражает события реальной жизни Иванова и его первой жены — Дарьи Михайловны Дмитревской: «Мы живем эту осень так благоприятно, что я имею возможность наблюдать осеннюю природу лучше, нежели в предыдущие годы, когда я был более стеснен стенами домов. Большой сад представляет красивые места, широкие зеленые луговины, обставленные пожелтевшими и побагровевшими деревьями. На широких дорожках лежат кучами сухие, скорченные листья. Когда мы ходили однажды вдвоем по саду, Даша стала поднимать почему-то сухие кленовые листья, а старший

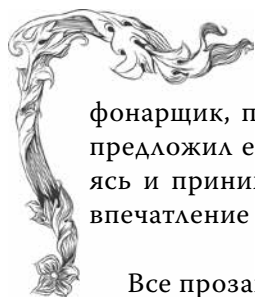
¹⁵⁵ В листы тетради вложена открытка с изображением готического собора (л. 12).

¹⁵⁶ Котрелев Н. В. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев: (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса). С. 331–344. В статье анализируются автографы стихотворения Иванова 1884–1891 годов, носящего в черновых вариантах различные заглавия: «Кельнский собор», «В готическом соборе».

¹⁵⁷ См. об этом специальное исследование: Багно В. Е. Зарубежное зодчество в русской поэзии конца XIX – начала XX // Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 9–47.

¹⁵⁸ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 101.

¹⁵⁹ Багно В. Е. Зарубежное зодчество в русской поэзии конца XIX – начала XX. С. 23.



фонарщик, примостивший к фонарю лестницу, поднял один липовый и предложил ей — “на память, у фонаря”, — добродушно и коварно улыбаясь и принимая нас за влюбленных, старающихся сохранить подольше впечатление счастливого свидания» (л. 19–19 об.).

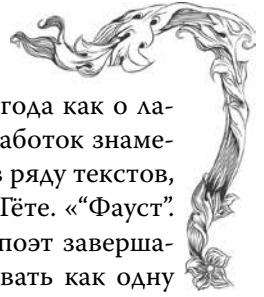
Все прозаические наброски объединяет указанная выше форма этюда, широко распространенного в живописи и особенно в романтической музыке, например, Листа, Шопена, Шумана. Влиянием музыки объясняется и название первого наброска — «Sonate pathétique», повторяющее название известного произведения Бетховена. «Патетическая соната» № 8 Бетховена основана на возвышенном, приподнятом пафосе, утверждающем борьбу и преодоление противоположностей, что, безусловно, определило развитие конфликта в этом произведении. Как и у Бетховена, напряженность развития двух тем перерастает в кульминацию прозрения, восторга. Финал у Иванова дан в виде картинке сельского праздника, или танца, что в сонатной форме соответствует рондо или менуэту. Увлечение начинающего поэта и писателя музыкой было связано с семьей Дмитриевских, так как с матерью жены Дарьи Михайловны — Анной Тимофеевной он, по его свидетельству, постигает Бетховена. С женой, с которой он приехал, говоря его словами, «доучиваться» в Берлинский университет, он посещает многочисленные концерты и слушает музыку Шумана и Шуберта в ее исполнении¹⁶⁰. Музыкальные этюды, как известно, не только тяготели к выражению динамики чувств или переживаний, но и к выражению метафизических идей.

Эта традиция усилилась в музыке под влиянием немецкой идеалистической философии и прежде всего сочинений И. Канта, как, например, в концертных этюдах Ф. Листа и прежде всего его «Этюдах трансцендентного исполнения» (1851). «Трансцендентальные идеи, — писал Кант, — выражают, таким образом, особенное назначение разума, именно как принципа систематического единства рассудочной деятельности, <...> служат только тому, чтобы приблизить как можно более опыт к его завершенности в нем самом....»¹⁶¹ Трансцендентное предполагает выход за пределы непосредственного опыта, восхождение к высшей реальности. Поэтому зарождение ивановского художественно-эстетического принципа *от реального — к реальному* могло произойти уже в самом раннем творчестве.

Прозаические этюды Вячеслава Иванова варьируют главную тему на основе лейтмотивного принципа. Музыкальная составляющая делает прозаические этюды потенциальным, то есть не обозначенным автором, циклом. Циклизация основана на разработке метафизических тем и авторском (лич-

¹⁶⁰ См. об этом: *Иванов Вяч.* Автобиографическое письмо» к С. А. Венгеру (II, 18); *Кузнецова О. А.* Стихотворные послания Вячеслава Иванова к А. М. Дмитриевскому. С. 240.

¹⁶¹ *Кант И.* Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки / Пер. В. С. Соловьева. М., 1993. С. 153.



ном) их осмыслении, что позволяет говорить о тетради 1887 года как о лаборатории раннего творчества. Влиянием музыкальных переработок знаменитых литературных сюжетов можно объяснить и появление в ряду текстов, помещенных в тетради 1887 года, вариаций на тему «Фауста» Гёте. «“Фауст”. Русские варианты общечеловеческой легенды» — так назвал поэт завершающие тетрадь стихотворные наброски. Можно их рассматривать как одну из вариаций размышлений на метафизическую тему, как, например, «Фауст-симфонию» или «Мефисто-вальс» Листа.

При анализе раннего творчества Вяч. Иванова выявляется жанровая установка начинающего поэта и мыслителя на фрагмент. Как известно, установка на фрагмент была широко распространена не только в больших и малых формах литературы XX века, став в модернизме, например, в прозе В. Розанова, А. Ремизова важнейшим философским и автобиографическим жанром¹⁶².

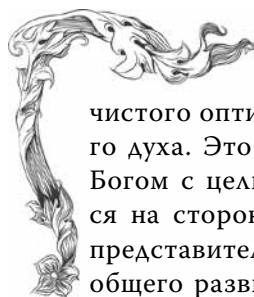
Рассматривая это явление на примере модернистской прозы, Х. Баран выделяет понятие «фрагментарная проза» применительно к литературе Серебряного века. Им выделяется два типа прозаических набросков. Один из них — тип прозы нарочито или случайно не завершенной, «без начала и без конца», не укладывающийся в рамки определенных жанров. Другой тип набросков — фрагментированных «как материала для больших разнородных конструкций, созданных в результате соединения разных отрывков»¹⁶³.

Думается, что для дальнейшего развития прозы Иванова большое значение имеют обе тенденции. Они свидетельствуют о «размывании» жанровых и родовых границ. Показателем плодотворности формы фрагмента могут служить «Спорады», опубликованные полностью в книге Иванова «По звездам» (1909). Причем большое значение для него сыграла, как представляется, традиция философствования Гёте, немецких романтиков: Шлегелей, Новалиса, Тика, опиравшихся на сочинения древних мыслителей — Пифагора, Плутарха, Страбона. Немаловажную роль сыграла также афористика А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Тема макрокосма и микрокосма, развиваемая в «Спорадах» Вячеслава Иванова, уже намечается в его ранней философской прозе. Там же складываются и замыслы некоторых мифологических сюжетов, например, неопубликованного произведения «Теомахия». «Его идея, — пишет Иванов во фрагменте от 8 октября 1888 года, — не была мне понятна вполне, и потому я не был уверен, не лежит ли в основании моего мифа бессмыслица. Анализ “Теомахии” теперь занимает меня, как символ целого учения». Далее он излагает суть замысла, близкого рассуждениям Паскаля о противоположностях. «В то время как речь первого духа — исповедь

¹⁶² См., например: *Грачева А. М.* «Дневник мыслей» А. М. Ремизова (1940–1950-е годы) // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Междунар. научн.-практ. конф. 4–6 октября 2007 года. СПб., 2008. С. 39–47.

¹⁶³ *Баран Х.* Фрагментарная проза // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 464.



чистого оптимизма, учение чистого пессимизма заключают слова второго духа. Это два противоположных ответа на один вопрос. Вопрос дан Богом с целью вызвать оба противоречивых ответа. <И> он становится на сторону оптимистического исхода, но облакает равною властью представителя исхода пессимистического. Доселе единственная дорога общего развития раздвоилась. Мир [отдан] подвержен взаимодействию противоположных борющихся начал: начала добра и жизни и начала зла и смерти. Мог ли бы Бог прийти к такому решению, если бы Он не заключал ранее в Себе обоих начал?»¹⁶⁴

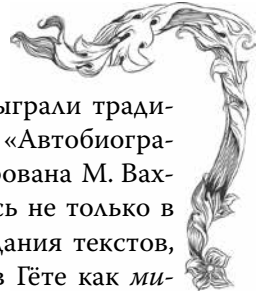
Совершенно очевидно, что форма диалогов, которые ведут два Духа, навеяна знакомством с указанными выше религиозно-философскими текстами и прежде всего такими, как «Бхагавадгита». Дуальный архетип, проявляющийся здесь, — свойство религиозного сознания, он формирует особый тип метафизического мышления.

Как мы могли убедиться, фрагмент как жанровая форма у Вячеслава Иванова определялся кругом его чтения, стратегией понимания (Блез Паскаль, Гёте, Ф. и А. Шлегели, Шопенгауэр, Ницше и др.) и авторской религиозно-философской рефлексией. Он формируется в системе различных поэтических и прозаических набросков среди стихотворных и прозаических черновых автографов, писем, конспектов, заметок на полях, случайных записей, мыслей и впечатлений в поисках средств философского самовыражения. Основой межтекстового единства становится диалогизм. «Диалог — это цепь или венок фрагментов. Переписка — диалог большого масштаба, а мемуары — это система фрагментов», — писал Ф. Шлегель¹⁶⁵. Признак фрагмента — незавершенность, отсутствие прямой дидактики и аллегоризма, как в афоризме, установка на диалог и полилог, на фиксацию наблюдений и переживаний, на воплощение метафизических идей, на возможность вхождения в разные контексты, непредвиденность дальнейшего развития сюжета. К философским фрагментам Гете и Новалиса Иванов обращался в своих статьях («О Новалисе», «Мысли о поэзии» и др.) и даже, по свидетельству исследователей, способствовал пробуждению этого интереса у собеседников. В результате формирования фрагментарной прозы в творчестве начинающего поэта образуется специфический феномен художественности в русле развития жанровой поэтики философской прозы. В данном случае, как и в поэтике Серебряного века, как отмечают исследователи философской прозы, «философское высказывание структурируется в рамках определенных жанровых форм (притча, диалог, стихотворение и т. д.), зачастую оно обладает стилистически маркированным стилистическим регистром, фиксирующим яркую индивидуальность авторского голоса (Паскаль, Кьеркегор, Ницше)...»¹⁶⁶

¹⁶⁴ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 29.

¹⁶⁵ Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. С. 293.

¹⁶⁶ Ныкл Г. Жанровая поэтика философской прозы // Поэтика русской литературы начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. С. 705.



В развитии раннего творчества Иванова большую роль сыграли традиции «Фауста» Гёте. Роль Гёте, на которую сам Иванов указал в «Автобиографическом письме» (II, 18), достаточно подробно проанализирована М. Вахтелем¹⁶⁷. Необходимо отметить, что эти традиции проявились не только в вариациях на темы «Русского Фауста», но и в попытках создания текстов, которые содержат интертекстуальные вкрапления из текстов Гёте как *мифотворческую стратегию*. Тексты Гёте важны здесь для смыслообразования, кодирования собственного текста в аспекте сопряжения своего текста и чужого, актуализации проблемы культурной памяти, выявления глубинных мифопоэтических архетипов.

В этом отношении примечателен набросок «Призраки» из тетради 1887 года, написанный в сентябре и имеющий религиозно-мистический характер. Тема призраков могла быть навеяна «Посвящением» из трагедии И. В. Гёте «Фауст»: «Вы вновь со мной, неясные виденья, что, промелькнув, истаяли давно...»¹⁶⁸

«Меня преследуют призраки; они стоят вокруг темного, полного колоссальных образов. Уйдите, уйдите! Я устал слушать ваши однообразные вздохи, ваши темные песни.

Я знаю: вы всегда обведали меня. Вы вставали в чаще ветвей, глядели с неба несчетными глазами, прятались в стрельчатых сводах готического храма, смотрели робко даже из-за блестящих мраморных колонн языческих капищ. Вы учили меня угадывать смысл природы лучше других учителей, ибо вы были та же природа. Вы были мне всех ближе, ибо вы были мой собственный дух, разлитый по небу, земле и морю. Вы говорили мне, подобно тому бесу, спутнику Фауста, “смотри более глубоким взором в обычные явления: в них есть чудо”. И я глядел и касался рукой — и из мертвого дерева брызгали потоки живительного вина¹⁶⁹.

И когда мысли, надежды и верования ополчались в моей душе в два враждебных стана и бились из-за обладания моим духом и жизнью, вы ополчались вместе с ними и бились вместе. Гигантские битвы, подобные тем, которые проносились по темно-синему небу Индостана над серебряными верхами Гималаев и злачными долинами Ганга — в глазах уединенного, измученного созерцанием факира, или которые совершались над желтыми пустынями Ирана, где

¹⁶⁷ См. об этом: *Wachtel M.* Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and Poetics of Vyacheslav Ivanov.

¹⁶⁸ См.: *Гёте И. В.* Фауст: трагедия / Пер. Н. А. Холодковского. М., 2010. С. 8.

¹⁶⁹ Речь идет о сцене «Погребок Ауэрбаха в Лейпциге», в которой Мефистофель произносит слова: «В природу вникните верней: Поверьте, чудо скрыто в ней!» См.: *Гёте И. В.* Фауст: трагедия / Пер. Н. А. Холодковского. С. 96. В сноске под звездочкой, сделанной Вяч. Ивановым, приведена эта цитата на немецком языке: «Ein tiefer Blick in die Natur! / Hier ist ein Wunder, glaubet nur! (*Goethe. Faust. Auerbachs Keller*)» (л. 22 об.). См.: *Иванов Вяч.* Прозаические этюды. С. 49–50.



небесный купол выше и глубже уходит от земли и где внутри него горит сияющий Ормузд, низвергая темного Аримана, преследуя его серебряными полчищами Дивов!¹⁷⁰

Уйдите же, уйдите! Пусть мертвые потребуют мертвецов. Я опять иду в путь. Мне некогда, я устал слушать ваши жалобы.

Не зовите меня в свое темное царство: я пойду к людям и к живой действительности, не преследуйте меня там!

Я потерял много силы. Подобно древнему богатырю, я перестал приходить в прикосновение со своею землею, со своею матерью, и стал бессилён. Я пойду назад, лягу среди колосьев русских пашен и обрету потерянную мощь.

Там я перестану вызывать вас. Колосья споют мне иную песню в утренний час, когда солнце поднимается и золотит задернутый туманом пруд и серые ивы начинают блестеть жидко-зелеными блестками. Колосья будут петь с васильками, пчелы жужжать, полевая мышь юрко проскальзывать подо мною длинным черным тельцем по серой, растрескавшейся и неровной почве.

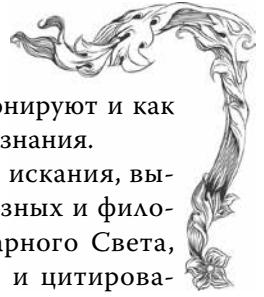
Тогда придут на жатву с косами и серпами и расскажут на родном языке деревенские новости и несурязицы... Тогда вы оставите меня в покое? Да и кто из вас последует за мною в жаркий страдный день на зрелую ниву с ее перебегающими тенями, отражениями радостных былых облаков?

Ты только, ты один последуешь за мною — без призыва. Тебя не избегну я, и не хочу избегать тебя, тебя одного! Ты будешь моим спутником, — ты, которого видел я впервые над тою же нивой, в вечерний час, когда раздавался звон и блеснул крест убогого погоста. Ты будешь стоять и теперь надо мною, милостивый, светозарный, с очами, исполненными сострадания. Там твоя любимая сторона; а обходишь ты при озимом и яровом посеиве и в черные борозды с семенами хлеба бросаешь семя любви. Тем звучнее, чем где-либо в другом месте, звучит давно сказанное тобой обещание, которое ты, разливая мир и утешение, повторяешь непрерывно: “прийдите ко мне все труждающиеся и обремененные, и я успокою вас”»¹⁷¹.

В этом фрагменте сказывается предсимволистская тенденция к иносказательности, формированию важнейшего ивановского принципа символического искусства: от *реального* — к *реальнейшему*. Образы богов и духов из древнеиндийской и древнеиранской мифологии находятся в едином поле осмысления космологической картины мира, наряду с образами хри-

¹⁷⁰ Миф об Аримане и Ормузде, имевший древнеиранское происхождение, мог быть известен Вяч. Иванову из «Семирамиды» А.С. Хомякова (Соч. Т. 3–4. 1871–1872). См. современное издание: Хомяков А. С. Работы по историософии. М., 1994. Т. 1. С. 199–200.

¹⁷¹ Матф. 11:28. Цит. по: Иванов Вяч. Прозаические этюды. С. 49–50.



стианского предания и славянской мифологии, они функционируют и как типы культурно-исторического обобщения, и как символы сознания.

Следует отметить также мистические и мифотворческие искания, развившиеся прежде всего в необычной разработке религиозных и философских тем, во введении образов Софии в образе Нетварного Света, Матери-сырой Земли, Аримана и Ормузда, в переработке и цитировании литературных сюжетов и образов. Иванов обращается к цитированию фундаментальных образов и символов, которые образуют классическую модель памяти, например, из «Фауста» Гёте. С другой стороны, уже в раннем творчестве он использует интертексты как архетипическое выражение метафизической памяти. Интертексты образуют *мифемы*, которые, говоря словами Р. Лахманн, «неумолимо колеблясь между накоплением и рассеиванием смыслов, кажется, не желают быть сведенными к какому-то одному, определенному и отчетливо читающемуся значению»¹⁷². Основной темой прозаического наброска становится загадка человеческого существования в глобальном потоке вечного времени и проблема поиска сакрального пространства, символом которого становятся языческие капища и готический храм.

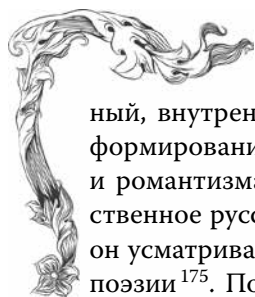
Литературные типы в античной культуре и немецкой литературе Иванов в наброске «О типическом» от 12/13 апреля 1888 года, включенном в состав «Интеллектуального дневника», склонен считать действием абстрагирующей тенденции общечеловеческой мысли, которая в русской литературе слабо выявлена. «Здесь мы встречаем, напротив, деление [сечение] рассечение абстракции на ее элементы для чистейшего развития каждого из них в его отвлеченности. Здесь абстракция развивается, дифференцируясь. Так единое представление греческого характера в его цельности распадается у Гете в Ифигении на характеры Ореста и Пилада, что не должно смешивать <...>. Так единый характер некоего человеческого титана, олицетворяющего всю западно-европейскую культуру, дифференцируется в два типа — Фауста и Мефистофеля. Гете свойственно, даже в малых стихотворениях, раздроблять каждую мысль, каждую картину на борющиеся противоположные сущности (что часто обуславливает диалог)»¹⁷³.

Под абстрагирующей тенденцией он понимает тенденцию к мифологизации и символизации и формирование особого типа дуализма — двоичных признаков одного и того же явления. Двоичность является показателем мифологического типа мышления, как считает В. Н. Топоров, указывая, что «в недрах мифопоэтического сознания вырабатывается система бинарных (двоичных) различительных признаков»¹⁷⁴. Это, по его мысли, — верх/низ, небо/земля, земля/подземное царство, вода/огонь, день/ночь, белый/чер-

¹⁷² Лахманн Р. Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков / Пер. с нем. А. И. Жеребин. СПб., 2011. С. 5.

¹⁷³ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 34.

¹⁷⁴ Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 162.



ный, внутренний/внешний, сакральный/мирской и другие. Показательно и формирование принципов философствования в духе немецкого идеализма и романтизма, и выдвижение поэта как носителя религиозной идеи, свойственное русской поэзии. Но важнейшим, по Иванову, принципом, который он усматривает в творчестве Гёте, является соединение науки, философии и поэзии¹⁷⁵. Поэтому преобладающими темами становятся на страницах его ранней прозы не только темы истории человечества и религиозных движений, но и фаустовского безграничного познания мира и постижения самого себя, поиска религиозного начала как мистического. Духовный поиск становится вектором жизни и темой творческого становления поэта.

1.3. РЕЛИГИЯ КАК МИСТЕРИЯ И АРХЕТИП СОБОРНОГО СОЗНАНИЯ В НЕЗАВЕРШЕННОЙ ПОЭМЕ «ARS MYSTICA» (1889)

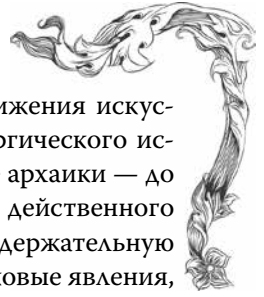
Замысел поэмы «Ars Mystica» относится к раннему периоду творчества Вячеслава Иванова. Она была создана, согласно авторской датировке, с 8/20 февраля по 8/20 августа 1889 года и связана с кругом чтения и интеллектуального общения начинающего поэта в годы его обучения в Берлинском университете. Относящаяся к числу текстов, не опубликованных самим автором при жизни, поэма может быть определена как незавершенный проект. При подготовке нами к печати этого произведения возникла необходимость осмыслить роль поэмы в становлении художественного мира поэта и теоретика русского символизма.

В «Автобиографическом письме» С. А. Венгерову, написанном в 1917 году, Вячеслав Иванов отметил этапность «Ars Mystica» для своей интеллектуальной биографии, связав работу над поэмой с началом «внутреннего перелома», и указал на цель, которую перед собой ставил: постижение теургической задачи искусства «с характеристиками и Гесиода, и древнего синкретизма, и искусства катакомб, и романских церквей, и готического стиля, и Рафаэля, и современного притязательного ничтожества» (II, 18). Факты включения поэмы в состав «биографического текста» Иванова, например, О. Шор (I, 16), свидетельствуют о значимости произведения для изучения творческого пути поэта. В ней предвосхищаются устремления символистской эстетики, основанной на обосновании необходимости теургического искусства как теории мистического преображения жизни.

О замысле поэмы нам известно из датированного 1906 годом письма жены поэта Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной, в котором она, в частности, сообщала, что поэма — это «история искусств с Греции беглым пролетом через века к нам, и призыв к великой Религии, чтобы сделать его вселенским и соборным»¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 34.

¹⁷⁶ Цит. по публикации Н. А. Богомолова. См.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. С. 171.



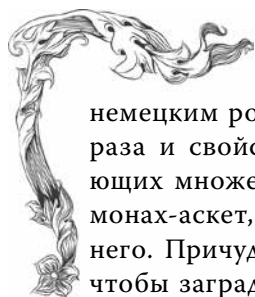
Как видим, этот замысел основан, во-первых, на идее сближения искусства с религией, и, во-вторых, на попытке репрезентации теургического искусства прошлого, начиная с синкретической по своей природе архаики — до современности, в виде проекта мистического искусства как действенного средства преобразования человека и человечества. При этом содержательную сторону теургического проекта Иванова составляют некие знаковые явления, взятые из контекста различных эпох и культур: от древнейшего искусства авгуров (жрецов-предсказателей) и мифологических образов богов у Гомера и Гесиода — до картин художников Возрождения и Нового времени (Рафаэля, Рембрандта, Корреджо, Мурильо, А. Иванова). Показательны упоминания Муз и Аполлона, пантеона богов Олимпа, древнего бога природы Пана — спутника Диониса. Включенные в панораму всемирной истории, образы богов, воплощенные в искусстве, представляются автору отражением религиозного сознания человечества. Наибольший интерес представляют здесь религиозные образы, например, тавроболии Митры, христианских катакомб, Христа (через экфрасис картины Рафаэля «Преображение»). Как воплощение идеи некоей Вселенской Соборной Церкви в поэме обозначены Пантеон, собор Св. Петра в Риме, романский и готический храмы. Кульминационными эпизодами являются видения Христа (сюжет распятия) и христианской церкви (готического собора).

Согласно логике развития мистерияльного сюжета поэмы — сюжета *посвящения* в искусство, перерождающего душу человека, — именно готический собор, по мысли поэта, глубже всего воплощает образ Бога в созданиях рук человеческих и является символическим образом Мистической Церкви. Носителями культурной памяти человечества выступают «посвященные» — жрецы, поэты, художники, архитекторы. Поэма имеет смысл эсхатологического пророчества: в заключительных эпизодах представлены картины мировых катаклизмов, так как искусство утратило свой религиозный характер и теургическую цель.

Символический образ готического храма, ставший лейтмотивным в раннем творчестве Иванова, как уже отмечалось, знаменателен. Он связан с формированием архетипа соборности (аналог всеединства В. С. Соловьева). О символической природе готики писал Гёте в статье «О немецкой архитектуре», а также немецкие романтики. «Готическое зодчество имеет смысл, и притом высший, — писал Ф. Шлегель в наброске письма «Основные черты готического зодчества» (1806), — и если живописи большей частью приходится довольствоваться лишь слабыми, неопределенными, невразумительными, отдаленными намеками на божественное, то зодчество, задуманное и осуществленное таким образом, может как бы непосредственно представить и воплотить бесконечное...»¹⁷⁷

Прозаический фрагмент «Осенние мысли», написанный Ивановым в 1887 году, содержит поэтическое описание готического храма, близкое

¹⁷⁷ Шлегель Ф. Основные черты готического зодчества // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. С. 260.



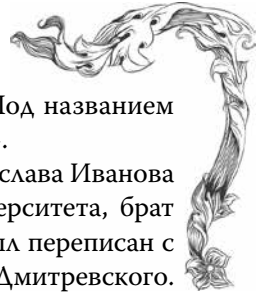
немецким романтикам и основанное на восприятии архитектурного образа и свойственных готике природных, растительных форм, поражающих множественностью вариаций: «Это было вдохновение гения. Он, монах-аскет, вдруг почувствовал восторг. Земные предметы скрылись от него. Причудливые арабески изгороди, которую мир создал перед ним, чтобы заградить божественный свет, пали сами собою. И вот он увидел этот свет, который струился, переливаясь из цвета в цвет, от престола Божия. И он простер руки, простерся весь по направлению к этому свету, к небу и созвал братьев и учеников, и они простерлись вместе, подняв руки к небу. Так вкусили они великую гармонию, и душа их была привлечена Богом, и поднялись вместе, у всех наверх <нрзб.> неземная сладость, и тела превратились в камни — во Славу Божию. Так возник готический храм»¹⁷⁸.

Исходя из подобного обобщенного плана содержания, поэму «Ars Mystica» следует отнести к числу важнейших для творческой эволюции Иванова произведений, так как в ней намечается формирование символистской поэтики и *архетипа соборности*. С этой точки зрения она представляет несомненный интерес и как претекст русского символизма. Вместе с тем поэма написана высоким торжественным слогом с использованием архаизированной лексики, затрудняющей прочтение. Ее тяжеловесная форма отсылает к дидактическим поэмам классицизма. Нарочитая архаизация языка и стиля может рассматриваться как сознательный стилистический прием, использованный в риторических целях. Однако он еще не является столь же органичным, как в последующем творчестве поэта. Рассмотрим поэму с точки зрения ее поэтики и художественного воплощения в ней религиозно-философских идей.

Автограф поэмы хранится в архиве Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки (Москва)¹⁷⁹. Здесь имеются две авторские рукописные редакции: беловая (Л. 1–22) и первоначальная черновая (Л. 23–34). Беловой автограф выполнен каллиграфическим почерком на высокосортной бумаге, белой, очень плотной и лощеной. Текст помещен на лицевой стороне листов, собранных в тетрадь. В нем имеются пропуски строф, отмеченные многоточиями, и незначительные по объему зачеркивания отдельных строк. Деление поэмы на главы носит, скорее, тематический характер. Черновой автограф, хранящийся в той же папке, написан мелким неразборчивым почерком на разрезанных в четверть обычных для этой эпохи двойных больших листах желтоватой писчей бумаги. В беловом автографе на первом листе рукописи помещено заглавие «Ars Mystica». Написание обоих слов с заглавной буквы сохраняется и в позднейших дневни-

¹⁷⁸ Иванов Вяч. Осенние мысли (фрагмент). С. 67.

¹⁷⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 38. Далее ссылки на эту рукопись даются в тексте с указанием страницы по публикации поэмы, осуществленной нами совместно с Е. В. Глухой (Символ. 2008. № 53–54. С. 38–63).



ковых записях поэта, относящихся к 1909 году (II, 782, 784). Под названием поэмы имеется подзаголовок — «Послание (к А. М. Д-скому)».

Алексей Михайлович Дмитриевский (1865–1934) — друг Вячеслава Иванова по историко-филологическому факультету Московского университета, брат его первой жены Д. М. Дмитриевской. Видимо, беловой текст был переписан с чернового автографа для публикации или ознакомления с ним Дмитриевского. На посвящение поэмы брату жены поэт указал в цитированном выше «Автобиографическом письме». Там же сообщается, что Дмитриевский был первым читателем и критиком его ранних произведений (II, 14–15)

Следует отметить, что в Рукописном отделе Пушкинского Дома находятся незавершенные варианты черновых автографов поэмы, которые не датированы и, возможно, представляют варианты доработки или переработки указанного выше белового автографа 1889 года¹⁸⁰, как считает Г. В. Обатнин. Проблема изменения подзаголовка «Послание к Д-скому» возникла, видимо, при переработке произведения и разрыве отношений с братом первой жены. В черновых вариантах имеется другой подзаголовок «Ex juvenilibus» — (от лат. — Из юношеских), а само название графически выделено заглавными буквами: «ARS MYSTICA».

Об одной из попыток переработать поэму известно из писем жены Вячеслава Иванова Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной. Так, в письме от 27 февраля 1906 года она сообщает: «В<ячесла>в переписывает (наизусть) свою Ars Mystica — произведение еще берл<инск>ого периода, но прекрасной формы, но ценного пафоса и мыслей <...>, В<ячесла>в хочет поместить свою Ars M<ysti>са в сборник Свободная Совесть вместо статьи, которую они от него ждут. Вообще в нем начался переворот от теории к искусству. Ему невыносимо трудно раскататься на статью, и все сильнее и страстнее захватывает лирика и замыслы художественные. Относит от мелей Мережко–Бугае–Бердые–Булгако– и пр. плоскословенства в свой изначальный океан. Так да будет!»¹⁸¹

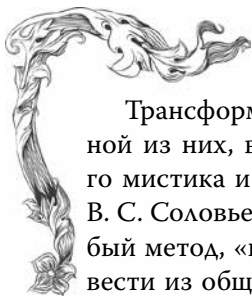
Действительно, в 1900-е годы Иванов не раз намеревался опубликовать поэму, но в результате так и не включил ее ни в сборник «Свободная совесть», ни в свои книги лирики «Кормчие Звезды» и «Cor Ardens». О попытке поместить «Ars Mystica» в «Кормчих Звездах» свидетельствуют, в частности, фрагмент списка предполагаемых в будущей книге произведений, который сохранился среди черновых набросков (поэма замыкает этот перечень названий)¹⁸², а также соответствующая помета в блокноте Иванова. В списке, зафиксированном в блокноте, поэма имеет несколько измененное заглавие: «Ars Mag<ica>»¹⁸³.

¹⁸⁰ ИРАИ. Ф. 607. Ед. хр. 1. Среди черновых записей встречаются также отдельные фрагменты поэмы.

¹⁸¹ См.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. С. 171.

¹⁸² ИРАИ. Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 120 об.

¹⁸³ Там же. Ед. хр. 202. Л. 3 об. См. упоминание об этом: Обатнин Г. В. Вычуры //



Трансформация названия могла быть вызвана разными причинами. Одной из них, возможно, стало знакомство Иванова с трудами христианского мистика и алхимика Раймунда Луллия. Судя по сведениям, приводимым В. С. Соловьевым в посвященной ему статье, Луллий стремился создать особый метод, «посредством которого можно с разумной необходимостью вывести из общих понятий всякие истины, и прежде всего — истины христианского вероучения», поэтому свой метод он обозначал как «*ars generalis, ars universalis, ars magna* и т. д.»¹⁸⁴. Другим толчком к изменению заглавия могло послужить знакомство с гностико-герметической традицией и, прежде всего с ее представлением о теургии как о «магии древних времен»¹⁸⁵. Латинское слово «*ars*», как мы сможем убедиться в процессе дальнейшего анализа, появилось в терминологическом арсенале Иванова под влиянием трактатов о поэтике Аристотеля и Горация, изучением которых он занимался, когда был студентом Берлинского университета.

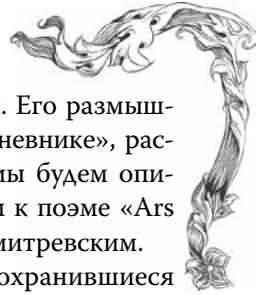
О других попытках издания поэмы, например, в составе книги лирики «*Cor Ardens*», свидетельствуют дневники Иванова 1909 года. Так, в записи от 4 августа он признается: «...я выясняю вопрос о моей старой *Ars Mystica*, которую покушаюсь напечатать в своей книге — и понятно колеблюсь» (II, 782). Свои сомнения поэт разъясняет в записи от 7 августа: «Вопрос об *Ars Mystica* разрешил отрицательно вчера ночью». И далее делает приписку на латыни: «*Tollo aeneum vas e medio quia melioribus uteris, onus mihi impones ferendi quod minus aptum est ad ornandum templum*» (II, 784), что означает: «Удаляю сосуд бронзовый, ибо ты найдешь лучшие. Ты приказываешь мне принести то, что менее всего пригодно для украшения храма» (II, 841). Эта приписка важна для понимания причин, по которым поэму было сложно включить в круг зрелых символистских произведений. Вероятно, автора смущали тяжеловесность ее витиеватого слога и, безусловно, ученический характер. А потому Иванов решил удалить «сосуд бронзовый», не пригодный «для украшения храма», каким виделась ему книга лирики «*Cor Ardens*». Скорее всего, основные идеи поэмы не утратили своей актуальности с точки зрения теории символизма, однако архаизированная форма противоречила замыслу, на который указывает в процитированном выше письме Зиновьева-Аннибал, — «призыв к великой Религии», чтобы сделать искусство «вселенским и соборным».

В связи с грандиозностью этого замысла большое значение приобретают источники, благодаря которым сформировался устойчивый интерес Иванова к идеям теургического искусства и Вселенской Церкви и тем самым определился вектор его религиозно-философских и художественных исканий. Напомним, что поэма создавалась в период обучения Иванова в Берлинском университете, когда молодой поэт оказался в европейской интеллектуальной

И время, и место. Сб. статей, посв. 60-летию А. Л. Осповата. М., 2008. С. 114.

¹⁸⁴ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1896. Т. 18. С. 248.

¹⁸⁵ Подробнее об этой традиции см.: Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 120.



среде и переживал эпоху интенсивного духовного становления. Его размышления того времени нашли отражение в «Интеллектуальном дневнике», рассмотренном нами выше. В своих дальнейших рассуждениях мы будем опираться на эти записи, которые могут послужить комментарием к поэме «*Agis Mystica*»¹⁸⁶, как и на неопубликованную переписку Иванова с Дмитриевским.

Для изучения раннего творчества поэта важны также сохранившиеся среди его рукописей поэтические и прозаические наброски, где намечаются подступы к поэме или развиваются близкие идеи. Кроме того, будут учтены некоторые архивные материалы (конспекты или фрагменты лекций) по проблемам поэтики, принадлежащие Иванову — студенту Берлинского университета. Они представляют определенный интерес при анализе формы этого произведения. Наша задача — наметить и по возможности описать источники, определившие замысел поэмы, семантику ее заглавия, контекст, в котором она создавалась, а также профетический смысл, связанный с идеей теургического искусства.

Как известно, Иванов усматривал корни европейской мистики, «с одной стороны, в христианстве, с другой — в эллинстве» (III, 704). В первом же фрагменте «Интеллектуального дневника» он связывает мистику с искусством и историей, утверждая, что «в каждом великом творении духа необходимо скрыты семена мистического. <...> Без них нет великого, ведь это отголосок вечности»¹⁸⁷. Именно мистическое начало составляет, по его мнению, суть античного мира как единого творения духа. Далее Иванов приводит большой фрагмент евангельского текста о страстях и смерти Христа (Лк 24: 25–27, 44–47) и пишет, что «из этого вытекло мистическое в христианстве»¹⁸⁸. В следующем фрагменте он делает вывод, что мистическое связано с проникновением в сущность вещей, ибо как иначе невозможно постичь таинственные события мировой истории. Слово «мистическое» в размышлениях Иванова является синонимом слова «таинственное», «тайный», «тайна», так как «вообще непонятны все первоначальные элементы». Оно связывается с желанием понять сущность неведомого¹⁸⁹. Размышления о таинственном в исторической жизни рождают у него замысел ряда исследований, одно из которых поэт собирался посвятить «наблюдению над смешением культурных элементов»¹⁹⁰.

Фрагмент текста из «Метафизики» Аристотеля, приводимый им далее со ссылкой на Э. Целлера — руководителя семинара в Берлинском университете, на котором разбирались сочинения Аристотеля, как указывал Иванов в «Автобиографическом письме» (II, 17), весьма показателен для уяснения направленности его мысли. Обратившись к тексту «Метафизики» Аристотеля,

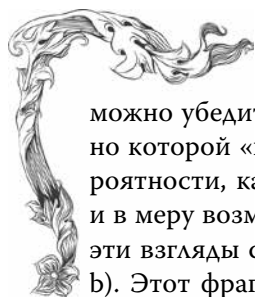
¹⁸⁶ На это указал В. В. Сапов в своем комментарии к «Автобиографическому письму» Вяч. Иванова (см.: *Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи.* М., 2007. С. 714).

¹⁸⁷ *Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник.* С. 10.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же. С. 11.

¹⁹⁰ Там же.



можно убедиться, что здесь сформулирована близкая Платону идея, согласно которой «первые сущности» считались «богами», и так как, «по всей вероятности, каждое искусство и каждое учение изобретались неоднократно и в меру возможности и снова погибали, то можно было бы подумать, что и эти взгляды суть как бы сохранившиеся до наших дней обломки тех» (1074 b). Этот фрагмент позволяет понять, почему у Иванова сложился замысел поэмы «Ars Mystica», в которой он ставит проблему *теургического искусства*, воссоздающего первообразы («первые сущности») — образы богов, рожденные воображением человечества.

Показательно, что один из фрагментов «Интеллектуального дневника» — экфрасис, воспроизводящий скульптурный рельеф с изображением бога Митры — Непобедимого Солнца, который содержался в беловом тексте поэмы, а затем был вычеркнут. Подчеркнув, что «христианство есть непрерывный нравственный прогресс», Иванов излагает затем чрезвычайно ценный для нас замысел: «Зато постоянно думаю о христианстве, я собираю запасы для будущего моего произведения, которое должно будет выразить все мое понимание христианства и все его значение для меня. <...> Он не появится у меня прямо. Пусть чувствуется Он. Форма поэмы — труднее всего. Я задумал ее в форме бесконечного монолога. Кажется, эта натяжка формально-необходима»¹⁹¹.

Нельзя сказать определенно, связан ли этот замысел непосредственно с будущей «Ars Mystica», но важно отметить доминанту в размышлениях поэта — мистическую направленность. В «Интеллектуальном дневнике» содержатся также мысли о наступлении рационалистического века, который «заменит органическое общественное соединение». Н. В. Котрелев напрямую связывает эти слова Иванова с финальными строками поэмы «Ars Mystica», фрагмент которой приведен О. А. Шор в биографической статье брюссельского собрания сочинений поэта (I, 16)¹⁹².

Кроме того, для изучения замысла произведения важны материалы «Записной книжки» Иванова, датируемой 1888–1889 годами. Приведем сделанную им запись: «Интересны: Рафаэль...»¹⁹³, и процитируем отдельные фразы из списка обозначенных здесь литературных замыслов, который был опубликован Н. В. Котрелевым. Среди них есть непосредственно относящиеся к содержанию поэмы «Ars Mystica»: «Кельнский собор», «романский и готический стили», «Церковь» и др.¹⁹⁴ Интерес к Рафаэлю возник в раннем творчестве Иванова не случайно: в конце XVIII — начале XIX века в Германии сложился его культ как визионера, получивший широкое распространение в литературе и искусстве XIX века, особенно в творчестве романтиков¹⁹⁵.

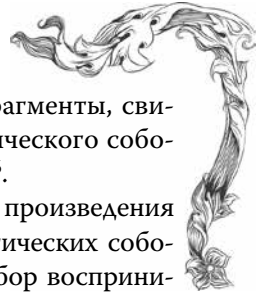
¹⁹¹ Там же. С. 26.

¹⁹² Там же. С. 51.

¹⁹³ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 3.

¹⁹⁴ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник. С. 38.

¹⁹⁵ См.: Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 122, 151, 315–318; Михайлов А. В. Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 655–683.



Среди ранних прозаических набросков поэта сохранились фрагменты, свидетельствующие об его интересе к образам романского и готического соборов, к форме в искусстве, к архитектурному стилю будущего¹⁹⁶.

Для понимания замысла поэмы важны и другие юношеские произведения Иванова, связанные с отражением темы Христа и образов готических соборов, на которые ссылается О. А. Шор (I, 14–15). Готический собор воспринимался поэтом как символический образ мистической церкви. Интересно, что замысел и его воплощение в поэме Иванова вызывают ассоциации с известными произведениями немецкого художника-мистика и теоретика романтического искусства К. Д. Фридриха, в картинах которого «Зимний пейзаж с церковью» (1811), «Видение христианской церкви» (1812), «Собор» (1818), «Крест в горах» (1812) и других даны образы-видения готических соборов¹⁹⁷. Иванов определенно видел его работы в Берлине или в Дрездене. К тому же тема мистической церкви волновала не только этого художника, но и немецких поэтов-романтиков, писавших и о готических соборах, например, о Кельнском, и о мистических пейзажах самого Фридриха¹⁹⁸. Для Германии XIX века картины Фридриха были осмыслением всемирной истории в религиозно-мистических образах. Доминирующий принцип изображения мира у художника — созерцание или видение некоей духовной реальности, часто в образе мистической церкви — видимого или призрачного готического собора.

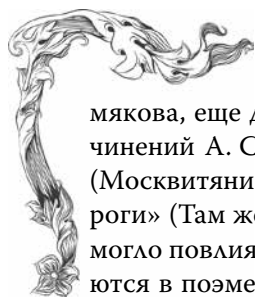
С искусством Фридриха, скорее всего, был знаком создатель мистического учения о вселенской соборной церкви А. С. Хомяков, в свое время совершивший путешествие по Германии. В «Автобиографическом письме» Иванов писал: «Как только я очутился за рубежом, забродили во мне искания мистические. <...> Я принялся изучать Вл. Соловьева и Хомякова» (II, 18). По мнению О. А. Шор, начинающий поэт «увидел Церковь как единое “мистическое существо”» (III, 747).

Проблему мистицизма как веры в неведомое и сверхреальное в целях постижение истины Хомяков поднимает в «Семирамиде» (1838) и других своих сочинениях. «Семирамида» имеет еще одно название — «Обзор всемирной истории с древнейших времен» — и воплощает замысел показать внутренние причины развития мировых религий. Исток религий восходит у Хомякова, как и у Иванова, к религиозному синкретизму. Большую роль играют здесь мифологические системы древности и их изоморфизм. Как и в ивановской поэме, у Хомякова упоминается пантеон олимпийских богов и бог Солнца Митра. Не исключено, что первое знакомство Иванова с культом бога Митры могло произойти, благодаря чтению сочинений А. С. Хо-

¹⁹⁶ См. прозаические наброски, сохранившиеся в архиве Вяч. Иванова: РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 33.

¹⁹⁷ Картину «Видение христианской церкви», как и другие полотна К. Д. Фридриха, А. В. Михайлов считает неким предвосхищением грядущего. По его мнению, призрак готической церкви, явленный на картине в видении языческим жрецам, — это предвидение христианской эры (см.: Михайлов А. В. Языки культуры. С. 730).

¹⁹⁸ См., например: Эстетика немецких романтиков. С. 224–225, 237–240.



мякова, еще до посещения лекций Ф. Кюмона. Кроме того, знание таких сочинений А. С. Хомякова, как, например, «Письмо в Петербург о выставке» (Москвитянин. 1843. Кн. 7), «Письмо в Петербург по поводу железной дороги» (Там же. 1845. Кн. 2), «Картина Иванова» (Русская беседа. 1858. Кн. 3), могло повлиять на выбор художников, произведения которых репрезентируются в поэме «Ars Mystica» как образцы теургического искусства. Вячеслав Иванов почти полностью повторяет тот ряд имен, к которым обращается Хомяков, причем у обоих писателей особенно выделены именно Рафаэль и Александр Иванов.

Последнему из названных мастеров Хомяков посвятил специальное исследование «Картина Иванова» (СПб., 1858). Анализируя «Явление Христа народу», он указывает, что художник выступает здесь в функции некой «прозрачной среды»¹⁹⁹, «через которую образ предмета сам запечатлевается на полотне». Именно вследствие этого, по словам Хомякова, «величие избранного предмета действительно перешло в его изображение»²⁰⁰. Принцип прозрачности как среды преобразования станет актуальным для Иванова в 1900-е годы и воплотится в книге стихов «Прозрачность» (1904).

Как и в других великих произведениях искусства, в картине А. Иванова устраниено «личное», оно перерастает во «всемирное», становится выражением внутренних всемирно-исторических процессов, «когда Ветхий Завет преклоняется перед Новым»²⁰¹. Поэтому Хомяков выступает против бессмысленного подражания античности: художник «уже не думал об антиках; но античное чувство красоты, воспринятое им, перешло в его собственную плоть и кровь (in succum et sanguinem)»²⁰². В образе Христа, по его мнению, содержатся «очерки Аполлона, Точильщика, юношей, целый мир античной красоты <...>, но уже наполненный новым духом и новым жизненным смыслом»²⁰³. Хомяков сравнивает картину А. Иванова с лучшими созданиями Рафаэля и прежде всего с «Сикстинской Мадонной». Показательно, что «Явление Христа народу» и Рафаэлева Мадонна репрезентируются в поэме Иванова «Ars Mystica» как воплощение идеала теургического искусства.

Для анализа поэмы большой интерес представляет также незаконченная статья Хомякова «О зодчестве», в которой передано потрясение от созерцания миланского готического собора в 1826 году. Считая целью искусства эстетическое наслаждение, Хомяков размышляет здесь о тех средствах, которыми оно достигается, и приходит к выводу, что зодчество обязано своим существованием религии. Однако основы христианской религии, воплотившиеся в соборах, следует искать не только у римлян, но и у египтян, у пер-

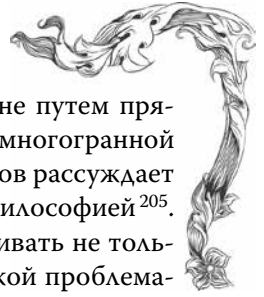
¹⁹⁹ Заметим, что это словосочетание употреблено Ивановым в поэме как символическое обозначение высшей сферы сакрального, связанное с теургической мистикой преобразования души (Л. 8).

²⁰⁰ Хомяков А. С. Картина Иванова // Хомяков А. С. Соч. М., 1914. Т. III. С. 352.

²⁰¹ Там же. С. 360.

²⁰² Там же. С. 362.

²⁰³ Там же.



сов, у греков, так как они формируются в искусстве отнюдь не путем прямого подражания какому-либо образцу, а являются плодом многогранной духовной деятельности²⁰⁴. Кроме того, в «Семирамиде» Хомяков рассуждает о чертах готического стиля в его соотношении с немецкой философией²⁰⁵. Таким образом, творчество этого мыслителя можно рассматривать не только как один из важнейших источников религиозно-философской проблематики поэмы «Ars Mystica», но и как основу методологии Вячеслава Иванова, размышляющего о сближении религии и искусства на основе теургии.

Теургия считается одной из наиболее значимых категорий в эстетике символизма. Основы теургической эстетики, как известно, формировались в философии современников Вяч. Иванова — В. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского — и известны как «феномен русской теургической эстетики», имеющей глубокую мистическую религиозную традицию со времен античности и средневековья²⁰⁶. Оригинальность и новизна взглядов Вячеслава Иванова, выраженных в поэме, заключается в поисках модели нового религиозного искусства, основанного на синтезе античных и средневековых представлений о теургии как мистическом искусстве преображения мира и человека. В этом плане поэма представляет большой интерес, являясь по сути первой попыткой начинающего поэта создать утопию преображения и спасения человека и человечества, манифестацией эстетических эсхатологических пророчеств, близких как деятелям русской религиозной философии, так и творческим исканиям символистов.

Понятие «теургия», как известно, сложилось в античной религиозной практике и было связано с древнейшими мистериями, в основе которых лежат мифологические представления о возможных духовных связях человека-теурга с запредельным миром. А. Ф. Лосев, анализируя античные трактаты по теории теургии Порфирия и Ямвлиха, писал об античном понятии теургии, которая отличается своим действенным, практическим характером: «она реальный опыт единения с богами; и она — все, что служит такому единению»²⁰⁷. Трактаты Порфирия и особенно Ямвлиха «О египетских мистериях» заложили, по мнению ученого, основы теургической эстетики, сложившейся под явным влиянием Платона, так как именно Платон делает одним из важнейших принципов теургии ноуменальный способ познания бытия на основе учения о первоедином, а также мифологизирование²⁰⁸, что было возрождено и вновь введено в оборот в конце XIX века В. С. Соловьевым.

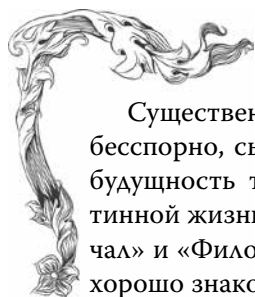
²⁰⁴ Хомяков А. С. <О зодчестве> // Хомяков А. С. Соч.: В 2-х т. Т. 1. С. 473–474.

²⁰⁵ Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 5. С. 207.

²⁰⁶ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. См. также: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. I; Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб., 2003.

²⁰⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. I. С. 295.

²⁰⁸ См. там же. С. 280.



Существенную роль в становлении теории теургии в эстетике Иванова, бесспорно, сыграли идеи Соловьева, воплощенные в его книге «История и будущность теократии (исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни)» (Загреб, 1887), а также в работах «Критика отвлеченных начал» и «Философские начала цельного знания» (1877), с которыми поэт был хорошо знаком уже в 1880-е годы²⁰⁹. Соловьев полагал, что мистические начала отличаются от традиционных, так как опорой им служит не предание, а «личное восприятие и созерцание божественных вещей». В самом сознании человека заключена возможность синтеза мистического и естественного элементов, что является основанием для существования образов и понятий, не данных в ощущениях, а мыслимых как «задача для ума» и раскрываемых только через «элемент мистический»²¹⁰.

В книге «Философские начала цельного знания», которая считается одним из истоков русской теургической эстетики, Соловьев писал: «Истинная цельная красота может очевидно находиться только в идеальном мире *самом по себе*, мире сверхприродном и сверхчеловеческом. Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикою*»²¹¹. Сферу творчества Соловьев считал высшей формой развития человечества, усматривая в мистике первую и обязательную ступень постижения красоты. Со ссылкой на Шопенгауэра, он определял мистику как «начало духовного возрождения для человека» и, цитируя Гартмана, подчеркивал, что она «есть коренное начало всего существенного и великого в личной и общечеловеческой жизни»²¹².

Современный этап развития Соловьев обозначил термином «свободная теургия» (или «цельное творчество»), сущность которой, по его мнению, заключается в сознательном мистическом «общении с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Свободная теургия» основана на органическом единстве мистики, изящного искусства и технического искусства. При этом философ подчеркивал синкретизм древнейших культур, в которых жрецы, находясь в мистическом общении с высшими силами бытия, направляют художественную деятельность человека, а древнейшие храмы являются таинственными святилищами. Саму теургию он определял как «*мистическое творчество*», апогей которого — Средневековье, когда «все подчинено мистике»; напротив, современность — это эпоха реального и утилитарного искусства, превратившегося в ремесло²¹³.

Последние суждения Соловьева отозвались в финале поэмы «*Arg Mystica*»: «В те дни, как племена, готовя смерть и брани / Стоят ополчены

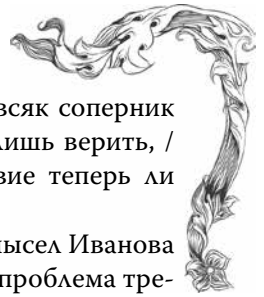
²⁰⁹ См. об этом в комментариях Н. В. Котрелева к «Интеллектуальному дневнику» Вяч. Иванова (Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 56).

²¹⁰ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2001. Соч. Т. III. С. 25, 310–311.

²¹¹ Там же. Т. II. С. 195.

²¹² Там же. С. 196–197.

²¹³ Там же. С. 198, 208.



в необозримом стане, / И точат нищие на богача топор, / И всяк соперник
всем и делит всех раздор; / Когда, как торгаши, тому хотим лишь верить, /
Что можем мерою ходячею измерить, — / Христово царствие теперь ли
призывать?»²¹⁴

Таким образом, влияние идей Хомякова и Соловьева на замысел Иванова и попытку его воплощения в поэме было многогранным, и эта проблема требует, безусловно, специального исследования.

Хомяков и Соловьев как мыслители были предметом пристального внимания не только Иванова, но и его друга А. М. Дмитриевского — адресата и первого истолкователя поэмы, давшего ей весьма высокую оценку. Об интеллектуальном общении с Дмитриевским в годы обучения в Московском университете Иванов вспоминал в «Автобиографическом письме», указывая на сложившуюся между ним и братом жены особую близость и взаимопонимание (II, 14–15). Для нашего исследования Дмитриевский важен прежде всего как первый критик ивановской поэмы, тем более что их переписка еще не опубликована полностью.

Особый интерес представляет опубликованный частично текст письма Дмитриевского к Иванову из Москвы от 20 ноября 1889 года, который озаглавлен «Несколько мыслей о Послании» и содержит мнение об «*Ars Mystica*»²¹⁵.

Дмитриевский высоко оценивает поэму с точки зрения воплощения в ней идеала «вселенской общины», но коренным образом расходится с Ивановым в истолковании истоков этого явления. «В современной поэзии она занимает видное место, — пишет он о поэме. — Содержание его, оригинальное, умное и сильное, заставляет бледнеть и без того бледные и часто шаблонные по мысли произведения современных поэтов идеи»²¹⁶. И далее замечает: «Ты, Вячеслав, исключительно счастлив: трудно решить, кто в тебе преобладает, поэт или ученый-мыслитель. Иначе говоря, ты — поэт-мыслитель. Идеи и идеалы — твоя сфера. Поэтому ты становишься в плодотворную оппозицию к реализму, провозглашающему себя целью искусства, вместо того, чтобы ограничиваться ролью средства, метода»²¹⁷. Находя у Иванова близкий себе взгляд на искусство как на выражение идей времени, Дмитриевский указывает,

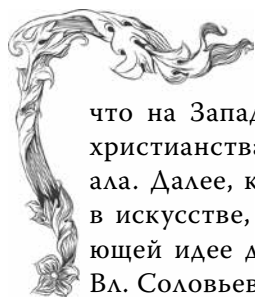
1.5. Решения как мистерия и архетип соборного сознания в незавершенной поэме «*Ars Mystica*»

²¹⁴ Иванов Вяч. *Ars Mystica* // Символ. 2008. № 53–54. С. 53. В дальнейшем поэму цитируем по этому изданию с указанием страницы в скобках.

²¹⁵ РГБ. Ф. 109. К. 18. Ед. хр. 4. Л. 78–82 об. Частичную публикацию фрагмента письма см.: Иванов Вяч. Письмо к А. М. Дмитриевскому / Публ. В. В. Сапова // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 712–714.

²¹⁶ РГБ. Ф. 109. К. 18. Ед. хр. 4. Л. 78.

²¹⁷ Там же. Л. 78 об. О том, что он разбирал и другие произведения начинающего поэта, например, поэму «Миры возможного», свидетельствует, в частности, письмо Иванова к Дмитриевскому от 10/22 апреля 1891 года (ИРАИ. Ф. 607. Ед. хр. 242). Указание на это см.: Обатнин Г. В. Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 50.



что на Западе начинается возрождение буддизма, с одной стороны, и христианства, с другой, и ставит проблему воскрешения высшего идеала. Далее, коснувшись проблемы размежевания реализма и идеализма в искусстве, он пишет о возрождающемся христианстве как объединяющей идее для всех писателей и художников: от Ф. М. Достоевского и Вл. Соловьева — до Л. Н. Толстого, К. Д. Кавелина и др. Дмитриевский справедливо усматривает в «Ars Mystica» выражение идеи соборного искусства, основанного на идеалах общины, однако считает установку Иванова на воскрешение «древнего идеала» невозможной для современного мировоззрения. По его мнению, греческое мировоззрение «неусвояемо для нас», и потому в поэме непонятно «значение места о древней религии»²¹⁸. Дмитриевский подчеркивает, что «схоластицизм и педантизм искусства», стремящегося возродить древность, «достойны преследования»²¹⁹.

Он не принимает ивановский метод диалога, синтеза, контаминации и связи культур, который получил развитие в последующем творчестве теоретика символизма, и упрекает поэта за «неразработанность» идеала «вселенской общины». Последний понимается Дмитриевским в социальном и этическом аспектах как основа преобразования человека и человечества, причем за точку отсчета берется христианство и евангельский образец. Иванов же исходит из «древнего идеала» античности, отразившегося в христианском искусстве. Эта точка зрения близка богословским идеям Хомякова, писавшего, что «вера христиан не простой отголосок древних формул» и «он только указывает на сокровище глубокой и невыразимой мысли, присно хранимое Церковью в своих недрах», понимая под этим полноту религии и возвращение к идеалам христианства до разделения церквей, когда единая соборная церковь «зовет в свои объятия все народы»²²⁰. Хомяковская идея преодоления рационалистического начала богословием мистической, невидимой человеку единой Церкви выражена в его работе «Церковь одна» (1864). Ее основная идея — понимание церкви «как тела духовного», вслед за евангельским учением (1 Кор. 15, 44)²²¹.

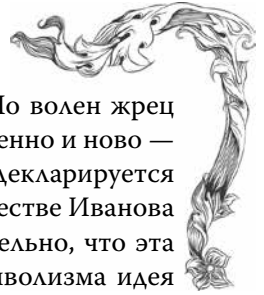
Таким образом, расхождения во взглядах на природу искусства у Иванова и Дмитриевского, стоявшего на позиции догматического православия, очевидны. Возможно, впоследствии они стали одной из причин разрыва отношений. Чтобы понять природу этих разногласий, необходимо обратиться к источникам пророческого смысла поэмы, на которые Иванов и Дмитриевский указывают в своей переписке. По мнению Иванова, высказанному в «Автобиографическом письме», главная мысль поэмы содержалась как раз в следующих строках, где намечался образ некоей вселенской общины, спо-

²¹⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 18. Ед. хр. 4. Л. 80 об.

²¹⁹ Там же. Л. 81.

²²⁰ Хомяков А.С. Еще несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях (1858) // Хомяков А.С. Соч.: В 2-х т. Т. 2. С. 190, 192.

²²¹ Там же. С. 22.



собной воскресить «древний идеал» при помощи теургии: «Но волен жрец искусств: ему дано воззвать, — / Да прозвучит в ушах и родственно и ново — / Вселенской общины спасительное слово» (II, 18–19). Здесь декларируется идея некоей «вселенской общины», возникшая в раннем творчестве Иванова под влиянием Достоевского, Соловьева и Хомякова. Показательно, что эта ключевая для последующих исканий будущего теоретика символизма идея формируется именно в диалоге-споре с Дмитриевским. Впоследствии она реализовалась в идее соборности и «синкретического действия», о чем неоднократно писал сам Иванов.

В отличие от Дмитриевского, он видит истоки соборности в древнейших религиях, культах и обрядах и обосновывает эту точку зрения в концепции религиозного искусства как теургии²²². Искусство развивается, по мысли Иванова, не линейно и в соответствии с принципом антитезы (античность — христианство), как это представляется Дмитриевскому, а путем вечного возвращения к «древнему идеалу». То есть в великих произведениях искусства, согласно идее, выраженной в поэме, концентрируется духовный опыт не только его создателей, но и всей предшествующей духовной культуры²²³. Носителями высшего знания являются «посвященные» — авгуры, жрецы, пророки, поэты, писатели, художники и архитекторы, которые получают мистическое сокровенное знание о мире и воплощают его в искусстве. Причем эпохи высшего взлета в развитии искусства, воскрешающие «древний идеал», противопоставлены в поэме современности, этот идеал утратившей.

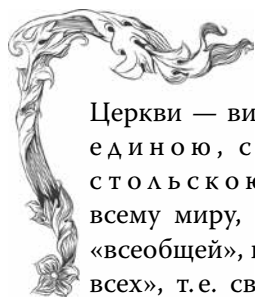
В письме к Дмитриевскому 1888 года Иванов указывал на необходимость выработки «направляющих норм» для развития человечества, причем римская и греческая вера, по его мнению, дают «полную систему осуществленной этики». Он ссылается здесь на учение о Церкви и о начале «соборности» Соловьева и Хомякова: «Владимиру Соловьеву, сильному и строго последовательному мыслителю, она рисуется как развитие теократии. Учение о Церкви заслуживает всяческого внимания. Я встретился с ним в сочинениях Хомякова. Я был поражен величием и гениальностью идеи Церкви, которая заключается уже в Евангелии. Как жалко учение индивидуалистов, как Лев Толстой, не имеющих в своем христианстве чувства необходимости Церкви»²²⁴.

Хомяков создал учение о Церкви как об органическом целом, некоем подобии человеческого духовного всеобщего тела. В его работе «Опыт катехизического изложения учения о Церкви» формулируется идея единой

²²² Подробнее о взаимоотношениях с А. М. Дмитриевским см.: Кузнецова О. А. Стихотворные послания Вяч. Иванова к А. М. Дмитриевскому. С. 239–253.

²²³ Так, например, в записях Иванова по истории античной литературы, относящихся к 1890-м годам, указано на значение «древнего идеала»: «Значение Греции для нашей культуры в современности и в прошлом.<...> Греция — мать наук и искусств, источник самих форм нашего слова и начало языкового мышления» (РГБ. Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 18. Л. 35).

²²⁴ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 30. Л. 2 об. 4.



Церкви — видимой и невидимой — как тела живого: «Церковь называется единою, святою, соборною (кафолическою и вселенскою), а по-стольскою, потому что она едина и свята, потому что она принадлежит всему миру, а не какой-нибудь местности...»²²⁵ Основание соборной или «всеобщей», вселенской Церкви, по Хомякову, — «по всему или по единству всех», т.е. свободное единство для отыскания пути к спасению²²⁶. «Церковь, — вторит ему Иванов в указанном выше письме к Дмитревскому, — это постоянный прогресс; <...> современность бесплодна, как гермафродит»²²⁷. Далее он размышляет об утрате современным человечеством принципов подлинного устройства бытия: «В самом деле, часто погружаясь мыслью в прошедшее, а подчас и в будущее, кроме того, много мысля вовсе абстрактно, я глубоко, хотя часто бессознательно, ненавижу ту современность, которая носит газетно-кафешантанную кличку “Fin de Siècle”. Классику, приходящему в восторг от Платона, претит эта гибридная смесь»²²⁸. Итак, образ мистической Церкви, видимой и невидимой, вырабатывался у Иванова на основе противопоставления европейского декаданса и религиозной традиции. При этом доминирующее влияние на него оказали идеи Платона о первообразе, а также размышления Хомякова о вселенской Церкви и Соловьева о теургическом искусстве.

С именами Платона и Аристотеля связаны и поиски формы в раннем творчестве Иванова. Так в неопубликованном прозаическом наброске «О форме», датированном 1887 годом, он писал о том, что «форма стоит в тесной и таинственной связи с сущностью вещей»²²⁹. Эта мысль свидетельствует о глубоком осмыслении начинающим поэтом сочинений Платона и прежде всего его идеи о первосущности и способах ее «узрения» в искусстве. Теургия в искусстве, по мнению Иванова, основывается не столько на подражании реальности — принципе мимесиса, разработанном Аристотелем, сколько на подражании неким «первообразам» или «вечным идеям».

Проблема взаимодействия религии и искусства, как нам представляется, актуализируется в ранний период творчества Иванова также в связи с классической теорией Аристотеля и трактатом-посланием «Искусство поэзии» Горация. Название трактата Аристотеля по поэтике подверглось переосмыслению в процессе перевода с древнегреческого языка и известно не только как «Поэтика», но и как «О поэтическом искусстве», «Об искусстве поэзии». Иванов, без сомнения, знал об этом, так как в Берлинском университете постигал основы поэтики под руководством профессора И. Фалена (J. Vahlen,

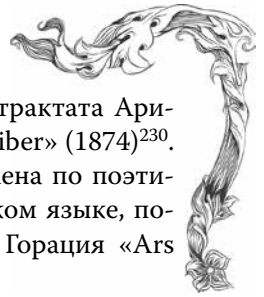
²²⁵ См.: Хомяков А. С. Опыт катехизического изложения учения о Церкви // Хомяков А. С. Богословские и публицистические статьи. Пг., 1915. С. 49.

²²⁶ См. об этом: Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 35; Хоружий С. С. Хомяков и принцип соборности // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 19.

²²⁷ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 30. Л. 4.

²²⁸ Там же.

²²⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 33. Л. 31.



1830–1911), работавшего над сличением различных списков трактата Аристотеля и подготовившего издание «Aristotelis de Arte Poetica liber» (1874)²³⁰. В его архиве сохранились конспекты лекций профессора Фалена по поэтике, датированные 1889–1890 годами. Часть записей на немецком языке, помещенных во второй тетради, посвящена разбору трактата Горация «Ars poetica»²³¹.

Для нас представляет интерес латинское слово «ars» в заглавии поэмы. В свое время Н. И. Новосадский проанализировал различные переводы трактата Аристотеля и пришел к выводу, что слово «ars» сохранялось в его названии при издании на латинском или итальянском языках, в то время как в большинстве случаев издания на европейских языках оно опускалось²³².

Рассматривая термин «поэтика» у Аристотеля, А. Ф. Лосев указывал на широчайший спектр значений этого слова. Вместе с тем греческие слова, связанные с существительным *poiësis* и имеющие отношение к поэзии или поэтическому искусству, в большей степени соотносятся со значениями «активно делать», «творить», «быть деятельным», «действовать»²³³. К тому же учение Аристотеля о подражании, по мнению Лосева, «могло бы быть вступлением и в теорию всякого другого искусства, не только трагедии», так как оно посвящено искусству вообще, подражанию вообще, истории искусства вообще²³⁴. Здесь же находим и еще одно чрезвычайно важное для нас наблюдение: у Аристотеля «искусство не имеет своим предметом реальную действительность, но только возможную “по вероятности или необходимости”»²³⁵.

Кроме того, древнегреческая поэтика считалась особым искусством, так как, по словам современных исследователей, «весь корпус античных гуманитарных наук формировался как бы на “поэтиковедческой базе”»²³⁶. Например, трагедия — это подражание действию, которое завершается катарсисом. Учеными доказано происхождение катарсиса из культового очищения в жреческих и мистерияльных ритуалах, в результате которого дикие природные влечения человека преодолеваются под влиянием религиозных таинств. В эпоху античности понятие «катарсис», как известно, употреблялось в медицинском, психологическом, религиозном и эстетическом значении, поэто-

1.5. *Религия как мистерия и архетип соборного сознания в незавершенной поэме «Ars Mystica»*

²³⁰ «Критические анализы Фалена меня увлекали», — пишет Иванов в «Автобиографическом письме» (II, 17). См. библиографический обзор и комментарий к изданиям трактата Аристотеля в Европе: Мищенко Ф. Г. Критические заметки к «Поэтике» Аристотеля. Киев, 1880. С. 1.

²³¹ ИРАИ. Ф. 607. Ед. хр. 222.

²³² Новосадский Н. И. Комментарии // Аристотель. Поэтика. Л., 1927.

²³³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 479–480.

²³⁴ Там же. С. 491, 519.

²³⁵ Там же. С. 492.

²³⁶ Подробнее об этом см.: Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 10.



му как категория поэтики оно возникло из практической жизни человека²³⁷. Искусство, доставляющее эстетическое наслаждение, с древнейших времен служит человеку заменой ритуалов, преображая его душу посредством страха и сострадания.

В этом плане трактат Аристотеля оказал влияние не только на семантику заглавия, но и на жанровую природу ивановского раннего опыта. Поэма «Ars Mystica» — это лиро-эпическое произведение, которое может рассматриваться как явление междуродового синтеза с ярко выраженным драматическим пафосом. Главной ее темой является духовное самоопределение человека в религии. По замыслу Иванова, намеченному уже на страницах «Интеллектуального дневника», центральный эпизод распятия и смерти Иисуса Христа имеет катарсическую направленность. Картины-видения формируют мистический сюжет поэмы — преображение души человека под влиянием теургического искусства. А открытый финал свидетельствует о невозможности осуществить задачи теургии в современной культуре.

Семантику заглавия и жанровую природу поэмы во многом определил трактат Горация «Поэтическое искусство», тем более что это сочинение является по своему жанру своеобразным дружеским посланием или письмом к семье Пизонов (другое его название — «Послание к Пизонам»). Показательно, что в качестве эпитафии к поэме «Ars Mystica» Иванов использует слова Горация²³⁸ и дает ей, как уже отмечалось выше, жанровый подзаголовок «Послание (к А. М. Дмитриевскому)». Об эпистолярной традиции он пишет в самом начале поэмы, а затем опять упоминает великого поэта: «Гораций встал зачерпнуть вновь со дна» (с. 43). Кроме того, Эпистола IV, откуда Гораций взял строки для эпитафии к своему трактату, как и «Ars Mystica», посвящена другу. Этим другом для него был поэт Альбий Тибулл (50–19 годы до н. э.), к которому Гораций неоднократно обращался в своих одах.

Поэма-послание Горация построена как непринужденная беседа, своеобразный диалог с развертыванием череды образов или картин-видений. На это указывает сам поэт: «Стихотворение подобно картине: чем ближе к иной ты, / Тем она нравится больше; другая же издали лучше»²³⁹.

Иванов, подобно Горацию, предпочитает живописные образы-символы, взятые из контекста культуры, отвлеченным понятиям. В его «Ars Mystica» происходит динамичная смена лиц, образов. Поэт уподобляется живописцу, создающему единое полотно из многих разрозненных картин. Показательно, что живописный стиль как явление искусства исследуется Ивановым именно на примере картин-видений, данных в форме экфрастических суж-

²³⁷ См.: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 894.

²³⁸ «Albi, sermonum nostrarum candide iudex» (лат.) — начальная строка четвертого послания Первой книги римского поэта Квинта Горация Флакка (658 год до н. э.) «К Альбию Тибуллу»: «Альбий, сатир моих ты — судья беспристрастный» (Гораций. Собр. соч. СПб., 1993. С. 296; пер. Н. С. Гинцбурга).

²³⁹ Гораций. Послание к Пизонам (361–362).



дений или развернутого экфрасиса. Русский поэт реализует здесь принцип Горация «Ut pictura poesis» (361) — «живописать словом»²⁴⁰.

В его поэме, как у Горация и других античных поэтов, создаются живописные пейзажи, в форме видений воспроизводятся картины художников или произведения зодчества. Вместе с тем мистериальная основа поэмы требует особого символического языка, который еще только начинает вырабатываться у Иванова, поэтому антиномия формы и содержания здесь вполне очевидна.

Для изучения контекста поэмы и истолкования ее центральных мотивов и образов особый интерес представляют ранние неопубликованные прозаические этюды Иванова, относящиеся к 1887 году и свидетельствующие о мистических исканиях поэта. Они важны прежде всего как попытки отразить в искусстве визионерский опыт, т. е. создать картины-видения, близкие к *иерофанциям* или мистериальным *эпоптеям*²⁴¹, которые воплощают теургический принцип.

Религиозными идеями проникнута и другая неопубликованная поэма Иванова — «Божествен мир. Своим покровом...», написанная, как и поэма «Ars Mystica», в 1889 году. Она сохранилась среди черновых автографов ранних произведений поэта²⁴². Истоки этой поэмы следует искать в занятиях Иванова историей Древнего Египта, которые привели его к пониманию укorenенности идеи Бога в пространственных символических локусах (святилищах, катакомбах, соборах), сообществах посвященных и посвятительных обрядах — мистериях и различных ритуалах, что, несомненно, также углубило его представления о принципах теургии как магической практики, открывающей божественность мира:

*Нет стороны святых Египта:
Там боги ранее сошли
Царями первыми земли;
Там тайно сумрачная Крипта
Хранит досель кумир живой,
Окутан в неплос головой,
Кумир богини той Саисской,
Чье покрывало не срывал
Ни высший бог, ни смертный низкий,
Чей образ все в себе обьял*²⁴³.

²⁴⁰ См. об этом в более поздних статьях Вяч. Иванова «Мысли о символизме» (1912) и «Символизм» (1936).

²⁴¹ Созерцание божества в мистериальных культах (ἐποπτεία) считалось высшей ступенью посвящения вследствие преобразования души. — См. об этом, например: Любкер Ф. Иллюстрированный словарь античности. М., 2005. С. 688 (переиздание «Реального словаря классической древности» Ф. Любкера; впервые вышел в 1854 году).

²⁴² РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 39. Л. 1–6.

²⁴³ Там же. Л. 2.



Непосредственно на листах с автографом поэмы сделаны выписки из различных исторических источников, свидетельствующие об интересе Иванова к жреческим мистическим союзам. Так, например, он приводит здесь цитату из сочинения Страбона: «В Гелиополисе видели мы большой дом, в котором жили жрецы. Говорят, что древность включает <так!> такие сожителства жрецов, которые занимались философией и астрономией. Теперь же прекратились эти общины и эти занятия»²⁴⁴.

Весьма показательно, что финалы поэм «Ars Mystica» и «Божествен мир...» носят эсхатологический характер. Если в первой дано видение века железной башни, то вторая повествует об оскудении жреческо-пророческой традиции.

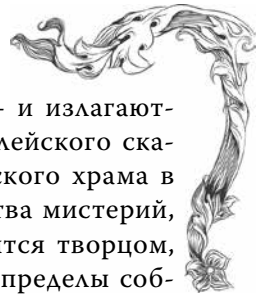
Изучая религию и историю Древнего Египта, Греции и Рима, сочинения Платона, Плутарха, Страбона и других, Иванов соприкоснулся с таинством мистерий — сокровенных служений божествам, имевших некогда огромное значение. И его чрезвычайно увлекла такая возможность приобщиться к сокровенной истине и получить высшее религиозное знание, воплотив его в произведении искусства.

Исследование мистерий как тайных религиозных культов древности началось лишь в XIX веке. Среди первопроходцев этой темы — один из исследователей элевсинских мистерий Н. И. Новосадский. Он называл имена Моммзена, Крейцера, Лобека, с работами которых Иванов, скорее всего, был знаком²⁴⁵. Поэтому для него теургия в искусстве основывалась не столько на аристотелевской теории подражания — мимесиса, где «прообраз» есть, по словам А. Ф. Лосева, «динамически-энергично-энтелехийное бытие», сколько на платоновском подражании вечным «идеям». Именно этот акцент сделан Ивановым в поэме «Ars Mystica». Высшей формой мимесиса, близкой к катарсису, становится здесь идея узрения Бога в искусстве. В поэме рассказывается о том, как в недрах древнейших традиций на основе возрождения античных идеалов рождается сакральное христианское искусство, являющееся высшей степенью созерцания Бога в его творениях.

В ивановской риторике нового соборного искусства очевидна тенденция к визуализации слова, образы даются в виде скульптурного, «картинного» или архитектурного изображения, основанного на экфрасисе, который подразумевает обязательное описание реального или предполагаемого произведения искусства. Видения в форме экфрасиса даны

²⁴⁴ Там же. А. 6. См. также черновой автограф: Иванов Вяч. «И мирно цветет жреческая община...» (Изложение текстов пирамид) [1890-е гг.] // РГБ. Ф. 109. К. 53. Ед. хр. 100. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов писал: «Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств. Не только в знаменитых мистериях, каковы элевсинские или самофракийские, мы встречаем следы этой организации, но и в большинстве жреческих общин, выросших под сенью прославленных храмов» (II, 560).

²⁴⁵ Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 8.



от лица предполагаемого автора — пророка или теурга — и излагаются им в форме исторического повествования по типу библейского сказания. Весьма показателен образ величественного готического храма в конце поэмы. Он являет собой воплощение в камне таинства мистерий, культов и ритуалов, творение, в котором человек становится творцом, выражение его стремления к высшему бытию и выходу за пределы собственной личности или, говоря словами Иванова, «переход» из существа «душевного» в «духовное» (IV, 635):

*Соделались тела камнями в славу Бога
И вид восприняли небесного чертога...
И на земле возник готический собор.
Учила так мечта недоуменный взор:
Вот тайна сводов сих, стремительно нестройной
Толпою рвущихся, в гармонии спокойной
Застывшей в небесах; людских улада глаз,
Оттуда творческий, блаженный сей экстаз,
Объяввший мир сих стрел, цветов, людей, животных —
Мир плоти некогда, но ныне — мир бесплотных!*
(с. 50–51)

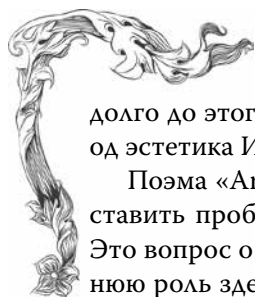
Мистическое видение сил бесплотных, основанное на архетипе соборности как мистического союза душ, имеет глубокую богословскую и философскую традицию²⁴⁶.

Указанный текст также отсылает к раннехристианскому апокрифу, известному как «Пастырь Гермы» (IV век н.э.). Приводящаяся в нем притча «Строение башни, изображающей Церковь» представляет собой видение, воплотившее в себе идею строительства единой Башни-Церкви из «каменей» — душ верующих²⁴⁷. Эта идея преображения человека, основанная на архетипе мистического единства, станет важной составляющей мифотворчества Иванова. Образ башни и башни-храма у поэта в этом и в других произведениях тяготеет к воспроизведению *макрокосма* и выступает в качестве его аналога на Земле. Кроме того, важным является мотив *трансформации* человека — *микрокосма* («Соделались тела камнями в славу Бога...»).

Анализ источников поэмы Иванова «Ars Mystica» позволяет понять основы ивановского универсализма. Показателен принцип теургии, выдвигаемый начинающим поэтом как задача возрождения и спасения человека и человечества через искусство. Понятие «теургия», ставшее ключевым для его творчества и эстетики символизма в 1900-е годы, разрабатывалось им за-

²⁴⁶ См.: Хомяков А. С. Опыт катехизического изложения учения о церкви // Хомяков А. С. Богословские и публицистические статьи. С. 49.

²⁴⁷ Публикацию этого раннехристианского апокрифа, не вошедшего в Новый Завет, см.: Пастырь Гермы / Вступит. статья и примеч. И. С. Свенцицкой. М., 1997. Упоминание имени Ерма: Рим. 16:14.



долго до этого периода, уже в конце 1880-х годов. Поэтому уже в этот период эстетика Иванова основывается на идее сближения религии и искусства.

Поэма «Ars Mystica» интересна еще и тем, что в ней сделана попытка поставить проблему, которая будет центральной для всего творчества поэта. Это вопрос о связи времен и об античных истоках христианства. Не последнюю роль здесь играют представления об античности, сформировавшиеся у него под влиянием платонизма как метода поэтического и мифологического постижения высшей реальности. Для начинающего поэта характерно обращение к различным культурным традициям. В последующие годы именно это явится основой диалога и синтеза культур в его творчестве.

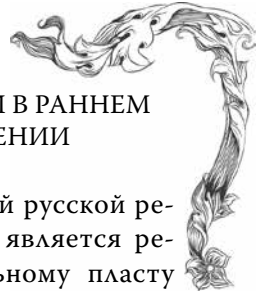
С точки зрения поэтики, основными для Иванова являются две традиции. Во-первых, *риторическая*, идущая от Аристотеля и Горация. Именно здесь стоит искать происхождение системы его приемов и мотивы использования им специфического языка классических поэтов, а также потребность в обосновании принципов и канонов послания как жанра, пристрастие к архаизированным образам и лексике, в том числе к таким формам, как обращение к Музе. Обращение к Музе со времен Гомера, по мысли В. фон Гумбольдта, — важнейший прием эпических певцов, задерживающий рассказ и дающий возможность действенного воздействия, так как «материал поэмы более чувственно встает перед нашим воображением, предстает как целое, стремящееся к определенной цели»²⁴⁸. Этот риторический прием сообщает поэме высокий профетический пафос.

Вторая традиция определяется принадлежностью поэмы к христианской культуре. Об этом говорит Храм, воссоздающийся из душ истинно верующих, — символический образ, воплотивший религиозную идею соборности. Он будет присутствовать и в других произведениях Иванова, например, в финале философской поэмы «Человек» (1915–1919).

Мистика и мифотворческие стратегии стали составной частью миропонимания и творчества Иванова уже в ранний период его творчества. Вспоминая об этом спустя много лет, когда пришло время наставлять пасынка — С. К. Шварсалона в премудростях университетского образования, в письме к последнему от 10 октября 1905 года он убеждал его: «Будь свободен. Но храни в себе мистическую душу. Она возрастит цветы, о которых ты и не грезил, даже из пепла конечного отчаяния»²⁴⁹.

²⁴⁸ Гумбольдт В. фон. Эстетические опыты // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / Пер. с нем; сост., общая ред. и вст. статья А. В. Гулыги, Г. В. Рамишвили. М., 1985. С. 252–253.

²⁴⁹ Богомолов Н. А. Вяч. Иванов об университетском образовании // Филологические науки. 2007. № 3. С. 31.



1.4. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ИДЕЯ РИМА КАК МУЗЕЯ ПАМЯТИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА И МИФ О ВЕЧНОМ ВОЗВРАЩЕНИИ

Образ Рима в русской мысли, по мнению представителей русской религиозной философии и прежде всего Н. А. Бердяева, не является результатом западного влияния, но принадлежит изначальному пласту религиозного и гражданского сознания русского народа и часто трансформируется в миф о Риме²⁵⁰. По признанию самого поэта, сделанному в «Автобиографическом письме», сначала он постигал римскую историю и культуру в семинаре Т. Моммзена в Берлинском университете, затем изучал римское право, и, наконец, в 1890-е годы, Италия стала реальностью его жизни.

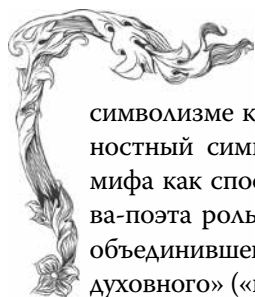
Этот период жизни Иванова нашел отражение в обширной переписке с И. М. Гревсом, являющейся документированной историей его жизни²⁵¹. Именно Гревс указал Иванову на необходимость ехать в Рим, как писал Иванов в «Автобиографическом письме», отмечая, что «по сей день благодарен ему за то, что он победил мое упорное сопротивление, проистекавшее от благоговейных чувств к Вечному Городу» (II, 19). А затем Иванов, по его признанию, «усердно собирал в лондонском Reading-Room при Британском музее, материалы для исследования религиозно-исторических корней римской веры во вселенскую миссию Рима» (II, 21). Изучение римской истории и права завершилось, с одной стороны, обширными планами по изучению античной древности и написанием диссертации о государственных откупах в Риме на латинском языке, с другой — творческими и жизнестроительными практиками, отразившимися в «башенном» проекте петербургского периода жизни — своеобразном отблеске языческого Рима, — и встречей с Римом христианским, венчающейся присоединением Иванова к католицизму без отречения от православия.

Во всяком случае, Рим на протяжении всей жизни сохранял для Иванова свое значение не только в силу биографических, важных для поэта фактов его жизни, свершившихся именно здесь (например, в связи с событиями его мистической встречи с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, отразившимися в стихотворении «В Колизее»), но и как основа жизнетворческого мифа о состоявшемся посвящении в древнейшую римскую культуру, воспринятую как *Музей Памяти*.

В этом плане можно говорить о римской теме как мифическом символизме Иванова. Рассуждая о диалектике мифа, А. Ф. Лосев пишет о мифическом

²⁵⁰ См. об этом: *Каприо С.* Образ Рима в русской мысли // *Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме: Материалы Междунар. научн. конф. 16–19 февраля 2012 года.* СПб., 2013 (в печати).

²⁵¹ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. См. там же статью Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной «Переписка И. М. Гревса — памятник русской культуры». С. 288–396.



символизме как об «осуществлении л и ч н о с т и», о «“подведении” под личностный символ» осуществления чуда, что связано с внутренней природой мифа как способа реализации чудесного²⁵². Рим сыграл в становлении Иванова-поэта роль пространства «перехода» в священную историю, пространства, объединившего в себе «культурные» феномены» («макроконтекст») и «сферу духовного» («ноосферического»), в котором он, как Эней, «выстраивает себя самого не по сиюминутным нуждам для нынешнего, а по меркам не вполне ясно вырисовывающегося будущего, к которому относятся явленные ему и нередко двусмысленные знаки судьбы»²⁵³. Здесь осуществилась связь человека и места, встреча во времени и пространстве, сфера символического была осознана как знаки судьбы, а Рим был увиден как место предназначения и как пространство будущего спасения.

Т. Моммзен писал в своем исследовании римской истории, что «человечество неизбежно многое черпает из цивилизации древнего мира, как и он, в свою очередь, черпал многое из древнейших, ему предшествовавших, цивилизаций»²⁵⁴. Идея возвращения к древним культурам, необходимая для становления и развития человека и человечества, была чрезвычайно важна для Иванова. Она культивировалась им в русле увлечения философией Ницше, который в 1890-е годы был властителем его дум, судя по его признанию, сделанному в «Автобиографическом письме» (II, 19). Одна из важнейших архетипических идей философии истории Ницше — *идея вечного возвращения*, или возврата, на которой основано его понимание циклического характера времени.

Именно на основе этой идеи, как нам представляется, в раннем творчестве Иванова наблюдается мифологизация образа Рима. Основой этого становится осмысление топоса Рима как первофеномена и формирование в раннем творчестве категорий сакрального и профанного, на основе которых формируется «собственное существо пространства», которое «должно выявляться из него самого», как пишет М. Хайдеггер в эссе «Искусство и пространство»²⁵⁵.

Корни этого лежат также в религиозно-философских установках Иванова, вызвавших актуализацию для него идеи Рима в качестве архетипа — определенного устойчивого психоментального комплекса представлений. Это произошло в силу ряда причин и прежде всего в результате влияния философии Ф. Ницше.

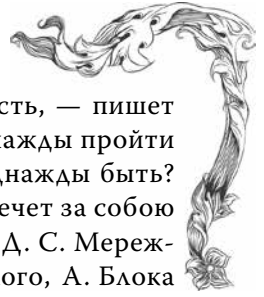
Архетип вечного возвращения встречается во многих работах Ницше и прежде всего в сочинениях: «Так говорил Заратустра», «Веселая наука», «По ту сторону добра и зла», «Ессе Номо». Ницше выражает идею времени как возврата в вечность. «От этих врат Мгновенья уxo-

²⁵² Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 171.

²⁵³ Топоров В. Н. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. Ч. I. С. 1.

²⁵⁴ Моммзен Т. История Рима / Подг. текста и примеч. Ф. М. Лурье. СПб., 1993. С. 9.

²⁵⁵ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М., 1993. С. 313.



дит длинный, вечный путь *назад*: позади нас лежит вечность, — пишет Ницше. — Не должно ли было все, что *может* идти, уже однажды пройти этот путь? <...> Не должны ли были и эти ворота уже — однажды быть? И не связаны ли все вещи так прочно, что это Мгновенье влечет за собою все грядущее?»²⁵⁶ Идея вечного возвращения привлекала Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус. К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Блока и других символистов²⁵⁷.

У Вячеслава Иванова развитие этой идеи имело сложный и индивидуальный характер. Идея священного топоса имеет религиозную, философскую и мифопоэтическую природу. В диалоге Платона «Государство» полис отождествляется с космосом, высшие точки его расцвета совпадают с периодами божественной гармонии. Как указывает О. М. Фрейденберг, рассматривая первоначальный утопизм платоновских представлений, он явился «разновидностью позднейшего истолкования древнего образа “города” как “космоса”, “дома” как “неба”»²⁵⁸.

Аристотель в трактате «Физика» обосновал понятие топоса как места и пространства, которые кажутся ему «чем-то великим и трудноуловимым» (IV I, 209a, 29–30). Исследуя сакральное в европейской традиции, итальянский философ Ю. Эвола, ссылаясь на Саллюстия, Цицерона и других мыслителей древности, пишет о том, что «древняя римская цивилизация по своему чувству священного превосходила любой другой народ или государство», но религия римлян, в отличие от греков, содержалась «не в вере, а в опыте» и основывалась на знании ритуала и «примордиальности (изначальности)» религиозного опыта²⁵⁹. Именно практическая ритуальность определила, по мысли Эволы, священную римскую историю, сакральные пространственные центры и культ предков, «римское единство мертвых и живых»²⁶⁰.

Это ритуальное представление делало Рим Вечным Городом, местом «посмертной участи индивидуальной души», где она соединялась с душами божественных предков, получала субстрат изначальной духовности и становилась преображенной: «Римское единство мертвых и живых является лишь формой божественных и человеческих сил, развивающейся в области действия и истории»²⁶¹.

Занимаясь римской историей, Иванов глубоко прочувствовал идею принадлежности римского пространства к священной традиции истории. Рим как

²⁵⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; Пер. с нем. М., 1990. Т. 2. С. 112–113.

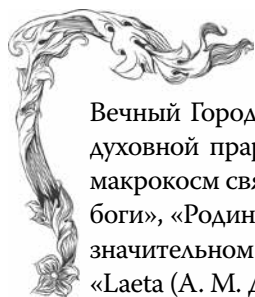
²⁵⁷ См. подробнее в кн.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 80–88.

²⁵⁸ Фрейденберг О. М. Утопия / Публ. и примеч. Н. В. Брагинской // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 150.

²⁵⁹ Эвола Ю. Сакральное в римской традиции (1930) // Эвола Ю. Традиция и Европа / Пер. с англ. и нем. О. Молотова. Тамбов, 2009. С. 9–11.

²⁶⁰ Там же. С. 18.

²⁶¹ Там же. С. 16, 18. Ср.: «Религиозное значение предков сохранялось в эту эпоху еще во всей полноте» (Моммзен Т. История Рима. С. 58).



Вечный Город становится уже в его раннем творчестве местом возвращения к духовной прародине и перерождения человека как микрокосма, отражающего макрокосм священного мира истории. «Не умирает Рим — не умрут ни гений, ни боги», «Родине верен, я Рим родиной новою чту», — писал поэт в самом раннем значительном «римском» тексте своего творчества — стихотворном послании «Laeta (А. М. Дмитриевскому)», относящемся к 1892 году (I, 636–637).

Для И. М. Гревса Рим также был местом «духовной родины», по его словам²⁶². В письме к Гревсу от 22 сентября – 4 октября 1892 года, посланном из Рима, Вячеслав Иванов рассуждает о Вечном Городе: «Но не только своей тишиной понравился мне Рим по возвращению из Неаполя: несмотря на красоту и прелесть только что покинутых мест, возврат сюда был для меня сам по себе большой радостью, словно приезд в милый родной город. При этом Рим так несравненно прекрасен»²⁶³.

Ивановская идея вечного возврата оказывается близка (но не аналогична) понятию «вечность» в истолковании В. С. Соловьева. В статье для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона Соловьев писал, что «под вечностью разумеется также бесконечное продолжение или повторение данного бытия во времени», которое «(например, у стоиков) представляется как простое повторение в бесчисленных циклах одного и того же космогонического и исторического содержания»²⁶⁴. Соловьев называет источники этих представлений. Среди них — Библия, древнеиндийская философия и мифология, неоплатонизм, восточная и западная мистика.

Вечное возвращение основано на ностальгии по истокам, как пишет М. Элиаде, исследуя эту проблему, — желании «возврата в мифологическое время» (курсив: М. Элиаде)²⁶⁵, как у Ницше. Но специфика вечного возвращения у Ницше, как об этом писал, например, М. Хайдеггер, заключается в том понимании времени возврата, которое позволяет человеку стать другим, то есть преодолеть в себе человека истории²⁶⁶.

В своем культурологическом эссе «О пользе и вреде истории для жизни» (1874) Ницше проводит важную для него идею вечного возврата, отвечая на вопрос, чем полезно современному человеку монументальное воззрение на прошлое. «Тем, — пишет он, — что он научается понимать, что то великое, которое некогда существовало, было, во всяком случае, хоть раз *возможно*, и что поэтому оно может стать возможным когда-нибудь еще раз»²⁶⁷. Это важно для человека, который имеет волю к власти и прежде всего над самим собой. Воля к власти и могуществу заключается в преодолении своей ограни-

²⁶² История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. С. 294.

²⁶³ Там же. С. 26. О высокой оценке Гревсом поэмы см. там же. С. 296.

²⁶⁴ Соловьев В. С. Вечность // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов н/Дону, 2000. С. 28–29.

²⁶⁵ См. об этом: Элиаде М. 1) Ностальгия по истокам / Пер. с фр. М., 2006; 2) Космос и история / Пер. с фр. и англ. М., 1987.

²⁶⁶ См.: Хайдеггер М. Ницше и пустота / Сост. О. В. Селин. М., 2006. С. 126–141.

²⁶⁷ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 170.



ченной человеческой природы и в приобщении к «духу» предков и к «духу» исторического пространства.

Рассматривая проблему «подлинности» субстрата места в связи с субъектом его восприятия, В. Топоров в книге «Эней — человек судьбы» пишет, что «суть этого акта в открытии ноуменального смысла в мире явлений»²⁶⁸. Для Иванова смысл ноуменального важен для того, чтобы понять свою судьбу как вписанную в историю развития человеческой духовности. В современном Риме Вячеслав Иванов видел отражение вечного, в отличие, например, от Ф. Ф. Зелинского, противопоставившего в своей работе «Рим и его религия» Рим вечный и Рим современный. Современный Рим видится Зелинскому слабым отблеском Рима вечно-го как ««космополис» сомнительного достоинства», между прошлым и настоящим Рима, по его мнению, лежит пропасть. «Рим останется для цивилизованного мира тем, чем был до сих пор: громадным городом-памятником, свидетелем и символом культурных стремлений европейского человечества»²⁶⁹. В этом, пишет Зелинский — подлинная трагедия Рима как «живого и жаждущего жизни существа со своим непомерно великим прошлым» и против этой трагедии «есть только одно средство — мечта, утопия»²⁷⁰.

В римском мифе Иванова соединились мечта и реальность, утопия и вера в созидательные силы человеческого гения. Рим понимается им как символ вечных созидательных устремлений религии и культуры, постигаемых через идею возврата к «великому Непознаваемому», как определил религиозную идею Рима Зелинский.

В «Автобиографическом письме» Иванов намечает некую парадигму символически значимых для него пространственных миров. Это, прежде всего, мир Москвы — «Эдем» или «утраченный рай» детства и юности, мир Запада (Берлин, Париж) — пространство странствия или становления, мир Рима — пространство Вечного Города и обретенной античности как прародины и, наконец, — пространство Петербурга, смысл которого поэт здесь не раскрывает, указывая на его глубинную связь с внутренними событиями жизни и творчества (II, 220–233).

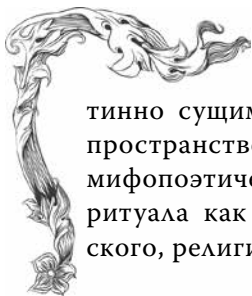
Поиски пространства, которое бы воплотило в себе многогранный опыт человеческой культуры и стало бы «сущностно-сущим», *ноуменальным* для сознания, — внутренняя тема творчества Вячеслава Иванова, определяющая мегаисторию поэта как путь к духовному воплощению²⁷¹. Учение Платона об интеллектуальном восхождении к ис-

²⁶⁸ Топоров В. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. Ч. I. С. 45.

²⁶⁹ Зелинский Ф. Ф. Рим и его религия // Из жизни идей. Т. 3: Соперники христианства. 2-е изд. СПб., 1910. С. 1–2.

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ См.: Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 6.



тинно сущим формам бытия (эйдосам) является основой метафизики пространственных миров у Вячеслава Иванова. Это ведет к созданию мифопоэтической картины мира, понимаемой исследователями мифа и ритуала как отражение «некоего цельно-единого культурно-исторического, религиозно-нравственного и психоментального комплекса»²⁷².

Мы обратимся лишь к некоторым произведениям Иванова, которые содержат символические образы пространственного мира Рима как Музея Памяти в ранней поэзии, прозе и в текстах-автокомментариях: статьях, письмах, дневниковых записях, так как эта большая и значимая для поэта тема намечена на материале его последующего творчества и требует специального рассмотрения²⁷³.

Под мифопоэтическим пространственным миром мы понимаем вслед за В. Н. Топоровым некую образную модель, когда пространство «подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром», когда «пространство становится все более сакрально значимым по мере движения к центру, внутрь, через ряд как бы вложенных друг в друга “подпространств” или объектов (типовая схема: своя страна — город — его центр — храм — алтарь — жертва, из частей которой возникает новый Космос)»²⁷⁴. «В вертикальном разрезе Вселенной, — отмечает исследователь, — как наиболее сакрально отмеченная точка пространства обычно рассматривается небесный конец мыслимой “мировой оси”, т.е. абсолютный верх»²⁷⁵. Путь — это приближение или удаление от сакрального центра. Проверка истинности пространства — укорененность в пути, ложности пространства — его смена через ощущение границы (порога).

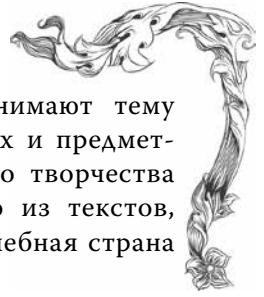
Истоки ивановского мифа о Риме следует искать в его раннем творчестве. В публикации Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой, помещенной в третьем томе Римско-итальянского архива, есть образцы ранней, не издававшейся при жизни прозы поэта, в которой впервые создается пространственный мир Рима как Вечного Города и формируются его ми-

²⁷² Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 3.

²⁷³ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами; Тахо-Годи Е. А. «Остается исследовать источники воли и природу жажды» (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи; отв. ред.: А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 60–70; Лесур Ф. Идея Рима и троянский миф у Вяч. Иванова // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. С. 4–12; Шишкин А. Б. Вехи изгнания: Римские сонеты Вячеслава Иванова // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. 4–6 окт. 2007 г. СПб., 2008. С. 123–133; и др.

²⁷⁴ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 256.

²⁷⁵ Там же. С. 257.



фологемы²⁷⁶. Публикаторы и исследователи текста понимают тему Рима как «один из важнейших сенсорных, эмоциональных и предметно-содержательных топосов экзистенции и литературного творчества Иванова»²⁷⁷. Первоначальные наброски названий одного из текстов, публикуемых ими из материалов архива, — «Italia», «Волшебная страна Italia», а также «Pont du Gard»²⁷⁸.

Исследователи приходят к выводу, что жанр предполагаемого произведения (путевого очерка) только намечен. Его «следует датировать весной — осенью 1892 года», когда Иванов захотел рассказать о своей встрече с «волшебной страной Италией», начав издалека, с подступов к ней, где явились глазам странника «след и несомненная печать Рима, неизгладимо отметившего здесь свое присутствие»²⁷⁹. Материал, представленный в данной публикации, несомненно, дает возможность понять формирование «римского текста» в жизни и творчестве Иванова.

Его можно воспринять как «претекст» формирующегося у поэта архетипа Рима — Вечного Города, в котором соединены различные культуры. Здесь «внутреннее пространство» — Рим — «рождается» в фокусе «внешнего пространства», представляющего традиционный пространственный мир природы как образ бесконечности. Т. Моммзен писал, что арка и купол — чисто римские сооружения, благодаря которым в Риме архитектура стала неповторимой, начиная с V века²⁸⁰. Арка — архетипический образ. «Арка, дуга, — пишет И. Корецкая, — как часть круга — сохраняла в самом начертании своем «объединительный» смысл связи, места, столь существенный для идеологии Иванова...»²⁸¹

В последующих вариантах текстов у Иванова признаками бесконечности уже обладает сам Рим. Именно он, благодаря многочисленным символическим образам, становится «внутренним пространством», осознаваемом как бесконечность. Показательно, что языческий исторический Рим, символическим образом которого становится арка, вписан в сакральный образ христианских византийских храмов. Центр этого сакрального пространства — сияющее «небесное золото» — подобие Небесного Иерусалима: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали... И я, Иоанн, увидел святыи город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего», говорится в «От-

²⁷⁶ Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год. Волшебная страна ITALIA / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti. Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Б. Шишкин. Salerno, 2001. (Europa Orientalis). С. 7–24.

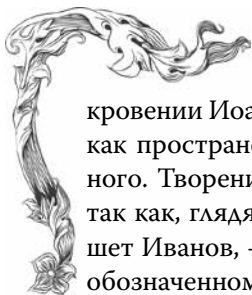
²⁷⁷ Там же. С. 23.

²⁷⁸ Позднее она была опубликована под условным названием «Волшебная страна Италия». См. в кн.: История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. С. 399–425.

²⁷⁹ Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год. Волшебная страна ITALIA. С. 17.

²⁸⁰ Моммзен Т. История Рима. С. 61.

²⁸¹ Корецкая И. В. Ивановская метафора «арки» // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 155–163.



кровении Иоанна Богослова» (Откр. 21:1–2). Образ Рима осмыслен Ивановым как пространство духовной прародины и внутреннее пространство сакрального. Творение культуры воспринимается как символ истории человечества, так как, глядя на римскую арку, акведук или аркаду, «мы прозреваем», — пишет Иванов, — «вспоминаем ее творцов»²⁸². В беловом отработанном тексте, обозначенном «Pont du Gard», появляется образ римской аркады:

«Вид внезапно представшей римской аркады своеобразно поражает современного путешественника. Не красота очертаний заставляет тогда сильно биться сердце, и не поэзия воспоминаний: но есть в этих каменных полукружиях особенный смысл и особая окаменелая жизнь, как в далеких сфинксах, заносимых песками [Ливийской пустыни?] пустыни. Самые линии так многозначительны в простоте своей! Никогда спокойная и, следовательно, победоносная сила человеческого самоутверждения не выражалась ощутительнее, нежели в римской арке. Прочная, легко выносящая на себе бремя тысячелетий, она твердо стоит на обеих ногах и, описав половину окружности, [все сводящей к примирительному единству] все обнимающей в примирительном гармоническом [все]единстве, не хочет кончать круговой путь своей, и только крепче утверждается на своих незыблемых опорах»²⁸³.

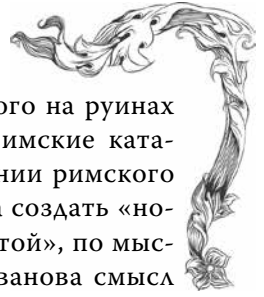
Фрагменты путевого очерка Иванова свидетельствуют о формировании в раннем творчестве поэта образа Рима как «примирительного, гармонического всеединства», как воплощенной в камень и символически понятой вечности, существующей вне времени. Рим — символический образ Вечного Города как единства человеческой культуры, знаком чего является римская арка. Не случайно «вечное возвращение» Вячеслава Иванова в Рим, отмечаемое биографами. Это могло быть вызвано духовным стремлением возвращаться к первоистoku, «к мифологическому первоначалу, к “Великому времени”», как пишет М. Элиаде, анализируя миф о вечном возвращении²⁸⁴. По мысли Элиаде, архетипы и повторения в жизни человека актуализируются тогда, когда человек стремится преодолеть линейное движение истории в попытке приобрести «автономную “историю”» и выйти из *профанного* непрерывного времени в *сакральное* мифологическое время, имеющее свою «историю».

Показательно, что образ Рима возникает в творчестве Иванова еще до первой поездки в Вечный Город. Об этом свидетельствует ранняя поэма «Ars Mystica», уже рассмотренная нами. Формируя символический язык

²⁸² Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год. Волшебная страна ITALIA / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой. С. 15.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Космос и история: Избранные работы / Пер. с фр. и англ.; под ред. И. Г. Григуревича и М. А. Гаспарова. М., 1987. С. 27.



поэзии, он создает образ христианского храма, построенного на руинах различных святилищ. Рим «подземный» — знаменитые римские катакомбы²⁸⁵, образ, играющий важнейшую роль в формировании римского претекста. Кроме того, катакомбы понимались как попытка создать «новый Рим, уже не временный и неправедный, а вечный и святой», по мысли В. Ф. Эрна, узревшего двумя десятилетиями позднее Иванова смысл «катакомбной» культуры как начало «христианской общности»²⁸⁶. Понимая уже в юности, что христианство возникло из множества разрозненных религий (многобожия) и было подготовлено развитием греческой философии и греко-римского взаимовлияния, Иванов возвышает идею римского универсализма, делая Рим локусом средоточия всех религий и культур еще до своего личного знакомства с Вечным Городом.

Римский Пантеон и собор Св. Петра становятся знаковыми образами Рима уже в ранней поэме «Ars Mystica», формируя архетипический образ сакрализованного пространства Рима. Образ Рима воссоздан в поэме «Ars Mystica» как имеющий свою архитектурную заданность: святилище религиозных культов — языческие обряды — катакомбы — романский храм — готический храм — храм духа некоего вселенского человечества и как пространство преображения и спасения. Поэтому эту поэму можно считать «римским претекстом» в жизни и творчестве Иванова, началом развития его экуменического сознания, историософских и гуманистических идей.

Другая ранняя поэма Иванова, которую трактуют также и как стихотворное послание, — «Laeta» (лат. — песни радости, как назвал ее И. М. Гревс²⁸⁷) (1892), а Иванов противопоставил «Tristia» Овидия, на что указал в самом начале произведения, — посвящена теме Рима как Вечного Города. Она, как и другие ранние поэмы — «Ars Mystica» (1889) и «Чайка» (1887), была посвящена А. М. Дмитриевскому, избравшему другой путь жизни, путь реального человеческого счастья, в отличие от Иванова, с его стремлением к вечному и бесконечному²⁸⁸.

«Всякая радость, — писал Ф. Ницше в работе «Так говорил Заратустра», — хочет вечности *всех* вещей, она рвется в свой *кровный, вековечный дом!*»²⁸⁹ Поэма «Laeta» раскрывает образ Рима как «дивного предела»,

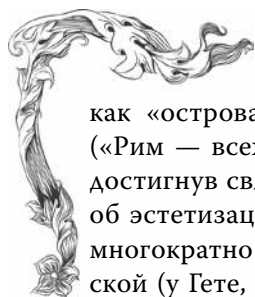
²⁸⁵ Вяч. Иванов мог познакомиться с историей катакомб на лекциях и в семинарах Т. Моммзена, на что он указывает в «Автобиографическом письме» (II, 17). Немаловажную роль в постижении Вяч. Ивановым истории катакомб могло сыграть общение с профессором-историком И. М. Гревсом (1860–1941). В Петербургском филиале архива истории РАН сохранились обширные заметки, зарисовки и выписки к лекциям и исследованиям И. М. Гревса «К истории катакомб» (СПФ АРАН. Ф. 726. Оп. 1. Ед. хр. 83).

²⁸⁶ Эрн В. Ф. Катакомбы и современность // Буасье Г. Катакомбы / Пер. Е. Д. Векиловой, с предисл. В. Ф. Эрн. М., 1907.

²⁸⁷ См. в кн.: История и поэзия. С. 296.

²⁸⁸ См. подробнее о судьбе А. М. Дмитриевского и ранней поэме Вяч. Иванова «Чайка»: Кузнецова О. А. Стихотворные послания Вяч. Иванова к А. М. Дмитриевскому. С. 239–253.

²⁸⁹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 235.



как «острова блаженных», как духовной прародины лирического героя («Рим — всех богов жилищем клянусь! — мне по сердцу обитель: / Цели достигнув святой, здесь я, паломник, блажен». — I, 636) и свидетельствует об эстетизации темы римской истории и культуры, к которой поэт будет многократно возвращаться. Эта тема варьировалась в западноевропейской (у Гете, Гейне, Шелли, Байрона) и русской поэзии (у Е. Баратынского, П. Вяземского, Ф. Тютчева, А. Хомякова), в «Очерках Рима» Ап. Майкова и в «Риме» Н. В. Гоголя. Рассматривая «римскую тему» у Гоголя в общеевропейском контексте, К. Г. Исупов считает, что объединяющей темой для всех, обращавшихся к ней, была ностальгия по утраченной целостности эстетического мировидения²⁹⁰. И это совершенно справедливо, если иметь в виду архитектуру мифопоэтического образа Рима как Музея Памяти человечества.

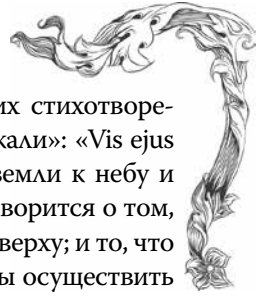
Обозревая, как и многие поэты, пространство Рима, Иванов уже в самом начале поэмы создает и реальный образ Рима, воссоздавая его в аспекте его «археологии», живописуя «останки» древнего языческого Рима с Пантеоном в центре — символом природно-космического мира — храма всем богам. Путь на Капитолий, панорама Колизея — все подчинено идее создания сакрального центра. Это и историческое, и археологическое, и мифологическое пространство. Как и гоголевский Рим, о котором пишет К. Г. Исупов, Рим у Иванова «бесконечен в пространстве и безначален во времени, перед нами поэтика не времени и пространства, а вечности и беспредельности»²⁹¹.

Архетипом Рима является в поэме круг, символизирующий, как и арка, возвращение в вечное время: «Кру́гом был вечного дом под шатром золотой полусферы: / Кру́гом — владенье земли под полусферой небес» (I, 636). Иванов смотрит на историю и с реальной, исторической точки зрения, и с эстетической, и с религиозно-мистической, так как пространство истории, по его мысли, создается культом и поклонением богам: «Многих богов Рим почтил...», «Не умирает Рим — не умрут ни гений, ни боги: / Будут нам Боги еще. Будет еще красота» (I, 637).

Священное пространство Рима осознается как макрокосм с опорой на сакральный архетип духовной прародины, который обозначается понятием «идей бестелесных обитель» (I, 638). Этому макрокосму соответствует микрокосм — «внутреннее небо» памяти поэта: «Друг! но сияет во мне глубокое небо, и Солнце // с гордой квадриги на мир мещет златые лучи!» (I, 636). Эта фраза о «внутреннем небе» восходит к сочинениям Я. Бёме, христианской мистической и гностико-герметической традиции и прежде всего «Изумрудной скрижали» («Tabula smaragdina») Гермеса Трисмегиста. Выписка из латинского текста «Изумрудной скрижали», сделанная Ивановым и датирующаяся 1890-ми годами, сохранилась в его личном архиве. Она свидетельствует об интересе поэта к герметическим учениям в ранний период творчества. Интерес мог сформироваться под влия-

²⁹⁰ См., например: Исупов К. Г. Эстетика исторического пространства: «Рим» Н. В. Гоголя // Исупов К. Г. Русская философская культура. СПб., 2010. С. 60.

²⁹¹ Там же. С. 63.



нием стихотворений В. С. Соловьева, так как одно из его ранних стихотворений включает в качестве названия строку из «Изумрудной скрижали»: «*Vis ejus integra si versa fuerit in terram*»²⁹². («Эта сущность восходит от земли к небу и вновь нисходит на землю» — *лат.*) В «Изумрудной скрижали» говорится о том, что «то, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает сверху; и то, что пребывает сверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи»²⁹³.

Образ Рима формируется обозначением его исторических холмов, на которых он основан, и ритуалом воскрешения античной религии, культуры и истории: «Видеть у ног я хочу семь холмов за Тибром священным / И простершийся град от основания Петра» (I, 637); «Иль, обходя святой Палатин и прославленный Форум, / Из величавых гробов звать величавую жизнь...» (I, 637); «Но сегодня / Свежей упиться весной дальний Яникул зовет...» (I, 637); «Ты в добрый час дай письму бурный увидеть Эвксин!» (I, 637). Рим явлен в поэме по образу и подобию Небесного Иерусалима, как он дан в «Откровении Иоанна Богослова»: «И вознес меня (ангел) в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога...» (Откр. 21: 10).

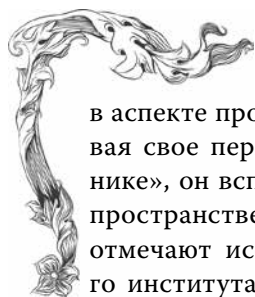
Римское пространство — пространство Гения Места, где было явлено множество богов. Сакрализация пространства осуществляется желанием «наложить печать» на это место, сделать его священным вовеки: «И наложи на него сам, Гений Места, печать!» (I, 637). Перенос внешнего пространства на внутреннее, символизируемое сакральным пространством Пантеона и Собора Святого Петра («град от основания Петра»), указывает на дихотомию языческого и христианского Рима, которые «вросли» друг в друга, стали «неслиянны и нераздельны».

Для Вячеслава Иванова тема поиска Вечного Города связана с его мифотворческим методом а также феноменом жизнестроительства, характерным для него как поэта-символиста. Кроме того, как историк религии поэт осознавал гетерогенность христианской культуры, которую связывал прежде всего со Средиземноморьем. Поэтому для него важна была вергилианская тема как макроконтекст культуры (Эней) и гомеровская (Одиссей)²⁹⁴

²⁹² Соловьев В. С. Стихотворения. М., 1891. С. 36. Эту цитату, как пишет Н. В. Котрелев, Соловьев использует в книге «Оправдание добра» и переводит: «Сила его <будет> цела, когда обратится в землю». При этом, как пишет исследователь, «цитата получает иное осмысление: Соловьев говорит о том, что “только царство Божие, открываемое христианством, действительно обнимает собою все...”» Цит. по комментарию Н. В. Котрелева в кн: Соловьев В. С. Стихотворения / Сост., статья, коммент. Н. В. Котрелева. М., 1990 (репринтное издание 1891 года). С. 502–503.

²⁹³ Выписки, сделанные Вяч. Ивановым из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста на латинском языке, относящиеся к раннему периоду 1890-х гг., воспроизводят эту мысль: «*Verum sine mendacio centum et verissimum: quod eit inferius est sicut quot est superius, et quod est superius est sient quod est inferius, ad perpetranda miracula Rei Unius...*». РГБ. Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 17. Л. 1. Перевод цит. по кн.: Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / Пер. К.Богущого. Киев, 1998. С. 314–315.

²⁹⁴ Например, в его работе «Историософия Вергилия». Она была опубликована в



в аспекте прорыва к новому духовному пространству. Не случайно, описывая свое первое итальянское путешествие в раннем «Итальянском дневнике», он вспоминает судьбу Одиссея²⁹⁵. Он также обращает внимание на пространственный локус Калабрии — родины Вергилия. Кроме того, как отмечают исследователи, такая реалья, как библиотека археологического института, «оказывается святилищем греческих вакхических радений, миру еще не объявляемых (“молчаливый фиас”), — противопоставление Рима и Греции зафиксировано уже этим текстом»²⁹⁶.

Уже в ранней поэзии и прозе, посвященной римскому локусу, Вячеслав Иванов отмечает для себя все то, что относится к пространству духовной культуры. Здесь намечается мотив прародины человечества, имеющей сакральное значение. В. Н. Топоров, рассматривая путь Энея, пишет, что «иногда за этим “чужим новым” смутно, по неясным преданиям, толкуемым тоже неясно, вырисовывается “первое старое”, даже более старое, чем та родина, которая до сих пор казалась первой»²⁹⁷. Этим «первым старым» станет для Иванова Греция, увиденная сквозь призму Рима, а Рим — сквозь славянские архитектурные реалии, например, через римскую крепость на Капитолии — кремль. Такой принцип взаимоналожения и взаимопересечения *реального и реальнейшего* станет основным принципом художественного видения Иванова, живущего одновременно во многих мирах, но переживающего средиземноморский локус как абсолютное ноуменальное бытие, свою духовную прародину.

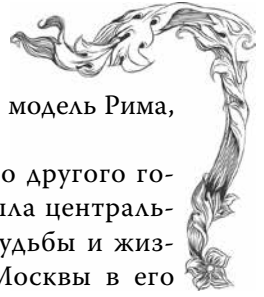
В Риме поэт прожил в общей сложности 30 лет: это годы странствий и учения — 1890-е гг., а также с 1912 — по 1913 и с 1924 — по 1949 гг. Рим был связан с встречей с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, изменившей его судьбу. Тема поклонения Риму как вечному кумиру формируется уже в первом сборнике поэта «Кормчие Звезды» (СПб., 1903). Цикл «Итальянские сонеты» создан как воплощение пространства культуры Рима как Вечного Города. В. Ф. Эрн, который был особенно близок Иванову по типу миропонимания, в «Письмах о христианском Риме» создал культурфилософскую модель Рима, основанную на понимании бесконечности культурного пространства Вечного Города. Он писал о том, что Рим состоит из семи городов, выросших один над другим: «В Риме семь городов — Рим архаический, Рим республиканский, Рим императорский, Рим средневековый, Рим ренессанса, Рим барокко и современный — вросли друг в друга и образовали целое необычайной,

журнале «Корона» (Corona. 1931. С. 761-774). См. современное комментированное издание: Иванов Вяч. Историософия Вергилия / Пер. с нем. и коммент. Г. Киришбаума и М. Каменкович; предисловие Ф. Вестбрука // Символ. С. 135-167.

²⁹⁵ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. С. 416.

²⁹⁶ См. комментарии Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. Там же. С. 30.

²⁹⁷ Топоров В. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. Т. 1. С. 48. См. об этом подробнее: Шишкин А. Б. Вячеслав Иванов и Италия // Archivio russo-italiano. Русско-итальянский архив / Сост. Д. Рицци и А. Б. Шишкин. Trento, 1997. Т. 1. С. 503-562.



единственной в мире сложности»²⁹⁸. У Эрн — архитектурная модель Рима, у Иванова — культурфилософская и религиозная.

Поиски Рима, который как бы «врался» в пространство другого города, присущи Иванову. В этом плане мифологема Рима была центральной для его художественного мира и определяла логику судьбы и жизнестроительства. Пространственный мир Петербурга и Москвы в его восприятии либо содержит «отблеск» Рима христианского, либо моделируется образом Рима языческого. В 1924 году в Рим он поехал, как свидетельствуют его воспоминания, «умирать». В 1926 году он принял решение присоединиться к католицизму и остаться жить в Риме²⁹⁹. Отъезд в Рим, понимаемый как пространство жизни и возрождения, переход в католицизм 17 марта 1926 года — реализация определенной жизнестроительской парадигмы. Этот общий план биографического контекста не был случайным. Он сложился в мировосприятии поэта как проект обретения Небесного и земного Иерусалима. Пространство «римского текста» ощутимо тяготеет к объединению «родного и вселенского», как справедливо отмечают исследователи «римского текста», воплотившегося в «Римских сонетах» Иванова.

В «Веселой науке» (1881) Ницше писал о том, что все должно вернуться к человеку и стать снова обетованным, если он обладает необходимой для этого силой воли: «...Эту жизнь, как ты ее теперь живешь и жил, должен будешь ты прожить еще раз и еще бесчисленное количество раз; и ничего в ней не будет нового, но каждая боль и каждое удовольствие, каждая мысль и каждый вздох и все несказанно малое и великое в твоей жизни должно будет наново вернуться к тебе...» (аф. 341)³⁰⁰. Показателен образ пилигрима в первом стихотворении «Римских сонетов», тема возврата в Вечный Город и обретения прародины³⁰¹.

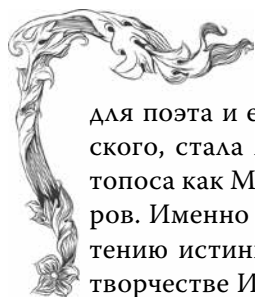
Философия города у Иванова связана с поисками мифического сверхобъема города, который был бы универсальной моделью космополиса, какой

²⁹⁸ Наше наследие. 1991. №2. С. 119.

²⁹⁹ См.: Берд Р. Вяч. Иванов за рубежом // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоиндификация. Тарту, 1997. С. 69–86; Шишкин А. Б. 1) «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф., 9–11 сент. 2002 г. / Ред. кол.: В. Е. Багно (пред.) и др. Томск; М., 2003. С. 159–178; 2) Вячеслав Иванов и Италия // Archivio russo-italiano. Русско-итальянский архив / Сост. Д. Рицци и А. Б. Шишкин. Trento. 1997. Т. 1. С. 503–562.

³⁰⁰ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 660.

³⁰¹ Подробный анализ см.: Шишкин А. Б. Вехи изгнания: Римские сонеты Вячеслава Иванова. С. 123–133; Тахо-Годи Е. А. 1) Немецкий фон «Римских сонетов» Вяч. Иванова: (О мотивах плаванья-странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и истории) // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 105–122; 2) «Остается исследовать источники воли и природу жажды» (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи; отв. ред.: А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 60–70; и др.



для поэта и его современников, например, В. Я. Брюсова, Д. С. Мережковского, стала легендарная Атлантида. Поэт идет к мирообразу идеального топоса как Музея Памяти через сопряжение разных пространственных миров. Именно «вергилианская тема Рима» есть тот внутренний путь к обретению истинного (*эйдетического*) пространства, который явлен в раннем творчестве Иванова. Не последнюю роль сыграла здесь, как было показано выше, архетипическая идея вечного возвращения, трансформировавшаяся в жизнетворческий миф.

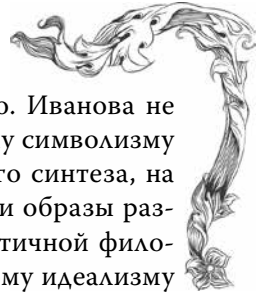
Цель построения онтосистемы — поиск мира, воплощающего в себе идею вечной жизни, отсюда стремление осмыслить ложность (профанность) временного пространства или сакральность (вечность) истинного. Универсализм Иванова диктуется идеей мирового всеединства, что объясняется влиянием В. С. Соловьева, а также постижением мироустройства как мистического единства всего человечества. Мифопоэтическая модель пространственных миров у поэта представляет собой реализацию проекта поисков идеального города как некоего Единограда (русифицированный вариант американского термина *ONECITY*)³⁰². С точки зрения коллективного бессознательного, город — это реальность «проектного сознания». По мнению некоторых исследователей, архетип города, отсутствующий в основной классификации архетипов К. Г. Юнга, «распознается по нескольким признакам, из которых два главные — высокая интенсивность переживания при загадочности содержания и культурно-независимая повторяемость»³⁰³.

Таким образом, 1880–1890-е годы, с учетом сделанного нами анализа, можно считать у Вячеслава Иванова раннесимволистским периодом и предсистемой, то есть временем начального формирования символистской поэтики. Мистическое чувство как «чувство положительного присутствия бесконечного в конечном, Бога в мире»³⁰⁴, по словам В. М. Жирмунского, присуще символистскому мировосприятию, и мистическое чувство про-

³⁰² Манин Ю. И. Архетип пустого города // *Arbor Mundi. Мировое древо. The World Tree*. 1992. № 1. С. 28–29.

³⁰³ Там же. С. 30. Архетип Города позднее был выделен К. Юнгом, который его связывает с женским началом в структуре бессознательного: «Город — символ матери; он бережно охраняет своих жителей, словно женщина детей. <...> Ветхий завет обращает к городам, Иерусалиму, Вавилону и другим, как к женщинам». См.: Юнг К. Г. Символы матери и возрождения // *Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа: Сборник* / Пер. с нем. М., 1998. С. 314. О наличии архетипа Города в художественном сознании убедительно говорит антология «Петербург в русской поэзии. XVIII – первой четверти XX века» / Сост. М. В. Отрадин. (СПб., 2002), а также материалы книги «Москва – Петербург: Pro et Contra» и многочисленные исследования специфики «петербургского», «московского», «венецианского» или «римского» текстов в работах Н. П. Андиферова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, В. Н. Топорова, В. Страды; и др.

³⁰⁴ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 204.



является в ранних стихах и прозе Иванова достаточно ярко. Иванова не затронул декадентский эстетизм, присущий раннему русскому символизму 1890-х годов в связи с выдвиганием им идеи универсального синтеза, на основе которой он воспринимает и перерабатывает мотивы и образы различных мифологий и религий, сохраняя приверженность античной философии и литературе, поэтике Аристотеля и Горация, немецкому идеализму и романтизму, традициям Гёте, Ницше и особенно В. С. Соловьева. Приверженность идеям Соловьева делает Иванова одним из первых ярких его последователей уже в 1880-е–1990-е годы, углубляя его поиски теориями теургии, соборности, всеединства.

Этот период творчества Иванова характеризуется индивидуальными поисками идеи пути: от идеи истории — к идее религии и поэзии, от профанного — к сакральному и мистическому. Оригинальность его раннего творчества состоит в попытке разработать мифопоэтический принцип соединения не только различных религий и культур в одно целое, но в потенциале осуществления им идеи формирования нового мистического языка и метафизической образности.

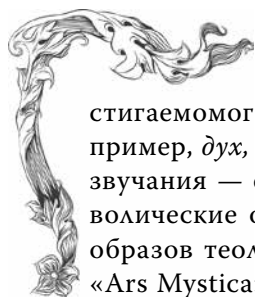
Важнейшей тенденцией в раннем творчестве Иванова можно считать эстетизацию и мифологизацию истории и религии, проявившуюся и в ранней интеллектуальной прозе, и в поэмах-посланиях «Ars Mystica» и «Laeta». Идея эстетики истории определила его путь к мистико-символической метафизической поэзии, творческий подход к разработке принципа теургии и соборности. В связи с этим в раннем творчестве Иванова намечается становление индивидуально-авторского мифа о вечном возвращении и формирование архетипической идеи Рима как Музея Памяти. Постигание осуществляется через идею возврата, вечное возвращение, поэтому для него оказывается значимой символическая топология пути как непрерывного поиска. Все это делает значимой идею циклического времени и пространства, восходящую к античным космологическим теориям и прежде всего Платону. Основой повторения, по Иванову, является культ и обряд.

Смысл жизни можно понять, как считал поэт, только обратившись, говоря словами М. Элиаде, «к архаическим фазам религиозного опыта»³⁰⁵. Художественная рефлексия, основанная на влиянии античной философии, немецкого идеализма и романтизма, историософии Б. Паскаля, А. С. Хомякова, философии В. С. Соловьева и Ф. Ницше, позволяла начинающему поэту понимать настоящее через прошлое, историю через религию, так как давала возможность философствовать об истории. Поэтому она, по мнению К. Г. Исупова, размышляющего о русской эстетике истории, — «не переставая быть искусством слова, оказывается еще и мета-искусством, мыслью о себе самой»³⁰⁶.

Миф понимается Ивановым в этот период еще интуитивно в русле платонизма и романтической философской традиции как мимесис по-

³⁰⁵ Элиаде М. Испытание лабиринтом // Иностранная литература. М., 1999. № 4. С. 159.

³⁰⁶ Исупов К. Г. Русская философская культура. С. 9.



стигаемого умом архетипа, укорененного в метафизической идее, например, *дух, сущее, бесконечное, я и Сверх-Я*. Эти понятия философского звучания — философемы — разворачиваются в мифопоэтические и символические образы. Мимесис умопостигаемой идеи ведет к появлению образов теологической направленности, например, соборности в поэме «Ars Mystica». Здесь проявляется присущее Иванову — будущему теоретику русского символизма — понимание символического как отражения реальнейшего в реальном, явленной идеи Бога в творении, созданном руками человека. Софийность понимается им вслед за Платоном как аспект проявления «сущности» или «первообраза»-эйдоса, соотносясь с познающим субъектом.

Эти же идеи находят отражение и в формировании «римского текста». Каждая историческая реалья Рима в этом плане — визуальное отражение высшей реальности. Мимесис умопостигаемой мифопоэтической идеи найдет дальнейшее развитие в теургическом проекте «дионисийского текста» в творчестве Иванова и будет углубляться на основе разработки им теории символизма. Ранний период творчества поэта в связи с этим может пониматься как переходный на пути к религиозно-философскому мифопоэтическому символизму.



Глава 2

РИТУАЛИЗОВАННЫЙ КОСМОС
ДИОНИСИЙСКОГО МИФА:
ОТ ЭСТЕТИКИ РЕЛИГИИ —
К ПРАМИФУ,
МИСТЕРИИ
И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯМ
ВИЗУАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ



2.1. МИФ О ДИОНИСЕ: ПРОБЛЕМА ИСТОЛКОВАНИЯ И АНАЛИЗА

И зучая путь Вячеслава Иванова между Римом и Грецией, исследователи указывают на нараставший у него уже в 1890-е годы интерес к мифологии и к тому, что будущий теоретик символизма в письме к И. М. Гревсу от 31 октября / 13 ноября 1902 года назвал общим, великим и многоликим феноменом «дионисической религии»¹. Этот феномен находился в центре научных интересов поэта и представлялся ему в ряде отдельных явлений, которые он, по его признанию, изучал систематически, «по возможности широко собирая материал»². «Божества, и культы, и мифы, — писал Иванов в указанном выше письме, — составляют предмет моих научных preoccupations. <...> Хотя интерес к санскриту и Индии принадлежит к моим старинным умственным вожделениям, все же я бы не обратился к этим новым занятиям, если бы они не имели тесной связи с занимающими меня вопросами религиозно-исторического характера»³.

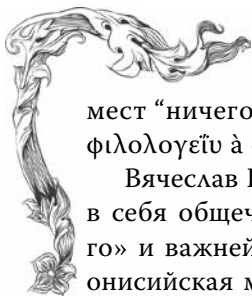
О сформировавшемся замысле исследования религии и мифологии Диониса свидетельствует письмо Иванова, написанное в декабре 1901 Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, в котором он высказал предположение, что «кажется, необходимо начать *большие Sammlungen* для дионисических культов во всем их объеме и в *географическом* порядке...»⁴ В его сообщении от 19 ноября / 2 декабря 1901 года говорится: «О внутреннем содержании жизни скажу только, что мое неопитство (разумею обращение к эллинской древности и, в частности, к истории религии) дается мне трудно, что передо мной, грозя, открываются дали за далями, что пока-

¹ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд., исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006. С. 25. См. также: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 18–23.

² История и поэзия. С. 251.

³ Preoccupations (*франц.*) — забот. См.: История и поэзия. С. 251.

⁴ Sammlungen (*нем.*) — собрания. См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903 / Подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; вст. ст. М. Вахтеля, Н. А. Богомолова. Т. 2. М., 2009. С. 30. Интересные свидетельства о более раннем замысле см. в кн.: История и поэзия. С. 233.



мест “ничего в волнах не видно”, <...> но на своем утлом челне я написал: φιλολογεῖν à outrance...»⁵

Вячеслав Иванов обращается к дионисийству как явлению, вобравшему в себя общечеловеческий религиозный опыт переживания «запредельного» и важнейшие принципы мифологического сознания. В силу этого дионисийская модель мифа, укорененная в мистерии, представлялась поэту чрезвычайно важной для создания теургического символизма и теории житнетворчества. Исходя из установки философии искусства Ф. Шеллинга и немецких романтиков, Иванов считал религию первоначалом, из которого поэзия возникла, а мифологию — посредником между религией и поэзией, религией и философией. Уже у Платона вымысел и воображение, присущие мифу, составляли основу поэзии и делали ее близкой мифу. В античной философии миф понимался многогранно, являясь неким священным словом, возведенным оракулом и «надстроенным» над культом и верованием⁶.

Вячеслава Иванова интересовала философия и поэтика мифа в целях постижения механизма принципа мифопорождения, который в работах, посвященных дионисийской религии, он определил словом КАК.

Поэт поставил проблему понимания *мифического* как феномена *религиозного сознания*. При этом большую роль играл сам процесс, то есть «мистическое узрение», осуществляемое через возврат к *архетипическому*, то есть «*прамифу*», говоря словами поэта, и обрядовому истолкованию его смысла и функции. «Прамиф, — писал он в книге “Дионис и прадионисийство”, подытоживая свои разыскания в области изучения мифа и обряда, — отвлеченный от эмоции и действия, в отличие от позднейшей мифологемы, прост и краток: прагматическое в нем еще не развито, зато и сущности его еще не затемняет. Прамиф высказывает — и исчерпывает — древнейшее узрение в форме синтетического суждения, где подлежащим служит имя божества или анимистически оживленной и воспринимаемой как *daímôn* конкретности чувственного мира, сказуемым же глагол, изображающий действие или состояние, этому демоническому существу приписанное»⁷.

Чтобы понять прамиф как зерно для будущих трансформаций, необходимо, по его мнению, владеть ключами символики, для чего потребуются культовая герменевтика мифа⁸. В процессе культовой герменевтики можно постичь изначальные структуры религиозных представлений, которые могут быть продуктивны для «новой мифологии» XX века и должны стать основой философии искусства и житнетворчества.

⁵ Φιλολογεῖν à outrance — заниматься наукой (*греч.*) до крайнего предела (*франц.*). См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 236.

⁶ См. об этом: Тахо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Греческая культура в мифах, символах и терминах / Сост. А. А. Тахо-Годи. СПб., 1999. С. 538.

⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 271.

⁸ Там же.



Проблема изучения мистической природы мифа о Дионисе ставится Ивановым в первом его значительном исследовании (научном — по методологии и философском — по форме изложения) — «Эллинская религия страдающего бога». Именно с «Эллинской религии...» начинается период известности поэта как ведущего теоретика и «мистагога» русского символизма. Работа оформилась в процессе подготовки им лекций о древнегреческой религии, которые, как известно, первоначально читались в парижской Высшей школе общественных наук в 1903 году⁹. В 1904 и 1905 годах эти лекции, привлечшие внимание В. Я. Брюсова и русских символистов и сделавшие имя Иванова широко известным, публиковались в России, в журнале Д. С. Мережковского «Новый путь» (под названием «Эллинская религия страдающего бога»), а затем — «Вопросы жизни» (под названием «Религия Диониса: ее происхождение и влияния»). Впоследствии они были переработаны в книгу — «Эллинская религия страдающего бога» (Москва, 1917), тираж которой не смог выйти в свет¹⁰. О последующем стремлении издать «Эллинскую религию...», которую Иванов считал введением ко второй книге — «Дионис и прадиионисийство», свидетельствует его письмо от 7 июня 1923 года из Баку к А. Чеботаревской. В нем он просит ее «дать ход его книге» и боится, что корректурный экземпляр может быть утерян¹¹.

Идеи, выдвинутые в «Эллинской религии...», обогащаются на основе эзотерических исканий поэта в 1900–1910-е годы, определяя природу герменевтического метода Иванова, в полной мере выявившегося в книге «Дионис и прадиионисийство» (Баку, 1923), как было уже отмечено Л. Силард¹². Проблема издания книги на европейских языках волнует Иванова и в 1920–1930-е годы¹³, поэтому нельзя считать дионисийский миф лишь временным явлением в его творчестве. Дионисийство оплодотворило его философию искусства, развитие театральной эстетики, мифопоэтики, жизнетворчества, проявляясь разными гранями в его творчестве. Оно стало моделью теургического искусства, основанного на идее «перехода» за «границы искусства». Вячеслав Иванов, как и его великий современник — Ф. Ф. Зелинский, — понимал миф как «живое искусство», видел в греческой мифологии «един-

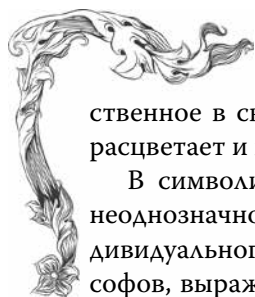
⁹ Лекции сохранились в рукописном фонде архива Вяч. Иванова и имеют разночтения с опубликованной редакцией. ИРЛИ. Ф. 607. № 153.

¹⁰ Тираж не вышел в свет из-за событий в России. Сохранились два корректурных экземпляра: один — в Римском архиве Вячеслава Иванова, другой — в Рукописном отделе РГБ в Москве. Изданию книги предшествовали публикации этой работы на страницах религиозно-философского журнала Д. С. Мережковского «Новый путь» (1904. № № 1–3, 5, 8–9) и «Вопросы жизни» (1905. № 6–7).

¹¹ Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 279–280.

¹² Силард Л. Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 13–26.

¹³ Вахтель М. Научный проект: В поисках подлинного Диониса (о неосуществленной немецкой книге Вяч. Иванова) // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2008. № 5. С. 551–560.



ственное в своем роде явление», где «все живет, все движется, все растет, расцветает и вянет»¹⁴.

В символистской среде подобная эстетика религии была истолкована неоднозначно. С одной стороны, дионисийство понималось как форма индивидуального мифа, с другой — как игра в религию. Например, Д. Философов, выражая в целом интерес к ивановской теории и объясняя феномен Вячеслава Иванова в статье «Игра в религию», писал: «По Иванову, ядро религии — в религиозном волеении. <...> Сознание мое отрицает самый объект веры, но воля имеет первенство над сознанием, и поскольку “миф” становится источником действия, он — реальность. <...> Такие совместные действия творят Бога, Бог постоянно рождается, и миф становится реальностью»¹⁵.

Указывая на две стороны теории Иванова — игру в религию, свойственную современным модернистам, и жажду веры, обновления религиозного сознания, Философов выразил свое несогласие с его позицией: «Наши мифотворцы мечтают о создании мифа, который, воплощаясь в жизни, становился бы реальным мотивом действий, нормой поведения. <...> Миф творится не как иллюзия, а как реальность, которая подлинными, а не литературными мифотворцами ощущается именно как реальность, объективно существующая. Поэтому они отнюдь не претендуют на то, чтобы творить миф, они присоединяются к мифу, уже сотворенному, к легенде, уже существующей. Отрицая реальность этого мифа своим сознанием, они утверждают ее своей волей»¹⁶.

Объясняя неприятие идей Вячеслава Иванова, Философов писал: «На нашем алтаре имя Бога написано, а это обязывает нас бороться с исповеданиями бога несуществующего»¹⁷. Критика теории Иванова обусловлена здесь тем, что Философов, как и Мережковский, стоял на позиции исторического христианства, а Иванов стремился к универсализму в поисках праистоков христианства, обращаясь к обрядовому мифу как основе религиозных верований.

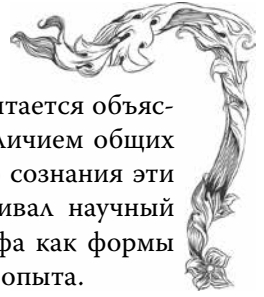
Иванов, отвечая на эту критику и статью Андрея Белого «Символизм и современное русское искусство» («Весы». 1908. № 10), пишет в эссе «Эстетика и исповедание», опубликованном в следующем, одиннадцатом номере, о непонимании Белым и другими критиками метаморфоз и трансформаций его образа Диониса, который предстает в его лирике и как Христос, и как Магомет, и как Будда. «Но ужели должно еще повторять, — пишет он, — что, по моему воззрению, Дионис для эллинов — ипостась Сына, поскольку он — “бог страдающий”? Для нас же, как символ известной сферы внутренних состояний, Дионис, прежде всего, правое *как*, — тот круг внутреннего опыта, где равно встречаются разно верующие и разно учительствующие из тех,

¹⁴ Зелинский Ф. Ф. Идея нравственного оправдания, ее происхождение и развитие // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. 3-е изд. Пг., 1916. Т. 1. С. 4.

¹⁵ Философов Д. Игра в религию // Русская мысль. 1908. № 4. С. 143.

¹⁶ Там же. С. 144–145.

¹⁷ Там же. С. 150.



которые пророчествовали о Мировой Душе» (II, 571). Поэт пытается объяснить параллелизм религиозных верований (зеркальность) наличием общих представлений. С точки зрения догматического религиозного сознания эти положения трудно принять, но теоретик символизма отстаивал научный принцип своего подхода и свое философское понимание мифа как формы глубинного, укорененного в структуре сознания мистического опыта.

В письме к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 1/14 сентября 1894 года он писал: «“Вера” моя ничего общего не имеет с верою официальной церкви. “Неопределенная” ли “поэтическая мечта” — это моя вера или более определенная, но во всяком случае еще не достаточно развитая философская концепция»¹⁸. О переносе дионисийского мифа на свою судьбу Иванов пишет жене в письме от 27 апреля / 9 мая 1895 года из Берлина, называя ее «носителем Диониса», а иногда «Мэнадой» <так!> и «вакханкой»¹⁹. Показательно, что словом «Мэнада» Зиновьева-Аннибал подписывает свои письма. 14/26 ноября 1895 года она пишет Иванову из Парижа:

«Все продолжаю с ума сходить по своей Греции. Впервые поняла идею великого Бога восторга и природы — Диониса и его борьбу с уравновешанным Олимпом и зарождение трагедии, и вспоминаю Колизей в вечер нашего первого сближения в Риме. Мой автор упоминает о книге Нитче: О возникновении Трагедии в Греции. Если у тебя ее нет, то купи мне ее. Я углубляюсь в характер мирозерцания Греков не из пустого любопытства, это не в моем характере. Меня приводит в восторг то, что я нахожу освещение и подтверждение философское своим верованиям и идеалам, и я вижу смысл жизни лишь в умении найти середину между Вакханизмом и самообузданием»²⁰.

В этом письме Зиновьевой-Аннибал указан путь истолкования дионисийства как идеи становления личности.

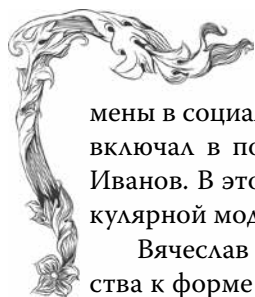
Дионисийский миф понимается Вячеславом Ивановым как модель «перехода», так как он являет собой то, что А. ван Геннеп назовет «ритуалами перехода», то есть отражениями пограничных ситуаций сознания²¹. Отличие разысканий Вяч. Иванова от теории его современника А. ван Геннепа, разработавшего понятие «обряды перехода» («rites de passage»), заключается в том, что Геннеп — фольклорист, Иванов — религиозный мыслитель. Иванов называл индивидуацией религиозный и мистический опыт символической трансформации, Геннеп считал, что переходными нужно считать все пере-

¹⁸ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 82.

¹⁹ Там же. С. 201. См. также с. 119, 152.

²⁰ Там же. С. 373.

²¹ Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. Ю. В. Ивановой, А. В. Покровской. М., 2002. См. об этом подробнее в кн.: Бугаева Л. Д. Литература и rite de passage. СПб., 2010.



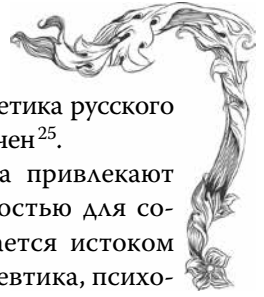
мены в социальной, психологической и религиозной жизни человека, то есть включал в понятие «опыта» в основном секулярное, а не сакральное, как Иванов. В этом плане он предвосхитил открытия Юнга, который шел от секулярной модели сознания — к религиозной и символической.

Вячеслав Иванов категорически возражал против отнесения дионисийства к форме его индивидуальной религии. В письме от 20 августа 1933 года к Е. Д. Шору, возражая против опыта реконструкции своего мирозерцания, он указал на недопустимость считать дионисийство интегральной частью его собственной религии. Говоря о своих статьях и исследованиях 1900–1910 годов, он пояснял: «Я избегал говорить в них о *вере*. Я хотел быть понятным и приемлемым для разномыслящих, из которых большинство были неверующими в смысле положительной религии»²². В этом плане дионисийство Иванова для русского символизма имеет не меньшее значение, чем софиология В. С. Соловьева. Оно является уникальным мифотворческим проектом и представляет несомненный интерес для гуманитарной парадигмы XX века. Дионисийство определяет многообразные стратегии воплощения мифопоэтических тем, образов, мотивов и сюжетов в творчестве поэта, о чем неоднократно писали исследователи.

Дионисийский миф Вячеслава Иванова многосторонно изучался на протяжении последних десятилетий преимущественно в плане создания символистской теории драмы и театральной культуры, философии и культурологии, антропологии и психологии²³. Существуют труды, выполненные в русле изучения античного символизма и мифологии, где дионисийский миф рассматривался. Это прежде всего работы А. Ф. Лосева, считавшего себя учеником Вячеслава

²² Переписка. Вяч. Иванова с Е. Д. Шором / Подг. текста и коммент. Д. Сегал и Н. Сегал (Рудник) // Символ. Париж; М., 2008. № 53–54. С. 400.

²³ См.: *Стаховский С. В.* Вяч. Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М., 1991; *Цимборска-Лебода М.* 1) Эстетическая мысль Вяч. Иванова в контексте теории и антропологии театра XX века // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Т. 41. С. 279–289; 2) Прометей и Пандора, или мифологическая антропология Вяч. Иванова: дух-душа-тело (на материале трагедии «Прометей») // *Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamięci Profesora Zbigniewa Barańskiego* / Red. Anna Paszkiewicz. Wrocław, 2010. С. 411–422; *Фридман И. Н.* Щит Персея и зеркало Диониса: учение Вяч. Иванова о трагедии // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 250–285; *Андреев Ю. В.* Русский человек между Христом и Дионисом: Вячеслав Иванов как исследователь и истолкователь греческой религии // *Классическое наследие в Европе и России*. СПб., 2000. Сб. 2. С. 282–293; *Александрова А.* Дионисийский комплекс идей раннего Вячеслава Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 2001. Т. 46. № 3/4. С. 361–394; *Карпи Г.* Дионисийская религия и матриархат: Вячеслав Иванов и Й. Бахофен // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симп., Вена, 1998 / Под ред. С. С. Аверинцева, Р. Циглер. Frankfurt a. M., 2002. С. 261–272; *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вяч. Иванова. М., 2005; *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве). Амстердам, 2007; *Приходько И. С.* Лиризация символистской трагедии на античный сюжет // *Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи*. М., 2010. С. 104–111; и др.



Иванова²⁴. Вместе с тем в плане осмысления мифопоэтики теоретика русского символизма дионисийский миф поэта и мыслителя еще мало изучен²⁵.

В последние десятилетия теоретические работы Иванова привлекают интерес русских и зарубежных исследователей своей значимостью для современного литературоведения. Дионисийский миф оказывается истоком для таких направлений, как структурализм, семиотика, герменевтика, психоанализ, мифокритика, философская эстетика М. М. Бахтина²⁶. Ю. Мурашов, например, считает структурализм — работы Ю. М. Лотмана и З. Г. Минца и др. — вписанным в традицию русской мифологии XX века, которая является «обработкой и стилизацией одного определенного мифа — мифа Диониса»²⁷. Кроме того, он пишет о том, что работы О. М. Фрейденберг и И. Г. Франк-Каменецкого тоже во многом были обусловлены влиянием идей Иванова. На это же указывает А. Силард, поясняя, что если М. М. Бахтин ссылался на труды теоретика русского символизма, то, по условиям советской цензуры, ссылки на его работы не делались некоторыми его последователями, например, О. М. Фрейденберг²⁸.

Изучение филологической составляющей работ Иванова о дионисийстве только начинается. В этом плане мы разделяем позицию Н. А. Богомолова,

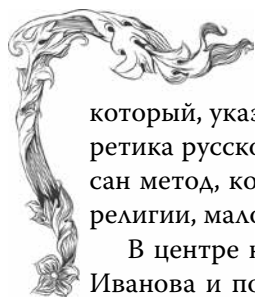
²⁴ Лосев А. Ф. 1) Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 524–525; 2) «Дионисийское одушевление мира» // А. Ф. Лосев и Вяч. Иванов / Сост. и предисл. Е. А. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 170–171.

²⁵ Козубовская Г. П. Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства // Козубовская Г. П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX — начала XX веков. Самара-Барнаул, 1995. С. 91–110; *Тюрина И. И.* Дионисийский миф и его воплощение в лирике Вяч. Иванова («Кормчие звезды», «Прозрачность», «Сог Ardens»). Автореферат дисс. ... к. ф. н. Томск, 1997; *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви. 2-е изд. Томск; М., 2004; *Колобаева Л. А.* 1) Аполлон и Дионис — сквозные символы-мифы в художественном сознании символистов: Вяч. Иванов. М. Волошин // Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000. С. 213–228; 2) Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский) // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. С. 93–103; *Грек А. Г.* Дионисийский аспект хаоса в творчестве Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2003. С. 519–536; *Тиме Г. А.* Лики дионисийства: (Вяч. Иванов и Г. Гауптман) // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Мат. междунар. науч. конф. 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 95–104; *Земсков В.* Концепция дионисийства и мистерии в эссеистике Вячеслава Иванова // Искусство versus литература: Франция–Россия–Германия на рубеже XIX–XX веков: Сб. ст. / Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2006. С. 303–316; и др.

²⁶ *Эткинд А.* Русская культура модерна между Эдипом и Дионисом // Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М., 1994. С. 41–79; *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман // Russian Croatian and Serbian Czech and Slovak. Polish Literature. 1998. Nov. 15. № 44 (4). С. 443–456; *Силард А.* Русская герменевтика XX века // Силард А. Герметизм и герменевтика. С. 13–26; *Szilárd L.* A karneválmélet. V. Ivanovtól M. Bahtyining. Budapest, 1989; и др.

²⁷ *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа: Вячеслав Иванов и Юрий Лотман. С. 443.

²⁸ *Силард А.* Русская герменевтика XX века. С. 26.



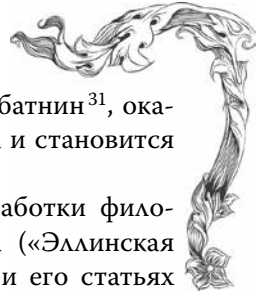
который, указывая на ряд существенных проблем в исследовании работ теоретика русского символизма, подчеркивает, что в настоящее время «не описан метод, которым пользовался Иванов в работе над изучением греческой религии, мало известны источники, которыми он пользовался»²⁹.

В центре нашего внимания в этой главе — эстетика религии Вячеслава Иванова и поэтика его философствования в форме мифа как явление знаменательное для русского символизма, во многом обусловившее его мифопоэтическую природу в 1900–1910-е годы. Вместе с тем теория дионисийского мифа, разработанная Вячеславом Ивановым, не укладывается лишь в рамки русского символизма. Она представляет собой и теорию мифа, и модель творчества как теургического «перехода» за «границы искусства», и процесс художественного и религиозно-философского мышления, и образец философской герменевтики и мифокритики, и предвосхищение открытий К. Г. Юнга в области «коллективного бессознательного» и архетипов. Дионисийский миф в творчестве Иванова, погружая в бессознательную стихию (хаотическое), вызывает активизацию архетипов сознания, демонстрируя то универсальное, что лежит в основе мистической связи человека с высшим началом.

Как нам представляется, именно *мифологизм* (или создание авторской версии мифа в форме философствования) вбирает в себя присущую Иванову религиозную составляющую. На ее формирование оказала большое влияние эзотерическая традиция, проявившаяся уже в раннем творчестве Иванова и усиливающаяся в 1900–1910-е годы под определенным влиянием мистических движений современности и прежде всего неогностицизма, герметизма, оккультизма, антропософии Р. Штайнера, розенкрейцерства³⁰. Поэтому дионисийский миф Вячеслава Иванова как «мистика самопознания» и

²⁹ Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией. С. 18–19. В содержательной монографии Ф. Вестбрука «Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве)», указанной выше, намечен филологический подход, но он связан с методами классической филологии и прежде всего историзма и герменевтики, поэтому исследователь приходит к выводу, что «научно-филологические работы Иванова имеют, на наш взгляд, скорее культурно-исторический, чем чисто филологический подход» (с. 256).

³⁰ См. об этом в работе Н. А. Богомолова «Русский модернизм и оккультизм» (Богомолов Н. А. Русская литература XX века и оккультизм. М., 2000. С. 5–20). В этом плане для изучения творчества Вяч. Иванова также играют большую роль материалы, опубликованные Г. В. Обатниным в его книге «Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. 1907–1919)». М., 2000. Вслед за Вяч. Ивановым и его исследователями мы считаем, что при изучении русского символизма следует различать оккультизм и эзотерику, так как это две традиции в мистике — *экзотерическая* (оккультизм — мистика, доступная многим, как, например, спиритизм и бытовая магия) и *эзотерическая* (тайный гносис, путь к которому доступен только «посвященным»). Вяч. Иванов, в отличие, например, от В. Я. Брюсова, занимавшегося спиритизмом, был в основном приверженцем второй традиции и обосновывал ее на основе многочисленных ссылок на эзотерические источники (II, 560), как и В. С. Соловьев, ушедший от оккультных магических практик к эзотерической традиции. См., например, об этом: *Силард А.* Герметизм и герменевтика; *Козырев А. П.* Соловьев и гностики. М., 2007.



«антропологическая утопия», как верно определил его Г. В. Обатнин³¹, оказываются продуктивным для его художественного творчества и становится основой мифологизма.

Многообразно изученный в настоящее время опыт разработки философии мифа, представленный в книгах Вячеслава Иванова («Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство») и его статьях («Ницше и Дионис», «Вагнер и Дионисово действо» и др.), углубляется и дополняется нами на основе привлечения новых источников, практически не затронутых исследователями и связанных с философией и мифологией гностицизма, ставшего основой и для софиологии В. С. Соловьева.

Кроме того, в этих книгах и статьях нас интересует формирующаяся мифопоэтическая образность и ее символические репрезентации, так как научный тезаурус Иванова обогащен образами, в том числе и визуальными. Структурную и семантическую модель дионисийского мифа поэт хотел сделать художественным канонем символистского миропонимания. В связи с этим она представляет интерес для понимания ее статуса в творчестве Вячеслава Иванова и как канона, и как парадигмы — способов реализации его мифотворческой программы³².

Сложность теории мифа Иванова, отмечавшаяся исследователями, — в соединении несоединимого: построении научной модели в рамках религиозного мифотворчества³³ и использовании ее в поэтической практике. Высшая цель его теории — соединение мифа и логоса, как в античности и прежде всего у Платона. Как и у Платона, мифическое событие мыслится им совершившимся в прошлом, а проецируется на будущее³⁴.

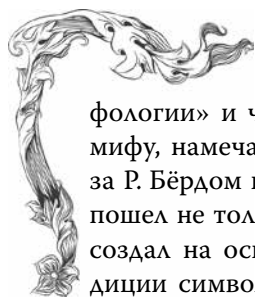
Выдвинутое Ф. Вестбруком предположение, что теория мифа Иванова развивается на основе романтической концепции Шеллинга и «новой ми-

³¹ Обатнин Г. В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. 1907–1919). С. 19.

³² В этом плане модель близка указанному выше обоснованию понятий канон и парадигма, сделанному М. Н. Виролайнен. «Парадигма, как и канон, — пишет она, — связана с устрояющим законом миропорядка, но она осуществляет этот закон совершенно другим, можно сказать, противоположным, способом. Первейшее отличие парадигмы от канона — то, что она воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец». См.: Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 21. В статье «Заветы символизма» Вяч. Иванов выделил «внешний канон» и «внутренний канон». Признавая значимость «внешнего канона» (*воплощенной нормы*) как системы установленных требований, которые ставят «поэта-символиста лицом к лицу с его истинными и конечными целями», он обосновал необходимость «внутреннего канона» — *парадигмы* русского символизма: «Под “внутренним каноном” мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов...» (II, 600–601).

³³ Вестбрук Ф. Вячеслав Иванов и «новая мифология» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 22–34.

³⁴ См. о сближении мифа и логоса у Платона: Тахо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое. С. 550.



фологии» и что он «пошел обратно», отказавшись от глубины подходов к мифу, намечаемых модернизмом, представляется категоричной. Мы, вслед за Р. Бёрдом и Л. Силард, считаем, что, развивая философию мифа, Иванов пошел не только «обратно», в «предшествующие культурные парадигмы», а создал на основе синтеза платоническо-шеллингианско-соловьевской традиции символистский проект мифотворческого искусства и жизнетворчества, наметив новые пути за счет эзотерических исканий и разработки герменевтических принципов анализа мифа³⁵.

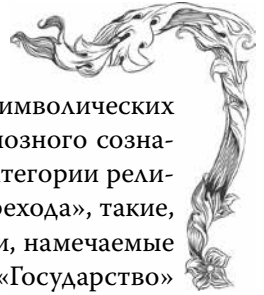
Вячеслав Иванов, как и символисты, например, Андрей Белый, различал миф как миропонимание и мифологию как арсенал реконструируемых мифов. Специфика теории Иванова в том, что суть мифа он видел в его символической обрядово-магической функции, которая может способствовать трансформации религиозных принципов в мифотворческие и мировоззренческие. В. Тэрнер писал, что «что ритуал и его символика — не просто эпифеномены или маскировка более глубинных социальных и психологических процессов, что они обладают онтологической ценностью...»³⁶ Символ у Иванова также, как и в последующей теории Тэрнера, значимый элемент ритуала, он может осознаваться, а может корениться в глубинах бессознательного, общего для всего человечества. Здесь есть явная перекличка В. Тэрнера с К. Г. Юнгом и предвосхищение этой теории у Иванова, видящего в *дионисийстве* аналог того, что К. Г. Юнг назовет «коллективным бессознательным».

Кроме того, Иванов понял миф как принцип творящей воли поэта-теурга — творца новых форм. «Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества, — писал поэт. — Этим попыткам мы придаем значение, прежде всего — симптомов поворота — скажем лучше: солнцеворота — современной души к иному мировосприятию...» (II, 558). Этот поворот он обозначил словами «миф, хор и теургия» в статье «Две стихии в современном символизме». Причем под мифом он понимает слово, надстроенное над верованием, отвергая его профанные спекуляции. «В эзотерических общинах, — пишет он, — например, в Элевсине, творились мифы, чуждые мифам народным — как они творились в академии Платона и школах платоников, — творились мифы и в храмах...» (II, 560)

Поэтому Иванов углубляет и трансформирует романтическую модель мифа за счет дионисийской мифологии, гностико-герметической и христианской традиции, предвосхищая открытия Юнга, так как миф, по его мысли, содержит потенциально заложенные в нем архетипы как «матрицы» представлений. Но если В. Тэрнер исследовал к антропологические и социальные

³⁵ Бёрд Р. Символизм Вячеслава Иванова: От Романтики к Герменевтике // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симп., Вена, 1998 / Под ред. С. С. Аверинцева, Р. Циглер. Frankfurt a. M., 2002. С. 99–111; Силард Л. Русская герменевтика XX века; и др.

³⁶ Тэрнер В. Символ и ритуал / Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1983. С. 9.



аспекты «ритуалов перехода», то Иванов углубляет изучение символических форм ритуала на основе изучения глубинных аспектов религиозного сознания. Именно на этой основе он разрабатывает вводимые им категории религиозного опыта, актуальные в состоянии символического «перехода», такие, как *восхождение* и *нисхождение*. Это мистериальные категории, намечаемые в диалогах Платона и прежде всего таких, как «Федр», «Пир», «Государство» и других. Они вошли в гностическую и герметическую традиции, широко использовались в эпоху Возрождения, например, у М. Фичино, Дж. Бруно, в христианской мистике у Экхарта, Луллия³⁷.

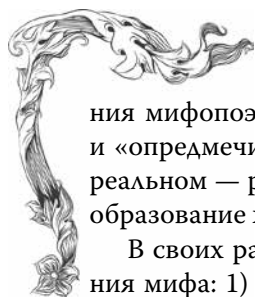
Романтическая модель мифа, как и древнегреческая религия Диониса, обладала для Иванова высшей значимостью в связи с присущим принципом эстетического *восхождения* к божественным первообразам. Он трансформирует ее не только введением категории *нисхождения*, но и третьим важнейшим принципом его эстетики и поэтики — *преобразования хаотического*, «коллективного бессознательного», в *архетипы* нуминозного, то есть те, которые касаются сферы божественного, в терминологии К. Г. Юнга³⁸. По мысли Иванова, высказанной в статье «Символика эстетических начал», дионисийский принцип хаотического является универсальным для сознания человека. «Хаотическое, — пишет он, — раскрывающееся в психологической категории исступления, — безлично» (I, 829).

Отличие трактовки мифа у Вячеслава Иванова, в отличие от романтиков, заключается в утверждаемой им его обрядово-ритуальной природе как носителя хаотического — «двуполого мужеженского Диониса». По Иванову, без хаотического нет восхождения к красоте божественного и нет нисхождения — его запечатленности в бытии искусства.

Понимание обрядовой модели у него вырабатывается как в ранних работах о дионисийстве (в частности, в «Эллинской религии...»), так и в поздних статьях и исследованиях. «Миф определяем мы как синтетическое суждение, — писал Иванов в книге «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932), — где подлежащему — символу придан глагольный предикат. В древнейшей истории религий таков тип *прамифа*, словесного выражения основного представления, обусловившего также и первоначальные формы обряда. Ибо обряд должен отобразить и магически усилить действие, выраженное в предикате, или же отвратить его путем магического противодействия. Из обряда лишь впоследствии расцветает роскошная мифологема, обычно этиологическая, т. е. имеющая целью осмыслить уже данную культовую наличность» (IV, 517). То есть миф, по Иванову, — это толкование, или интерпретация архетипа, адекватная его культовому значению. Поэтому мифология Диониса для Иванова является герменевтикой древнейших культов и обрядов. В свою очередь, она становится основой конструирования

³⁷ См. об этом подробнее: Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 102–105.

³⁸ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 95–128.



ния мифопоэтического универсума, создания вариативных сюжетных схем и «опредмечивания» архетипических представлений, стремления увидеть в реальном — реальнейшее, в восхождении — грядущее нисхождение как преобразование хаотического.

В своих работах Вячеслав Иванов намечает следующие аспекты понимания мифа: 1) *обрядово-ритуальный*, раскрывающийся в трудах о дионисийстве и утверждаемый понятием «*прамиф*»; 2) *символический*, предполагающий множественное истолкование обрядового значения на основе эксегезы; 3) *теургический*, основанный на гностико-герметическом синтезе и связанный с понятием «дионисийская эпифания» и «аполлинийское видение». Все эти и другие аспекты намечены не только в трудах о дионисийстве, но и в статьях о символизме, где они сопровождаются графическими схемами, например, в статье «О границах искусства» (II, 631; II, 645)³⁹.

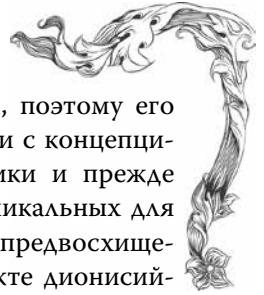
В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов писал, что «творится миф ясновидением веры и является вещим сном, произвольным видением, “астральным” (как говорили древние тайновидцы бытия) гигероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве» (II, 556).

Он выступил в своих работах о дионисийстве не только как филолог-классик, но и как мифолог, преодолев узость предложенных подходов в отечественной и западно-европейской науке и сделав миф формой психологии творчества. В этом плане его начинания созвучны идеям А. Н. Веселовского. Критикуя сравнительный метод в изучении мифологии, Веселовский в статье, опубликованной в 1872 году, писал, что будущая наука мифологии станет «психологией мифического процесса», а ее становление начнется с собирания конкретных исторических, этнографических фактов на основе реальных представлений, а не мифологических идей и воображения исследователей⁴⁰. Он также добавляет, что и у религиозного мифа, и у сказки есть своя история и ее осложнения, выявляющиеся в вариантах сюжетных схем, мотивов и образов, поэтому необходимо изучение последовательных трансформаций мифа.

Вячеслав Иванов понимал структуру мифа как модель религиозного со-

³⁹ В теории К. Хюбнера этим моделям соответствуют понятия «архе», «нуминозное» и «мифическое». См.: Хюбнер Г. Истина мифа. С. 7.

⁴⁰ Цит. по современному изданию: Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод // Веселовский А. Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 169. Проблема влияния А. Н. Веселовского на Иванова в связи анализом его бакинского курса лекций 1921–1922 годов по поэтике исследуется К. Ю. Лаппо-Данилевским в статье «Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике». Он пишет, что «уже во втором абзаце лекции I, касаясь различных значений термина “поэтика”, Вяч. Иванов упоминает “историческую поэтику” как новую научную дисциплину, основанную Веселовским (“начало ей положил Александр Веселовский”), и так характеризует ее сущность: “Историческая поэтика изучает генеалогию и эволюцию поэзии, изучает требования для того или иного рода произведений в данную эпоху, она должна раскрыть сущность поэзии”. См. в кн.: Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия: Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 104.



знания и объяснял его природу из обрядового синкретизма, поэтому его идеи совпадают не только с теориями А. Н. Веселовского, но и с концепциями представителей англо-американской школы мифокритики и прежде всего — Дж. Фрэзера⁴¹. Параллельное развитие Ивановым уникальных для литературоведения идей представляет большой интерес как предвосхищение теорий О. М. Фрейденберг и В. Н. Топорова. В этом аспекте дионисийство Иванова затрагивали лишь некоторые исследователи и прежде всего — А. Силард⁴². Указывая на значимость дионисийской концепции мифа и ритуала у Иванова для последующего развития литературоведения и мифокритики, Е. М. Мелетинский пишет, что эта тема, специально не рассматривавшаяся, требует особой разработки, учитывая факт влияния Иванова на таких авторитетных исследователей мифа, как А. Ф. Лосев⁴³.

Ритуальность, как известно, — это цикличность, повторяемость религиозного культа, или обряда. Комментируя происхождение этого слова, исследователи пишут о том, что на санскрите, в древнеиндийских Ведах, слово «рита» обозначает «закон (круговращения вселенной)», «священный обряд», «жертвоприношение»⁴⁴. Вычленившиеся из религиозного культа обряды либо закреплялись мифом (рассказом, сюжетом, образами), либо оставались в памяти как «следы» этого мифа и составляли основу художественного творчества в виде жанров, сюжетов и мотивов, о чем пишет О. М. Фрейденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра»⁴⁵. К мифологической и мифоритуальной школе русского и англо-американского литературоведения приписывают труды В. Н. Топорова, который исследовал принципы организации ритуализованного космоса, как и Вячеслав Иванов⁴⁶.

Поэтому наша задача — показать, каким образом в результате изучения первоначального религиозного синкретизма, отразившегося в дионисийском культе и сопровождающей его мифологии, Иванов извлек

⁴¹ Рассматривая ритуально-мифологическую школу в западном литературоведении, Е. М. Мелетинский пишет о том, что близкие идеи были выдвинуты А. Н. Веселовским, но «Историческая поэтика» была малоизвестна на Западе. Вместе с тем, как пишет исследователь, «А. Н. Веселовский непосредственно предшествует кембриджскому ритуализму и кое в чем его предвосхищает, предлагая при этом гораздо более широкую и фундаментальную концепцию участия ритуалов в генезисе не отдельных сюжетов и жанров, а поэзии и отчасти искусства в целом». См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012. С. 85, 110.

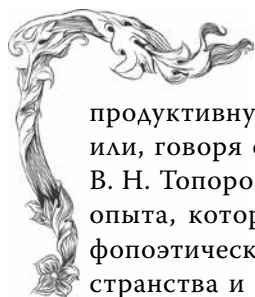
⁴² Силард А. Герметизм и герменевтика. С. 13–26.

⁴³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 111.

⁴⁴ См. об этом в кн.: Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. СПб., 2003. С. 11–12.

⁴⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подг. текста, справ.-научн. аппарат, предисловие и послесловие Н. В. Брагинской. М., 1997. См. также: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Сост., послесл., коммент. Н. В. Брагинской. Екатеринбург, 2008.

⁴⁶ См.: Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1973. С. 95–118; 2) Пространство и текст // Там же. С. 227–284.



продуктивную для него идею *прамифа*, сделав ее «внутренней формой» или, говоря словами А. Ф. Лосева, первичной порождающей моделью⁴⁷. В. Н. Топоров назвал ее сферой «начального», общетипологического опыта, который включает важнейшие «представления о характере мифопоэтического мышления, о структуре ритуала и ритуального пространства и времени, о словесных формах и конструкциях, связанных с ритуалом...»⁴⁸ Этот «начальный» общетипологический опыт, по его мысли, укоренен в трансформациях «схемы основного мифа (Громовержец поражает своего противника, который, однако, потом возрождается как образ изобилия, плодородия и жизненной полноты)»⁴⁹.

Если обратиться к трудам исследователей древнегреческих культов, то схема этого основного мифа восходит к сюжетам поражения Аполлоном змея Тифона, охраняющего святилище в Дельфах, как пишет, например, об этом Ф. Ф. Зелинский. Аполлон, убивший змея, основал древнейший дельфийский храм инициаций на месте святилища⁵⁰. Иванов пишет об этом мифологическом событии основания новой веры в «Эллинской религии...» и «Дионисе и прадионисийстве». Сюжет змееборства имеет древнейшие корни и в древнегреческой мифологии связывается с борьбой Зевса и змея Тифона⁵¹.

Понятие «основной миф», как известно, принадлежит Вячеславу Иванову, употребившему его в статье «Основной миф в романе “Бесы”», что будет предметом нашего специально рассмотрения в шестой главе. Указывая на миф о Дионисе как на источник общеевропейской версии «о с н о в н о г о м и ф а», В. Н. Топоров пишет: «Исключительно важно то обстоятельство, что Дионис вполне соответствует образу м л а д ш е г о с ы н а Громовержца (и его жены, нередко трактуемой как Мать-Земля), подвергшегося наказанию огнем, расчленению на части <...>, н о в о з р о д и в ш е г о с я к новой жизни, принесшего с собой процветание...»⁵²

Поэтому источником «прамифа» у Иванова был ритуал циклического типа, основанный на дионисийском цикле «смерть-возрождение», источником модуса художественности — дифирамб, исполнявшийся хором и запевадой, источником сюжета — *основной миф*, подвергающийся транс-

⁴⁷ А. Ф. Лосев пишет, что первичная модель есть «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей». См.: Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля. Киев, 1994. С. 226.

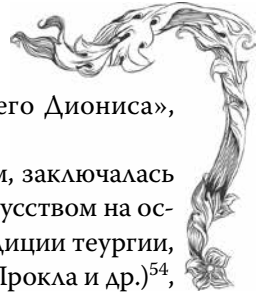
⁴⁸ Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках). С. 96.

⁴⁹ Там же. С. 99.

⁵⁰ См. об этом: Зелинский Ф. Ф. Идея нравственного оправдания, ее происхождение и развитие // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. 3-е изд. Пг., 1916. Т. 1. С. 9–10.

⁵¹ См.: Борухович В. Г. Комментарии // Аполлодор. Мифологическая библиотека / Подг. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 132.

⁵² Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках). С. 111.



формациям, а бог или герой выступал как «маска страдающего Диониса», говоря словами Ницше⁵³.

Спорность теории мифа, выдвинутой Вячеславом Ивановым, заключалась в «расширении» сферы религии, которая должна была стать искусством на основе теургического принципа. В этом плане он опирался на традиции теургии, возникшей в древнегреческой традиции (у Ямвлиха, Плутарха, Прокла и др.)⁵⁴, ассимилированной философами-гностиками и определившей своеобразие западноевропейских исследований обрядов и культов. Традиции увлечения идеей теургии отразились в ранней поэме Иванова «Ars Mystica» и усилились в его творчестве в русле разрабатываемой им эстетики религии.

Как обоснование мифологической составляющей религиозных представлений, эти положения соответствовали парадигме научных идей, например, исследованиям Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон, Г. Мюррея⁵⁵, работы которых, судя по ссылкам, сделанным в «Эллинской религии...» и «Дионисе и прадионисийстве», знал Вячеслав Иванов. Его неудовлетворенность предшествующими подходами мифологов к изучению религий нашла выражение во второй главе «Эллинской религии». В этом плане в своих исследованиях о дионисийских культах он выходил к теории религии, или *метарелигии*, исходным основанием которой были древнейшие религиозные представления, или, согласно параллельно проводившимся исследованиям К. Г. Юнга, — *архетипы*, укорененные в сфере коллективного бессознательного⁵⁶.

В книге «Дионис и прадионисийство», определяя свою методологию, Иванов подчеркивал: «Предлежащая монография — работа прежде всего филологическая, потому что главная задача ее — установить, описать и истолковать во всем его своеобразии некий творческий акт эллинского духа»⁵⁷.

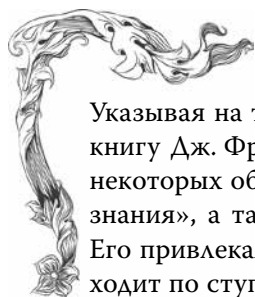
⁵³ См. об этой теории там же. С. 114–115.

⁵⁴ См.: Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб., 2003. О развитии этой традиции в русле русской религиозной философии см.: Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 488–512.

⁵⁵ См., например: Frazer J. G. The Golden Bough. V. 1–2. L., 1890; Harrison J. E. Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge, 1903; Harrison J. E. Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion (with an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by G. Murray). Cambridge, 1912; Murray G. The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907.

⁵⁶ Исследование мировых религий как единого психологического феномена в современной науке представлено книгами Е. А. Торчинова. Он, вслед за Фрэзером, Харрисон, Мюрреем, Джеймсом, Юнгом, Элиаде, а также Вяч. Ивановым, на которого он ссылается, понимает религиозный опыт как психологическую реальность и трансперсональную доминанту. См.: Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. 4-е изд. СПб., 2005. Высокая оценка англо-американской школы мифокритики с точки зрения изучения сюжетов ритуалов, отразившихся в фольклоре и литературе, была дана В. Н. Топоровым, Е. М. Мелетинским и др. См.: Топоров В. Н. О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. статей. М., 1988. С. 7–51; Мелетинский Е. М. Ритуально-мифологическая школа в литературоведении // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 85–106.

⁵⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 259.



Указывая на труды этнографов, антропологов и мифологов, в частности, на книгу Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», он пишет, что обязан им «установкой некоторых общих категорий органически развивающегося религиозного сознания», а также введенным исследователем ритуала методом аналогий⁵⁸. Его привлекал метод «высшей герменевтики», которая, по его логике, «восходит по ступеням обобщения от эмендации к интерпретации текста и объяснению всего произведения, далее — всего автора, потом всего представляемого им направления и литературного рода, наконец — к характеристике духа эпохи и даже к философскому истолкованию той или другой стороны античного сознания и творчества в целом»⁵⁹. Делая акцент на методе истолкования «текста-мифа» во всем объеме его значений, он, вместе с тем, подчеркивает, что «реальная филология может быть именно наукой о происхождении и последовательном изменении форм того же состава, ищущей осмыслить каждое из явлений, его образующих, ответив на вопрос: как оно стало?»⁶⁰

Иванов намечает логику исследования мифа, которая сводится к следующему. Во-первых, необходимо выделить из фактов религиозного сознания первичное «ядро дионисийства», трансцендентное эллинству, его исконный первообраз, морфологический принцип. Трудность его выделения заключается во множестве напластований. Чтобы объяснить философу Диониса, необходимо неоплатоническое толкование орфического мифа, согласно которому природа человека двойственна, так как он содержит в себе титаническое и дионисийское начала. «Поздняя философема, — пишет Иванов, — оказывается старинной мифологемой: изменилась форма, тождественными оказались и содержание, и психологическая окраска мысли»⁶¹.

Эта *мифологема*, по его рассуждениям, «надстройка» над верованием, воплощенным в обряде и культе. Она — эксегеза религиозно-бытовой данности, возводящая обряд и культ к *космологическому принципу*. Поэтому такая мифологема — сокровенное учение. Истинное содержание мифологемы Диониса, по Иванову, — *мистическое*, основанное «на переживании божества в человеке», оно воплощает философию вечного круговорота жизни, в понимании древних греков. Поэтому древний «прамиф» о жертвенном ребенке Дионисе, растерзанном и проглоченном титанами, а потом вошедшем вместе с ними в состав человека, по его мысли, учит сокровенной философии жизни — «соединению с божеством, жизни загробной и пакирождению (палингенесии)». «Так, — пишет Иванов, — посвящение в мистерии приобретает мало-помалу смысл откровения высших и “неизреченных” истин...»⁶², то есть *пневматологии* как сферы обретения пути к воссоединению с божественным. Пневма (*греч.* — πνεῦμα, первоначально — дуновение, вдыхаемый

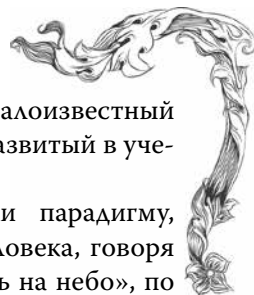
⁵⁸ Там же. С. 260.

⁵⁹ Там же. С. 261.

⁶⁰ Там же. С. 263.

⁶¹ Там же. С. 266.

⁶² Там же. С. 267.



воздух, дыхание, позднее — дух, от πνέω — дую, дышу) — малоизвестный термин древнегреческой философии, взятый из медицины и развитый в учениях Платона, Аристотеля, Анаксимена и других.

Указывая на наметившуюся в гуманистической мысли парадигму, Е. А. Торчинов пишет, что все великие религии мира учат человека, говоря его словами, «как взойти на небо». Этот символический «путь на небо», по его мнению, заключается «в некоторой психической (душевной, духовной — *психе, пневма*) трансформации человека, в его духовном преображении, просветлении и пробуждении его сознания»⁶³. Этот путь связи человека с непостижимыми тайнами высшего божественного мира всегда был в центре внимания Иванова. Он трактовал значение слова «религия» мистически, как и К. Г. Юнг, понимая его как глубочайший психологический внутренний опыт переживания священного (у Юнга — нуминозного). Эта позиция у Иванова глубоко выражена в статье «Ты еси» (1907) и ее переработке — эссе «Анима» (1935), где происходит мифологизация сюжета воссоединения сознания человека с божественным через опыт духовно-душевной жизни, основанный на модели дионисийского экстаза — восхождения к сакральному. В эссе «Анима» он пишет о трансперсональном и запредельном опыте «выхода» человека на «вертикаль» — «человек — Бог»:

«К исконным формам религиозного опыта принадлежит состояние близкой к безумию восхищенности и охваченности Богом — душевное событие, которое на время расщепляет внутренний мир личности на две эксцентрические сферы. Прежняя воля смолкает, преодоленная и низвергнутая как бы извне проникающей в человека чужой волей. Прежнее “я” сменяется более могущественным “я”, которое едва ли уже можно назвать человеческим; восхищенный, возвращаясь из своего оглушения к самосознанию, воспринимает его носителя, как проникшее в него божество, и говорит ему “Ты”.

Если дистанция между Богом и человеком, в представлении верующего, остается и после этого грозового соприкосновения неумаленной, то их взаимоотношение становится качественно чем-то иным, чем то, что древние италики называли словом “*religio*”⁶⁴, — чем-то более содержательным и интимным, чем робкая оглядка и благоразумная предусмотрительность, чем правовая или магическая связанность, награда

⁶³ Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного. С. 10.

⁶⁴ Имеется в виду реакция римлян против эллинского влияния, о чем писал Вяч. Иванов: «Рассудочные и устойчивые в вихре аффекта римляне не умели приобщиться греческим экстазам. Римляне, в чьих глазах божество было только неподвижным, в себе неизменным понятием, одаренным логически присущей ему действительной силой, — чей антропоморфизм никогда не шел, в истинно-народном представлении, дальше олицетворения отвлеченной идеи, — не могли принять бога с обликом страдающего человека» (Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Верстка книги 1917 года. РАИ. С. 4; С. 3). Использование нами этого источника обусловлено записями Вяч. Иванова на полях верстки книги. Издание книги (с комментариями В. В. Сапова) см.: Человек. 2006. № 5–6.



или принуждение, исходящие от богов. Привступает новый элемент, как зародышевый зачаток того, к чему позднейшая созерцательность стремится под именем “*unio mystica*” — мистическое единство. Отныне богословской рефлексии дана возможность истолковывать слово “*religio*” в более духовном смысле, выводя его из слова “*religare*”, соединять» (III, 261).

Мистика экстаза интересовала Вячеслава Иванова в связи с изучением им не только дионисийской религии и сочинений Ф. Ницше, но и философии Платона. При определении понятия божественного безумия как «восхищенности», Иванов отсылает к Платону (Менон, 99 D): «Об охваченных присутствием и вселением бога философ говорит, что они становятся божественными и божество вместившими, вдохновляемые и одержимые его силою, — и тогда говорят они с великой действенностью многое и великое, сами не зная, что говорят»⁶⁵.

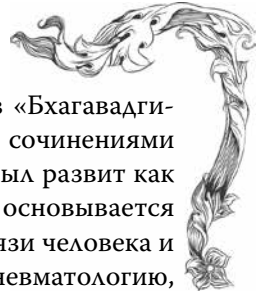
Исследуя понятие «восхищенности» в мифологии, философской традиции, в патристике, в мистической литературе в статье «Не восхищение непещева (К суждению о мистике)», посвященной Вячеславу Иванову, о. П. Флоренский писал, что в «древнегреческом мифе переход человека в миры иные представляется как *восхищение* или как *похищение* его трансцендентальными существами»⁶⁶.

«Ты Еси» — принцип, осмысленный Ивановым в формуле «в тебе божество» (II, 593) и восходящий к надписи на фронтоне храма Аполлона в Дельфах⁶⁷, а также к древнеиндийской философии. Она была нами рассмотрена

⁶⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 211.

⁶⁶ Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 162. О спорах отцов Церкви по поводу толкования апостольского послания (Филипп. 2, 6–8) и семантики глагола «похищать» или «восхищать», имеющего большое значение для всей христианской теологии, см. там же (с. 143–188). Ср. суждения Вяч. Иванова, сделанные по поводу этого понятия в письме к П. А. Флоренскому от 7 октября 1915 года. (Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 110–111).

⁶⁷ См.: Плутарх. О «Е» в Дельфах / Пер. и примеч. Н. Б. Клячко // Плутарх. Исида и Осирис. М., 2006. С. 167–206. Об истолковании надписи «ЕΙ» на фронтоне храма Аполлона в Дельфах см.: Бибихин В. В. Ты еси // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 286–302. О трактовке слов «Ты еси» в религиозной традиции и творчестве Вяч. Иванова см.: Иванов Вяч. Примечания к мелопее «Человек» (III, 742–743). «Это слово будет впервые преодолением человеческой тварности и выходом его блуждающей свободы в истинную свободу чад Божиих» (Там же. С. 743). Ср.: West J. Ty esi. // Cultura e Memoria. Atti del terzo. Simposio Internazionale dedicato a Vjacheslav Ivanov. A cura di Fausto Malcovati. Firenze, Vol. I. М., 1988. О понятии «Ты еси» у Вяч. Иванова как универсальной формулы признания другой человеческой индивидуальности и розенкрейцерских, теософских и антропософских источниках формулы на материале анализа статьи Вяч. Иванова «Ты еси» см.: Обатнин Г. Иванов — мистик: Окультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). С. 30–31. Трактовка формулы как бытийственного принципа в онтологии любви в связи с проблемой «Другого» у Вяч. Иванова дана в книге М. Цимборской-Лебоды «Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви». С. 39–52.



в первой главе, в связи с переводом Ивановым фрагмента из «Бхагавадгиты», а также в связи с его увлечением немецкой философией: сочинениями Шеллинга, Шлегелей, Канта, Шопенгауэра, где этот принцип был развит как философское понятие «Я и Другой». На принципе «Ты Еси» основывается пневматология Иванова как мифологизированная теория о связи человека и божественного и воплощения божественного в человеке. На пневматологию, развиваемую Ивановым, как основной вектор его философии искусства, указывал он сам, а также О. А. Шор, комментируя факты его жизни или тексты его произведений (I, 43).

В религиозной и эзотерической традиции пневма, начиная с древнегреческой философии, понималась как Мировая Душа, огненное космическое дыхание, дух. Плутарх уподобляет пневму иррациональным состояниям души, которые пресуществляются в священную природу и людей⁶⁸. Начиная с Платона, с пневматической сферой связывали вдохновение, наитие сверху, поэтическое безумие, о чем Иванов пишет во многих своих статьях, определяя пневматологию как преобразование дионисийского начала через формы экстаза. Аналог этому — вдохновение, рассматриваемое в этом ключе, например, в эссе «Мысли о поэзии» (III, 651–672).

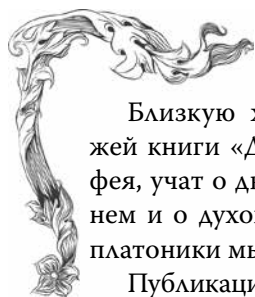
У Вячеслава Иванова речь идет о выходе за пределы реальности через различные формы экстаза. Именно экстаз позволяет достичь трансперсональных состояний божественного вдохновения, о чем многократно писал Платон в своих диалогах⁶⁹. Иванов опирается и на философию Платона в развитии теории экстаза, и на последующую за Платоном традицию.

У Платина «экстаз, упрощение, отречение от себя, желание соприкосновения, совершенный покой, наконец, жажда соединиться с тем, кого созерцают во святилище (души)» (Эннеады, VI, 9, 11). В мистической «Книге царства любящих» Рейсбрук пишет о «мистическом умирании» как о «пустыне сущности»: «Так как душа человека создана из ничего, которое Бог не взял ниоткуда, и он излился из своего я в блуждания, с погружением в простую сущность Бога, как в свой собственный источник, и он умер в Боге. Умереть в Боге, это значит быть блаженным. <...> От этой смерти рождается сверхсущественная жизнь, то есть жизнь созерцательная; и здесь начинается дар разумения»⁷⁰.

⁶⁸ В философском трактате Плутарха «О том, что Пифия более не прорицает стихами» говорится, что первая сивилла, пришедшая с Геликона и вскормленная Музами, «прославляла себя, объявив, что она не перестанет пророчествовать даже после смерти: сама она будет на луне, ставши ее видимым ликом, а дыхание ее растворится в воздухе и вечно будет носиться в изречениях и прорицаниях; тело же ее обратится в землю и прорастет травой и деревьями, а от этого вскормится священная паства, различной масти, разного вида, с разными особенностями во внутренностях, по которым будет рассказывать будущее». См в кн.: *Плутарх*. Исида и Осирис / Пер. А. А. Фрейберг. М., 2006. С. 219.

⁶⁹ Речь идет о понимании инспирации как иррациональной духовной силы или возвышенном «истоплении» души, когда поэзия становится неким божественным даром. См.: Платон. «Ион» (533e–535a, 542a), «Федр» (244b–e, 245a–b).

⁷⁰ Метерлинк М. Вступ. статья // Рейсбрук Ян. ван (Удивительный). Одевание духов-



Близкую христианской мистике идею Иванов излагает в ряде пассажей книги «Дионис и прадионисийство»: «Неоплатоники, ссылаясь на Орфея, учат о двойственной природе человека: о хаотическом начале Титана в нем и о духовно-разумном начале Диониса». Далее он замечает, что «неоплатоники мыслят и учат в терминах метафизики, орфики — в символах»⁷¹.

Публикации статьи Вячеслава Иванова «Орфей» (1912) и главы «О Дионисе орфическом» (1913) из будущей книги «Дионис и прадионисийство» в 1910-е годы говорили об углублении дионисийского мифа гностическим и орфическим. Орфический в культуре Серебряного века понимался — в русле гностицизма — «как посвящение поэта в тайны хтонической мудрости», о чем пишет, например, А. А. Асоян⁷². Суть орфического мифа Вяч. Иванов определил как ритуалему «мистического синтеза». Она заключается в представлениях «об уходе душ на тот свет и о возврате их с того света», что знаменуется «именем умирающего и воскресающего Диониса»⁷³. О совпадении сюжетной схемы и инициационной модели в орфизме и дионисийстве пишут также последователи К. Г. Юнга, считая, что оба эти культа, сопровождавшиеся ритуалами посвящения, «продолжили развитие символики, связанной с богочеловеком андрогинного типа...», и «их суть выражалась символом эротического свершения: единением Диониса и Ариадны, его супруги, в церемонии священного брака»⁷⁴. В последующей традиции орфизм стал концентрироваться на формах духовных практик, дионисизм — природных⁷⁵.

Ф. Вестбрук считает орфический культ у Вячеслава Иванова следствием влияния романтической традиции⁷⁶. Но орфизм, к которому близка теория дионисийства Иванова, углублен им за счет эзотерических исканий. Например, на источники герметизма он сам указывает в статье «О Дионисе орфическом». Это прежде всего «Поймандр» Тота Гермеса («Пэмандр», как пишет Иванов), египетская Книга Мертвых и другие⁷⁷. Основной вывод, сделанный Л. Силард при анализе этих источников в связи с орфизмом, заключается в том, что мифологема расчленения послужила у Иванова «фундаментом концепции соборности: в ней реализовалась диалектика преодоления целлюлярности, подстерегающей явление индивидуации»⁷⁸.

ного брака / Вступ. ст. М. Метерлинка; пер. М. Сизова. М., 1910. С. 71, 73.

⁷¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 266.

⁷² Асоян А. А. Орфический миф в рецепции Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. С. 112.

⁷³ Иванов Вяч. О Дионисе орфическом // Русская мысль. 1913. Кн. 11. С. 71.

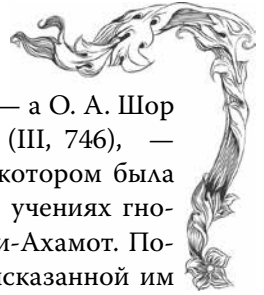
⁷⁴ См.: Хендерсон Дж. Л. Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., Франц М. фон, Хендерсон Дж., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М., 2002. С. 125.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Вестбрук Ф. Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова // Вяч. Иванов: Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 36–52.

⁷⁷ Иванов Вяч. О Дионисе орфическом. С. 88–89. Анализ герметических источников в теории Вяч. Иванова см.: Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 54–101.

⁷⁸ Там же. С. 78.



В статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1910), — а О. А. Шор считала ее основополагающей для духовного пути Иванова (III, 746), — Иванов писал об орфическом учении русского философа, в котором была заложена идея спасении человеком своей души, Эвридики, в учениях гностиков представленной в мифологизированном образе Софии-Ахамот. Поэтому «религиозное дело» Соловьева, по мысли Иванова, высказанной им в этой статье, было направлено на восстановление «человека и природы в их божественности посредством свободного воссоединения» (III, 301). Если использовать понятия Соловьева, то это — путь божественной *сизигии* и *всеединства*. В этом плане можно говорить о скрытом воплощении софиологических идей в исследованиях теоретика русского символизма.

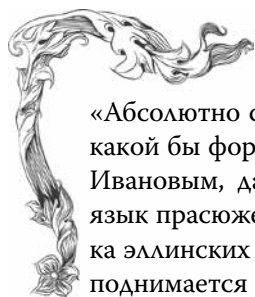
Пневматология Вячеслава Иванова была оригинальной версией, представляющей гностико-герметическую, религиозно-философскую и христианскую мистическую традиции, трансформированные в «текст-миф». В развитии этого «текста-мифа» теоретик русского символизма опирался на античную космологию, в системе которой хаос понимается как некое иррациональное и божественное Ничто. В мистической традиции, например, теологии Я. Бёме, хаос символизируется образом бездны — *Ungrund* (термин Я. Бёме). Символом «бездны» у Иванова становится хаотическое. Хаос как образ и понятие требовал «софийной» объективации, то есть диктовал законы поэтического выражения как становления и трансформации. Поэтому в своих работах о дионисийстве Иванов использует философские и богословские понятия в функции философемы и теологемы, образов-символов, мифологем.

Понятия образуются на основе усиления символическо-метафизического и мифологического значения. «Под мифологемой, — пишет Н. В. Брагинская, — Иванов понимает продукт сознательной мифологизации, видит в ней толкование, надстроенное над верованием, которое непосредственно воплощается лишь в обряде; только в некоторых случаях философия раскрывает подлинный умозрительный смысл мифологемы»⁷⁹. Художественные или религиозные образы трансформируются у Иванова в набор мифологем — «свернутых метонимических знаков целостных сюжетов», «знаков-заместителей», как пишет, определяя это понятие, З. Г. Минц⁸⁰. В результате слово-образ воспринимается как *ритуалема, мифологема, философема, теологема*.

С точки зрения теории сюжета, религиозно-философский миф о Духе-Пневме имеет тенденцию, как и любой другой, к объективации и вариативности в философии, мифологии, литературе. Объясняя различные микросюжеты, восходящие к единым комплексам представлений, О. М. Фрейденберг пишет:

⁷⁹ Брагинская Н. В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 295.

⁸⁰ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. А. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3-х кн.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 75.



«Абсолютно сюжет существует уже тогда, когда существует представление, в какой бы форме оно ни выражалось»⁸¹. Поэтому эстетика религии, созданная Ивановым, давала возможность переводить религиозное представление на язык прасюжета. «Иванов вскрывает, — писал Андрей Белый, — что эзотерика эллинских культов — узнавание действия их — в Дионисовом культе; приподнимается самая тайна души человеческой в нем, приподнимается мрачно безвыходный фон человеческой жизни; мир души древних эллинов выявил правду души...», «мы выходим за грани обычного мифа к первоисточкам трагедии человеческой личности, тонушей в мраке без “Бога”»⁸².

Все многообразие мифопоэтики Иванова, разумеется, нельзя свести к дионисийскому своду мифов, орфизму, гностическим и христианским сюжетам и образам, но несомненно, что дионисийство играет конструктивную мифотворческую роль, особенно в 1900–1910-е годы, так как именно в этом русле «без берегов» Иванов разрабатывает понятие религиозного реалистического символизма. Религиозный символ, как уже указывалось со ссылкой на труды А. Ф. Лосева, всегда «магичен и мистериален», так как «миф здесь уже не умственная конструкция, но культ»⁸³. Дионисийство является в этом плане формой символистского неомифологизма. Неомифологизм в современной науке трактуют как создание «текстов-мифов» «ярко новаторского типа» (З. Г. Минц), как способность формировать и «разыгрывать» мифологическое и символическое и открывать архетипическое «из темных глубин подсознания» (В. Н. Топоров)⁸⁴. Амбивалентность, или антиномичность — важнейшее показательное для всего творчества Иванова свойство его поэзии, реализующееся на различных уровнях диалогизма его слова, как показали исследования⁸⁵.

В книге «Диалектика мифа» А. Ф. Лосев, считавший себя, как известно, учеником Иванова, проанализировал структуру мифа как диалектическую формулу, параллельную системе представлений богословия, обряда и священной истории, «магическое развернутое имя», стремящееся преодолеть свои границы и стать феноменом сознания и воплощением метаморфоз⁸⁶. Именно эта же идея лежит в основе книги Я. Голосовкера «Логика мифа», где представлена динамика имажинативной и семиотической

⁸¹ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета / Под ред. Н. В. Брагинской // Монтанж: Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 221.

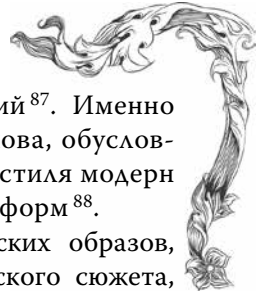
⁸² Белый А. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова; послесл., подг. текста А. Н. Николюкина. М., 2004. С. 479.

⁸³ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 192.

⁸⁴ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. С. 59–96; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

⁸⁵ Гоготшивили Л. А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII межд. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di Andrei Shishkin. — Salerno: Università di Salerno, 2002. 2 v. (Europa Orientalis; XXI, № 1–2). P. 213–249. См. также ее кн.: Гоготшивили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 15–103.

⁸⁶ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М., 1994. С 183–194.



природы античного мифа и типология его трансформаций⁸⁷. Именно *становление* — принцип развития мифа в творчестве Иванова, обусловленный теургической природой его творчества и культурой стиля модерн с его устремленностью к витализму природно-космических форм⁸⁸.

Описывая метаморфозы и трансформации мифологических образов, «выветвляющихся» из «протоформы» одного мифопоэтического сюжета, Фрейденберг близка пониманию Ивановым дионисийского мифа как системы внутренних представлений, вычленившихся из культа и обряда. «Пантеон богов, присутствующий в данном сюжете, — пишет она, — хотя бы в виде упоминания, является по отношению к сюжету литературным персонажем, с генезисом, природой и законами его героев. Представление, породившее данный персонаж с его мотивацией, является общим и для богов одного и того же цикла представлений»⁸⁹.

Иванов определил протоформу понятием «прамифа», и, согласно его разысканиям, именно из культового прамифа как архетипического представления о дионисической жертве, произошли религиозные обряды (дионисийство-орфизм-христианство), театр, древнейшая форма мистерии, некоторые жанры драмы (трагедия, комедия), жанры поэзии (гимны, дифирамбы). Эта протоформа также лежит в основе самих законов искусства, определяя жизнь поэтических образов. При помощи понятия прамифа как *архетипического представления* Иванов объясняет трансформацию понятий «мифологема», «философема» и «теологема».

Если в ранний период, 1880–1890-е годы, Ивановым был намечен *мимесис* умопостигаемой мифопоэтической идеи, осуществляющийся через поиски архетипического (припоминания мистического события), то в 1900–1910-е годы в связи с дионисийской моделью мифа им разрабатывается *катарсический* способ «перехода» от модели религиозного мифа к — искусству и житнетворчеству. Обе модели сосуществуют, но теургический переход — свойство символистского искусства, он совершается именно благодаря «выходу» за «границы искусства» через катарсис.

Этому живому религиозному переживанию, связанному с древним обрядом жертвоприношений, уже у Аристотеля, — как пишет И. С. Приходько, — Иванов возвращает «первоначальный смысл сакрального очищения»⁹⁰. Поэтому само культовое действо, по мысли исследовательницы, становится «прообразом собственной теории трагедии Иванова» «в едином экстазе очистительного жертвоприношения, освященного культом Диониса»⁹¹.

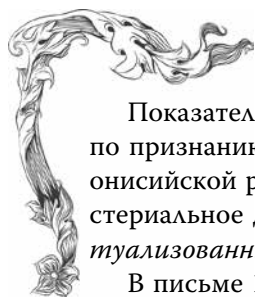
⁸⁷ Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1997.

⁸⁸ Понятие метаморфоз в культуре Серебряного века — тема специальной работы Л. Геллера. См.: Геллер Л. Задержанные метаморфозы // Античность и культура Серебряного века. С. 36–45. См. также о становлении как ключевом понятии модерна в кн.: Грыкалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008.

⁸⁹ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета. С. 226.

⁹⁰ Приходько И. С. Лиризация символистской трагедии на античный сюжет // Античность и культура Серебряного века. С. 105.

⁹¹ Там же.



Показательно, что первоначальный план исследования культа Диониса, по признанию Иванова, включал ритуальный аспект анализа феномена дионисийской религии через аспект «дионисической Жертвы»⁹². Поэтому мистерияльное действо, на котором основан теургический переход, — это *ритуализованный космологизированный миф*.

В письме 1904 года к Брюсову Иванов писал, что для него искусство — это «*мифотворчество* — акт самоутверждения и воли, — действие, а не познание»⁹³. Происходило то, что Ханзен-Лёве называет «своего рода религией-мифом»⁹⁴. Этот аспект структуры мифа исследователи называют динамическим, то есть потенциально выходящим за пределы исторически сложившейся структуры мифа. Сюжет прамифа задается культом и обрядом, а в литературном творчестве он развивается за счет своей динамической структуры. «Прамиф, — пишет Иванов, — высказывает — и исчерпывает — древнейшее узрение в форме синтетического суждения, где подлежащим служит имя божества или анимистически оживленная и воспринимаемая как *diamôn* конкретность чувственного мира, сказуемым же глагол, изображающий действие или состояние, этому демоническому существу приписанное. Именно глагольное сказуемое, представляя субъект прамифа как суждения <...> составляет зерно будущего мифического повествования»⁹⁵.

Иванов, судя по его статьям по теории символизма и работам по дионисийской религии и мифологии, хорошо знал современные ему мифологические теории. Они были обобщены им во второй главе «Эллинской религии...» и проанализированы Ф. Вестбруком в его книге о философских основах дионисийской трагедии Иванова⁹⁶. Среди основных источников — трудов Ф. Ницше и Э. Роде — Иванов называет сочинения Гёте, Вагнера, Шиллера, а также работы филологов и мифологов: Й. Г. Гердера, Фр. Крейцера, Кр. Лобека, К. Мюллера, Фр. Велькера, Дж. Фрэзера и других. Обобщая их идеи, он ищет методологический подход. Его не удовлетворяет традиционное понимание природы мифа, так как исследователи трактуют его, по его мнению, слишком однобоко. Он пишет: «В последовательности начатого изучения должно раскрыться с полной ясностью, что существо религиозной идеи Диониса не сводимо ни на какое определенное *что*, но изначально было и навсегда осталось некоторым *как*»⁹⁷.

⁹² См. письмо Вяч. Иванова от 4/17 декабря 1901 года к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал из Афин в кн.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 25.

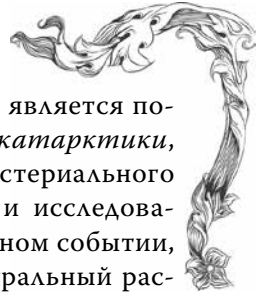
⁹³ *Брюсов В. Я.* Переписка с Вяч. Ивановым: 1903–1923 / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 85.

⁹⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика. СПб., 2003. С. 40.

⁹⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 269–270.

⁹⁶ См.: Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве). С. 26–31.

⁹⁷ Новый путь. 1904. № 3. С. 39.



Это ивановское «как» — внутреннее состояние, которое является по преимуществу психологическим и выражается в формах *катарктики*, то есть изменения состояния сознания под влиянием мистериального начала⁹⁸. Поэтому Иванов как писатель-мыслитель, поэт и исследователь понимает и развивает миф и как память о первоначальном событии, и как основу мистерии душевно-духовной жизни, и как сакральный рассказ («ознаменовательную повесть о сущем»), и как форму мистического проникновения в эту сущность, и как саму высшую реальность. Он выступает против позитивистской теории мифа и утверждает мифологию как начало органического мировосприятия, то есть, как справедливо замечает Ф. Вестбрук, миф понимается Ивановым в духе Шеллинга «как прикосновение к Абсолютному началу мироздания, к абсолютному всеединству, т. е. к Богу»⁹⁹.

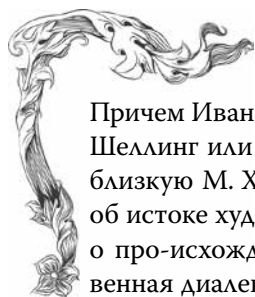
Иванов выдвинул понятие первообраза, «эйдоса», говоря словами Платона, или «первофеномена» в смысле метаморфоз Гёте. Произведение — живое искусство, священнодействие, поддерживающееся традицией (художественным канонem). Поэтому миф для него — живая и всеохватывающая форма мировидения, осуществляющая связь реального и реальнейшего и обращенная к непостижимому и вечному, тому, что понятийно определить невозможно. Близость этой модели к философии мифологии Шеллинга и немецкой «новой мифологии», подмеченная Ф. Вестбруком, очевидна, но Иванов значительно углубляет эту традицию на основе принципов, которые получают развитие в англо-американской мифокритике, то есть ритуально-мифологическом литературоведении. Именно в русле этого направления возник интерес к ритуализму, который рассматривался как синкретический корень поэзии, а сюжеты, мотивы и образы стали возводиться к ритуально-мифологическим схемам представления, объединяющим инициации и «обряды перехода» с культами умирающих и воскресающих богов, то есть к комплексу «временной смерти и обновления»¹⁰⁰.

В данной главе мы рассмотрим точки соприкосновения теории Иванова с идеями русской и англо-американской ритуально-мифологической школы.

⁹⁸ Теория катарсиса связана у Иванова с психологией экстаза. В книге «Дионис и прадионисийство» он писал: «Причастие страстям божественной или героической муки и смерти, как всякое прикосновение к сфере загробной, требовало в глазах эллина «очищения»» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 207). О природе катарсиса у Вяч. Иванова см.: Бёрд Р. Катарсис-Матезис-Праксис: Мистическая триада в эстетике Вяч. Иванова: Вячеслав Иванов между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. — 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di Andrei Shishkin. Salerno: Università di Salerno, 2002. 2 v. (Europa Orientalis; XXI, № 1–2). Р. 289–301; Силард Л. Заметки Вяч. Иванова о катарсисе // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 148–161; Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия; Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве). С. 156–162; Исупов К. Г. Эстетическая универсализация катарсиса у Ф. М. Достоевского и Вяч. Иванова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. ст. и мат.: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). СПб., 2010. С. 169–182.

⁹⁹ Вестбрук Ф. Вячеслав Иванов и «новая мифология». С. 27.

¹⁰⁰ См. об этом: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 85–91.



Причем Иванов создает не метафизическую модель онтологии, как, например, Шеллинг или Шлегели, а герменевтическую модель онтологической критики, близкую М. Хайдеггеру, у которого прообраз не форма, а сущность. «Вопрос об истоке художественного творения, — как считает Хайдеггер, — вопрошает о про-исхождении его сущности»¹⁰¹. Основанием этой модели стала сокровенная диалектика Платона, основанная на анамнесисе — возможности «возвращения с помощью памяти к своим истокам, к переживанию, каким бы оно ни было опосредованным, драмы оплодотворения и зачатия», — как пишет В. Н. Топоров¹⁰². Космология, намеченная теоретиком русского символизма в работах по дионисийству, а также в ряде статей, например, «Древний ужас», «Ты Еси» и других¹⁰³, трансформируется в некий аналог онтологии, в чем можно будет убедиться при анализе его книг лирики.

2.2. ДИОНИСИЙСКИЙ ПРАМИФ КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ И МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ: ПРЕОДОЛЕНИЕ НИЦШЕ

Формирование интереса к феномену дионисийской религии у Вячеслава Иванова было связано с влиянием работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). В письме к С. А. Венгерову от 14/27 декабря 1904 года поэт сообщил, что весной 1901 года он «совершил поездку в Грецию, Палестину и Каир и остался в Афинах до весны 1902 года», что его «занимал вопрос о существе происхождения религии Диониса»¹⁰⁴. Свой замысел Иванов также пояснил: «В этой работе, озаглавленной “Эллинская религия страдающего бога”, я, с одной стороны, обосновываю свои взгляды на сущность и корни дионисической мистики и экстаза (их колыбелью были, по моему мнению, первобытные тризны), с другой — пытаюсь осветить живое значение дионисического круга верований и переживаний, своеобразно окрасившего и христианство, для духовной жизни нового человечества»¹⁰⁵.

В «Автобиографическом письме», составленном значительно позже, он признавался, что изучение религии Диониса в Афинах было тем, к чему ле-

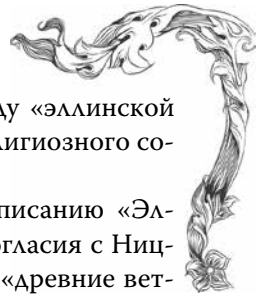
¹⁰¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Там же. С. 264. О близости русских символистов философии М. Хайдеггера см.: Bird R. Martin Heidegger and Russian Symbolist Philosophy // Studies in East European Thought. 1999: 51. P. 85–108.

¹⁰² Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. С. 585.

¹⁰³ О космологии Иванова см.: Bakshy A. Viacheslav Ivanov — a Poet Philosopher of Modern Russia // The Path of the Modern Russian Stage. 1916. P. 99–120. Письма А. Бакши к Вяч. Иванову см.: Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и А. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 67–98. См. также анализ плана статьи «Древний ужас», составленного Ивановым и сохранившегося в его личном архиве, сделанный Р. Бёрдом: Бёрд Р. К творческой истории статьи Вяч. Иванова «Древний ужас» // Русская литература. 2011. № 4. С. 57–61.

¹⁰⁴ Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым / Публ. О. А. Кузнецовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 83–84.

¹⁰⁵ Там же. С. 84.



жало его сердце, оно было вызвано желанием понять природу «эллинской души» в стремлении «преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания» (II, 17, 21).

Уже в наброске «О многобожии», предшествовавшем написанию «Эллинской религии...», Вячеслав Иванов указал на причину несогласия с Ницше. Она заключалась в том, что, по его словам, Ницше видит «древние ветви», но не видит «древние корни», поэтому оказывается жертвой «роковых противоречий своего внутреннего хаоса», пытаясь спастись новой моралью, нигилизмом и богоборчеством, вместо того, чтобы понять сокровенную природу древней веры, несущей в себе спасительное начало¹⁰⁶.

В своей автобиографии, озаглавленной «Curriculum vitae», Иванов пишет об импульсе Ницше, вызвавшем его обращение к Дионису, после чего он принялся за написание латинского сочинения «De Societatibus Vestigalium» в 1896 году. Здесь же он указывает, что параллельно исследовал пророчества оракулов и сивилл, оказавших влияние на римскую историю до Августа и при Августе¹⁰⁷. То есть изучение истории сопровождалось постижением Ницше и мистической эзотерической традиции, что очень показательно для формирования его интереса к метафизике и психологии дионисийского экстаза.

Ницше, как известно, принадлежит разработка теории дионисийского и аполлоновского начал как основополагающих для сознания человека. Эти начала, трансформировавшиеся в философские категории, понимаются Ивановым как архетипы сознания. «Ницше возвратил миру Диониса <...>, — писал он в статье «Ницше и Дионис» (1904). — Спящие в нас возможности человеческой божественности заставили нас вздохнуть о трагическом образе Сверхчеловека — о воплощении в нас воскресшего Диониса» (I, 716). Путь этого преодоления он ищет, так как понимает, что сверхчеловеческое — это подмена души.

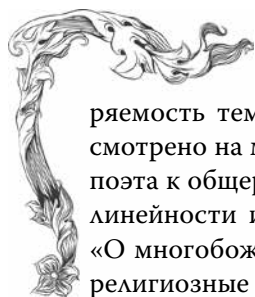
Набросок «О многобожии», написанный Ивановым, по предположению Г. Карпи, незадолго до лекций, прочитанных в парижской Русской высшей школе, и состоящий из восемнадцати небольших пронумерованных глав¹⁰⁸, тяготеет к фрагментарной прозе, проанализированной нами в первой главе в связи с анализом «Интеллектуального дневника» и прозаических этюдов 1887 года. Он говорит о влиянии Ницше как своей стилистикой, так и проблематикой.

Для этого наброска, представляющего собой цикл конспективных фрагментов, характерна незавершенность, этюдность, афористичность, повто-

¹⁰⁶ Иванов Вяч. О многобожии // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 34.

¹⁰⁷ Иванов Вяч. Curriculum vitae. Неизданная автобиографическая справка Вяч. Иванова / Публ. и прим. Н. В. Котрелева // Сестры Аделаида и Евгения Герцык и их окружение: Материалы научно-тематической конференции в г. Судак 18–20 сентября 1986 года. М.; Судак, 1997. С. 186–195.

¹⁰⁸ Карпи Г. На пути к страдающему богу // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 27.



ряемость тем, мотивов, тенденция к мифологизации, что нами было рассмотрено на материале ранней прозы 1880-х годов. Очевидна обращенность поэта к общерелигиозным темам, осмысливаемым с точки зрения выхода из линейности исторического процесса. Необходимо заметить, что набросок «О многобожии» связан с идеями всемирной истории, в центре которой — религиозные искания человечества. Поэтому, как и в ранней фрагментарной прозе, здесь чувствуется влияние историософских идей Паскаля, Хомякова, философии Шопенгауэра, Ницше.

Известный труд А. С. Хомякова по историософии и прежде всего его «Записки по всемирной истории», носящие условное название «Семирамида», воплотил замысел мыслителя охватить единым мифом всемирную историю¹⁰⁹. Хомяков использует такие понятия, как многобожие (политеизм), единобожие (монотеизм) и всебожие (пантеизм). Он приходит к мысли, что религиозные движения лежат в основании истории, которую можно охватить лишь поэтической мыслью¹¹⁰. Но, как писал Н. Бердяев, исследуя это сочинение Хомякова, «мистическая Греция еще не была открыта во времена Хомякова и не была дана ему в личных прозрениях», как у Ф. Ницше, Э. Роде, Вяч. Иванова¹¹¹.

Показательно, что здесь, как и в ранней прозе, проявляется столь значимый для последующего творчества Иванова переход от идеи истории — к идее поэзии, поэтому, публикуя этот текст, Г. Карпи отмечает принципиальную антиисторичность Иванова¹¹². «Древняя история, — пишет Иванов, — та, проникновением в которую “animus fit antiquior”, нужнее нам, как предмет изучения, чем познание ближайших исторических причин и состояний; ибо мы должны отвернуться от себя и стать древними духом, чтобы восстановить уменьшенный ныне образ Человека»¹¹³.

Многие из этих фрагментов в переработанном виде вошли в заключительные главы «Эллинской религии...», в связи с чем Г. Карпи считает, что основная часть этой большой работы стала развитием идей, заложенных в первоначальных набросках. Поэтому текст наброска «О многобожии» первоначально являл собой, по мысли Г. Карпи, первый «схематический “манифест” сложившихся а priori религиозно-историософских представлений...»¹¹⁴

Религиозно-философские представления Иванова, высказанные здесь, базируются на мысли о вечном возвращении к детству человеческой культуры, когда были заложены основания культа. Но «требование возврата» — не

¹⁰⁹ Первая публикация: Русская беседа. 1860. Т. 2. С. 101–178.

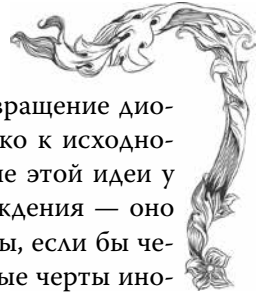
¹¹⁰ Хомяков А. С. Семирамида // Хомяков А. С. Работы по историософии. М., 1994. Т. 1. С. 31, 74.

¹¹¹ Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2007. С. 370–372.

¹¹² Карпи Г. На пути к страдающему богу. С. 27.

¹¹³ Иванов Вяч. О многобожии / Публ., текст. замечания и вступ. статья Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 33.

¹¹⁴ Карпи Г. На пути к страдающему богу. С. 27.



воскрешение отживших форм жизни и забытых формул. Возвращение дионисийства у Иванова, как и у Ницше, — это возврат не только к исходному началу, а, как утверждает Ж. Делез, анализируя проявление этой идеи у Ницше, возвращение иного¹¹⁵. «Мы хотим духовного перерождения — оно же Возрождение, — пишет Иванов, — которое совершилось бы, если бы человек, углубившись в себя, открыл в себе цельные и правильные черты иного, древнего человека», дионисийская маска была бы «живой формой нового, себя покинувшего, в себе пресуществленного человека», «дионисической личиной нового человека, древним *символом* перевоплотившегося, себя бегущего [себя покинувшего] духа»¹¹⁶.

Новаторская филологическая работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (ей предшествовали доклады, прочитанные в Базеле, — «Греческая музыкальная драма», «Сократ и трагедия», статья — «Дионисическое мировоззрение») вызвала противоречивые отклики современников в связи с осознанным мифологическим подходом Ницше к изучению религии и филологии, которым он объяснял нерасчлененность филологического и философского начал. К. Свасьян, комментируя работы Ницше, определил его как феномен «Паскаля филологии» и указал на трансформацию философского метода, которая станет привычной процедурой, когда «Кассирер и Леви-Стросс применяют ее к мифу, Юнг — к бессознательному...»¹¹⁷. В работе Ницше исследователи, как и Иванов, усмотрели наличие *мистериального архетипа*. «Феноменологически увиденное <...>, — пишет Свасьян, — “Рождение трагедии” предстает отнюдь не книгой, а родом посвящения в мистерии Элевсина, в ту самую религию *страдающего Бога*, которую Шеллинг на языке христианской эзотерики обозначил как языческое откровение Христа в факте непрерывного Пришествия»¹¹⁸.

По мнению исследователя, христианская тема дается Ницше не в церковно-догматическом ключе, а «путем погружения в до- и внехристианские истоки христианства», путем реанимации «христианского импульса в ритмах его языческого становления»¹¹⁹. «Да что же такое дионисическое начало?» — пишет Ницше, — поясняя, что это «добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования, — в чем могла бы иметь свои корни трагедия?»¹²⁰. Поясняя дионисийский феномен как исторический, свойственный древним грекам, он указывает на его психологическую глубину и цель, которую греки хотели достичь, — духовного просветления: «У них впервые природа достигает своего художествен-

2.2. Дионисийский протиф как архетипический сюжет и модус художественности

¹¹⁵ Делез Ж. Ницше / Пер. с фр., послесл. и коммент. С. А. Фокина. СПб., 1997. С. 51.

¹¹⁶ Иванов Вяч. О многобожии. С. 34.

¹¹⁷ См. об этом: Свасьян К. Примечания // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М., 1990. Т. 1. С. 774–775.

¹¹⁸ Там же. С. 776.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 51.



ного восторга, впервые у них разрушение *principii individuationis* становится художественным феноменом», «дионисический дифирамб побуждает человека к подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения», «необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест»¹²¹. Это условие того, что Иванов назвал преображением «всего душевного склада», перестройкой «всего созвучия наших чувствований», на языке евангельских истин это он называет понятием «метанойя» — «условие прозрения “царства небес” на земле» (I, 721). Но Иванов считал, что Ницше почти не увидел в Дионисе бога страдающего, а прозрел это только на исходе своего пути, назвав себя «распатым Дионисом» (I, 720–721).

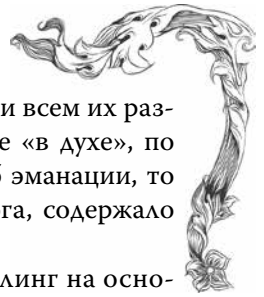
Преодоление Ницше идет у Иванова за счет того, что он понимает религиозные корни древнейших форм синкретизма, из которого вычленились религия, фольклор, миф, обряд и ритуал. Разрабатываемая им идея *прамифа*, или *предмифа*, суть которой он усмотрел в сакральности первоначальных представлений, связанных с одушевлением природы и поисками человеком связи с мистическим началом, была глубоко новаторской для русского символизма, так как основывалась на научно-творческом подходе к изучению сокровенного знания, укорененного в мифологии и утраченного в процессе развития культуры. Истоком этого знания был религиозный синкретизм, а также опыт, по мнению Иванова, переданный человечеству, «легендарными жрецами в загадочных символах и иносказательных мифах»¹²².

Делая дионисийскую модель онтологией сознания, поэт-исследователь создает арсенал универсальных символов и мифов из языка описания дионисийского ритуала, а также орфических, элевсинских и христианских культов, что было его вкладом в теорию символизма. Иванов считал прадионисийскую религию основой единого для индоевропейской культуры «прамифа», или «предмифа», воплотившего стремление человека преодолеть страх и идти от титанического (хаотического) начала в себе — к божественному, от природной и органической «жизни» — к «духу». «Для типически современного человека, — писал он в статье “Орфей”, — полярно противоположны его слитное и хаотическое я, с одной стороны, с другой — слитная и хаотическая данность внешнего мира, — пугающее его своею косою и враждебной громадой *не-я*», поэтому прамиф, который он усматривает в орфической доктрине, способен соединить дионисийский хаос в душе человека и аполлинический строй (III, 706), то есть вывести его к «софийному» просветлению христианства.

Идея прамифа как основы всех религий встречается в книге Ф. Шлегеля «О языке и мудрости индийцев». Шлегель писал, что «мы оставляем здесь в стороне бесконечное многообразие индивидуального развития мифологии; и хотя все богатство фантазии нельзя свести к понятиям, все же невоз-

¹²¹ Там же. С. 64–65.

¹²² Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 49.



можно отрицать, что между весьма далекими мифологиями при всем их различии есть известное общее совпадение...»¹²³ Это совпадение «в духе», по мнению Шлегеля, которое было связано с представлением об эманации, то есть с учением о бесконечном развитии и развертывании Бога, содержало зародыш политеизма.

В книге «Введение в философию мифологии» (1825) Шеллинг на основе синтеза богословия, философии и филологии трактует миф как форму религиозного сознания исторически, рассматривая трансформацию монотеистических представлений в политеистические мифологические системы, преодолевая этим узкий филологический подход, существовавший в науке. В связи с этим Шеллинг понимал мифологию как форму поэзии, развертывающую в образной системе представления о богах. Он считал, что «в силу сказанного, мифология — это, в общем, учение о Богах»¹²⁴, о их борьбе (теогонии) и становлении космоса (космогонии), указывая на многозначность мифологических образов, требующих различных способов истолкования. Кроме того, Шеллинг поддерживал идею тождества мифологий различных народов, соотносящихся между собой и имеющих общую основу, с одной стороны — веру в сверхъестественные существа, возникшую на основе осмысления природных процессов¹²⁵, с другой — веру, заложенную *праоткровением*¹²⁶. На основе этих гипотез возникла идея «первозданного целого» — «человеческого ведения», что глубже всего, по Шеллингу, показал Крейцер, уловивший суть мифологии как некоей «прарелигии»¹²⁷.

Иванов, отсылая к сочинениям Крейцера и других мифологов и исследователей античности, основывает свою идею на теории первоначального синкретизма, который глубже всего, на раннем его этапе, выразила дионисийская религия. Иванов стремился исследовать символические структуры мистического иррационального опыта. Он идет от традиций немецкого идеализма и романтизма, Шеллинга, Крейцера и других мифологов. Здесь он отталкивался от Дж. Фрэзера, который впервые изучил и сопоставил огромный массив мифов и обрядов и сделал попытку анализа обрядово-магической практики, лежащей в основании всех доступных мифологических форм. Его подход историчен и содержит ростки социологического подхода, так как он рассматривает религиозный феномен в его развитии, в различных обществах, в разные исторические эпохи¹²⁸.

¹²³ Шлегель Ф. О языке и мудрости индийцев / Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вст. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 2. С. 268.

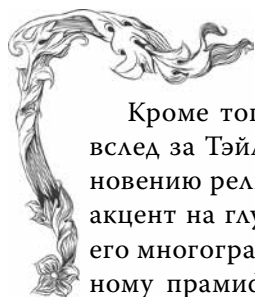
¹²⁴ Шеллинг Ф. В. Введение в философию мифологии / Шеллинг Ф. В. Соч.: В 2 т. / Пер. с нем; сост. А. В. Гулыга. М., 1987. Т. 2. С. 164.

¹²⁵ Там же. С. 217.

¹²⁶ Там же. С. 232.

¹²⁷ Там же. С. 233–234. См.: Creuzer F. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 3. Aufl. Leipzig, Darmstadt, 1836–1843. Bd. 1–4.

¹²⁸ См. об этом: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 21.



Кроме того, — пишет О. М. Фрейденберг, работы Фрэзера «открыли, вслед за Тэйлором, новый мир представлений, предшествующий возникновению религии»¹²⁹. Но особая заслуга Иванова в том, что он переносит акцент на глубинный психологический опыт переживания, рассматривая его многогранно и многоаспектно, несмотря на сводимость к универсальному прамифу, или сюжетной схеме. «Сюжетной схемой, или основой, или остовом, — писала О. М. Фрейденберг, — называется упрощенное, сжатое, абстрактное построение представления, лежащее без изменения во всех модификациях одного и того же представления, во всех сюжетах общего генезиса и во всех разновидностях одного и того же сюжета»¹³⁰.

Поэтому Иванов намечает принципиально новую парадигму, соединяя в универсальности метода принципы философского, антропологического и литературоведческого подходов, а также глубинной психологии и философии на основе мифологизации сферы бессознательного, так как его интерпретирует мифопоэтическая природа сознания, или, в терминологии Фрейденберг, «долитературный период сюжета и жанра». Так называется глава в ее книге «Поэтика сюжета и жанра». И здесь она является прямой преемницей идей Вячеслава Иванова.

Фрейденберг, как и Иванов, исследует семантику жертвоприношения, брака, воспроизведения, рождения заново, смерти-возрождения. «Поэтому умереть, — пишет она, — значит на языке архаических метафор родить и ожить, а ожить — умереть...»¹³¹

Иванов акцентировал внимание на том, что античная религия имеет мифологический характер и тяготеет к воплощению в формах мифов религиозных представлений. Поэтому выделяемые им религиозные переживания станут основой мифологических мотивов, сюжетов, мифологем и символических образов, а мышление образами, свойственное ему и встречающееся, как утверждает О. М. Фрейденберг, в древнегреческой философии и литературе, «преобразуется в мышление понятиями»¹³².

Это определяется тем, что функция религии в античности была не столько содержательная, сколько конструктивная, во многом определяющая развитие и литературных родов, и жанров, и сюжетов. Анализируя эту проблему и указывая на происхождение греческой трагедии и гимна из культов, О. М. Фрейденберг пишет: «Но едва ли не вся греческая лирика формировалась религией»¹³³.

Основоположником обрядовой теории мифа принято считать труды В. Робертсона-Смита, который настаивал, что именно ритуал, связанный с культом и мифологическими представлениями, вскрывает «сущность древ-

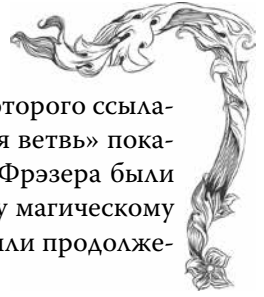
¹²⁹ Там же. С. 22.

¹³⁰ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета. С. 221.

¹³¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 64.

¹³² См. об этом: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 14.

¹³³ Там же. С. 15.



них религий»¹³⁴. Еще до появления его работ Дж. Фрэзер, на которого ссылается Иванов в своих работах о дионисийстве, в книге «Золотая ветвь» показал значение обрядовой магии и религии в культуре. Работы Фрэзера были основаны на возведении мифа к конкретному символическому магическому обряду, объясняющему его природу. Исследования Фрэзера были продолжены Дж. Харрисон, Г. Мюрреем, М. Бодкин и другими¹³⁵.

Идеи Иванова оказались созвучны времени: в 1902 году была опубликована книга У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта» — новаторская для своего времени и не утратившая значения до сегодняшнего дня, вызывающая высокую оценку исследователей, изучающих мистические составляющие религиозного опыта. У. Джеймс в своих лекциях о многообразии религиозного опыта («The Varieties of Religious Experience»), прочитанных в 1901–1902 годах в Эдинбурге и вошедших в его книгу, изданную в переводе с английского Москве в 1910 году¹³⁶, впервые показал специфику мистического переживания, воплотившуюся в религиозном типе сознания.

Если Джеймса интересовала невыразимость мистических состояний, то в центре внимания Иванова находилась проблема воплощения религиозного опыта. Понятие «религиозный опыт» встречается также у его предшественника — В. С. Соловьева. Оно предполагает установку на мистическое состояние сознания, как следует из чернового автографа рукописи трактата «София», который называется у Соловьева «Бог есть все»¹³⁷. В статье «Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы)» Соловьев писал: «Признавая в Божестве абсолютную полноту жизни, мы связываем с Ним <...> мировой и исторический процесс, находим в Божестве окончательные основания как для собирательной истории человечества, так и для личной истории каждой человеческой души»¹³⁸. Учитывая влияние Соловьева, можно считать, что дионисийство становится для Иванова «матрицей» запороговых состояний переживания божественного в состоянии экстаза — теофаний.

Поиски прамифа ведутся Вячеславом Ивановым на основе сравнительно-сопоставительного метода и метода аналогии, как он сам его называет, сближая комплекс религиозных представлений, лежащих в основе дионисийского мифа, с верованиями и мифами Древнего Египта, Индии и другими, восходящими к некоему общему для всех «прамифу», основанному на мифологеме смерти-возрождения. На основе этого «прамифа» Ивановым широко разрабатывается система архетипических мотивов и образов, которые носят

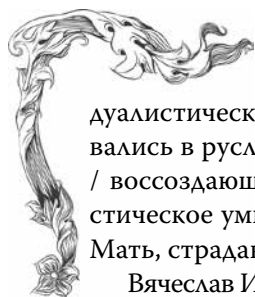
¹³⁴ Robertson-Smith W. Lectures on the Religion of the Semites. London, 1907. P. 17.

¹³⁵ Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1934. См. подробнее о развитии ритуалистических теорий в западном литературоведении: Топоров В. Н. О ритуале. С. 7–51.

¹³⁶ Джеймс У. (Джемс В.) Многообразие религиозного опыта / Пер. В. Г. Малахеевой-Мирович, М. В. Шик; под ред. С. В. Лурье. М., 1910.

¹³⁷ ИРАИ. Ф. 240. Оп. 2. № 159.

¹³⁸ Соловьев В. С. Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы) // Вопросы философии и психологии. 1897. № 38. С. 383–414. С. 410.



дуалистический характер. Это такие мотивы и образы, которые сформировались в русле религиозного опыта: титаническое / дионисийское, гибнущее / воссоздающееся, восхождение / нисхождение, смерть / возрождение, мистическое умирание / духовное рождение, Божественный Ребенок / Великая Мать, страдающий Бог / Спаситель.

Вячеслав Иванов выявляет целый ряд мифологических циклов, отражающихся в различных сюжетах и воспроизводящих ритуалы и культы. Так, весенний дионисийский цикл символизируют мифы о пробуждении природы, возрождении-рождении бога — героя. «Весеннему празднику Христова Воскресения в языческой Греции соответствовали по времени празднества Диониса, ожившего для мира живых, возвращавшегося с воскресшего от зимнего сна растительной силой земли из своего тайного гроба, из сени смертной...» — пишет Иванов¹³⁹. Зимний цикл мифов раскрывает сюжеты мистических обрядов, основанных на стремлении пробудить, воскресить умершую природу и сошедшего в свои подземные владения Диониса. Служительницы Диониса собирались для «ночных радений на снежных стремнинах Парнаса», «блуждали с факелами долгие зимние ночи, носили плетеные колыбели и “будили Диониса-Ликнита” — бога в его колыбели — взываниями и кликами»¹⁴⁰.

С дионисийскими служениями связаны дифирамбы и плачи, выражающие две стороны греческой души. Отсюда — появление мифов-повествований о смерти, страдании, растерзании Диониса как бога природы и всех животворящих сил и его воскрешении вместе с расцветающей природой. Поэтому образ Диониса многозначен, как многозначны посвященные ему мифы, основанные на сюжетах метаморфоз и трансформаций. Он выступает во множестве антропоморфных, космических, природных символов, на которые указывает Иванов: «бог-бык, бог-козел, бог-лев, бог-барс, бог-олень, бог-змея, бог-рыба, бог-плющ, бог-лоза, бог-дерево, бог-столп, бог-юноша, бог-брадатый муж, бог-младенец, бог-дева, бог-огонь, бог-пучина морская, бог-дождевая влага, бог-солнце...»¹⁴¹

Дионисийскими являются мотивы и образы опьянения, безумия, страсти, экстаза, экстатической музыки, танца, бега, преследования, горения, растерзания, рассеивания, исчезновения, смерти, воскрешения, превращений; отсюда символ Диониса — маска, скрывающая его подлинный лик и личины. «Многие священные изображения Диониса были масками, — пишет Иванов. — <...> Надевший маску или загримированный казался себе и другим действительно превращенным в существо, в образ которого он облекся»¹⁴².

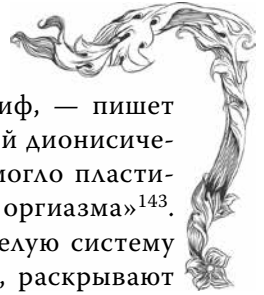
Таким образом, исходя из реконструкции религиозных представлений древности, Иванов приходит к выводу, что религиозный культ, дающий множество сюжетов, богаче мифа, то есть миф можно сделать динамической, или, говоря словами А. Ф. Лосева, диалектической системой, если

¹³⁹ Новый путь. 1904. № 1. С. 117.

¹⁴⁰ Там же. С. 118.

¹⁴¹ Новый путь. 1904. № 9. С. 47.

¹⁴² Там же. № 3. С. 52.



возродить его религиозную праоснову. «Дионисийский миф, — пишет он, — <...> недостаточен для объяснения культовых явлений дионисического цикла...», поэтому «греческое мифотворчество не смогло пластически преодолеть и властно очертить хаотической стихии оргазма»¹⁴³. Религиозные верования, по мысли Иванова, составляют целую систему мифологических представлений, которые, в свою очередь, раскрывают различные грани религиозного сознания и тяготеют к единому древнейшему прасюжету. На основе этого он трактует дионисийский миф многообразно: и как свод историй о страдающих богах и героях, и как форму повествования, которая воплощает архетипические религиозные представления и имеет аналог в других мифологиях и в христианской религии, и как универсальную матрицу религиозных переживаний, и как символический аналог духовно-душевной жизни человека.

Показательно, что Иванову оказывается близка работа А. Н. Веселовского «Синкретизм древней поэзии и начала дифференциации поэтических родов». Она публиковалась в Журнале Министерства народного просвещения в 1899 году, где в июле–августе была опубликована «Первая пифийская ода» Пиндара в переводе Иванова¹⁴⁴. Вероятно, что Иванов знал эту работу. У Веселовского речь идет о формировании жанров и принципов поэтики из первоначального синкретизма. Под синкретизмом понималось единство религиозного вероучения, то есть прамонотеизм — первобытное единобожие, как и у Соловьева в исследовании «Мифологический процесс в древнем язычестве». Разыскания Иванова и Веселовского предвосхищают некоторые открытия, сделанные О. М. Фрейденберг в книгах «Миф и литература древности», «Поэтика сюжета и жанра»¹⁴⁵. И Веселовский, и Фрейденберг знали работы Фрэзера, а Веселовский даже оставил пометы на имевшемся у него экземпляре книги «Золотая ветвь»¹⁴⁶.

Описывая происхождение поэзии из обрядовых заклинаний, вылившихся в принцип двух или нескольких хоров, он писал, что для понимания проблемы обособления искусства, вызывающего, как и древние формы синкретизма, психофизический катарсис, не всегда разрешимым является вопрос о границах между обрядом и культом, «предполагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа»¹⁴⁷. «Обряд, — по

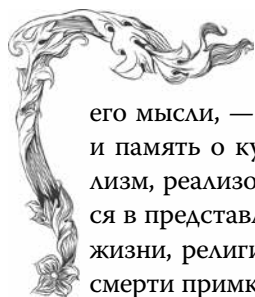
¹⁴³ Там же. № 9. С. 49.

¹⁴⁴ Дэвидсон П. Библиография прижизненных публикаций произведений Вяч. Иванова: 1898–1949 / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 2012. С. 17.

¹⁴⁵ О. М. Фрейденберг писала: «...Я брала образы в их многообразии и показывала их единство. Мне хотелось установить закон формообразования и многоразличия. Хаос сюжетов, мифов, обрядов, вещей становился у меня закономерной системой определенных смыслов», «я первая увидела в литературном сюжете систему мировоззрения». См.: Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 111. В последнем утверждении она была не совсем объективна, так как не указала на опыт Вяч. Иванова и других ученых.

¹⁴⁶ См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 18.

¹⁴⁷ Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации по-



его мысли, — вел к культу и мог не доразвиться до него, но он мог сохранить и память о культе...»¹⁴⁸, но когда он развивался, то возникал обрядовый дуализм, реализовавшийся в *культовом мифе*. «Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание продвинется по пути развития: борьба жизни и смерти примкнет к мифу одного существа, бога, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовой драмы; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны к дионисовским триэтериям, наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей»¹⁴⁹.

Здесь намечены принципы обрядового дуализма, важные для формирования мистериального архетипа, нашедшего воплощение в инициационном метасюжете, положенном в основу «Эллинской религии...». Он восходит к двум типам сюжетных схем, в классификации О. М. Фрейденберг, — *солнечно-хтонического и плодородия-смерти*. «Оба эти цикла, пишет она, — симметрично разрабатывают один и тот же тематический материал с различием конструктивного тона, который зависит от преобладания представлений о солнце или о растительности»¹⁵⁰. Эти два типа сюжетных схем объединяются в единый метасюжет в рамках дионисийской мифологии, которую анализирует Вячеслав Иванов, так как она была задана структурой мистерий.

Веселовский обратил внимание на обряды, предшествовавшие культам древнегреческих богов, и прежде всего Зевса и Диониса, и трансформировавшиеся в мистерии. «Эзотерические таинства Элевсиса, — писал он, — доступные лишь посвященным, пытались ответить на вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездия. Неофитов вводили в область мрака и тишины, нарушавшихся порой страшными звуками или видениями адских чудовищ и мук, ожидающих грешников, а затем развивался в темноте ночи яркий солнечный свет, и посвящаемые поклонялись сияющим ликам божества»¹⁵¹. Именно «эзотерическое учение таинств, — согласно мысли Веселовского, — обобщило содержание мифа; идеи промысла и долга, судьбы и вменяемости преобразили его содержание, и в нем раскрылись сюжеты для драмы душевных конфликтов»¹⁵².

этических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / Сост. и автор вст. ст. И. О. Шайтанов. М., 2006. С. 187. См. также с. 174.

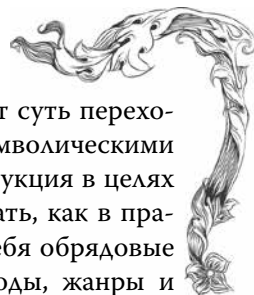
¹⁴⁸ Там же. С. 187.

¹⁴⁹ Там же. С. 190.

¹⁵⁰ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета. С. 228.

¹⁵¹ Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 274–274. Ср. фрагмент письма Вяч. Иванова В. Я. Брюсову от 1 августа 1905 года, где он отметил: «Я похож на посвящаемого в мистерии: меня держат в потемках, и до меня долетают только отрывочные устрашающие и непонятные восклицания или шепоты...» (Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым: 1903–1923/ Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева. А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 477).

¹⁵² Там же. С. 275.



В анализируемом мифе о Дионисе Веселовский раскрывает суть перехода обряда в культ, а культа в ритуал и сюжет, обрастающий символическими мотивами. Задача его исследования — историческая реконструкция в целях основной задачи исторической поэтики — стремления показать, как в прайстории из древнейших форм синкретизма, включавшего в себя обрядовые действия, песни, пляски, музыку, развились литературные роды, жанры и сюжеты. Но Веселовского, по мнению О. М. Фрейденберг, не интересует семантика праязыка сюжетов, мотивов, мифов¹⁵³. Для Иванова же это вопрос первостепенной важности.

Отсылая к книге Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где сущность трагического выводится из дионисийского мифа, Веселовский использует один из возможных вариантов религиозного синкретизма в целях исследования сюжета «смерть-возрождение». Иванова, вслед за Ницше, интересует мистериальный архетип, лежащий в основе древнегреческой трагедии.

Ницше писал, что «*мистериальное учение трагедии* — основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как на изначальную причину зла, а на искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства»¹⁵⁴. В статье «Ницше и Дионис» Иванов отмечал, что «вдохновленный дионисийским хмелем Ницше сознавал, что для просветления лика земного <...> наше сердце должно измениться, внутри нас должна совершиться какая-то глубокая перемена, преобразование всего душевного склада, перестройка всего созвучия наших чувствований, — пере-рождение, подобное состоянию, означаемому в евангельском подлиннике словом “метанойя”, — оно же — условие прозрения “царства небес” на земле» (I, 721).

Но, как пишет Иванов, Ницше отказывается от дионисийского «как» в пользу определенного и недионисийского «что» и тем становится богоборцем, восставшим на своего же бога, что проявилось в учении о «Сверхчеловеке», отчужденном от дионисийских корней и религиозной идеи.

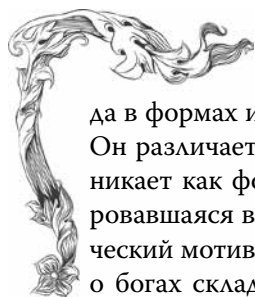
В полемике с Ницше у Иванова сопряжены две темы. Одну из них можно определить как фаустовскую. Она заключается в стремлении к бесконечному, в поисках выхода из сверхчеловеческого, преодолении страдания и искушения. Другую можно определить как мефистофелевскую. Это уничтожение человеческой души, что блестяще показано А. С. Пушкиным в «Сцене из Фауста» и интерпретациях этого текста, где «другое я» превращено в «не я»¹⁵⁵.

Вызванные феноменом Ницше, исследования Веселовского и Иванова о первобытном синкретизме и роли в нем дионисийского культа имеют различные цели, но связаны подходом к истолкованию мифа из ритуальных форм обряда. Задача Веселовского — проследить воплощение дионисийского обря-

¹⁵³ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. С. 20.

¹⁵⁴ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 94.

¹⁵⁵ См.: Виролайнен М. Н. Ловушка Мефистофеля (Пушкинская «Сцена из Фауста») // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. С. 161.



да в формах исторически сложившейся поэзии, например, гимна, дифирамба. Он различает миф первобытный и религиозный. Для Веселовского миф возникает как форма осмысления природно-космического начала, трансформировавшаяся в культ и обряд, на основе которого самозарождается мифологический мотив. В исторический период мифология как система представлений о богах складывается в религиозный миф и культ как богослужение. Далее формируется сюжет как результат сопряжения мотивов, что определяет процесс дальнейшего наложения христианских мотивов и образов на языческие, что А. А. Потебня называл «вторичной» мифологизацией¹⁵⁶.

Веселовский, Потебня, а вслед за ними Иванов проблему взаимосвязи и взаимоналожения языческого и христианского понимали как соотношение различных семантически значимых культурных языков и как методологически важный путь постижения гетерогенных культур¹⁵⁷. Поэтому теоретик символизма, как и Веселовский, стремился к постижению мифа предельно широко. Для Иванова обряд не существует вне религиозной мистики и культа. Его также интересуют обрядовые и культовые истоки лирики, эпоса и драмы (преимущественно трагедии), он исследует дионисийский архетип, к которому, по его мысли, восходят мировые религии. В центре его внимания — инициационный сюжет, поэтому он ставит задачу выделить дионисийский элемент как основу христианского сознания, а следовательно — начало становления религиозных основ искусства через идею страдающего бога.

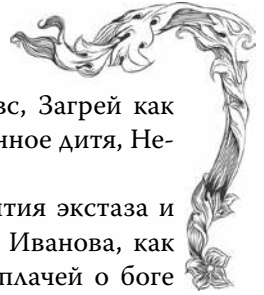
В связи с этим в работах о дионисийстве Ивановым был разработан не только высокий миметический модус художественности как господство трагического начала, укорененного в мистерии, но и сделана попытка осмыслить его через понятие катарсиса. Н. Фрай в исследовании «Анатомия критики» пишет о том, что «трагические сюжеты, когда в них повествуется о богах, могут быть названы дионисийскими»¹⁵⁸. Они носят ритуальный характер, так как связаны со смертью и возрождением природы и дают панораму модусов: от трагического — до иронического, если герой проецируется не на бога, а на человека. В этом плане показателен дионисийский модус художественности в трагедиях «Тантал» (1905) и замысле «Ниобея», в центре которых ницшеанский вариант индивидуализма и богоборчества, трагически завершившийся поражением «сверхчеловеческого» и титанического.

В начале XX века Иванов глубоко исследует дионисийство как научную проблему, пытаясь соединить науку и мифологию. Мифоритуальный аспект позволяет выйти к изучению прамифа как архетипического комплекса представлений и основе сюжетов, мотивов и образов дионисийского цикла. Например, феномен прадионисийства он трактует на основе различных

¹⁵⁶ См. об этом подробнее в кн.: *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 378.

¹⁵⁷ См. об этом там же. С. 378–379.

¹⁵⁸ *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты. Эссе, статьи / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 235.



мифологических образов: герой как пра-Дионис, Дионис-Зевс, Загрей как пра-Дионис, Первочеловек (Пуруша, Адам Кадмон), божественное дитя, Неведомый Бог, Дионис орфический и другие.

Мифо-теургический аспект намечается им на основе понятия экстаза и катарсиса. Не случайно прамиф о Дионисе, согласно версии Иванова, как уже указывалось, возник из обрядовой идеи «страстей», из плачей о боге или герое, вычленился и мифологический аспект развития прасюжета и был основан на мистериальных видениях. Визуальный и эстетический опыт, накопленный в процессе жизни человека, в системе мифотворческого сознания приобретает, как считают представители ритуально-мифологической школы, например, Ф. Уилрайт, символический характер¹⁵⁹. Рассмотрим это явление на конкретном примере — Пергамском алтаре Зевса в Берлине как одном из возможных источников визуальной образности и мифологических представлений поэта о «дионисийском теле».

2.3. ПЕРГАМСКИЙ АЛТАРЬ ЗЕВСА КАК ИСТОЧНИК ДИОНИСИЙСКОГО ПРАМИФА И ЕГО ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В КНИГАХ «ЭЛЛИНСКАЯ РЕЛИГИЯ...» И «ДИОНИС И ПРАДИОНИСИЙСТВО»

«Задача исторической поэтики, — писал А. Н. Веселовский, — определить роль и значение предания в процессе личного творчества»¹⁶⁰. Это предание, по его мысли, было естественным выражением «собираательной психики», затем стало основой образности и схематизма поэтических форм, образность могла и измениться, но можно ли поставить вопрос «о типических схемах», «схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом...»¹⁶¹

Близкую идею устойчивых повторяющихся архетипических представлений реализовала уже в 1930-е годы в своих исследованиях М. Бодкин, анализируя английскую поэзию и драму¹⁶². Образы богов и героев являются, по ее мнению, глубоко архетипическими, свойственными еще архаическому сознанию. Они связаны с переживанием священного¹⁶³.

Анализируя дионисийскую религию, Вячеслав Иванов, как и европейские мыслители, например, К. Кереньи, подчеркивает ее визионарную направленность, выражающуюся в экстатическом состоянии «перехода» и эпифаниях божественного¹⁶⁴. Рассматривая исследования Иванова «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадиионисийство», можно отметить, что

¹⁵⁹ См. об этом в кн.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 96.

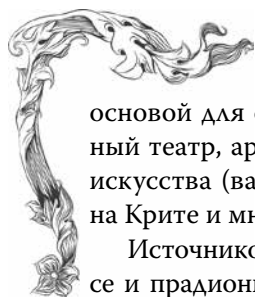
¹⁶⁰ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / Сост. и автор вст. ст. И. О. Шайтанов. С. 537.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.

¹⁶³ Там же. С. 217–330.

¹⁶⁴ См. об этом также: Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. М., 2007. С. 28–37.



основой для создания в них образа «страдающего бога» послужили: античный театр, архитектура, скульптура и живопись и различные произведения искусства (вазопись, фрески, изображающие подземный мир или лабиринт на Крите и многие другие).

Источником визуальной образности в «Эллинской религии...» и «Дионисе и прадионисийстве» мог быть реальный историко-культурный памятник, в том числе и алтарь Зевса из Берлинского музея Пергамон. Алтарь Зевса особенно любопытен, так как не привлекал внимания исследователей как источник мифотворчества Вячеслава Иванова. Иванов учился в Берлинском университете в то время, когда древнейший скульптурно-архитектурный памятник был привезен из древнего Пергама и установлен на Музейном острове в Берлине. Алтарь интересен в связи с формированием в творчестве поэта образа «страдающего бога» как «внутреннего изображения», или «внутренней формы», обусловившей некоторые мифопорождающие стратегии.

Ссылки на Пергам встречаются у Иванова в переписке с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, относящейся к началу 1902 года. Его интересуют пергамские надписи¹⁶⁵ и храм Диониса перед театром в Пергаме, построенный Эвменом II и входивший в пергамский ансамбль¹⁶⁶. Упоминание пергамских древностей встречается также в первоначальной публикации «Эллинской религии...» на страницах журналов «Новый путь» (1904) и «Вопросы жизни» (1905).

Вместе с тем в текстах Иванова нет развернутого описательного экфрасиса Пергамского жертвенника, но есть упоминания, образы-цитаты, образы-символы. Особый статус они приобретают в исследовании «Дионис и прадионисийство», где сама идея «прадионисийства» возникает из образов скульптурного фриза и пергамских надписей¹⁶⁷. Интересны также работы по истории и эпиграфике Пергама, упомянутые Ивановым в этой книге¹⁶⁸. При этом остаются без ссылок, о чем уже многократно писали исследователи как о приеме «неупоминания» у Иванова, многочисленные идеи, мотивы и образы Пергамского алтаря, которые, трансформируясь, образуют мифотектонику «дионисийской телесности» и «дионисийского текста».

В связи с этим мы акцентируем внимание на экфрасисе как способе создания «внутреннего изображения» в работах Вячеслава Иванова о дионисийстве, опираясь на некоторые идеи рассмотренного нами ранее экфрасиса эмблематического типа¹⁶⁹. Это такой тип образности, где, по мнению исследователей, «экфрасистическая иконография не дана эксплицитно, но именно

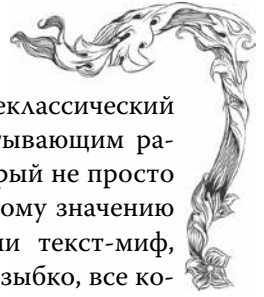
¹⁶⁵ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 211.

¹⁶⁶ Там же. С. 253–254.

¹⁶⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 19, 129, 147, 158, 202, 278, 285.

¹⁶⁸ Fränkel Max. [Hrsg.] *Altertümer von Pergamon* (Band VIII, Band 2): Die Inschriften von Pergamon. Berlin, 1895; *Thrämer E.* Pergamos: Untersuchungen über die Frühgeschichte Kleinasiens und Greichland. Leipzig, 1888.

¹⁶⁹ Титаренко С. Д. Экфрасис-эмблема в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник СПбГУ. 2010. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 1. С. 75–84.



от нее отталкивается ассоциативная работа»¹⁷⁰. Подобный неклассический тип этой формы можно обозначить, вслед Л. Геллером, учитывающим работы Ч. Пирса, как *иконический экфрасис*, то есть такой, который не просто описывает известные артефакты, а отсылает к их ноуменальному значению через игру символическими образами-знаками, создающими текст-миф, текст-видение, постижение картины или скульптуры, где «все зыбко, все колеблется, смещаются пропорции, возникает и тут же искажается перспектива, верх и низ меняются местами»¹⁷¹.

Иконический тип экфрасиса можно понимать как «перевод» Ивановым на символический язык объекта рефлексии, в данном случае надписей и образов Пергамского алтаря Зевса из Берлинского музея, в связи с разрабатываемой им теорией *дионисийства* как психологического состояния в исследовании «Эллинская религия...» и идеей *прадионисийства*, положенной в основу книги «Дионис и прадионисийство». Здесь реализуется задача перевода архитектурно-скульптурного произведения на язык символических соответствий. Большую роль в подобном случае играют, как пишет Э. Х. Гомбрих со ссылкой на работу Д. Е. Хирша «Обоснованность в интерпретации», «*значение (significance) и скрытые ассоциации (implications)*»¹⁷².

Метаморфозы и трансформации визуального образа «страдающего бога» здесь и во многих произведениях Иванова — реализация важнейшей для символистов теургической установки, в русле которой осуществлялась эстетизация и мифологизация различных религиозных переживаний божественной «телесности» на основе артефактов искусства, когда произведения античности и христианства, накладываясь друг на друга, становились носителями авторского мифа. Учитывая, что книги Иванова носят эссеистический характер и имеют особую риторику развертывания мифических образов, можно определить их как философскую исследовательскую прозу. Анализ визуальной природы образов помогает разрешить иконологическую загадку сюжета, так как иконология, по мнению Э. Панофского, не сводима к иконографии, она предполагает восстановление субъективного, то есть возможного подхода к интерпретации явления. Он различает переход от иконографического описания к иконологическому на основе интерпретации «внутреннего значения» как символического¹⁷³.

Оценивая высоко работу Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», Иванов писал в книге «Дионис и прадионисийство», что ему не хватает у немецкого исследователя исторического и религиозного аспектов рассмотре-

¹⁷⁰ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сб. трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 5–22.

¹⁷¹ Там же. С. 10.

¹⁷² Гомбрих Э. Х. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. М., 1989. № 25. С. 279. См. также: Hirsch D. E. Validity in Interpretation. New Haven, 1967.

¹⁷³ Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. СПб., 2009. С. 40.



ния дионисийства, ибо философский путь, предложенный Ницше, уводит в область чистой метафизики¹⁷⁴.

Дионисийское начало, как известно, понимается Ницше как безличная сила действия, связанная с непластическими искусствами и прежде всего музыкой, в отличие от аполлоновского — пластического по своей природе: «из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты, путем медленных переходов, развился олимпийский порядок богов радости»¹⁷⁵.

Вячеслав Иванов создает свою теорию дионисийского образа на живописной, пластической и музыкальной основе, осуществляя уникальный синтез искусств, когда автор становится медиумом, достигая *интермедиального эффекта*. Сама дионисийская идея может найти отражение в пластике образов.

По мысли Соловьева, высказанной в работе «Мифологический процесс в древнем язычестве», Дионис — бог жизни органической, он завершает мифологический процесс и, в отличие от других греческих богов, «внешних» человеку, «входит в самого человека». «Недоступное внутренне, божество, — писал Соловьев, — становится познаваемым только в своем внешнем действии, или проявлении — в видимом мифе, так что это внешнее проявление становится необходимостью для религиозного сознания»¹⁷⁶.

«Видимый миф», то есть «телесность» божества, может восприниматься через пороговые экстатические психологические состояния страха, ужаса, ощущения гибели, с одной стороны, восторга и опьянения — с другой. Причем в первоначальных набросках о дионисийстве, сохранившихся в Рукописном фонде, титаническое приравнивалось дионисийскому: «Титан, — писал Вяч. Иванов, — Дионис = жертва»¹⁷⁷.

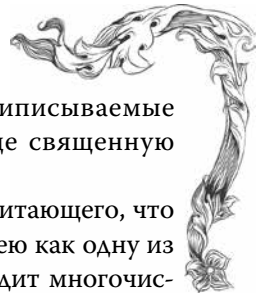
Книга «Эллинская религия...», как уже рассматривалось, была создана на основе цикла лекций Иванова о Дионисе, которые писались им после многолетнего изучения древнегреческой религии. Начиная свое исследование, он размышляет, что образ бога страдающего, как душа трагического мифа, сложился в Греции под влиянием дионисийской религии: «Ужас смерти и искаженная личина страдания — трагическая маска — были приняты греками в идеальный мир их красоты», «полубоги», «богоравные», смертные «герои» — не одни являются в религиозно-поэтическом созерцании древних жертвами рока. Страдают демоны и боги, как Кронос или Уран, как многострадальная Матерь-Деметра, как сам светлый Аполлон, влекущий цепи плена и подневольной службы. Умирают Титаны и нимфы, Адонис и Кора, Кронос и сам Кронид... <...> «Ме-

¹⁷⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 11.

¹⁷⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. : В 2 т. Т. I. С. 6.

¹⁷⁶ Соловьев В. С. Собр. соч. / Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. 2-е изд. (1878–1877). [Репринтн. изд.] М., 1992. Т. 1. С. 22–23.

¹⁷⁷ ИРАИ. Ф. 607. № 138. Л. 1.



ламп, — говорит Диодор, — занес из Египта очищения, приписываемые Дионису, и предание о богоборстве Титанов, и всю вообще священную легенду о страстях богов»¹⁷⁸.

Не принимая точку зрения Виламовица — Меллендорфа, считающего, что в дионисийстве нет идеи страдания, Иванов утверждает эту идею как одну из центральных для формирования визуальной образности и сводит многочисленные мифологические образы к их протоформе — *архетипу Единого Бога*, имеющего дуалистический характер в архаической мифологии.

Иконологически архетип Единого Бога восходит к древнейшим изображениям героической личности. В книге «Дионис и прадионисийство», в главе «Иноименные Дионисы» Иванов писал, что древнейшая эпоха религии страдающего бога «есть эпоха безыменного или иноименного “пра-Диониса”», доказательством чего служит «пустой престол некоего бога, заполненный впоследствии малым кумиром Диониса», поэтому прадионисийские культы представляли собой «почитание безыменного Героя»¹⁷⁹.

В архаической мифологии, переосмысленной греками и римлянами, одним из распространенных сюжетов, воспроизводящих героическую битву богов с титанами, стал сюжет гигантомахии, описанный в «Илиаде» Гомера и «Теогонии» Гесиода. Он имел индоевропейские корни и считался архетипическим, воплотившим идею битвы богов и гигантов как воплощение космогонического мифа. В нем воспроизводились древнейшие представления о борьбе хаоса и космоса, отразившиеся в ритуалах¹⁸⁰. Гибель титанов и заключение их в Тартар отражали архаические представления (*или первосхему сюжета*) об умирающем и сходящем в подземный мир (*первохаос*) изначальном божестве природы, порожденном Геей — Землей¹⁸¹. Шеллинг считал этот сюжет знаменательным, обозначающим переход от мифологического к философскому сознанию, где философские понятия выступают в образах и именованиях Богов¹⁸².

В Пергамском акрополе, в эпоху правления царя Евмена II в 180–160 годы до н.э., в память о победе царя Аттала I над племенем галатов было произведено воссоздание этого сюжета в формах высокого скульптурного рельефа¹⁸³. Пергамский алтарь стал символом эллинистической культуры. Он является одним из самых уникальных памятников античности, воплотивших сюжет гигантомахии в образах символической телесности, представленной «аполлоническими» образами олимпийских богов и «дионисийски» ими растерзываемых титанов.

¹⁷⁸ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 111.

¹⁷⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 17.

¹⁸⁰ Евзлин М. Космогония и ритуал / Предисл. В. Н. Топорова. М., 1993. С. 98–99.

¹⁸¹ Там же. С. 99–100.

¹⁸² Шеллинг Ф. В. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 195–196.

¹⁸³ См. подробнее об этом в кн.: Штоль Г. Боги и гиганты / Пер. с нем. Г. Ванделя. М., 1977.



Необычный синтез противоположностей в образах Пергамского алтаря уже обращал на себя внимание исследователей, обозначивших это явление как пергамский неоплатонизм, для которого характерен переход от объективной конструктивной мифологии — к систематически-диалектической и субъективной на основе усиления принципа теургии¹⁸⁴. Алтарь был не единственным скульптурным изображением гигантомахии. Показательно, что Иванов мог видеть воплощение этого сюжета в пластике в Дельфах на северном фризе сокровищницы. Датировку этого изображения связывают с последней четвертью VI в. до н.э.¹⁸⁵

Алтарь представлял собой сочетание высокой античной архитектурной формы (портик с колоннадой) и скульптурного горельефа. Горельеф с изображением гигантомахии покрывал как нижние стены алтарного окружения высотой 2,75 метра, так и верхние — по фризу стены. Уже в начале 1880-х годов развалины колоссального жертвенника были привезены в Берлин и выставлены для обозрения на Музейном острове, где находятся и сейчас (мрамор, античное собрание, Пергамон-музей). Иванов мог видеть его уже в 1886–1890-е годы в Берлине.

Раскопки в Пергаме, как известно, с 1864 до начала 1880-х годов проводили знаменитые немецкие историки и археологи К. Хуман и Л. Курциус. В них принимал участие Э. Целлер, лекции которого по античной философии слушал Иванов, когда был студентом Берлинского университета в 1886–1890 гг., а также В. Дерпфельд, читавший Иванову лекции в Афинах спустя десятилетие¹⁸⁶.

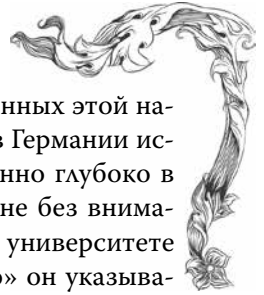
По свидетельству современников, видевших Пергамский алтарь, в Берлине были выставлены хорошо сохранившиеся скульптурные группы Зевса, Афины, Диониса, Феба и Посейдона. «Скульптор пергамских фризов, — как говорится в статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, — сумел соединить в них присущие произведениям лучшей поры греческого искусства широкий замысел, величественную красоту композиции и благородство форм с тем смелым и сильным выражением страдания, какое мы находим, между прочим, в других произведениях греческой пластики более подробно, например, в Лаокооне, Умирающем Галле и других»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. I. С. 325.

¹⁸⁵ Комментируя этот сюжет, варьирующийся в «Мифологической библиотеке» Аполлодора, В. Г. Борухович пишет: «В Афинах, начиная с 566 г. до н.э. каждый четвертый год богине Афине подносился пеплос с вытканым на нем изображением Гигантомахии, что говорит об особой роли Афины как богини-воительницы в этом мифе. На знаменитой статуе Фидия, поставленной в Парфеноне в 438 г. до н.э., этот сюжет украшал внутреннюю часть щита богини». — См. в кн.: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Подг. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 131.

¹⁸⁶ См.: *Вахтель М.* Вильгельм Дерпфельд и Вячеслав Иванов // *Античность и культура Серебряного века*. С. 139–154.

¹⁸⁷ С.-в. А. А. Пергамские древности // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. СПб., 1898. Т. 45 (XXIII). С. 177.



В 1880-е годы в Берлине вышел ряд исследований, посвященных этой находке¹⁸⁸. И статья энциклопедического словаря, и вышедшие в Германии исследования были снабжены схемами и фотографиями. Особенно глубоко в этот период исследовались пергамские надписи, оставшиеся не без внимания Иванова, увлекавшегося в период обучения в Берлинском университете эпиграфикой. Например, в книге «Дионис и прадионисийство» он указывает, что на понятие «прадионисийства» его натолкнула пергамская надпись «Зевс-Вакх»¹⁸⁹. Образ Зевса на фризе Пергамского алтаря символичен. Он изображен мечущим молнии в титанов, обвитых змеями. Многие титаны, сыны Геи, — полухтонические, полубожественные юноши, тела которых глубоко воплощают идею дионисийского «растерзания».

Чтобы понять своеобразие экфрасиса как «внутреннего образа», формирующего представление о «дионисийском теле» у Иванова, важно сравнить различные типы восприятия Пергамского алтаря его современниками, в текстах которых дан описательный или истолковательный экфрасис этого жертвенника.

В статье «Пергамские раскопки. Письмо в редакцию», написанной после посещения одной из первых экспозиций алтаря в Берлине в 1880 году, И. А. Тургенев писал, что «эта “Битва богов”, действительно, откровение», «как я счастлив, что я не умер, не дожив до последних впечатлений, что я видел все это»¹⁹⁰. В своей статье он идет от описания фриза алтаря (описательного экфрасиса) — к патетическому и взволнованному его истолкованию, намечая дионисийскую тему как музыкальную. Приведем лишь некоторые фрагменты из его статьи:

«Эти горельефы (многие из тел так выпуклы, что совсем выделяются из задней стены, которая едва с одной стороны прикасается их членов) — эти горельефы изображают битву богов с титанами или гигантами, сыновьями Гэи (Земли), — писал он. <...> — Посередине всего фронтона Зевс (Юпитер) поражает громоносным оружием, в виде опрокинутого скиптра, гиганта, который падает стремглав, спиной к зрителю, в бездну; с другой стороны — вздымается еще гигант, с яростью на лице — очевидно, главный боец, — и напрягая свои последние силы, являет такие контуры мускулов и торса, от которых Микель-Анджело пришел бы в восторг. Над Зевсом богиня Победы парит, расширяя свои орлиные крылья, и высоко вздымает пальму триумфа; бог Солнца, Аполлон, в длинном, легком хитоне, сквозь который ясно выступают его божественные, юношеские члены, мчит-ся на своей колеснице, везомой двумя конями <...>. Вакх-Дионизос,

¹⁸⁸ Conze A. Pergamon, ein Vortrag. Берлин, 1880; Conze A. Humann C., Bohn R., u. a. Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Берлин, 1880–1881.

¹⁸⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 19.

¹⁹⁰ Тургенев И. С. Пергамские раскопки. Письмо в редакцию // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. М.; Л., 1968. Т. XV. С. 34–39.



Диана — Артемида, Гефест — Вулкан — также в числе бойцов-победителей; есть другие еще, пока безымянные боги, нимфы, сатиры — всех фигур около сорока и все выше человеческого роста! Поразительна фигура Гэи (Земли), матери гигантов; вызванная гибелью своих сынов, она до половины корпуса, до пояса, поднимается из почвы.... <...>. Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружие, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки, — все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы, и отчаяние, и веселость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — да это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам»¹⁹¹.

Д. С. Мережковский представил образы алтаря в своем стихотворении «Титаны (К мраморам Пергамского жертвенника)», истолковывая гигантов как первых архаических богов, низвергнутых олимпийцами: «Обуглены крылья, / И ног змеевидных/ Раздавлены кольца, / Тройными цепями / Обвиты тела...»¹⁹² В первом романе трилогии «Христос и Антихрист» — «Юлиан Отступник», имеющем второе заглавие («Смерть богов»), — он использует эти же образы для углубления центральной идеи — идеи гибели языческого мира. «Он стоял, — пишет Мережковский, — на большой высокой площади, перед жертвенником Пергамским, залитой солнцем, окруженной голубым небом. На подножии храма была изваяна гигантомахия, борьба титанов и богов: боги торжествовали; копыта крылатых коней подпирали змеевидные ноги титанов»¹⁹³. Ссылки на этот роман мы встречаем в переписке Иванова с Зиновьевой-Аннибал в период изучения Вяч. Ивановым религии Диониса¹⁹⁴. Зиновьева-Аннибал пишет Иванову, что «Мережковский не знает Греции, не ведает Диониса...»¹⁹⁵

Мифология олимпийцев носила смешанный характер и включала в себя доолимпийские, хтонические представления, как указывает А. Ф. Лосев, рассматривая мифологию поэмы Гесиода «Теогония», «в своем взаимном переплетении, даже в своей борьбе»¹⁹⁶. В античности миф понимался как история, уходящая корнями в далекое прошлое. В заменитых сводах мифов,

¹⁹¹ Там же. С. 38–39.

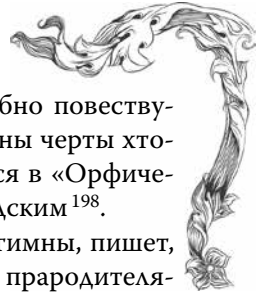
¹⁹² Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 543.

¹⁹³ Там же. Т. 1. С. 74.

¹⁹⁴ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 313.

¹⁹⁵ Там же. С. 464.

¹⁹⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Кн. II. С. 348.



например, «Мифологической библиотеке» Аполлодора, подробно повествуется о битве олимпийцев и титанов, у последних ярко выражены черты хтонизма¹⁹⁷. О титанах как первопредках человека рассказывается в «Орфических гимнах», опубликованных в конце XIX века Н. И. Новосадским¹⁹⁸.

К. Кереньи в своей книге о Дионисе, цитируя орфические гимны, пишет, что в орфических гимнах титанов называли «наших отцов прародителями», так как дионисийское начало есть в каждом человеке, рожденном, согласно мифу о Дионисе, из пепла титанов, растерзавших его. Ссылаясь на исследования, посвященные Пергамскому алтарю, Кереньи подчеркивает, что «пергамские цари отправляли там частный и закрытый семейный культ Диониса»¹⁹⁹. Эстетика хтонизма, по его мысли, это «тетраморфизм», который совмещает в себе чудовищность и чудесность, ужас и красоту телесного. Это красота космической катастрофы, когда в муках рождается новое царство Зевса, основанное уже не только на страхе и дисгармонии, но на строе, гармонии, мудрости.

Для Иванова была важна эстетически выраженная в образах пластики идея страдания, воссозданная в мифе о гибели гигантов (первых, природных, хтонических богов) от рук олимпийцев. Мифология гигантов, как и титанов, растерзавших Диониса в младенчестве, в античности была мифологией хтонической, или доолимпийской, воплощающей одну из ипостасей Диониса — бога подземного. Дионис был сыном смертной женщины — Семелы (или Геи), то есть богочеловеком, и боролся за то, чтобы войти в круг олимпийских богов.

Поэтому миф о гигантах, пораженных богами, мог быть и *повествованием* (рассказом), и чисто *философской теорией* о двух типах бытия — подземном (хтоническом) и высшем (разумном), и *моделью* человеческих психологических состояний (от растерзания — до ощущения цельности и совершенства), и *образом* этих состояний. Об идее телесности в античной эстетике писал А. Ф. Лосев, рассматривая скульптурность как высшее выражение античной идеи тела. Он пишет, что Диониса и Аполлона нужно понимать «классически», то есть «*телесно*»²⁰⁰. Понятие телесности содержится в публикациях лекций Иванова о религии Диониса, которые он читал в Париже в 1903 году. Так, например, начиная главу пятую, он пишет, что «мифу не удастся пластически и окончательно очертить Дионисов облик», так как он «бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы»²⁰¹.

Скульптурные образы Пергамского алтаря представляют как бы «два полюса греческой души», так как «существо религиозной идеи Диониса, по мысли Иванова, не сводимо ни на какое определенное *что*, но изначально было и навсегда осталось некоторым *как*. Стихия Диониса есть только

2.5. Пергамский алтарь Зевса как источник дионисийского мифа и его визуальное репрезентации

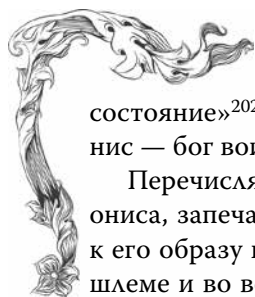
¹⁹⁷ Аполлодор. Мифологическая библиотека / Подг. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 9–10.

¹⁹⁸ Новосадский Н. И. Орфические гимны. Варшава, 1900.

¹⁹⁹ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. С. 156, 223.

²⁰⁰ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 38.

²⁰¹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 9. С. 47.



состояние»²⁰². В книге «Дионис и прадионисийство» он писал, что «Дионис — бог воинских кликов»²⁰³.

Перечисляя в «Эллинской религии...» многочисленные воплощения Диониса, запечатлевшиеся в произведениях античного искусства, он отсылает к его образу на фризе Пергамского алтаря, где Дионис предстает как «бог в шлеме и во всеоружии (на изображениях Гигантомахии)», так как «этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность»²⁰⁴. «Его многообразность и как бы текучесть, — пишет он, — не позволяет облекать его нипен в постоянное и устойчивое формальное представление»²⁰⁵.

Он имеет в виду архетипические представления, на основе которых складывается мифологическая концепция Диониса: «Очевидно, миф ищет выражения чему-то данному изначала», — добавляет он²⁰⁶. Цитируя М. Мюллера, Иванов пишет, что дионисийство должно быть явлением «сверхматериального порядка», оно открывается в силе материальной: «Дионис умирает вечно и умирает насильственно»²⁰⁷.

В поисках религиозной идеи Диониса Иванов обращается к мифологии Зевса, который, по его мнению, воплощает архетип «пра-Диониса» — *Зевса-Вакха*. «И если мы заподозрим это заявление в религиозном синкретизме или философской феографии (богосмешении), — пишет он, — то формальный культ Зевса — Вакха (Ζεύς Βάχος) в Пергамоне, засвидетельствованный эпиграфически, показывает, по-видимому, нечто большее: здесь феография кажется нам имеющей свои корни в древнейшей религиозной идее и свои традиции во фригийском и пафлагонском культе Зевса, умирающего зимой и воскресающего весной, то есть Диониса с именем Зевса»²⁰⁸. Зевс-Вакх — бог жертвенного страдания, он, по мысли Иванова, бог-герой вообще как бог страдающий.

Обращаясь к исследованию архаической мифологии в книге «Дионис и прадионисийство», Иванов опирается на пергамские надписи, опубликованные Френкелем²⁰⁹, на которые он неоднократно ссылается и в «Эллинской религии...», цитируя также другие источники, связанные с изучением Пергамского алтаря Зевса²¹⁰. Он пишет: «Такое религиозное образование, как “Зевс — Вакх” пергамской надписи, конечно, исключение и аномалия; примечательно, однако, что “Зевс-Вакх” читается рядом с “Зевсом”»²¹¹.

²⁰² Там же. № 3. С. 39.

²⁰³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 30.

²⁰⁴ Новый путь. 1904. № 9. С. 47.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же. С. 48.

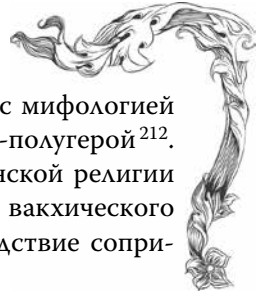
²⁰⁷ Там же. С. 49.

²⁰⁸ Там же. С. 53.

²⁰⁹ См.: Fränkel Max. [Hrsg.] *Altertümer von Pergamon* (Band VIII, Band 2): Die Inschriften von Pergamon. Berlin, 1895.

²¹⁰ Thrämer E. *Pergamos: Untersuchungen über die Frühgeschichte Kleinasiens und Greichland*. Leipzig, 1888.

²¹¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 19.



Развивая свое предположение, он соотносит эту формулу с мифологией Крита и Малой Азии, где «пергамский Зевс-Вакх» — полубог-полугерой²¹². В образе Зевса он видит «прадионисийскую подпочву» эллинской религии и объясняет оргиастические культы Дионису через феномен вакхического экстаза. «Полнота Дионисовой религии, — пишет он, — следствие соприкосновения этих двух культов, мужского и женского»²¹³.

Идея «пра-Диониса», по мысли Вячеслава Иванова, восходит к почитанию «безымянного Героя» и «женского оргиазма»²¹⁴. Поэтому дионисийство — дуалистическая религия, так как Дионис — бог восхождения и нисхождения, Неба и Земли, он один из «исступленных героев-вакхов (bakchoi)»²¹⁵.

Здесь ощутим «перевод» зрительных ощущений в визуальный образ, близкий нашему восприятию героев-титанов Пергамского алтаря. Например, Алкионей, изображенный на фризе жертвенника в виде умирающего героя, пораженного Афиной. Он становится символом титанического страдания. У него божественные крылья, но он не может взлететь, так как имеет змеевидные ноги, вросшие в землю и свидетельствующие о его принадлежности к хтоническому подземному миру. Гигант находится в предельном физическом напряжении, его лицо — маска нечеловеческого страдания. Этот образ мог бы стать эмблемой страдающего и разрываемого на части бога Диониса. Афина и Алкионей — противоборство хтонического и олимпийского, стихийного и рационального, земного и небесного, мужского и женского начал. Эта скульптурная группа эмблематизирует «всеэллинскую религию», говоря словами Иванова. «Религия Олимпа и религия подземных богов, — пишет он, — никогда не смешались до конца. В одних мистериях раскрывалось богопознание, снимавшее все противоречия»²¹⁶. Поэтому мифический герой-гигант мог восприниматься как носитель дионисийской идеи «растерзания».

В визуальных образах книги «Дионис и прадионисийство» Ивановым осуществляется синтез объектной и субъектной стороны мифа, говоря словами А. Ф. Лосева. Зевс-Вакх — образ многоликого Диониса в книге Вяч. Иванова. Как и на пергамском фризе, он — «грозная ипостась двойственного оргиастического божества», когда «лицо собственно Диониса уже отчетливо выявлено». «Не преобладает над ней, — пишет Иванов, — в виде верховного Зевса, но ей соподчиняется и обуславливает представление о яростном боге — двойнике кроткого Диониса»²¹⁷. Так как Дионис, по мысли теоретика символизма, — «бог жертвенного страдания», он не имеет имени и лица, поэтому облекается «во многие лица», «лики или формы»: он бог —

²¹² Там же. С. 278.

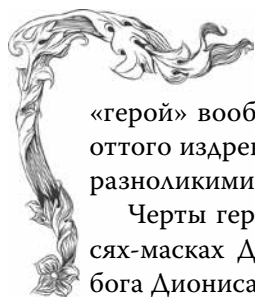
²¹³ Там же. С. 159.

²¹⁴ Там же. С. 17.

²¹⁵ Там же. С. 2.

²¹⁶ Там же. С. 206.

²¹⁷ Там же. С. 29.



«герой» вообще «как бог умирающий, и при том — страстную смертью; и оттого издревле его божество ипостазирется во многих героях, единое под разноликими масками судьбы трагической»²¹⁸.

Черты героев-гигантов Пергама воплощены у него в различных ипостасях-масках Диониса. Например, в типе прорицателя Мелампа — пророка бога Диониса и его коррелята — маски, о котором Иванов пишет, что он вышел «из недр земли и принадлежит, по особенностям своего мифа и своей генеалогии, к ликам сферы хтонической», что «первоначально сам был змием», так как «нижняя половина его тела оставалась как бы погруженною в подземное царство»²¹⁹.

Мифологема Дионис — Христос, на которой строится теория Иванова, — результат сложнейших метаморфоз и трансформаций образов страдающих богов и героев, воспринятых сквозь призму христианского искусства. Тип страдающего Диониса мог ассоциироваться с его протоформами или образами-заместителями: героями и богами в античном искусстве и с образами христианской живописи.

Кроме того, Пергамский алтарь являл собой сочетание классической античной архитектуры (портик с колоннадой) и живописного принципа, присущего позднему христианскому искусству. Живописный принцип был реализован в скульптурном горельефе. В его основе — сочетание тектонического и атектонического начал, при помощи которого создается символическое пространство хаоса, стремящегося стать воплощением гармонии. Тектонический принцип — основа античного искусства, живописный атектонический — свойство христианского, как подметили исследователи²²⁰. Вячеславу Иванову свойственно ощущение атектонического (христианского и живописного) в формировании представления о «дионисийском тексте» и «дионисийском теле».

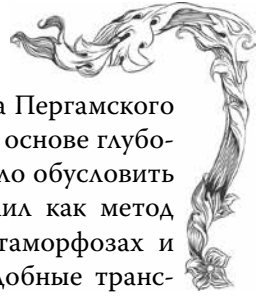
Таким образом, в исследованиях Иванова встречаются упоминания, а также визуальные мотивы и образы, отсылающие к Пергамскому алтарю Зевса в Берлинском музее. В них воплотились архетипические мотивы и сюжеты дионисийского мифа. «Видение и миф, эпифания и мифология взаимно влияли друг на друга, порождали друг друга; в процессе их взаимопорождения возникали и культовые образы», — пишет Кереньи в своем исследовании о религии Диониса²²¹. Надписи и образы-видения Пергамского жертвенника разворачиваются в иконический тип экфрасиса и определяют мифопорождающие стратегии. Миф о страдающем божестве-герое формирует визуальные образы-знаки «дионисийской телесности», восходящие к архаической космогонической мифологии. «Дионисийская телесность» понимается как священная мистерия нисхождения и восхождения и архетипиче-

²¹⁸ Там же. С. 53.

²¹⁹ Там же. С. 28.

²²⁰ Таруашвили А. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденого зодчества. М., 1998.

²²¹ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. С. 29.



ская модель божественного. Восприятие скульптурного фриза Пергамского алтаря, относящегося к периоду эллинизма, шло у Иванова на основе глубочайшего опыта осмысления христианского искусства, что могло обусловить формирование того метода, который Э. Панофский определил как метод реинтерпретационных контаминаций²²². Он основан на метаморфозах и трансформациях художественного образа. Как известно, подобные трансформации античного образа наблюдаются в христианской культуре уже в искусстве Ренессанса. Но они приобретают статус сознательного принципа в поэтике символизма и связаны с разработкой различных приемов. Главная причина трансформации при иконологическом восприятии коренится в самой природе символического образа, который может быть особым языком для посвященных, образом-кодом со множеством значений.

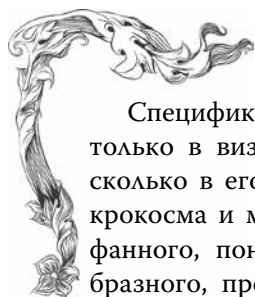
2.4. ФИЛОСОФСТВОВАНИЕ В ФОРМЕ МИФА: НЕОГНОСТИЦИЗМ У В. С. СОЛОВЬЕВА И ВЯЧ. ИВАНОВА

«Эллинская религия...» стала явлением знаменательным для символистов и не менее значимым, чем работы Ницше и Соловьева. Кроме того, это исследование, написанное необычным языком, сочетающим философское и художественное, как у Паскаля и Ницше, определило направленность исканий Вячеслава Иванова от философии религии — к философии мифа и ритуала. Поэтому важно рассмотреть эту работу с точки зрения неосинкретизма, то есть нового мифологизма, в русле которого религиозный ритуал становится основой мифотворческих стратегий.

В этом плане работы по дионисийству оказываются созвучны гностицизму, возрождающемуся в конце XIX века в связи с интересом к нему В. С. Соловьева. Иванов подверг критике существующие в конце XIX и начале XX века фундаментальные подходы к изучению религии и мифа, основанные на изучении мифологии как статической системы, и выделил то общее, что присуще всем религиям, — психологическое трансперсональное религиозное состояние, в котором божество переживается человеком наиболее глубоко в состоянии мистического экстаза. Дионисийство, по его мнению, глубже всего выразило этот феномен уже на уровне архаических верований. «Религия страдающего Бога, — писал он в отрывках “О многобожии”, — вот истинная религия [Арийца] богочеловечества, до которой ветхозаветный еврейский дух не мог возвыситься даже в Исаии, но которая уже тогда была религией [всего язычества] [человечества, так что] Передней Азии, Египта, Индии и Греции. Так что христианство знаменует не столько последний вывод еврейства, сколько поворот к язычеству»²²³.

²²² Панофский Э. 1) Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006; 2) Этюды по иконологии. СПб., 2009.

²²³ Иванов Вяч. О многобожии. С. 39.



Специфика мифопоэтического сознания, как известно, заключается не только в визионерстве и способности к репрезентациям божественного, сколько в его космологизированности на основе противопоставления макрокосма и микрокосма, Земли и Неба, верха и низа, сакрального и профанного, понимания времени как вечности, наличии архетипов кругообразного, представлении об астральном космосе и явлении выраженной природно-космической символики²²⁴. Причем, как указывает А. Ханзен-Лёве, «из гигантского изобилия космологических и космогонических мифологем в символистскую мифопоэтику вошли только совершенно определенные элементы», отличающиеся от архаически-архетипического набора неортодоксальными религиозными или гностико-герметическими знаками-кодами и идеей непрерывного сотворения мира как акта творения художника-теурга²²⁵. Поэтому для символистской мифопоэтической космологии показателен образ становящегося хаоса как выражение первоначального природно-космического начала, символизируемого понятием Души Мира. Для Иванова его аналогом стало дионисийское начало.

«Душа Мира», — как определил ее В. С. Соловьев в лекциях по истории философии, — есть термин, который метафизическая философия употребляет для обозначения того, что на общепринятом языке и в науке (эмпирической) зовется природой вообще (не природой той или другой вещи), т. е. единого живого существа, которое проявляет свою деятельность в многообразии мировых явлений»²²⁶. Оно есть «пассивная возможность» мирового всеединства, его «неопределенное стремление», которое не имеет формы. Эта форма, по Соловьеву, содержится в Божестве как его идея, которая «стремится реализоваться или воплотиться в хаосе элементов», а затем «божественное начало все более и более осиливает хаотическую материю и, наконец, вводит ее в совершенную форму человеческого организма», что является основанием возникновения «натуральной религии»²²⁷. «Натуральная религия», — пишет Соловьев, — есть воспроизведение в человеческом сознании (или Мировой Душе как выражающей единство в форме сознания) повторения того процесса, которая Мировая Душа переживала в формах физического мира — до появления человека»²²⁸.

Дионисийский миф как форма философии «натуральной» или природной, а не «духовной религии», какой Соловьев считает христианство, складывается у Вячеслава Иванова в форме авторского космологического мифа, что подтверждают сопоставления «Эллинской религии...» с работами В. С. Соловьева и прежде всего с его сочинением «Мифологический процесс в древнем языке-

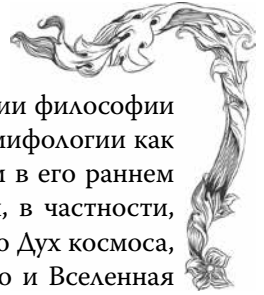
²²⁴ См.: Топоров В. Н. О ритуале С. 12–13; Евзлин М. Космогония и ритуал / Предисл. В. Н. Топорова. М., 1993.

²²⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм: Космическая символика. С. 58–59.

²²⁶ Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 4. 1878–1882. С. 179.

²²⁷ Там же. С. 180, 183–185.

²²⁸ Там же. С. 186.



стве» (1878), идеи которого отразились в его лекциях по истории философии 1880–1881 годов. Некоторые идеи этого сочинения о древней мифологии как аналоге религиозных верований предвосхищались Соловьевым в его раннем незавершенном мистическом трактате «София» (1876), где он, в частности, писал: «Первый Бог, которому поклоняется человечество, — это Дух космоса, хаотическая воля, лежащая в глубине Вселенной. Человечество и Вселенная находятся под его господством, но в человеке это господство оспаривается также Демиургом. Мифология создана этой враждой Демиурга и Духа хаоса в человеческом сознании. Так как человеческая душа субстанциональна Мировой Душе, то человеческое сознание есть лишь идеальное повторение космической реальности. Таким образом, мифологический процесс в общем идет вслед за ходом космического процесса»²²⁹.

Это явление, по Соловьеву, отразилось в мифологических религиях, стоящих на рубеже мифологической и исторической эпохи: «у индусов она выразилась в культе Шивы (Магадевы), у египтян — Озириса, у греков — Диониса»²³⁰.

Таким образом, Мировая Душа как аналог природы, по Соловьеву, является первообразом «натуральных религий».

Космогонический миф считается особым жанром философствования, восходящим к традиции Пифагора, Платона, неоплатоников, гностической теологии, раннехристианской патристике (Ориген), теософии Я. Бёме, поздней философии Ф. Шеллинга. У В. С. Соловьева он сформировался в раннем творчестве и неоднократно перерабатывался, что обстоятельно проанализировано на основе его ранних сочинений и прежде всего трактата «София» А. П. Козыревым²³¹. Козырев, исследуя феномен гностицизма Соловьева на материале его сочинений, считает, что у философа были три версии космогонического мифа. Первая версия мифа изложена, по словам исследователя, в его ранней работе «София», затем этот миф подвергался неоднократной редакции до конца 80-х годов²³².

Козырев указывает на шеллингианскую основу мифа и понимание его как реального процесса теогонии и формы бытия. То есть первоначально Соловьев создает софиологический миф на гностической основе. Об этом свидетельствует его статья «Гностицизм» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона²³³.

Шеллингианскую основу мифа Иванов хорошо знал, увлекаясь немецкой идеалистической философией. Именно у Шеллинга глубоко выражена идея Anima-Mundi — Мировой Души в таком сочинении, как «О Мировой

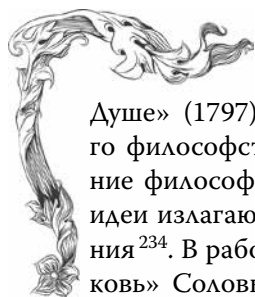
²²⁹ Там же. Т. 2. С. 137.

²³⁰ Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы // Там же. Т. 4. 1878–1882. С. 187.

²³¹ Козырев А. П. Соловьев и гностики. М., 2007. С. 66. См. также: Козырев А. П. Космогонический миф Владимира Соловьева // Соловьевский сборник: Материалы международной конференции. М., 2001. С. 183–196.

²³² Козырев А. П. Соловьев и гностики. С. 66.

²³³ См. в кн.: Соловьев В. С. Философский словарь. Ростов-н-Д., 2000. С. 89–94.



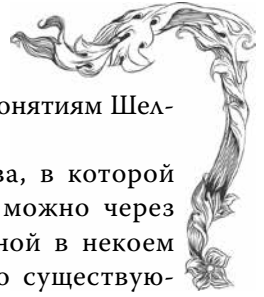
Душе» (1797). У Соловьева происходит актуализация стиля гностического философствования (использование сюжета мифа в философии, появление философских концептов-мифов, мифологизации поэзии). Религиозные идеи излагаются им в форме мифа, понятого как форма гностического знания²³⁴. В работах «Чтения о Богочеловечестве» и «Россия и Вселенская церковь» Соловьев создает учение о Богочеловечестве, которое основано на мистических гностико-герметических идеях соединения небесного и земного, божественного и человеческого. София в философском учении Соловьева — важнейший смыслообраз, который восходит к архетипу Небесной Девы — посреднику между тварным миром и небесным. Об архетипе Небесной Девы как воплотившем софийную мистику в религиозных культах («Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, Дева Света мандеев, мистическая роза суфийской поэзии») писал Вяч. Иванов в статье «Лермонтов» (IV, 382). Софийный миф, таким образом, является частью более общего космологического мифа всеединства у Соловьева. Он мог сформироваться как в русле платонизма, так и гностико-герметической традиции.

Интересны многочисленные пометы, сделанные А. Блоком при чтении книг из собрания сочинений В. С. Соловьева²³⁵. Прочитируем важнейшие, оставив подчеркивания Блока. Эти сопоставления важны в связи с тем, что мономиф Соловьева и мономиф Блока получили название «софиологического». Софиологический миф Соловьева оказал большое влияние на Вячеслава Иванова, определив направление его исследований дионисийской религии. Проблема изучения этого аспекта дионисийства Иванова нами считается существенной.

В «Чтениях о Богочеловечестве» (1877–1884), размышляя о Софии, Соловьев пишет, что, в отличие от первого единства — Слова-Логоса Христа, «единство второго вида, единство произведенное в христианской теософии, носит название Софии», которая, по мысли Соловьева, «есть выраженная, осуществленная идея» (3, 106). «Всякий истинный поэт, — пишет он, — должен «проникать “в отчизну пламени и слова”, чтобы оттуда брать первообразы своих созданий» (3, 109). «Говорить о Софии, — пишет он, — как о существенном элементе Божества, не значит, с христианской точки зрения, вводить новых богов. Мысль о Софии всегда была в христианстве, — более того, она была до христианства», имея в виду ветхозаветные, новозаветные и каббалистические тексты, которые были переосмыслены в масонской и прежде всего розенкрейцерской традиции с позиций христианства (3, 109). В размышлениях Соловьева София имеет различные метафизические начала: она и природа, она и душа человеческая, она и всемирное человечество, и

²³⁴ Козырев А. П. Соловьев и гностики. С. 66–67, 69.

²³⁵ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб.: Изд. Товарищества «Общественная польза», 1873–1877. Т. 1. С. 1–2. В дальнейшем цитируем по этому изданию, сохранившемуся в личной библиотеке А. Блока, находящейся в ИРАИ (Пушкинский дом) РАН, с указанием тома и страницы арабскими цифрами. Интересный анализ помет Блока на работах В. С. Соловьева, связанных с Докладом о русском символизме 1910 г., дан А. А. Рычковым. См.: Шахматовский вестник / Отв. ред. И. С. Приходько. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 225–231.



Церковь Христова. Кроме того, она — Душа мира, близкая к понятиям Шеллинга и Шопенгауэра.

В силу специфики философской лирики В. С. Соловьева, в которой ярко выражено философское начало, понять ее природу можно через природу высшей трансцендентной реальности, воплощенной в некоем первообразе, которым является «абсолютное начало всего существующего», говоря словами Соловьева из его ранней незавершенной рукописи «София»²³⁶. «Высший человек, — писал он там же, — не может найти женщину, которую он мог бы любить восходящей любовью, и если, однако, эта любовь необходима для морального совершенства, то ее предмет <...> должен быть богиней, то есть женским духом высшего порядка»²³⁷. В философском плане это «первичная реальность идеи», в литературоведческом — наличие архетипа или некоего «начала», которое является реальностью сознания.

С. С. Аверинцев, анализируя слово-образ Премудрости в Ветхом Завете, не случайно отметил наличие некоторых общих черт у библейской Премудрости и в различных языческих представлениях, «вариантов того, что Карл Густав Юнг назвал бы женственным Архетипом»²³⁸. В связи с этим указанная тема связана с важнейшими аспектами религиозно-философского и личного мифа о Софии Соловьева-мистика, в котором исследователи усматривают связь с библейскими и гностическими источниками, христианским богословием, неортодоксальной мистикой. Эта же проблема познания женственного архетипа божественного начала актуализирована в работах Иванова, посвященных дионисийской религии, в которых, как и у Соловьева, на наш взгляд, сформулированы важнейшие предпосылки космологизма и софиологии, близкие метафизической художественной картине мира и отсылающие к гностическим источникам. В этом аспекте интересна ранняя работа Соловьева «Мифологический процесс в древнем язычестве», которую можно сравнить с наброском Иванова «О многобожии».

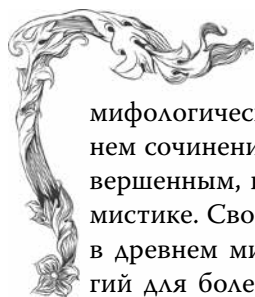
Г. Карпи совершенно справедливо считает, что здесь выражено движение к формированию мировоззрения модернизма, суть которого — «замена рационально-исторического измерения разнообразными и разнородными

2.4. Философствование в форме мифа: неоплатонизм и Д. С. Соловьева и Вяч. Иванова

²³⁶ Соловьев В. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. С. 45, 51.

²³⁷ Там же. С. 71. Не случайно В. С. Соловьев оставил на полях своих философских работ многочисленные записи, выполненные в форме автоматического письма к Софии на различных языках, часто имеющие в своей основе сюжет мистической встречи или воссоединения с божеством. См. Об этом: Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 96–125; Чулков Г. И. Автоматические записи В. С. Соловьева // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 123–132; Титаренко С. Д. «Случай Сведенборга»: природа автоматического письма у Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова // Случай и случайность в литературе и жизни. Материалы конференции. СПб., 2006. С. 126–141.

²³⁸ Аверинцев С. С. Премудрость в Ветхом Завете // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 17.



мифологическими представлениями»²³⁹. То же самое можно сказать и о раннем сочинении Соловьева, которое, как и набросок Иванова, осталось незавершенным, в нем также намечается переход от философии — к религии и мистике. Свою работу Соловьев называл «Историей религиозного сознания в древнем мире» и ставил цель объяснения и обоснования древних религий для более полного понимания всемирной истории²⁴⁰. Работа интересна и новаторским решением проблемы единства мифологических сюжетов, встречающихся в различных религиях.

Показательно, что А. Блок, делая пометы в этой работе, вошедшей в собрание сочинений В. Соловьева, подчеркивает фразу, в которой философ пишет о едином начале религии как основе умственной жизни древнего язычества и о мифологии, как об отражении религиозного сознания (1, 1–2). Эти же идеи составляют основу «Эллинской религии...» Иванова. Рассматривая различные мифологические сюжеты о страдающих и гибнущих божествах, Иванов приходит к выводу о близости религиозных представлений в различных архаических культурах древности, как и Соловьев.

Начиная сочинение «Мифологический процесс в древнем язычестве», Соловьев говорит о тенденции построения отвлеченных теорий в области изучения архаических религий. Преобладающей точкой зрения, по его мысли, является та, в которой доказывается «единство всех народных верований». Но, — отмечает философ, — «не должно забывать, что в язычестве то самое, что составляло содержание *мифа*, было и предметом *культа*» (1, 2). А культовое содержание мифа пока остается необъясненным, поэтому неизвестно, чем было обусловлено одухотворение природы со стороны первобытного человека. «Действительный ответ, — пишет В. С. Соловьев, — был бы равносильным восстановлению всего древнего мирозерцания — задача при условиях современного умственного состояния едва ли исполнимая» (1, 3)²⁴¹, то есть понимание сущности языческой религии едва ли, считает Соловьев, возможно в современных условиях. Вячеслав Иванов, как мы сможем убедиться, ставит такую проблему на основе изучения дионисийской религии как культурно-исторического феномена, реализуя то, что Соловьев считал неосуществимым.

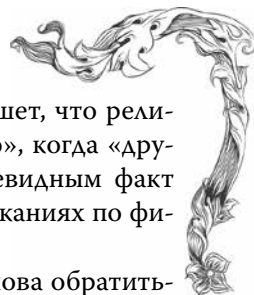
Соловьев ставил задачу определить общее направление развития языческой религии на основе анализа мифологических представлений древности. Методологически важной для Соловьева, по его признанию, является идея теогонического процесса, принадлежащая Шеллингу, а также опыт исследования подобных явлений, сделанный А. С. Хомяковым в «Записках о всемирной истории».

Согласно идее Хомякова, на которого ссылается Соловьев, индуизм и брахманизм воплощают первую тенденцию (единобожие), а Шива, Осирис,

²³⁹ Карпи Г. На пути к страдающему богу. С. 28.

²⁴⁰ См. письмо В. С. Соловьева к Н. И. Карееву: *Соловьев В. С. Письма: В 3 т. / Под ред. Э. А. Радлова*. СПб., 1908–1911. Т. 3. С. 105–106.

²⁴¹ Эта фраза выделена А. Блоком на полях квадратной скобкой.



Дионис — вторую (многобожие). Соловьев в связи с этим пишет, что религия единобожия существовала «только у народа израильского», когда «другой (многобожной) религии не было» (1, 4). Становится очевидным факт отталкивания Иванова от идей Соловьева и Хомякова в разысканиях по философии религий.

Поиски праосновы религий заставили и Соловьева, и Иванова обратиться к индуизму, воплотившемуся в Ведах — своде «первоначальной общеприродной религии» (1, 5)²⁴². Важнейшей установкой Соловьева, выраженной здесь, стало убеждение, что «все боги суть лишь различные формы, проявления или атрибуты одного божества», так что «ход развития был от единого к множественности...» (1, 5–7). Это, по Соловьеву, и определяет развитие мифологического процесса в глубокой древности. «Мы мыслим это развитие, — пишет В. Соловьев, — как постепенную индивидуализацию, обособление, переход от общего к частному, от сравнительно отвлеченного к более конкретному <...>, или, говоря метафорой, от небесного (астрального) к земному (ибо мир органический известен нам как земной)» (1, 10)²⁴³.

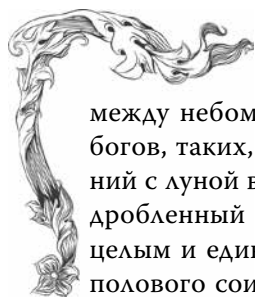
Далее следует важнейшее положение Соловьева, ставшее отправным для русского символизма. Оно касается понимания двойственной природы божества, то есть выведения из божества начала, «независимого от божественного духа», иначе оно не было бы необходимым. «Как начало воспринимательное и рождающее, это есть сила *женственная*, и древний человек, не знавший отвлеченных понятий, олицетворял ее в образе женского божества — первой богини, всеобщей матери (*mater* = *materia*), вследствие чего и явился божеством исключительно *мужским* — всеобщим *отцом*» (1, 11).

Философ указывает на метаморфозы и трансформации образа женского божества как ипостаси Бога-отца в религиях мира. Это и Адити в древнеарийской религии, Урания — у греков, Милитта, Астарта — у других народов. Представления о дневной богине рожают одни мифы, ночной — другие, то есть богини — лишь проявления одного архетипа женского божества, которому соответствует его коррелят — мужское божество. «Для языческого сознания, — пишет Соловьев, — проявление определяет проявляющегося, место единого духа занимает двоякая природа...», поэтому «духовный бог действует, определяя, образуя материальное начало природы, но в своей односторонности он и сам им определяется» (1, 13). Аналог этого находим в работах Иванова о дионисийстве, где центральной идеей стало становление природно-космического божественного и человеческого в многообразных вариациях сюжетов и мотивов и трансформациях образа Диониса.

Обожествлению в мифологическом процессе подвергается любое явление природы, и, когда обособление становится доминирующим, начинается процесс индивидуализации богов, то есть «царство богов конкретных», по Соловьеву. Например, обожествление Солнца как посредника

²⁴² Эту фразу А. Блок выделил квадратной скобкой и знаком NB, что свидетельствует о его интересе к данной проблематике.

²⁴³ Фразу «от небесного (астрального) к земному» А. Блок также подчеркнул.



между небом и землей выливается в культы умирающих и воскресающих богов, таких, как Митра или Христос. А отождествление природных явлений с луной вызвало появление таких лунных богинь, как Урания. «Но раздробленный во множественности органических особей этот бог является целым и единым в жизни рода, а так как жизнь рода утверждается в акте полового соития, то понятно, что бог органической жизни должен носить характер по преимуществу фаллический» (1, 19), — пишет Соловьев²⁴⁴. Это боги, по его мысли, земного плана, такие, как Шива и Дионис. «Греческий мага-дэва был Дионис (Вакхос), — пишет Соловьев, — сын земли (Семелы), бог “влажной” природы органической, растительного и животного царства, бог родовой жизни с фаллосом и вакхическим иступленным развратом» (1, 20)²⁴⁵.

Обоснование Соловьевым природы дионисийства как религии, соединяющей *низшую природу* (хаос) и *высшую, божественную* (космос), было важно как для Вячеслава Иванова — автора «Эллинской религии...», так и Блока — начинающего поэта. Если для Иванова низшая природа (хаотическое) есть условие или основание для высшей, то Блок в раннем творчестве («Стихи о Прекрасной Даме») уходил от низшего — в сферу высшего. То есть у Иванова уже в первых работах о дионисийстве намечен софиологический аспект трансформации низшего — в высшее начало. В 1900-е годы (особенно в книгах лирики «Cor Ardens» и таких ее разделах, как «Эрос», «Любовь и смерть») эротическое становится аналогом божественной сизигии. Об этом же читаем в работе Соловьева, который пишет, что «если божество есть во всякой сфере, <...>, если религия всегда есть связь, соединение, то понятно, почему в сфере жизни органической бог является в фаллосе, и половой акт становится религией» (I, 20–21).

Специфика дионисийской религии, по Соловьеву, заключается в том, что, если раньше бог был внешним по отношению к человеку, то человек теперь чувствует его «внутри», он вошел в его «животную природу», вызвал оргазм и лишил чувства личности, то есть содействовал «мистическому умиранию», необходимому для возрождения личности. «Дионисом, — пишет Соловьев, — богом жизни органической, в которой природа достигает последней степени конкретности и обособления, оканчивается мифологический процесс», и ему соответствуют божества мировой религии, такие, как Осирис — также фаллическое божество» (1, 22)²⁴⁶.

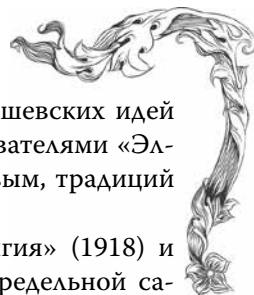
Поэтому фаллический бог, по Соловьеву, основа понимания мифологического процесса, как появления женского коррелята мужского божества, в целях процесса всеединства в древнем язычестве, наметившегося в мистериях.

Изучение раннегностических тенденций Ивановым и Соловьевым диктовалось существовавшим пробелом между античными и христианскими

²⁴⁴ Фраза полностью подчеркнута Блоком.

²⁴⁵ Последнее слово подчеркнуто Блоком.

²⁴⁶ Вся фраза подчеркнута Блоком.



верованиями в науку начала XX века. Это не «смешение ницшевских идей с христианскими», как утверждает Вестбрук вслед за исследователями «Эллинской религии...»²⁴⁷, а изучение Ивановым, как и Соловьевым, традиций раннего христианства, поиски «Единого Бога» перед Христом.

Ф. Ф. Зелинский в своих работах «Древнегреческая религия» (1918) и «Религия эллинизма» (1922) называет эллинизмом период предельной сакрализации эллинского язычества²⁴⁸. По свидетельству исследователей гностицизма, анализирующих многообразные точки зрения, существуют подходы к пониманию гностицизма, согласно которым суть гностицизма сводится к мифу о восхождении души и зависимости идей этого явления от трактовки платонизма и пифагорейства²⁴⁹. На этом основании можно предположить, что ключом к пониманию «Эллинской религии...» Вяч. Иванова является трагический миф гностиков о пленении (растерзании) Софии как Души Мира, оказавшейся поработанной материей, и ее спасении, излагаемый в различных вариантах и прежде всего валентинианском²⁵⁰.

Конечная цель дионисийского экстаза, согласно размышлениям Вячеслава Иванова, — духовное перерождение — «оно же Возрождение», «пресуществление» человека. Это — завет Ницше, понявшего, что «человек — жертва роковых противоречий своего внутреннего хаоса»²⁵¹. Преодоление хаоса было намечено в орфической религии Диониса, по мысли Иванова, жаждущей оплодотворения христианством. Форма преодоления — мистерия земных страстей Диониса, предвосхищающего крестную жертву Христа. «И в образе страдающего и на древе распятого мирового Христа опять открылся древний Дионис»²⁵². «Многие дары Отца — многие рождения Сына — многие “пресуществления” Диониса — суть лишь многие лики Единого», — пишет далее он²⁵³.

В многочисленных заметках о дионисийстве и набросках статей Вячеслава Иванова, сохранившихся в его личном архиве, проводится идея становления мистериального архетипа: от страдающего Бога — к страдающему богочеловеку: «не Диониса в его божественно-героическом обличье, но Диониса в человеке-герое». «Однако, — пишет Иванов, — этот символизм может казаться темным только современному исследователю...»²⁵⁴

²⁴⁷ Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов (Филологические и философские идеи о дионисийстве). С. 262.

²⁴⁸ См. по современному изданию: Зелинский Ф. Ф. Эллинская религия. Минск, 2003.

²⁴⁹ См. об этом: Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 19–20.

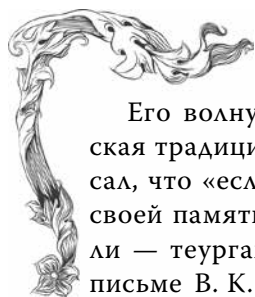
²⁵⁰ Соловьев В. С. Валентин и валентиниане // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. V (9). СПб., 1891. С. 406–409. См. также: Афонасин Е. В. Гносис: Фрагменты и свидетельства. СПб., 2008. С. 86–158.

²⁵¹ Иванов Вяч. О многобожии. С. 34.

²⁵² Там же. С. 36.

²⁵³ Там же. С. 38.

²⁵⁴ ИРАИ. Ф. 607. № 378.



Его волнуют истоки христианского архетипа сознания и эзотерическая традиция. В письме к В. Я. Брюсову от 19 сентября 1904 года он писал, что «если бы я решился, то уж оставил бы намерение воскрешать в своей памяти Рим, а занялся бы древнейшим периодом эллинской мысли — теургами и первыми философами»²⁵⁵. Л. Д. Зиновьева-Аннибал в письме В. К. Шварсалон от 12 июня 1903 г. сообщает о возможной публикации «Эллинской религии» в России: «Тогда это произведет большой переполох в литературоведении, потому что он утверждает совершенно новые и самостоятельные вещи происхождения религии Диониса и трагедии. Это большой и страстный спор в филологии, и все заинтересованные люди тоже им заинтересованы»²⁵⁶. Не случайно в самом конце блокнота, где содержится набросок «О многобожии», есть запись Иванова: «Проект Философии Религии»²⁵⁷.

Подчеркивая основательность разысканий Вестбрука, изучающего феномен дионисийской трагедии у Иванова, отметим методологическую уязвимость его позиций и недооцененность им важнейших источников, не включаемых в поле зрения²⁵⁸. Цель его исследования — понимание работ Вячеслава Иванова о Дионисе в русле исканий филологии и философии конца XIX — начала XX века, работ Ф. Ницше, Э. Роде, Виламовица и традиций древнегреческой, немецкой и русской религиозной философии. При этом автор сознательно уходит от важнейшей для Иванова гностико-герметической и раннехристианской традиции, считая, что предпочтительнее изучить идеи Иванова-филолога в русле развития европейской науки.

Вместе с тем сам Иванов в тексте «Эллинской религии» сам указывает, например, на полемические сочинения Климента Александрийского, сочинения Вл. Соловьева, философия которого эту традицию воплощала, на традицию представителей античного гностицизма и прежде всего Платона и пифагорейцев. Тексты Платона рассмотрены Вестбруком в составе работ о дионисийстве Иванова без учета того, что они были ядром античного гностицизма для христианских апологетов²⁵⁹. «Вероятно, можно утверждать, — пишет Е. В. Афонасин, — что именно гностические системы II века явились первыми опытами христианской теологии и основой этого был платонизм»²⁶⁰.

²⁵⁵ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым (1903–1923) / Предисл. и публ. С. С. Грешишкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 459.

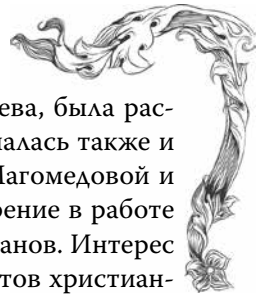
²⁵⁶ Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 85.

²⁵⁷ Карпи Г. На пути к страдающему богу. С. 33.

²⁵⁸ Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов (Филологические и философские идеи о дионисийстве).

²⁵⁹ См. об этом: Афонасин Е. В. «В начале было...»: античный гностицизм в свидетельствах христианских апологетов. СПб., 2002.

²⁶⁰ Афонасин Е. В. Гносис. Фрагменты и свидетельства. С. 23. О платоноцентризме античной мысли и христианства см. также: Шичалин Ю. А. История античного платониз-



Неогностическая тенденция, характерная для В. С. Соловьева, была рассмотрена в обстоятельной работе А. П. Козырева, она же изучалась также и исследователями творчества А. Блока и прежде всего Д. М. Магомедовой и И. С. Приходько²⁶¹. Поэтому вполне закономерно ее рассмотрение в работе такого последовательного соловьевца, каким был Вячеслав Иванов. Интерес к гностицизму мог быть также вызван чтением работ апологетов христианской Церкви и прежде всего Климента Александрийского, на сочинения которого Иванов ссылается в «Эллинской религии...» как на один из источников материалов о культе Диониса в Древней Греции.

Кроме того, в корректурном экземпляре книги «Эллинская религия...», находящемся в Римском архиве Иванова, содержится надпись, сделанная его рукой, — вставка к следующей фразе: «В самом деле, богом “страстей” и “печальных празднеств” является по-преимуществу Дионис». На нижнем поле содержится пояснение, сделанное рукой Иванова: «(зачинатель мистерий, по Клименту Александрийскому)»²⁶².

В «Строматах» и «Увещательном слове к эллинам» Климент Александрийский писал о христианстве в его отношении к язычеству. На «Строматы» указывает и отрывок, предшествующий написанию «Эллинской религии страдающего бога», — «О многобожии». Многобожием Климент Александрийский называл многочисленные языческие культы и гностические учения. «Строматы», несмотря на их апологетический пафос, по мнению исследователей, излагают ряд гностических учений и содержат их ядро — скрытое от непосвященных знание — *гносис*, отсылающий к традиции древнегреческой философии и прежде всего пифагрейству, платонизму и неоплатонизму, на которых основан аллегорический метод мышления и принцип символического толкования мифов. Климент Александрийский почтительно относится к античной традиции и тайному сокровенному знанию, указывая на то, что его сочинения содержат в себе шифр, который прямо не раскрывает, а указывает на глубину явления²⁶³.

Поэтому гностическую традицию необходимо учитывать при исследовании дионисийской религии Иванова.

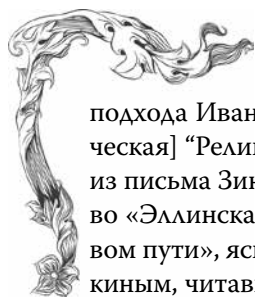
Кроме того, Вестбруком не рассмотрены важнейшие источники философских идей Иванова, которые сам теоретик символизма называет в своих недавно опубликованных Н. А. Богомолковым переписках. Рассмотрим важнейшие из них. Они дадут возможность понять принципиальную новизну

ма в институциональном аспекте. М., 2000 (гл. «Александрийская школа: христианство принципиально готово к адаптации языческой системы философского образования»).

²⁶¹ См.: Козырев А. П. Соловьев и гностики. М., 2007; Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997 (гл. «Блок и гностики». С. 70–83). Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Спецкурс. Владимир, 1999 (разд. «Блок между христианством и гностицизмом». С. 55–57).

²⁶² Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Корректурный экземпляр книги 1917 года. РАИ. Л. 4.

²⁶³ См. об этом подробнее: Афонасин Е. В. «Строматы» Климента Александрийского (Предисловие) // Климент Александрийский. Строматы. СПб., 2003. Кн. 1–3. С. 5–32.



подхода Иванова. Первоначальное название лекций было иное: «[Религ] [Греческая] “Религия и поэзия. Страдания в древней Греции”». Об этом мы узнаем из письма Зиновьевой-Аннибал от 22 февраля 1903 года²⁶⁴. Как возникло слово «Эллинская», под которым лекции стали известны по публикациям в «Новом пути», ясно из переписок Вяч. Иванова с организатором лекций И. И. Щукиным, читавшим в Парижской Высшей школе общественных наук лекции по истории религий. В письме от 18 февраля 1903 года он сообщал Вяч. Иванову о том, что предложенная им программа лекций о Дионисе очень подходит к его курсу, так как «основной идеей курса является постепенное проникновение греческих элементов в иудейские верования, др<угими> слов<амии> — процесс *эллинизации* <так!> восточных доктрин (в идеях Harnack’a, Hatch’a и др.)». «Читаю я в настоящее время “иудаизм”, — продолжал он, — не дошел еще даже до Христа и, конечно, в этом году курса закончить не успею. <...> Ваш же курс был бы для наших слушателей *настоящей находкой*, как раз заполнившим <так!> пробел между “иудаизмом” и “романизмом”. Читать его я и не предполагал, ибо знаю этот вопрос лишь в самых общих чертах»²⁶⁵.

Следует упомянуть, что Э. Хэтч — английский теолог, идеи которого в начале XX века вызвали интерес прежде всего историков культуры и древних религий и прежде всего И. М. Гревса и Ф. Ф. Зелинского²⁶⁶. А. Гарнак — немецкий теолог и историк церкви, исследователь гностических течений²⁶⁷. Он определял гностицизм как результат эллинизации христианства²⁶⁸. В 1899–1900 годы Гарнак читал в Берлинском университете, где учился Иванов, курс лекций «Сущность христианства», который был опубликован в виде книги, имевшей большой успех в европейских кругах.

Если обратиться к этой работе А. Гарнака, находившейся в составе личной библиотеки Вячеслава Иванова²⁶⁹, то можно выявить круг его основных идей. Они сводятся к следующему. Гарнак не стремился исследовать «религиозное начало» и его трансформации в истории и литературе, что станет

²⁶⁴ Публикацию письма см. в кн.: *Богомоллов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. С. 62–63.

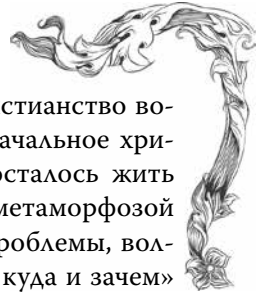
²⁶⁵ См. там же. С. 61.

²⁶⁶ *Hatch E.* Griechentum und Christentum. Zwölf Hibbertvorlesungen über den Einfluß griechischer Ideen und Gebräuche auf die christliche Kirche. Freiburg, 1892. См. русский перевод: *Гэтч Э.* Эллинизм и христианство // *Общая история европейской культуры* / Под ред. И. М. Гревса, Ф. Ф. Зелинского и др. СПб., 1911. Т. 6.

²⁶⁷ См. указание на это: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. С. 19.

²⁶⁸ *Harnack A.* 1) *Zur Quellenkritik des Geschichte des Gnosticismus.* Leipzig, 1873; 2) *Über das gnostische Buch Pistis Sophia.* Leipzig, 1891. См. об этом: *Козырев А. П.* Соловьев и гностики. С. 23.

²⁶⁹ См.: *Harnack A.* *Das apostolische Glaubensbekenntniss.* Berlin, 1896; *Гарнак А.* Сущность христианства. М., 1907 (См.: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вяч. Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год.* СПб., 1994. С. 329. № 597. С. 292; № 1617). Показательно, что статья И. Вернера «Профессор Гарнак о сущности христианства» публиковалась вместе с работой Вяч. Иванова «Религия Диониса» в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 6. С. 48–68).



целью Иванова, а хотел бы ответить на вопрос, что такое христианство вообще²⁷⁰. Его главная мысль заключается в том, что «“первоначальное христианство” должно было как бы умереть для того, чтобы осталось жить “христианство”; точно так же в последующее время за одною метаморфозой следовали другие»²⁷¹. Завершая курс лекций, Гарнак ставит проблемы, волновавшие представителей гностической философии: «откуда, куда и зачем» идет христианство, указывая, что ответ можно найти только на вершинах «нашей внутренней жизни»?²⁷²

Сочинения Гарнака — один из важнейших источников гностицизма Соловьева²⁷³ и основа философствования Иванова в «Эллинской религии». Идеи работ Гарнака были известны также А. Блоку, судя по характеру его помет в журнале «Новый путь» за 1904 год, где, в читаемых им статьях, он это имя не случайно подчеркнул²⁷⁴.

В журнале «Вопросы жизни», где публиковалась впервые «Эллинская религия», были также помещены статьи о сущности христианства в истолковании Гарнака²⁷⁵. Иванов, как и Гарнак, пытается ответить на вопрос, что такое религия как воплощение двойственной природы человека. В этом плане дионисийская религия эллинов выразила внутреннюю глубинную жизнь человеческой души. Замысел Иванова содержит в себе и желание углубить теорию Гарнака, и полемику с ним. Ставя историческую задачу — исследовать дионисийство как реальную историческую религию, он вместе с тем преследует цель показать общечеловеческое значение этой религии на основе архетипов религиозного сознания.

Идея первоначального синкретизма была распространена в европейской науке благодаря трудам английского фольклориста и мифолога Э. Лэнга и его книге «Делание религии» (1898)²⁷⁶, который выдвинул идею единого Бога во всех ранних примитивных культурах и назвал ее теорией прамонотеизма (*Urmonotheismus*). Еще до Лэнга ее придерживались представители немецкой мифологической школы, например, братья Гримм, а

²⁷⁰ Гарнак А. Сущность христианства. СПб., 1907. С. 4.

²⁷¹ Там же.

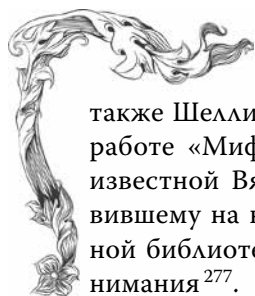
²⁷² Там же. С. 221.

²⁷³ См. об этом: Козырев А. П. Соловьев и гностики. С. 23.

²⁷⁴ См. в статье: Вернер И. Евангелие и немецкая свободная критика. Дав. Фр. Штраус // Новый путь. 1904. № 4. С. 37. В экземпляре журнала из личной библиотеки А. Блока подчеркнуто имя «Адольфа Гарнака». О лекциях А. Гарнака, прочитанных зимой 1899–1900 гг. в Берлинском университете и имевших огромный успех, см.: Вернер И. Евангелие и немецкая свободная критика. А. Гарнак // Новый путь. 1904. № 8. С. 152–167. Здесь было отмечено, что новаторство Гарнака заключается в том, что он сущность христианства ищет вне Нового Завета, это «идеальное христианство», а не историческое (с. 159–161).

²⁷⁵ См.: Вернер И. Профессор Гарнак о сущности христианства // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 43–68.

²⁷⁶ См., например: Lang A. The Making of Religion, 2 ed., London, 1900. Лэнг был автором ряда работ по этой проблематике: «Обычай и миф» (1884), «Миф, ритуал и религия» (1887), «Современная мифология» (1897), «Становление религии» (1898), «Магия и религия» (1901), «Загадка тотемизма» (1905), «Истоки религии» (1908).



также Шеллинг. Под их влиянием В. С. Соловьев развил ее в своей ранней работе «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873), хорошо известной Вячеславу Иванову и символистам, например, А. Блоку, оставшему на ней пометы, сохранившиеся на экземпляре книги из его личной библиотеки, что говорит о ее важности для символистского миропонимания²⁷⁷.

2.5. «ЭЛЛИНСКАЯ РЕЛИГИЯ СТРАДАЮЩЕГО БОГА» ВЯЧ. ИВАНОВА КАК ТИП НЕОГНОСТИЧЕСКОГО ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ В ФОРМЕ МИФА И ПРОБЛЕМА ЕЕ ВОСПРИЯТИЯ А. БЛОКОМ

Одна из первых больших литературно-критических статей Блока «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) показывает, что он хорошо знал вызвавший большой резонанс на Западе и в России цикл лекций Вячеслава Иванова «Эллинская религия страдающего бога», опубликованный на страницах журнала «Новый путь» (1904), а затем, под заглавием «Религия Диониса», в журнале «Вопросы жизни» (1905). На этот факт обратили внимание комментаторы его творчества, отмечая скрытые параллели между античной «герметикой» и попытками Блока вслед за Ивановым «увидеть “предхристианские” мотивы в культе Диониса» и его желание понять природу дионисийских культов²⁷⁸. З. Г. Минц, указывая на вероятное влияние «Эллинской религии страдающего бога» на Блока, пишет о совпадении у него с Ивановым концепции мифа, идеалов народного искусства и «соборности», анализируя дионисийские мотивы и образы, воплотившиеся в его поэзии²⁷⁹.

Вместе с тем отношение Блока к идеям Вячеслава Иванова в самый ранний период его знакомства с работами поэта-мыслителя было неоднозначным. Читая «Новый путь» за 1904 год, где издавалась «Эллинская религия», Блок оставил свои заметки в виде подчеркиваний, отчеркиваний, выделений отдельных слов и фраз, постановки крестиков или знаков NB на полях этого сочинения²⁸⁰.

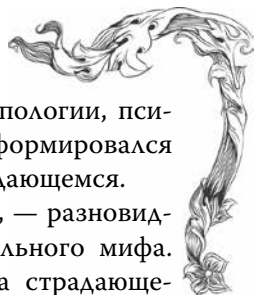
Пометы Блока на полях «Эллинской религии...» чрезвычайно важны для углубления представлений о характере влияния на него «эллинизирующего» сознания теоретика русского символизма. Они позволят прояснить характер первоначального восприятия Блоком комплекса идей сложной религиозно-философской работы Иванова, которая не только выразила его мирозерцание, но и воплотила особенности его методологии, основанной на

²⁷⁷ Библиотека А. А. Блока: Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина / Под ред. К. П. Лукирской. Л., 1984. Т. 2. С. 237–238.

²⁷⁸ См. комментарий Е. А. Дьяковой к статье А. Блока «Творчество Вячеслава Иванова» // Блок А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 251–258.

²⁷⁹ Минц З. Г. А. Блок и Вяч. Иванов. Статья 1: Годы первой русской революции // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 621–629.

²⁸⁰ См.: Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 3. С. 187–190.



универсализме и взаимосвязи филологии, философии, антропологии, психологии и религии. В ее рамках, как уже указывалось выше, сформировался основной мономиф Иванова о Дионисе страдающем и возрождающемся.

«Эллинская религия страдающего бога», как мы убедились, — разновидность гностического философствования в форме посвятельного мифа. Форма этого посвящения — мистерия трансформации бога страдающего в сознании человека, ищущего путь от растерзанности и хаоса хтонических состояний — до «высветления», это уже *христианский архетип*, или, в терминологии русской религиозной философии, «*софийный*» как форма идеализма²⁸¹. Рассматривая круг воззрений В. С. Соловьева, связанных с его учением о Софии, А. Ф. Лосев считает, что «если задаться вопросом о специфике этого идеализма, то его необходимо назвать “софийным”», так как Соловьев «проповедует духовно и материально насыщенную идею, заостренную в виде страстно ощущаемой заданности, закона и метода ее бесконечных материальных воплощений»²⁸².

Именно как мифотворца Александр Блок воспринимал Вячеслава Иванова. В письме к А. Белому от 6 августа 1907 года он признался: «Вяч. Иванова ценю, как писателя образованного и глубокого, и как прекрасного поэта, мировоззрение же его (“мифотворчество”) воспринимаю как лирику»²⁸³.

Эти суждения будут оправданными при анализе помет Блока, оставленных на страницах «Эллинской религии...». Для анализа важен контекст чтения Блока, чтобы уяснить, что из журнала «Новый путь» он выбирает, каков в этот период характер его интереса к мифу и религии. «Эллинская религия...» была своевременна в связи с выдвижением философских идей «нового религиозного сознания» в программных статьях журнала «Новый путь». Это понимал Блок, несмотря на всю сложность своего отношения к Мережковским и к их отвлеченным теориям²⁸⁴. Вместе с тем нельзя не учитывать тот факт, что восприятие идей Иванова Блоком во многом определялось контекстом идей Соловьева и Мережковского, представляющих неогностическую традицию в России.

В этом плане показательна записная книжка Блока, в которой содержится указание на ряд важнейших источников, изучение которых позволяло ему понять замысел Вяч. Иванова. 30 окт. 1901 г. он указал, что купил книги, среди авторов которых: Виндельбанд, Любкер, Кесслер, Соболевский, Платон и Вергилий, а также книги «Психология» (Джемс), «Религиозные верования» (Тимирязева), Любкер (словарь), Мензис (история религий) Штоль (мифы) — 2 тома. Архиепископ Хрисанф. Тейлор»²⁸⁵. Целый ряд книг, сохранившихся с

²⁸¹ Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 624–625.

²⁸² Там же. С. 625.

²⁸³ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 308.

²⁸⁴ См. об этом: Минц З. Г. Блок в полемике с Мережковскими // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 537–620.

²⁸⁵ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. С. 25–26.



пометами Блока, уже стали предметом рассмотрения, например, сочинения Виндельбанда, Платона и других авторов²⁸⁶.

Образ Диониса «с телом лидийского юноши, с лицом кающегося аскета», появляется в записях «Дневника» Блока от 7 января 1902 года²⁸⁷. Этот образ навеян не Ницше, а, скорее, чтением «Реального словаря классической древности» Фр. Любкера, о котором Блок пишет: «Замечательна философская сторона мифологии (как и фактическая) у Любкера, превосходна»²⁸⁸. Словарь Любкера сохранился в составе личной библиотеки Блока, он содержит многочисленные пометы и свидетельствует о повышенном интересе Блока к античной мифологии²⁸⁹.

Статья, посвященная Дионису, также содержит пометы. В ней, в частности, говорится, что «Дионис, доставляющий в то же время также здоровье и процветание телу, есть вместе с тем спаситель в духовном и телесном отношении»²⁹⁰.

Изучение «Словаря» Любкера позволило Блоку сформировать представление не только о системе традиционных мифов, но и понять миф как силу, воздействующую на человека. Особенно интересна в «Словаре» статья о мистериях, которая также содержит многочисленные пометы в виде подчеркиваний и отчеркиваний. Показательно, что слово «мифология» Блок закладывает в трапециевидную рамку синим карандашом, а далее подчеркивает в тексте, а имя «Дионис» пишет на полях, выделяя в тексте подчеркиванием слова «Диониса», «фракийского и фригийского», «Диониса-Вакха», «Загрея», «Сабазия»²⁹¹.

До знакомства с «Эллинской религией...» Блок ищет подход к пониманию мифа как связующего звена между искусством и религией. «Точки же соприкосновения “глубинной” религии с “глубинным” искусством — неисчислимы, — пишет он в 1901–1902 годах в «Дневнике». — В пример можно привести несомненное как внутреннее, так и внешнее сходство между богослужебными обрядами вдохновенных иереев и игрой на сцене вдохновенных актеров; ибо и священнослужитель олицетворяет Христа, и актер совершает

²⁸⁶ Назовем лишь последние в связи с выделенным нами аспектом рассмотрения проблемы: Быстров В. Н. Раннее творчество А. Блока и античная философия // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 5–39; Магомедова Д. М. 1) Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 60–69; 2) Комментируя Блока. М., 2004. С. 45–72; Рычков А. А. Пометы А. Блока в книге В. Виндельбанда «История древней философии» // Пути Гермеса: Материалы междунар. симпозиума. М., 2009. С. 169–186 (публикацию помет см. там же. С. 186–198); Игошева Т. В. Метафизика души в мировоззрении раннего А. Блока // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сборник статей и материалов (Памяти Л. А. Иезуитовой). СПб., 2010. С. 241–251.

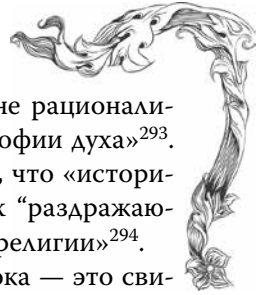
²⁸⁷ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общей ред. В. Н. Орлова. М.; Л., 1960. Т. 7. Автобиография. Дневник. М., 1963. С. 21.

²⁸⁸ Там же. С. 46.

²⁸⁹ См: Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 2. С. 111–138.

²⁹⁰ Любкер Фр. Реальный словарь классической древности / Под общей ред. проф. В. И. Модестова. М.; СПб., 1888. С. 313.

²⁹¹ Там же. С. 672–673.



свою литургию»²⁹². Блок, как и Иванов, воспринимает миф не рационалистически, а как путь к переживаемой им «мистической философии духа»²⁹³. Показательна также его запись, связанная с пониманием того, что «историческое христианство, когда пришло время гонений и прочих “раздражающих” и раздувающих пламя факторов, так и не допрыгнуло до религии»²⁹⁴.

С этой точки зрения религия Вечной Женственности у Блока — это свидетельство о реальности мистического опыта. Это модель личной религии как отражения исканий, о чем уже много писали. Поэтому важен характер помет Блока на страницах журнала «Новый путь». Они проясняют понимание им «Эллинской религии» Вячеслава Иванова.

Так, некоторые пометы свидетельствуют о волнующей Блока проблеме свободного религиозного выбора. В статье Д. Ф. Штрауса «Евангелие и немецкая свободная критика» (1904. № 4) он подчеркивает строки, в которых говорится, что «последней инстанцией в основных вопросах религии и нравственности для каждого человека является его свободная совесть, так как никто не может решить за него этих вопросов», «стать между человеком и Богом» (с. 34). Его затрагивает в этой статье и проблема свободомыслия Л. Толстого и немецких романтиков, дуалистические направления в богословии, идея личного божества у Канта и проблема разрешения антиномизма сознания. Центральная проблема, о которой он размышляет, — как философия может помочь человеку раскрыть смысл христианской религии, обрести идею личного божества, способствующую примирению антиномии сознания, как совместить догматическое вероисповедание и свободное богословствование.

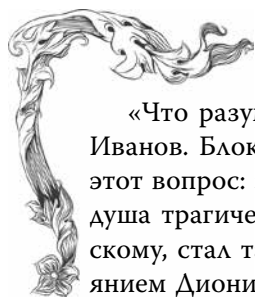
При чтении статьи К. Иоэля «Ницше и романтизм» (в шестом номере «Нового пути» за 1904 год) он поставил знак вопроса напротив одиннадцатой строки, где автор писал: «Язычество примирено с христианством» (с. 138). В статье Ф. Ницше «Критика высших ценностей» (Новый путь. 1904. № 9) его интересует вопрос о происхождении религии. На странице 241 им подчеркнуты строки: «In summa: происхождение религии кроется в острых ощущениях могущества, которые овладевают человеком....», «помимо его воли».

Из всех номеров журнала «Новый путь», где была опубликована «Эллинская религия...» Вячеслава Иванова, в личной библиотеке Блока сохранились номера 1, 2 и 9. Номера 3, 5 и 8 не сохранились, но могли быть также прочитаны поэтом. Большой интерес для нашего анализа представляют номера 1 и 2 со сплошными пометами Блока и следами неоднократного прочтения. Пометы сделаны красным и простым карандашом, иногда они накладываются одни на другие и свидетельствуют об интересе к рассматриваемым идеям Иванова. Блок пытается понять сложный язык рассуждений автора, обращая внимание на его концепцию дионисизма.

²⁹² Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. Автобиография. Дневник. М.—Л., 1961. С. 28.

²⁹³ Там же. С. 48.

²⁹⁴ Там же. С. 49.



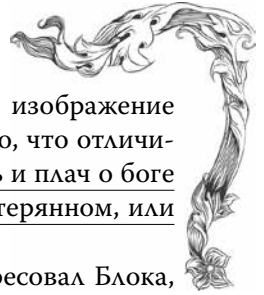
«Что разуметь под греческой религией страдающего бога?»²⁹⁵ — пишет Иванов. Блок подчеркивает на полях фразу, в которой содержится ответ на этот вопрос: это часто встречающееся представление в мифологии, «оно — душа трагического мифа, а миф греческий, издавна тяготевший к трагическому, стал таковым почти всецело, почти во всем своем составе, под влиянием Дионисовой религии и Дионисова искусства — трагедии» (№ 1, 110). Блоком выделено подчеркиванием на полях красным карандашом и подчеркиванием суждение Иванова об отношении раннехристианских апологетов к идее страдающего бога как аномалии религиозного сознания, «чтобы сделать очевидным заблуждение язычества» (№ 1, 112). На полях после подчеркнутой фразы стоит восклицательный знак.

Блок пытается понять идею страдания богов, восходящую к древнегреческим архаическим культам, не принятым римлянами и ранними христианами апологетами. На полях следующего фрагмента он выделяет фразу: «Но все, что до богов прилежит, совершается и толкуется с тем благочинием, какого не встретишь ни у эллинов, ни у варваров» (№ 1, 113). Далее его интересует полемика Виламовица-Меллендорфа с представителями современных концепций, которая также выделена подчеркиванием: «Новые ученые, видящие начало трагедии в подражательном воспроизведении страданий Дионисовых, судят так под впечатлением аналогии христианских мистерий, изображающих рождество и страсти Христовы. Они — по Виламовицу — никак не могут привыкнуть к мысли, что возможна религия без священной истории и священной книги» (№ 1, 114).

Одно из важнейших ключевых слов — «страстей» — подчеркнуто Блоком на полях двойной чертой (№ 1, 115). По наблюдению Вячеслава Иванова, дионисийство — религия страстная, как и христианство. Как и христианство, дионисийская религия важна для понимания путей развития человеческого духа. Блок обращает внимание на примеры, приводимые Ивановым в связи с его идеей героического идеала у греков и обоготворения ими человеческого страдания, как разрешение открывшейся им антиномии человеческой души. Блок подчеркивает фразу «как их Прометей, они умели страдать», понимая образ Прометея как символ эллинского страдания. Он выделяет подчеркиванием фразу о религиозном гении эллинов на пути прозрения страдающего Всебога, на что обратил внимание уже ап. Павел, по мысли Иванова (№ 1, 116). В фразе: «мы ищем осмыслить их прозрение исторически» Блок подчеркивает последнее слово, понимая важность идеи преемственности в изучении религиозного феномена (№ 1, 116–117).

При анализе помет Блока в первой главе можно обратить внимание на то, что его интересует параллелизм христианской и языческой дионисийской обрядности (№ 1, 117), реалии дионисийского зимнего культового служения (№ 1, 118, 121). Большой интерес у него вызывают женские вакханалии, со-

²⁹⁵ Новый путь. 1904. № 1. С. 110. Далее ссылки даются в тексте статьи с указанием номера журнала и страницы в скобках.



проводящиеся мистическими радениями (№ 1, 119), и их изображение на вазописи (1, 128). Им подчеркнута фраза, в которой указано, что отличительной чертой зимних служений были «экстатические скорбь и плач о боге страдающем, преследуемом или исчезнувшем и бесследно потерянном, или растерзанном, убитом и погребенном» (№ 1, 122).

Образ менады, разрывающей жертвенное животное, интересовал Блока, судя по тому, что в его семейном альбоме с фоторепродукциями образцов древнеегипетского, греческого и римского искусства, сохранившемся в Рукописном отделе Института Русской литературы (Пушкинский дом) РАН, имеется несколько репродукций с их изображением²⁹⁶.

Блока интересуют мифологические ипостаси Диониса. Так, во фразе «во славу Диониса-Никтелия» (№ 1, 121) последнее слово он подчеркивает красным карандашом. Далее выделяет отчеркиванием на полях красным карандашом и подчеркиванием простым размышление Иванова о соответствии дифирамба Дионису и пеана Аполлону, об изображении Аполлона «в живописи и ваянии — не стареющим и юным, а Диониса — многообразным и разноликим» (№ 1, 128).

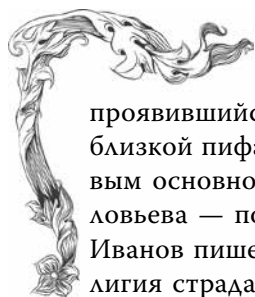
Знаком крестика помечены типы вакхических служений Дионису: зимние ночные (№ 1, 121), декабрьские, следующие за сбором винограда (№ 1, 124), и весенние («Дионис же был и Анфей, цветущий и цветочный бог, бог розы»; № 1, 126). Примеры о культовых убийствах и самоубийствах, уподоблении жертв богу Дионису, растерзанному титанами, также привлекают внимание Блока (№ 1, 124, 125), как и хтоническая природа дионисийства, связанная с подземными служениями Персефоне: «Весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть» (№ 1, 127). Им также подчеркнута высказывание Гераклита о том, что «жизнь представляется смертью умершим, как смерть является смертью только живым». Здесь поставлен знак NB.

Блок обращает внимание на карнавалы дионисийские служения и мистические пляски, исполняемые женщинами, «носительницами дионисической животворящей души», «кормилицами» Диониса (№ 1, 128–129). В связи с карнавальными культами Блока интересуют дионисийские корни театра и само устройство античного театра Диониса под Акрополем в Афинах (№ 1, 129). Весь абзац, посвященный описанию античной трагедии, отчеркнут Блоком, а отдельные фразы выделены подчеркиванием красным карандашом.

Важнейшая черта дионисийства — его дуализм, двуприродность — не обойдена вниманием Блока. Он отчеркнул на полях фразу: «Двойственное впечатление оставляют обозренные пестрые празднества: религия Диониса представляется двуликой. Если “из смеха звонкого и из глухих рыданий созвучие вселенной создано”, — как говорит Вл. Соловьев, — то она отразила, отдала эхом это созвучие» (№ 1, 134).

Из этих размышлений Вячеслава Иванова становится понятен утверждаемый им *гностический* характер дионисийских культовых служений,

²⁹⁶ ИРЛИ РАН. Ф. 654. Оп. 1. № 401. Вклейки были сделаны А. Блоком после итальянских путешествий 1909–1911 годов.



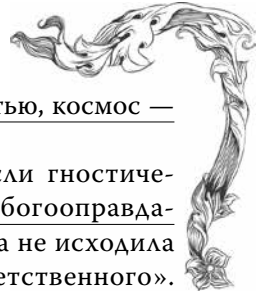
проявившийся в разработке им дуалистической модели религии Диониса, близкой пифагорейско-платоновской традиции. Сближение самим Ивановым основного представления о дионисизме с образами и идеями В. Соловьева — показательно. Завершая первую главу «Эллинской религии...», Иванов пишет, что для того, «чтобы религия Диониса раскрылась как религия страдающего бога, необходимо путем терпеливого исследования — подняться до ее истоков» (№ 1, 134).

Желание понять истоки культа Диониса, обоснованные Ивановым во второй главе работы, видимо, было основой того, что эта источниковедческая часть вся также испещрена блоковскими пометами. Блок отчеркивает фразу, в которой Вяч. Иванов пишет о новаторском характере исследований религиозного феномена в трудах Гердера, Крейцера. Им подчеркнуты имена Мюллера, Велькера, Преллера, отчеркнуты пассажи Вяч. Иванова об исследовании Э. Роде (Rohde) «Психея», работе Ф. Ницше («Рождение трагедии...»), который первый, по мысли Иванова, провозглашает Диониса в полноте его великой идеи.

Говоря о К. Мюллере, Иванов указывает на его гениальную прозорливость, позволившую ему открыть «корни эллинской музыки» (№ 2, 50). Общая черта религий Диониса и Индии, по мнению Иванова, — факт отождествления жертвователя и жертвы. Блок отчеркивает эту мысль: «Животное, заколаемое или растерзываемое во имя Диониса, рассматривается (мы убедимся в этом впоследствии) как сам Дионис» (№ 2, 54). Параллелизм между дионисийской религией и Ведами также обращает на себя внимание Блока. Он отчеркнул фразу: «Многие указания позволяют установить то же явление жертвенной мистики и в религии Вед» (№ 2, 54).

Пытаясь понять различные направления в изучении мифа и религии вслед за Ивановым, Блок пытается выйти к пониманию универсальной методологии Иванова как к ключу к вопросу о происхождении религии. Поэтому он идет вслед за автором в попытке разрешения проблемы, отчеркивая абзацы, где указывается на односторонность многих исследований. Следующий абзац об исторической миссии эллинства отчеркнут Блоком двумя чертами: «Эллиństwo в Европе вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах *vigus*. И какой век может сказать, что познал до конца существо этой древней прививки?» (№ 2, 58)

В чем же заключается, по Иванову, психологическая реальность дионисийства, лежащая в основе религиозного опыта? Во-первых, как он утверждает, в чувстве вселенского страдания, позволяющем выйти «из граней я». «Мы поняли, — пишет он, — что дионисический хмель есть состояние выхода из граней я; разрушение и снятие индивидуации» (№ 2, 64). Блок подчеркнул эту фразу. Во-вторых, по Иванову, в идее «золотого покрова, накинутого над бездной, по слову Тютчева», так как «мир греческой души был «мир души ночной»» (№ 2, 66). Эти фразы отчеркнуты Блоком. В выделенном на полях двумя чертами абзаце Блок также подчеркнул следующую фразу: «Мы постигли, что эллинская мера обуславливалась безмерностью, строй —



нестройностью, веселость — скорбью, порыв — безнадежностью, космос — хаосом, Аполлон — Дионисом» (№ 2, 66–67).

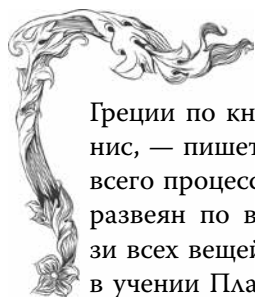
Следующая фраза, подчеркнутая Блоком, близка по мысли гностической философии и выражает ее суть: «Оптимизм теодицеи, богооправдания, никогда не соблазнял греческую мысль, потому что она не исходила из безусловного признания мира творением божества ответственного». Слова, отчеркнутые там же Блоком: «но участь мира зависела не от богов» (№ 2, 67) — показательны: спасительное знание передается избранными, говоря на языке гностиков. Оно способно разрешить присущий дуализм трагического мифа, заключающийся в чувстве «противоположности между смертным, человеческим, и бессмертным, божественным» (№ 2, 73). Эта мысль также осталась не без внимания Блока, будучи им выделена. Далее, подчеркивая имя «Диониса-Загревса» как символа эллинской религии страдания и смерти, Иванов пишет о *восхождении* («пути вверх») и *нисхождении* («пути вниз») в терминологии гностического философствования. Здесь формулируются основы ивановского мифа *исканий* как основы его мифотворчества. Для него характерны поиски спасительного *гносиса*.

Приведем весь абзац, отчеркнутый Блоком при попытке понять природу рассуждений теоретика русского символизма о дионисийской религии: «Она учила двойственности сущего, противопоставляла жизнь и смерть как два разные полюса мировой тайны, возвещала Солнце теней — Диониса-Загревса — тем, чьи глаза закрылись на Солнце верхнего мира, открывала вечную смену двух существований — земного и под-земного, учила двум путям — “пути вниз” и “пути вверх”, разоблачала в смерти жизнь и в жизни возрождение: Солнце наверху, Солнце внизу; Гелиос — Дионис, Аид — Дионис» (№ 2, 73–74). Герметическое соответствие «двух бездн» позволяло путем очищения (*катарсиса*) выходить от страдания — к радости, от скорби — к ликованию. Поэтому дионисийское служение, по мысли Вяч. Иванова, есть психологическое состояние, по преимуществу проявляющееся и в культах других богов.

Среди исследований, вызвавших интерес Блока и указанных в его Записной книжке, процитированной выше (А. Мензиса, Хрисанфа (Ретивцева), Э. Тэйлора, У. Джеймса), сочинение Вячеслава Иванова, несомненно, отличается как оригинальностью новаторской концепции, так и универсализмом. Вместе с тем некоторые из приобретенных книг, не сохранившиеся в его личной библиотеке к настоящему времени, отличает также оригинальность подхода к изучению религиозного опыта и близость к высказанным Ивановым идеям.

Так, книга А. Мензиса «История религии» позволяла изучать религии всего человечества от их истоков — первобытных верований на основе сравнительного и культурно-типологического метода, формировала представления о единстве религии вообще²⁹⁷. Блок мог познакомиться с религией Древней

²⁹⁷ Мензис А. История религии: Очерк первобытных верований и характер великих



Греции по книге Мензиса до знакомства с сочинением Иванова. «Бог Дионис, — пишет Мензис, — также ставится орфическими писателями во главе всего процесса творения. Миф о том, как он был растерзан и пепел его был развеян по всему миру, символически изображает великую мысль о связи всех вещей с одним и тем же источником жизни», что нашло поддержку в учении Платона о метемпсихозе и отразилось в мистериях посвящения и очищения²⁹⁸. Благодаря греческой философии, по мысли автора, возникло понятие о господстве единого Бога, которое предшествует христианству и позволяет преодолеть языческое многобожие²⁹⁹. Мензис высоко оценивает деятельность философских школ в период формирования раннего христианства, так как «религия эта представляла собою сильную подготовку к христианству»³⁰⁰.

Книга Хрисанфа (Ретивцева) «Религии древнего мира», известная в символистской среде, особенно у Мережковских, была важна неординарным подходом к истории религий, так как философия и религия античного мира рассматриваются здесь, как и в лекциях Иванова, в аспекте их воздействия на формирование христианства. Особое внимание уделяется мистериям, которые понимались как возобновление обрядов древности³⁰¹. В главе «Учение о язычестве в его отношении к христианству у древних отцов и учителей Церкви» он дает обзор сочинениям, направленным против гностиков и основанным на рассмотрении содержания языческого наследия в религиозной мысли: св. Иустина, Татиана, Афинагора, Климента Александрийского, Оригена, Тертуллиана. Здесь, по его мнению, содержатся «рассуждения о языческих верованиях в их отношении к христианству»³⁰².

Большое значение автором уделялось обрядовой религии Древней Греции и прежде всего дионисийским мистериям. «Итак, внутренний смысл мистерий, — пишет Хрисанф, — и их значение заключались в космологических и антропологических воззрениях, известных под именем орфического предания, или учения. <...> Дионис, этот сын солнца и влаги, стал теперь не только светочем физического мира и его творческою силою, но и источником нравственного развития и подателем жизни вечной»³⁰³, что близко гностической идее о воскрешении в человеке забытого им бога. Далее Хрисанф пишет, что «из мистерий, как говорит Платон, мы знаем о падении души и ожидающем ее возрастании». «Когда адепты мистерий пили из двух чаш дионисовых (атрибуты Диониса), то первая значила чашу рождения, т.е. низвержение души в область чувственности, вторая — чашу возрождения и

религиозных систем / Пер. с англ. М. Чепинской. СПб., 1897. С. 3.

²⁹⁸ Там же. С. 232.

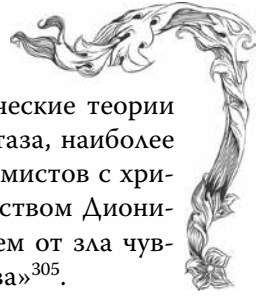
²⁹⁹ Там же. С. 232–133.

³⁰⁰ Там же. С. 233.

³⁰¹ Хрисанф (Ретивцев В. Н.). Религии древнего мира в их отношении к христианству: Историческое исследование. СПб., 1878. Т. 1–3.

³⁰² Там же. С. 518–525.

³⁰³ Там же. С. 554.



мудрости, ведущей к бессмертию»³⁰⁴. Он считает психологические теории происхождения мистерий, когда наблюдаются состояния экстаза, наиболее вероятными. Поэтому «идея бессмертия сближала воззрение мистов с христианскими понятиями», а «общение, или соединение с существом Диониса-Якха, богом нравственно-духовного царства, освободителем от зла чувственности, имела значение нравственно-очищающего средства»³⁰⁵.

Таким образом, пометы А. Блока позволяют понять религиозные искания Вячеслава Иванова и проблемы, заинтересовавшие символистов. Проблема дионисийского начала была поставлена Ницше. На этот вопрос пытается ответить Иванов, раскрывая суть дионисийства через религиозные обрядовые и прототеатральные действия. Для этого он использует традицию гностического философствования в форме мифа. Дионисийский мономиф Вяч. Иванова можно условно считать инвариантом гностического символистского мифа. Это подтверждают источники его формирования и аспекты его восприятия Александром Блоком. Форма неогностического философствования в форме мифа находит подтверждение в специфической образности книг Иванова «Эллинская религия...» и «Дионис и прадионисийство».

2.6. ДИОНИСИЙСКИЙ МИСТЕРИАЛЬНЫЙ АРХЕТИП И МИФОПОЭТИКА: ПОЭМА «СФИНКС»

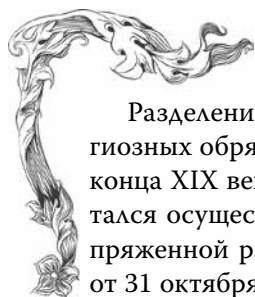
Прамиф о Дионисе, который исследовал Вячеслав Иванов в «Эллинской религии...» и других работах по дионисийству, основан на *посвятителном* мистериальном комплексе, который получит в творчестве символистов многообразное развитие и отразится в специфике разрабатываемых ими сюжетов, мотивов и образов. Н. В. Брагинская, исследуя мистериальные обряды древности, определила этот комплекс как *инициационный*³⁰⁶. Само понятие «мистерия», как указывает, например, В. В. Полонский, представляло собой «плод дионисических смещений в сфере терминологии», так как «это понятие зачастую замещало собой систематику конкретных жанров — при их освоении модернистской эстетикой»³⁰⁷. Причем следует различать *мистериальность* как наличие рассмотренных выше инициационных сюжетов, мотивов и образов и жанровую форму *мистерии*. Если в раннем творчестве (преимущественно в книгах лирики «Кормчие Звезды», «Прозрачность» и др.) Иванов часто использует мистериальный архетип (на уровне мотива, сюжета или образа), то в драматургии поэта (трагедиях «Тантал», «Прометей») и его поэмах 1910-х годов (и прежде всего «Человек») воссоздается форма мистерии.

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Там же. С. 564–565.

³⁰⁶ Брагинская Н. В. Обычное и странное в инициации Асенет // Переходы. Перемены. Превращения. Балканские чтения 10. Тезисы и материалы. 31 марта – 2 апреля 2009 года. М., 2009. С. 34–38.

³⁰⁷ Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 82.



Разделение на два типа мистерий: 1) как древнейших сакральных религиозных обрядов и 2) как площадных действ — отразилось в научной мысли конца XIX века³⁰⁸. Иванов, опираясь на современные ему исследования, пытался осуществить синтез древней и средневековой мистерии в период напряженной работы над изучением дионисийской религии³⁰⁹. Так, в письме от 31 октября/13 ноября 1902 года к И. М. Гревсу он сообщал о своем неосуществившемся замысле: «Скажу Вам, что — в поэзии — у меня на очереди, с одной стороны — мистерия (в смысле средневековых), с другой — целая трагическая трилогия (на основе греческого мифа)...»³¹⁰

В ранней поэзии Иванова образ Диониса появляется в русле его поиска Неведомого Бога. Глубина понимания экстатической природы дионисийской религии нашла отражение в известном стихотворении «Неведомому Богу»³¹¹, посланном в письме Зиновьевой-Аннибал от 22 июня/5 июля 1900 года. Название стихотворения навеяно словами апостола Павла: «...осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано: “неведомому Богу”» (Деяния, XII: 23)³¹². Эти слова цитируются в «Эллинской религии...» в связи с идеей «страдающего Всебога». «Это было делом их религиозного гения, — пишет Иванов. — Недаром апостол Павел говорил афинянам: “По всему вижу я, что вы как бы особенно набожны”. Какой-то жертвенник “неведомому богу”, посвященный забытому герою, или безымянному демону, или тайному гению места, послужил для апостола символом эллинского богоискания. <...> Таким же “неведомым богом” был для них, в постоянном расширении и преображении его идеи, и бог страдающий»³¹³.

По мысли Иванова, высказанной в этой же работе, оргиастический культ Диониса и вакхические радения, сопровождающиеся звуками тимпана или флейты, «впервые открыли грекам таинства оркестровой симфонии»³¹⁴. Ди-

³⁰⁸ Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1896. Т. 37 (XIX). С. 450–454.

³⁰⁹ См. об этом подробнее: *Козырев Ф. Н.* Принцип соборности в учении Вячеслава Ивановна о мифе и символе и его дидактическое значение // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение: Сб. ст. по материалам науч.-практ. конф. Киров, 2003. С. 64–72; *Минералова И. Г.* Соборное слово и мистерия // Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: Учеб. пособие. 2-е изд. М., 2004. С. 123–141; *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М., 2005; *Павлова О. А.* Сакральная игра как путь к «всеуниверсальной соборности» в театральном-мистическом утопии Вяч. Иванова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Волгоград, 2007. Т. 2. С. 58–634; и др.

³¹⁰ История и поэзия. С. 251. Речь идет о замысле трилогии пьес-мистерий «Тантал», «Ниобея» и «Прометей».

³¹¹ Оно содержится в тетради стихотворных набросков Иванова, относящихся к 1888–1900-м годам. См.: РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 27.

³¹² Одно из ранних их упоминаний встречается в стихотворении Вяч. Иванова 1884 года («Во мраке жизни человек...»). См.: *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов и Вал. Соловьев: (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса) // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М.; СПб., 2009. С. 341.

³¹³ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 116.

³¹⁴ Там же. С. 121.



онисийское состояние глубоко выражено в воссоздании музыкальных экзотических мелодий в третьем четверостишии:

*Звучали цевницы и лиры, и систр, и тимпан, и кимвал;
Сияли, колеблясь, кумиры над бурю кликов и хвал.
И с узным бряцанием пленных сливался вещателей зык;
И дико речей исступленных был разен с языком язык.*

(I, 541)³¹⁵

В этом стихотворении, воспроизводящем ритмы музыки, важна идея о происхождении поэзии из религиозного синкретизма, то есть из ритмико-мелодического начала. Большой интерес в этом плане представляет для нас работа Веселовского «Синкретизм древней поэзии и начала дифференциации поэтических родов», прочитанная в 1896 году на заседании Неофилологического общества Санкт-Петербургского университета и озаглавленная при последующих изданиях «Три главы из исторической поэтики». Нужно отметить, что Веселовский противопоставлял два понятия: первобытный обряд и религиозный культ, связывая обрядность с мифологизмом, уделяя христианской мифологии и легенде особое внимание и считая вариативность христианского мифотворчества явлением параллельного развития культуры и «встречных течений»³¹⁶.

В рассмотренной поэме-послании «Laeta» (1892) образ Диониса органично вписан в мифопоэтическое пространство Рима как Музея Памяти:

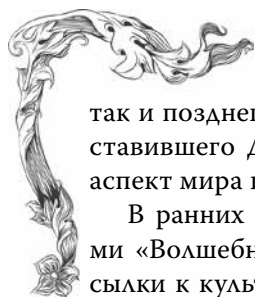
*Многих почтили богов Анджело и Рафаэль.
Что тосковать нам о том, что с вершин Индийских на тиграх
Уж не сойдет Дионис меж исступленных Мэнад?*

(I, 637)

В античности тигр, как и леопард, — атрибут Диониса, изображавшегося на вазописи с тигровой или леопардовой шкурой. Тигры, впряженные в колесницу Бахуса, — распространенный сюжет в античной живописи и поэзии, например, у Горация (Гораций. Оды. Кн. 3. 3; 13–15). Пантеон — храм всем богам, отождествляется в поэме «Laeta» с именем Всебога, как и в стихотворении «Неведомому Богу». Всебогом страдающим назвал Иванов Диониса в заключительных главах «Эллинской религии...», подводя итог своему исследованию, указывая, что «идея вселенского страдания, представление о мире жертвенно страдающем через разъединение и разъятие божества в себе единого — делается основной идеею как неоплатонизма,

³¹⁵ Публикацию этого стихотворения см. в письме Вяч. Иванова от 22 июня/5 июля 1900 года (Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал: Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 685).

³¹⁶ См.: Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 347–361.



так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего, как страдательный аспект мира возникновений и уничтожений»³¹⁷.

В ранних дневниковых записях Иванова, обозначенных исследователями «Волшебная страна Италия» и датированных 1892 годом, также есть отсылки к культу Диониса, отразившемуся в театральных действиях, основанных на инициационных сюжетах. В более полных публикациях этих заметок, куда вошли, кроме рассмотренных нами в первой главе записей, «Мессина» и «Таормина», содержится описание развалин древнегреческого театра с жертвенником Диониса, перестроенного римлянами. «Жители древнего Тавромения, — пишет Иванов, — поднявшись в эту священную обитель Диониса, имели пред глазами ту же знакомую и родную местность, но местность преобразованную...»³¹⁸

Это диктовалось, по его мысли, законами дионисийской трагедии, погружающей зрителя сначала в ужас и страх, чтобы пережить, как он позже писал, «мистическую смерть», а затем, по законам мистерии, возвращавшей к гармоничному созерцанию природно-космического (как аналога возрождения, или «нового рождения»).

Здесь выражена важнейшая для эстетики религии Иванова интуиция, основанная на понимании дионисийского начала как модели религиозного сознания. Эта интуиция прозрения в дионисийстве инициатической модели трансформации, то есть того, что Юнг значительно позже назвал словом *индивидуация*, как и Иванов в «Эллинской религии...», а М. Элиаде — *метапсихоанализом*. Метапсихоанализ — нахождение в себе антропологической символики как архаичной системы архетипов бессознательного в целях овладения «новым сущностным измерением»³¹⁹.

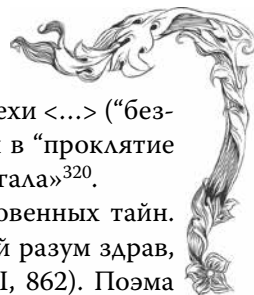
Показательны в этом отношении ранние поэмы Иванова, такие, как «Сфинкс», «Врата» и «Миры возможного». Идея зеркального дионисийского раздвоения воплощена поэтом в ранней поэме «Миры возможного» (1890), произведении, в котором глубоко представлен дионисийский архетип, лежащий в основе сознания героя, раздвоившегося на свидетеля и убийцу. Появление образа многоликого Диониса и его служительницы — менады является глубоко символичным. Это одно из первых свидетельств глубокой мистической разработки трагической темы дионисийского сознания в творчестве Вячеслава Иванова.

Поэма «Сфинкс», на наш взгляд, наиболее показательна для обозначенной проблемы понимания дионисийского сюжета как *инициационного*. Слова из поэмы цитируются Ивановым в переписке с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 28 января – 10 февраля 1902 года из Афин во время работы над религией Диониса. Иванов писал: «Орфики верили в первородный грех: люди родились из пепла Титанов, сожженных молнией Зевса за растерзание Дио-

³¹⁷ Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 133.

³¹⁸ История и поэзия. С. 418–419.

³¹⁹ Элиаде М. Образы и символы // Элиаде М. Избранные сочинения. М., 2000. С. 145.



ниса. Они молились и совершали искупительные жертвы за грехи <...> (“беззаконных предков”). Мы теперь так умны стали, что не верим в “проклятие старинных преступлений”. Судьба и грех для нас старинные пугала»³²⁰.

Эпиграф к поэме указывает на дантовский принцип сокровенных тайн. Он взят из первой части «Божественной комедии»: «О вы, чей разум здрав, учение зрите, скрытое под покрывалом стихов старинных» (I, 862). Поэма сложна для истолкования, и ее образы связаны не только с дантовско-словьевскими традициями, но и с герметизмом (тайным знанием), который делает в поэме невозможным разгадку тайны сфинкса, но указывает дальнейший путь. А. Шопенгауэр писал: «Связь, даже единство человеческой природы с животной и всею прочей природой, т. е. микрокосма с макрокосмом, выражена в таинственном, чреватом загадкой сфинксе...»³²¹

Центральной темой поэмы является неразрешимость тайны, которую стремится постигнуть человек: «О, вечный Сфинкс! Когда б нам оправданием / Был пред тобой духовный лютый глад, / Обманутый истомным ожиданием...» (I, 644). Посвященные, прозревшие загадку, ведут к Сфинксу непосвященного. Сфинкс имеет андрогинную природу, что в эзотерической традиции понималось как символ божественности изваяния: «Где ты? где я? Не все ли мы — одно?... / О тайна тайн! Ее ж открыло в боли / Сердце тобой опустошенных дно...» (I, 646).

В связи с герметической традицией Сфинкс трактуется в поэме как символическое изображение Бога Солнца: «Сам пыль и пепл: но Гелий без венца...» (I, 647). «Гелий без венца» — реальность, так как головной убор Сфинкса, от которого сохранилась впадина, навсегда утрачен. Кроме того, в загадке, которую Сфинкс, согласно древнегреческому мифу, задает Эдипу, содержится символизм магических пифагорейских чисел: 4, 2 и 3, которые в герметизме являются числами, символизирующими трансформацию человека: 4 обозначает невежественного и слепого, 2 — интеллектуального, а 3 — духовного, просветленного³²². В поэме Иванов показывает путь непросветленных людей к свету и спасению, так как слепые (непосвященные) погибнут и не обретут бессмертия: «Пожри слепцов: им сны сомкнули вежды!.. / И смерть твоей утраты лишь горька: / Зане земля и твердь — твои одежды...» (I, 645). Число два символизирует обретение андрогинности через плотскую любовь. Символическая смерть влюбленных в слиянности — профанное «мистическое умирание», не ведущее к бессмертию, а затягивающее в тайну пола: «И дух иссяк. И стал я темной глиной...» (I, 649). Сакральное число три символизирует смерть «ветхого человека» как «темной глины», из которой был создан первочеловек — Адам. Воссоздание человека в духе происходит через мистический союз с третьим:

³²⁰ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 233.

³²¹ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5: Parerga и Paralipomena: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 18.

³²² Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М., 2003. С. 145.



И с третьим Да вернулся дух в скudelь;
 Я ветхого прияла пепел урна;
 Крещения свершилася купель...
 Век золотой и вертоград Сатурна
 Будившие в отзвуках вещей лир,
 Скажите вы, была ли твердь лазурна...
 Залетных грез Эдема лирный лад,
 Вы, Музы! Прочь с лица певца повязки!
 Дней девственных явите, девы, сад,
 Коль вечно вам цветут тех радуг краски!
 И я воспел: «Творенья! Любо нам
 Нестись вокруг солнц, собратьям звездной пляски...»
 (I, 649–650)

Мистическое воскрешение ознаменовано образом восходящего развоплощенного духа, несущегося в эфирной бездне космического пространства. Но мечта, зовущая в «родимые края» и в «первую обитель» души, определяет схождение в плоть и дионисийское растерзание. Этот путь обозначен уподоблением союза двух влюбленных чудовищному андрогинному образу двуполого мужеженского Сфинкса.

Дионисийскому растерзанию двух душ у подножия Сфинкса в образах голубя и голубки и их последующей трансформации в смертное тело («Был лик борьбой отчаянья раздран / Висела плоть, разлучена с костями...») предшествует теофания, навеянная женскими образами Лии и Рахили из «Рая» Данте, а также Девы Марии и раскаявшейся Марии Магдалины у ног Христа. Они являются символами недостижимых состояний души, достигшей высшего предела.

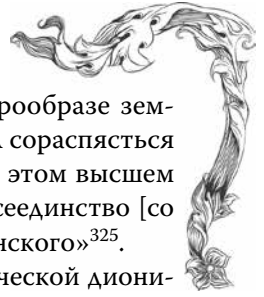
Последующие блуждания души — основной сюжет поэмы: душа тоскует об утраченном блаженстве, уподобляется Антигоне, дочери слепого царя, завернувшейся в покрывало, деве Ночи и Душе Мира. «О, ищущая и не узнающая, и вновь узнающая и блаженная, и вновь ищущая Изида! Психея! Душа мира! Древняя многострадальная Гея! [Жив ли мой мозг? Кто жив, живет!]» — писал Вячеслав Иванов в наброске «О многобожии» о скитаниях души, утратившей в себе Бога³²³. «Частичный, в себе разделенный, себя не объемлющий и не познающий, не припоминающий человек, “себя забывший и забытый бог”»³²⁴.

Слепой старик в поэме предвещает мистическую смерть и новое возрождение души через уподобление Христу: «но посох ваш к очистительной купели / В терпении несите на восток; / Се кормчих звезд горят над вами цели» (I, 660).

Возвращение человека к древнейшим корням, питающим его дух, видится в поэме через испытание-искушение. «Этот иску́с, — согласно развитию логики мысли Иванова, — был воспитанием [духа] и великою мистерией. <...>

³²³ Иванов Вяч. О многобожии. С. 38.

³²⁴ Там же. С. 39.



И жертва была продолжена, и природа была мертва, как в прообразе земных страстей и смерти Диониса. Человеческий дух должен был сораспяться Христу и, соединившись с ним, принять его стигмы. Только в этом высшем таинстве слияния дано было человеку снова ощутить [свое] всеединство [со всем в] как причастие [распятию вселенскому] распятия вселенского»³²⁵.

В период, начинающийся с исследования Ивановым мистической дионисийской религии в цикле лекций «Эллинская религия страдающего бога» и создания сборников «Кормчие Звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904), мистериальный архетип в его творчестве становится основой сюжетных и мотивных трансформаций.

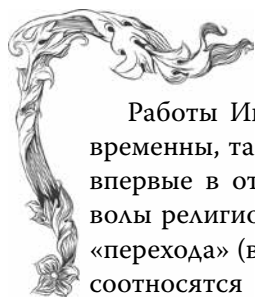
Мифотворческие стратегии Иванова начала 1900-х годов определялись дионисийским мифом, имеющим синкретическую природу и восходящим к обрядовым представлениям древности. Во многом это был новаторский для русского символизма путь изучения мифа на основе религиозного культа, с целью их сближения. Функция мифа, согласно теории Иванова, — религиозная и теургическая, так как в нем воплотилось обрядовое сознание. Миф для поэта — переживаемая и символически осмысливаемая реальность бытия и сознания, форма репрезентации божественного в форме *эпифаний* — откровений божественного, а не только источник образов и мотивов, сюжетов.

Это именно символистский тип обрядовой теории мифа, согласно которому ритуал не «инсценировка мифа», а способ его переживания и порождения, направленный на создание «соборной» души. Рассматривая философскую природу дионисийского мифа у Вячеслава Иванова, А. Ф. Лосев пишет, со ссылкой на сочинения Иванова, что «дионисизм — это блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*», что «в дионисизме, благодаря этому, происходит воссоединение человека с человеком и природой — на почве выхода за пределы индивидуальности»³²⁶.

Новаторство теоретика русского символизма заключалось в том, что он сделал значимым миф как форму сознания и миропонимания, утвердив себя как представителя религиозно-мистического символизма, близкого поэтам-теургам: Андрею Белому, А. Блоку, Эллису (Л. Л. Кобылинскому) и другим. Не ограничиваясь рамками классического антиковедения, описанием истории религиозных идей, Иванов оказывается близким в своих исканиях А. Н. Веселовскому и представителям англо-американской мифологической критики (Дж. Фрэзеру, Дж. Харрисон) и их последователям, например, К. Кереньи. Его методология определила сферу гуманитарной мысли и направление творческих исканий многих символистов.

³²⁵ Иванов Вяч. О многобожии. С. 36.

³²⁶ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 30.



Работы Иванова возникли в общеевропейском контексте и были своевременны, так как в них изучалась природа мифотворческого сознания. Он впервые в отечественной научной традиции выявил многообразные символы религиозных состояний («переноса», в терминологии К. Г. Юнга), или «перехода» (в терминологии А. ван Геннепа и В. Тэрнера), и показал, что они соотносятся с обрядами инициации, что религиозный мистический опыт может носить символическую форму и быть моделью теургического искусства. В этом плане Иванов явился продолжателем начинаний В. С. Соловьева, провозгласившего религиозную функцию искусства как теургическую. Дионисийская религия дала Иванову возможность понять миф как живое древо познания и творчества. Показательно, что образ Диониса — Древа Жизни появляется на страницах его наброска «О многобожии». «И в образе страдающего и на древе распятого мирового Христа, — писал он, — опять открылся древний Дионис, [и в образе Христоносца мира] древнее мировое Древо Жизни...»³²⁷

³²⁷ Там же. С. 36.



Глава 3

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ:
МИФОПОЭТИКА КНИГ ЛИРИКИ
1900–1910-Х ГОДОВ
И ПРОБЛЕМА
МЕТАЦИКЛИЧЕСКОГО
ЕДИНСТВА

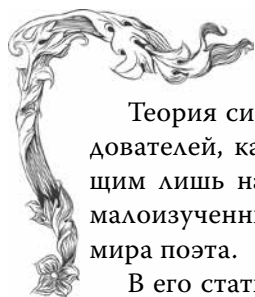


3.1. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЛИРИКИ И ЕЕ ОНТОЛОГИЗМ КАК СВОЙСТВО «ОТРАЖЕННЫХ КУЛЬТУР»: ПРИНЦИП «ДВОЙНОГО ЗРЕНИЯ»

Интерес к дионисийскому культу и мифу как его истолкованию, мистериям древности и христианства, античному театру обусловил формирование в творчестве Вячеслава Иванова мифопоэтики, основанной на герметизме языка, свойственного поэзии, драме и параллельно создаваемой им литературно-философской прозе — статьям по символизму. Многие из статей и эссе теоретика символизма становились своеобразным авторским комментарием к корпусу лирики и принципам мифопоэтики, например, «Копье Афины», «Древний ужас», «Ницше и Дионис», «Символика эстетических начал», «Мысли о символизме», «О границах искусства». Это был новый проект искусства, мыслящегося как креативный процесс создания не только текста, но и сознания воспринимającego читателя, для которого общение с автором предполагает не только рождение нового смысла в слове, но и формирование мышления и жизнетворческой парадигмы.

Символизм на мифопоэтической основе стал основополагающим для поэтики Вячеслава Иванова в 1900–1910-е годы и определил его эстетические и художественные принципы. Книги лирики: «Кормчие Звезды» (1903), «Прозрачность» (1904), «Эрос» (1907), «Cor Ardens» (1911–1912), «Нежная Тайна» (1912) — уникальный и малоизученный опыт религиозно-философской поэзии, созданной в русле русского мифопоэтического символизма как разновидности неотрадиционализма, но переросшей его границы. Этот опыт ценен находками в области создания поэзии как художественного открытия «запредельных» духовных истин, претворившихся в Слове-Логосе.

Принципы мифопоэзии Иванова декларировались в его статьях, публиковавшихся в периодической печати, многие из которых вошли в книги статей и эссе — «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1918). Здесь, как и в драматических произведениях (пьесах-мистериях: «Тантал», «Прометей») и поэмах («Человек», «Младенчество»), был глубоко выражен новаторский принцип мифотворчества на религиозно-философской и мифо-ритуальной основе, который обусловил философию искусства теоретика русского символизма.



Теория символизма Вячеслава Иванова была в центре внимания исследователей, как и вопросы философии и эстетики его творчества¹. Обобщим лишь наиболее важные ее положения для того, чтобы рассмотреть малоизученные проблемы мифопоэтики и особенности художественного мира поэта.

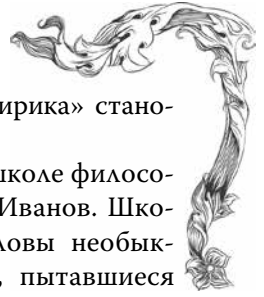
В его статьях по символизму была выдвинута идея *символа* как метафизической и психической *реальности* (*realia in rebus*), *ознаменательного искусства* (*a realibus ad realiora*), дионисийства как пути к самопознанию и самопреображению через религиозное теургическое искусство. В этом плане 1900–1910-е годы в творчестве поэта — время напряженных исканий, период развития и расцвета мистического теургического символизма, создания теории соборности, формирования философии реалиоризма, космологического дионисийского мифа, осложняющегося софиологическими интуициями и теорией всеединства В. С. Соловьева, а также эзотерической гностико-герметической традицией.

Особенность лирики Вячеслава Иванова заключается в том, что символический язык основан на индивидуально-авторских стратегиях мифотворчества и философской мистической традиции. Анализируя его творчество, Андрей Белый определил мифы в системе его поэзии как «гнозисы», а его подход к их воплощению — как «сочетание мифа науки с научной основой фантазии»². Указание Белого на «мифы»-«гнозисы» говорило о том, что в своей поэзии Иванов не только пытался передать открывшееся ему сокровенное знание о мире и человеке, но и показывал возможность воссоздания в лирике нового религиозного сознания, так как *гносис* — это и спасительное знание, и форма миропонимания.

Александр Блок в своей ранней статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905), анализируя первые сборники стихов поэта «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», назвал его представителем «древнего “александризма”», продолжающим «тайное “умное деланье”». «“Невнятный язык”, — писал он, — темная частность символа — мучительно необходимая ступень к солнечной

¹ West J. Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. L., 1970; Holthusen J. Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982; Malcovati F. Vjačeslav Ivanov: Estetica e filosofia. Firenze, 1983; Davidson P. The Poetic Imagination of V. Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989; Carpi G. Mitopoiesi e ideologia: Vjačeslav I. Ivanov: teorico del simbolismo. Lucca, 1994; Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, 1994; Ghidini M. Il cerchio incantato del linguaggio: moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov. Milano, 1997; Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М.; Хельсинки, 2000; Аверинцев С. С. «Скворещиц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001; Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: на пути к философии любви. 2-е изд. Томск; М., 2004; Bird R. The Russian Prospero. The Creative World of Vyacheslav Ivanov. Madison, 2006.

² Белый А. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгеров. М., 2004. С. 471–472.



музыке, к светлому всеобщему мифу», когда «философская лирика» становится «лирической философией»³.

«Умное деланье» — верность традиции александрийской школы философии и поэзии, восприимчиком идей которой стал Вячеслав Иванов. Школу представляли поэты, философы-неоплатоники и богословы необыкновенной учености и энциклопедической образованности, пытавшиеся осуществить грандиозный синтез наук и искусств, философии эллинизма и набирающего силы христианства. Именно в русле этой школы создается «катакомбное» религиозно-философское учение — ранний гностицизм для сохранения духовного наследия. Александрийская школа — школа поиска знания, доступного избранным. Ее отличала широта и глубина религиозных и философских исканий, смешение религий язычества и христианства, что вызывало бурные споры. Именно в ее русле появились различные интерпретации текста Ветхого Завета, сформировался античный гностицизм и гностический миф о Софии-Ахамот, наложившийся на ветхозаветное представление о Премудрости. Поэзия александрийской школы не предназначалась для широкого круга читателей, она предполагала не эмоциональное воздействие, а способствовала выработке интеллектуальных приемов чтения, где каждый текст становился загадкой для читателя и интерпретатора, так как главной задачей стало «усложнение художественно выразительных средств прежде всего»⁴. О «катакомбности» как принципе символизма Вячеслав Иванов писал в своей статье «Копье Афины» («Весы». 1904), считая, что символизм — искусство для немногих — «катакомбное творчество “пустынников духа”» (I, 729).

В его творчестве, как и в александрийской школе, по мысли Блока, был представлен «сплав откровений всех племен», но поэт «претворяет древние символы согласно строю своей, современной души»⁵. Это очень важное понимание новаторской природы мифотворчества Иванова.

Блок, несмотря на сложность его первоначального отношения к поэзии Вячеслава Иванова, о чем сохранились свидетельства поэта, проанализированные З. Г. Минц⁶, в конечном итоге оценил его поэзию как глубоко оригинальный мифотворческий поиск. Он писал: «Вячеслав Иванов — совершенно отдельное явление в современной поэзии. Будучи поэтом самоценным, изумительно претворив в себе длинную цепь литературных влияний, — он

³ Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. С. 9, 13.

⁴ Завьялова В. П. Поэзия Серебряного века и «александризм» (к постановке вопроса) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи и Е. А. Тахо-Годи. М., 2005. С. 175.

⁵ Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова. С. 7–8, 10. См. также: Рычков А. Л. Александрийская мифологема у русских младосимволистов // Пути Гермеса: Международный симпозиум. М., 2009. С. 108–166.

⁶ Минц З. Г. Блок и В. Иванов: Статья I: Годы первой русской революции // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Александр Блок и русские писатели. СПб., 2004. С. 621–629.



вместе с тем, по некоторым свойствам своего дара, представляет трудности для понимания»⁷.

Сложность толкования философской лирики Иванова-символиста — особая тема в размышлениях Андрея Белого о творчестве поэта. Он назвал поэта-мыслителя «александрийцем», вслед за Блоком, считая, что в его поэзии «между схемой и чувственным образом распят Александриец, имевший видение на пути своем в Дамаск, о котором он нам и не мог внятно спеть (по условиям философии и мистики того времени): нужно было шестнадцать столетий искать путей нового с и н т е з а , чтобы с новыми средствами мысли и чувства стоять перед “т а й н о ю ” Александрии, еще не разгаданной...»⁸

Некоторые исследователи не считали абстрактно-метафизические символы первых сборников Иванова («Кормчие Звезды» и «Прозрачность») мифопоэтическими, основанными на неомифологизме. К примеру, З. Г. Минц в своих ранних работах называет их традиционными по поэтике⁹. В последующих статьях Минц, как и И. П. Смирнов, А. Ханзен-Лёве и другие исследователи, определили стратегию Иванова как мифотворческую¹⁰.

В статьях и книгах, вышедших в России и за рубежом в последние десятилетия, определены многообразные подходы к изучению лирики поэта¹¹. Был

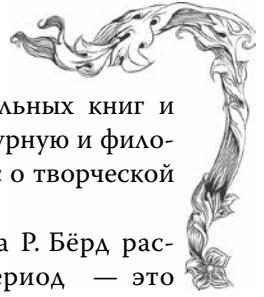
⁷ Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова. С. 7.

⁸ Белый А. Вячеслав Иванов. С. 470–471.

⁹ Минц З. Г. Блок и В. Иванов: Статья I: Годы первой русской революции. С. 624.

¹⁰ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96; Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977; Ханзен-Лёве А. 1) Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 6–37; 2) Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика СПб., 2003 (по указателю); и др.

¹¹ Аверинцев С. С. 1) Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. М., 1989. С. 42–57; 2) Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск — М., 2003. С. 5–14; Davidson P. 1) The Poetic Imagination of Vyach. Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante; 2) Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's Cor Ardens: Criticism as a Tool in the Polemic of Literary Succession // Russian Writers on Russian Writers. Oxford (Providence USA): Berg, 1994. P. 51–67; 3) The Legacy of Difficulty in Russian Poetic Tradition: Contemporary Critical Responses to Ivanov's Cor Ardens // Cahiers du Monde russe. 1994. Janv.–juin. Paris, 1994. P. 249–267; Dykman A. Lithica Ivanoviana. Quelques remarques autour du cycle 'Prozračnost' // Там же. С. 269–284; Bobilewicz G. Wyobrażenia poetycka: Wiachesław Iwanow w kręgu sztuk. Warszawa: Slawistyczny ośrodek wydaw, 1995; Шишкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова (к теме «Иванов и Данте») // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования / Ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая. М., 1996. С. 333–352; Кузнецова О. А., Герасимов Ю. К., Обатнин Г. В. Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х гг.). М., 2001. Кн. 2. С. 190–262; Мицкевич Д. Н. Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова. «Аполлини» // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 233–253; Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919); Котрелев Н. В. 1) Вячеслав Иванов. «Аттика и Галилея» (из материалов к комментарию на корпус лирики) // Scripta Gregori-



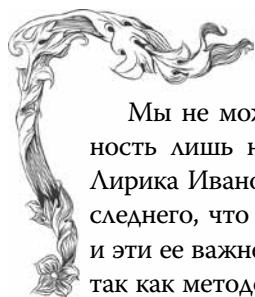
также намечен мифопоэтический аспект исследования отдельных книг и стихотворений, рассмотрен вопрос о включении их в литературную и философскую традицию¹². Важнейшей проблемой является вопрос о творческой эволюции Вячеслава Иванова.

Например, интеллектуальный рост Иванова-символиста Р. Бёрд рассматривает, выделяя три важнейших периода. Первый период — это время до 1907 года, когда у Иванова доминировала мысль, что художественное творчество являлось способом восстановления космического единства. «Творческое действие рассматривалось, — пишет он, — как дионисическое безумие, которое разрушало дискретные формы». С 1908 по 1912 год направление мысли Иванова, как указывает исследователь, изменилось в другом направлении — аполлоновском, когда творились символы, приближенные по своему истолкованию к «идеям» Платона. Более зрелая эстетика, согласно идеям Р. Бёрда, — это искусство пересоздания мира и человека¹³.

ана: Сб. в честь семидесятилетия академика Г. М. Бонгард-Левина. М., 2003. С. 397–409; 2) «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 7–18; *Лавров А. В.* Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова // Там же. С. 187–193; *Bird R.* The Russian Prospero. The Creative World of Viacheslav Ivanov; *Игошева Т. В.* Символика драгоценного камня в поэтической книге Вяч. Иванова «Прозрачность» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 310–322; *Цимборска-Лебода М.* Мифологема души и метафоры телесности в поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского, А. Б. Шишкина. СПб., 2010. Вып. 1. С. 242–260; и др.

¹² *Иванович М.* Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вячеслава Иванова // *Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazionale dedicate a Vjačeslav Ivanov.* Firenze, 1988. С. 59–81; *Козубовская Г. П.* Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. Самара–Барнаул, 1995. С. 91–110; *Тюрина И. И.* Тема поэта и поэзии в сборнике Вяч. Иванова «Прозрачность»: Мифопоэтический аспект // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. Сер.: История. Филология. Томск: ТГУ, 1997. Вып. 1. С. 64–69; *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 54–101; *Минц З. Г., Обатнин Г. В.* Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова: (Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского символизма. С. 122–128; *Проскурина В.* «Cor Ardens»: Смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 51. С. 196–213; *Павловская М.* Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова «Rosarium» // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae.* Budapest, 1996. Т. 41. С. 199–208; *Кузнецова О. А.* Концепт «Прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 280–285; *Колобова О. Л.* Космические образы в поэтической системе первой книги лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды» // Наука на современном этапе: Проблемы и решения: Межвуз. сб. науч. тр. М., 2003. Вып. 3. С. 23–32; *Грек А. Г.* Красота мира в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2004. С. 321–334; *Павлова Л. В.* «У каждого за плечами звери»: символика животных в лирике Вячеслава Иванова. Смоленск, 2004; *Арефьева Н. Г.* Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (В. Соловьев, Вяч. Иванов). Астрахань, 2007; и др.

¹³ *Bird R.* The Russian Prospero. The Creative World of Viacheslav Ivanov. P. 152.



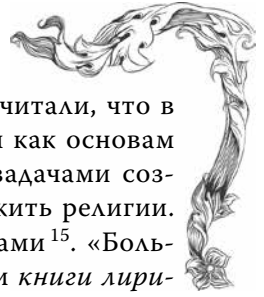
Мы не можем согласиться с Р. Бёрдом, что дионисийский миф — это данность лишь начального периода, а платоновская мифология — следующего. Лирика Иванова космологична и платонизирована от первого сборника до последнего, что подтверждает анализ книг лирики и свидетельства А. Ф. Лосева, и эти ее важнейшие составляющие: платонизм и дионисийство — нераздельны, так как методология анализа дионисийского мифа у Иванова пронизана интуициями Платона, как и первые книги лирики. Дионисийский миф уже в сборнике «Кормчие Звезды» носит характер дионисийски-софиологического, основанного на влиянии В. С. Соловьева и раннехристианского гносиса. Это обусловлено тем, что теория символизма Иванова складывалась на основе эйдологии Платона, подкрепленной христианской мистикой и философией Шеллинга.

Кроме того, вся лирика мыслилась самим теоретиком русского символизма как проект пересоздания жизни по законам искусства, начиная с «Кормчих Звезд» и «Прозрачности», а в 1910-е годы эта тенденция усиливается, так как в условиях кризиса символистских утопий поэт идет от *мистерийности* как принципа, воплощенного в лирике и статьях, например, «Ты еси» (1907), — к жанровой форме *мистерии*. Примером этому служат философская поэма «Человек» и трагедия «Прометей», а также поэма «Младенчество», где была сделана попытка воплощения мистерийно-софиологического мифа о становлении души человека.

Как нам представляется, нужно учитывать *метатекстовую* природу лирики поэта, так как поэтические стратегии у Иванова едины, органичны природе его мифотворчества и определяют мифопоэтическую модель мира.

Прежде всего необходимо отметить, что лирика Вячеслава Иванова многосоставна и многогранна, в ней есть и философская, и религиозная духовная поэзия, и переводы (как, например, стихотворение «Бесконечное (Из Леопарди)», включенное в сборник «Прозрачность», произведения Бодлера и Байрона в книге «Cor Ardens»), есть стихотворные диалоги и дружеские послания, стихотворения-посвящения, стихотворения-фрагменты, эпиграммы, эмблемы, классические сонеты, венки сонетов и многие другие жанры. Есть авторские формы, например, соединение античного дифирамба и псалма, многочисленные эксперименты в области реставрации древних поэтических форм, ритма и метра. Но при всем многообразии лирики единым стержнем в ней является *поэтика мифологизирования*, соединяющая все тексты в единое целое в попытке создания *теургической* религиозно-философской лирики.

Теургическая эстетика имеет религиозные античные и христианские истоки. Попыткой создания теургического соборного искусства стала ранняя поэма Вячеслава Иванова — «Ars Mystica». Закон теургии, как его обобщил В. С. Соловьев, — преображение души человека через искусство, или, как писал Н. А. Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916), — «богодействие, совместное с Богом действие», так как важно создание



нового искусства христианской культуры¹⁴. Символисты считали, что в его создании большая роль принадлежит мифу и мистерии как основам соборного искусства. Иванов говорил об этом в связи с задачами создания «большого стиля» в искусстве, которое должно служить религии. Это послужило причиной размежевания между символистами¹⁵. «Большой стиль» предполагал новаторские формы, какими стали *книги лирики* как феномен символистской *сверхкультуры*, в них формировались тексты-мифы, разворачиваясь в тексты-жизни. Самоискание и самопреображение — основа теургического искусства.

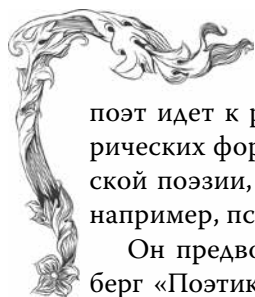
Установка на полилог культур во многом определила *метатекстуальную* и *метациклическую* природу книг лирики Вячеслава Иванова. Отдельные аспекты циклообразования в них уже были предметом исследования¹⁶. Нас будут интересовать книги лирики как формы единства, складывающиеся в единый *метатекст* на основе циклического принципа. Символ и миф в этой художественной системе играют роль интеграторов единства, циклообразование имеет здесь не формальную, а символотворческую и мифопорождающую функции. Сущность устройства поэтического мира Вячеслава Иванова заключается в логике его мифопоэтического развития: от сверхфилологического «собираения традиции» (опыта постижения мировой культуры) — к религиозно-философской лирике. Как никто другой из поколения символистов, он смог, занимаясь исследованием дионисийской религии, постичь процесс развития мифа из обрядового синкретизма. Основываясь на понимании теории А. Н. Веселовского о прототипических формах мифического образа как магического звука (или «звукового волнения»), находясь в этом плане в притяжении-отталкивании и полемике с А. А. Потебней, труды которого были весьма значимы для символистов¹⁷,

¹⁴ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 354.

¹⁵ См. об этом подробнее в статье О. А. Кузнецовой «Дискуссия о состоянии русского символизма в "Обществе ревнителей художественного слова"» // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207.

¹⁶ См., например: *Корецкая И.* «Солнечный цикл» Вяч. Иванова // *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 86–97; *Пойнтер (Poynntner) Е.* Циклизация у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симп., Вена 1998. Франкфурт-на-Майне, 2002. С. 83–92; *Дэвидсон П.* «Зимние сонеты» Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. С. 209–231; *Грек А. Г.* Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вяч. Иванова // *Логический анализ языка: Языки пространств.* М., 2000. С. 391–399; *Шатин Ю. В.* Монтаж и мизансцена как художественные единицы цикла: («Canzoniere» Петрарки и «Золотые завесы» Вяч. Иванова) // *Европейский лирический цикл.* М., 2003. С. 197–206; См. также нашу работу: *Титаренко С. Д.* Функция символа и мифа в процессе циклообразования у Вячеслава Иванова: (На материале книги «Cor Ardens») // *Циклизация литературных произведений: системность и целостность.* Межвуз. сб. научн. трудов / Под ред. М. Н. Дарвина. Кемерово, 1994. С. 57–69.

¹⁷ Известны слова Иванова из лекций по поэтике 1921–1922 гг.: «Формула Потебни: «Поэзия — мышление образами» неверна; до образов в языке возникли звукообразы, составляющие основу поэтической речи»; «Чем больше в поэзии чувствуются корни форм, тем больше выигрывает поэзия; она выигрывает тем более, чем более в ней элементов



поэт идет к реконструкции античных, средневековых и ренессансных лирических форм и жанров (хоровой античной лирики, дифирамба, гномической поэзии, сонета и др.), а также форм религиозной и духовной поэзии, например, псалмов как носителей религиозных представлений¹⁸.

Он предвосхитил тот подход, какой наметился в книге О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1935). Рассматривая эту работу в аспекте проблемы: от мифа — к лирике, Е. М. Мелетинский и Н. В. Брагинская пишут о том, что «принципом этого превращения является то, что всякая литературная “форма” возникает не сама по себе, но оказывается застывшим содержанием, то есть содержанием реликтовым, актуальным для предшествующей мифотворческой эпохи, преодоленной или преодолеваемой»¹⁹. М. М. Бахтин, как известно, определил это понятие как «память жанра». С «памятью жанра» Вячеслав Иванов связывал комплекс обрядовых мифологических представлений.

В отличие от Фрейденберг, считавшей, что в архаических формах литературы не фольклор, не религия, не мифологизм, а стихия конкретности «управляла художественной мыслью»²⁰, Иванов считал «прамиф» и обрядовый мифологизм стержнем ее развития. Причем «прамиф», согласно его установкам, неоднократно декларировавшимся в статьях и книгах, укоренен в древнейших формах синкретизма. Это священное «предзнание», актуализированное в обряде и закрепившееся в мифе. Миф сформировался на основе нерасчлененности образа и понятия из первоначальной метафоры или, говоря словами Иванова, «звукового волнения». Этот процесс был позже описан О. М. Фрейденберг в книге «Миф и литература древности», где интуиции и открытия Иванова, разбросанные по многим статьям, нашли подтверждение.

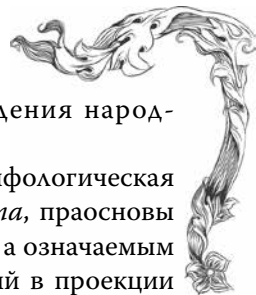
Символ понимался Ивановым как «зерно», или «ядро» мифа, сохранившее древнее архетипическое представление, миф явился формой интерпретации этого представления, а новый миф, возвращаясь к исходному значению, стал откровением *высших реальностей*, поэтому поэт выдвинул идею возврата к ритуально-мифологическому мышлению, которое должно стать основой религиозного творчества. «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое, — писал он в статье «Поэт и чернь». — Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное

первоначального мифизма, магизма, символизма, чем живее ее связь с первоисточником» (Эткинд Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики (двадцатые годы) // Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1996. С. 186, 188).

¹⁸ См. ценную своими наблюдениями работу Р. Бёрда, прослеживающего «вмешательство в обряд» у Вяч. Иванова: Бёрд Р. Обряд и миф как жанровые категории в русском модернизме // Мир психологии. М.; Воронеж, 2003. № 1. С. 157–163.

¹⁹ Мелетинский Е. М., Брагинская Н. В. От мифа к лирике // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 101.

²⁰ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Сост., послесл. и коммент. Н. В. Брагинской. 3-е изд. Екатеринбург, 2008. С. 12.



раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» (I, 714)²¹.

«Прамиф» Ивановым понимается как первоначальная мифологическая схема представления и действия, то есть в значении *архетипа*, прaosновы сюжета и художественного образа. «Прамиф» — означающее, а означаемым может быть бесконечное проявление его возможных значений в проекции на миф. Понятия означаемого и означающего, введенные Ф. де Соссюром, труды которого знал Иванов, использовались уже в античной философии, например, у стоиков, а также в богословии, например, у Августина, который ввел обозначения *signatum* и *signans*. Означаемое берется для определения смысловой («умопостигаемой») стороны символа. Подобный образ (идея) трансцендентального встречается в средневековой теологии, он понимается как бытие Бога, например, у Фомы Аквинского.

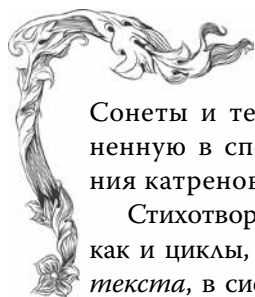
Поэтика мифологизирования у Вячеслава Иванова является системообразующей. «Если искусство вообще есть одно из могущественнейших средств человеческого соединения, — писал он в статье «Мысли о символизме» (1912), — то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Поистине оно не только соединяет, но и сочетает» (II, 606).

Книги лирики Вячеслава Иванова состоят из отдельных глав-частей, многие из которых являются микро- и макроциклами, связанными символическими подобиями-отражениями или соответствиями цепочек образов, тем, мотивов, в которых важна система ведущих и направляющих символов и мифологем, являющихся смысловыми «скрепами». Частотность мифопоэтических образов-символов подобного рода может быть предметом специального лингво-философского исследования, их наличие — признак циклических структур²². Повторяемость подобных образов на уровне книг лирики в целом — свидетельство мифопоэтического и метациклического единства. Поэтому взаимосвязь книг лирики определяется идеей подчиненности целого логике развития замысла, реализованного достаточно последовательно и глубоко на архитектурно-композиционном и мифопоэтическом уровнях.

Некоторые сборники, например, «Кормчие Звезды» и «Cor Ardens», на правах глав кроме циклов включают поэмы и венки сонетов, а также сборники. Например, в книгу «Cor Ardens» входит сборник «Эрос», вышедший раньше как отдельное издание (СПб.: «Оры», 1907). Кроме того, туда помещены «Венок сонетов», цикл сонетов «Голубой покров», поэма в сонетах «Спор», поэма-повесть в терцинах «Феofil и Мария» и др.

²¹ Андрей Белый, анализируя его творчество в статье «Символизм и русское искусство», писал: «Художественные видения для Иванова внутренне реальные; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа» (см.: Белый А. Символизм и современное русское искусство // Весы. 1908. № 10. С. 45).

²² Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. М.; РГГУ, 2003. С. 68.



Сонеты и терцины имеют в своей основе числовую символику, укорененную в специфике организации строф, складывающихся из повторения катренов и терцетов.

Стихотворения-посвящения, стихотворения-диалоги, дружеские послания, как и циклы, можно рассматривать как части единого становящегося *мета-текста*, в системе которого каждое произведение уникально и может стать основой другого и множества других единств. Фрагменты стихотворения из одного сборника (например, «Венца земли» из книги «Кормчие Звезды») становятся эпиграфом к разделам другого сборника (например, к «Сестине» в «Cor Ardens»). Отдельные стихотворения, такие, как «Жертва» из «Кормчих Звезд», могут быть эпиграфом для «Венка сонетов» (в «Cor Ardens»), а сонет «Любовь» (также из «Кормчих Звезд») — магистралом этого же венка. Магистрал в венке сонетов определяет развитие поэтической мысли, характер элементов формы (метра, ритма, рифмы, интонации и пр.). Движение мысли идет от части (образов-символов магистрала) к целому (венку) — и наоборот, так как отдельные сонеты определяют смысл целого и конкретизируют его через систему поэтических образов-символов и перекличек рифм. Венок сонетов формируется на основе круговой идеи циклического — возврата к каждой строке магистрала во всех четырнадцати строфах-сонетах.

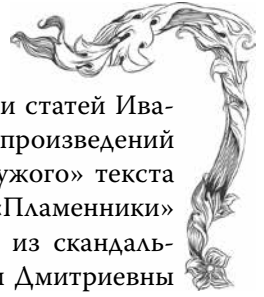
Здесь реализуется идея герменевтического круга — движения мысли от *части* к *целому*, и наоборот. В герменевтическом круге процесс взаимодействия представляет собой *триаду*, третий член которой повторяет первый. Как пишет Ф. Шлейермахер, все элементы при герменевтическом истолковании взаимосвязаны, причем в некоторых языках, например, в греческом, «более развита органическая связь элементов»²³. Анализ текстов Иванова показывает, что связь между элементами в его книгах — не формальная, а символическая.

Показательно, что стихотворения или их фрагменты из книг лирики включаются автором в собственные статьи и исследования для аргументации идеи, в качестве аналогии, параллели или примера. Происходит варьирование основных тем, идей, символических образов и мотивов. Можно назвать статью «Ницше и Дионис», в структуре которой ключевую роль играет стихотворение «Возрождение» из книги «Кормчие Звезды» (I, 716); статью «Копье Афины», одну из идей которой выражает стихотворение «Subtile virus caelitum» (I, 732) из микроцикла, посвященного В. Я. Брюсову «Carmen saecula»; статью «Мысли о символизме», где используется в качестве эпиграфа стихотворение «Альпийский рог» (II, 605) и др. Особый способ включения цитаты в качестве мифообразующего текста показателен. Например, слова «subtile virus caelitum»²⁴ из указанного выше стихотворения обращены и к поэзии Шиллера в статье «Копье Афины», и к творчеству Брюсова, и к поколению «Провидцев и поэтов»²⁵.

²³ Шлейермахер Фр. Герменевтика. СПб., 2004. С. 37.

²⁴ «тонкий яд небес» (лат.)

²⁵ О данной цитате см. в статье К. Ю. Лаппо-Данилевского «Labyrinthe der Intertextualität (Friedrich Schiller und Vjaceslav Ivanov)» (Zeitschrift für Slavische Philologie. 2000. Band 59. Heft 2. S. 329).



Особую тему могут составить переключки стихотворений и статей Иванова с творчеством Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Цитаты из ее произведений выполняют функцию текста-эхо. Это попытка включения «чужого» текста как «своего». Примером может послужить стихотворение «Пламенники» из «Кормчих Звезд», эпиграфом к которому служат строки из скандально-известного в начале XX века одноименного романа Лидии Дмитриевны (I, 548)²⁶. Переключки с романом «Пламенники» содержат и другие стихотворения. Эти и другие переключки, по словам Аверинцева, вели к ситуации ««двуголосного» выражения единого мировоззрения»²⁷.

Причем один и тот же текст мог повторяться в системе разных единств, как, например, фрагменты и цитаты из Гёте, Данте, орфических гимнов, которые, на наш взгляд, являются *мифемами* — конститутивными элементами авторского мифа, являющимися формами его репрезентации и тяготеющими к выражению метафизических образов или символических понятий. Невозможность отнесения их к интертекстам показана С. С. Аверинцевым, так как они выполняют функцию не цитаты, а сакрализации культурной традиции²⁸. Отличие мифем от *мифологем* заключается в том, что мифема как готовое слово духовной и культурной традиции отбирается путем ее проекции на творимый миф из наиболее значимых богословских, философских и литературных текстов и находится в *становлении* как наиболее значимый для мифа текст, почти то же самое, что *топос*.

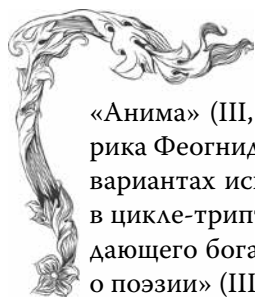
Топос — термин античной риторики, выделенный и развитый Э. Р. Курциусом в книге «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948). Это наиболее значимая, многократно используемая формула-цитата, своего рода образец готового слова. У Иванова это могут быть слова из Ветхого и Нового Заветов: «обитель сотворил» (Ин. 4:23), «дух же дышит, где хочет» (Ин. 3:8), «дух божий носился над водами» (Быт. 1:2), а также цитаты из античной поэзии, строки из произведений Данте и Гёте, Новалиса и Пушкина, Тютчева и Бодлера, В. Соловьева и В. Брюсова. Например, слова «умри и стань» (или, в другом варианте, — «умри и возродись») из стихотворения Гёте «Блаженная тоска» («Stirb und werde») повторяются в стихотворениях, статьях по теории символизма, «Переписке из двух углов» (III, 387)²⁹, эссе

²⁶ Попытка публикации романа Л. Д. Зиновьевой-Аннибал описана в хрониках жизни Вячеслава Иванова, составленных Н. А. Богомоловым. По замыслу Иванова, который не осуществился, предполагалось, что роман по частям будет опубликован в специальных выпусках вместе с его трагедией «Тантал», афоризмами и «Эллинской религией страдающего бога». См.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 31–35.

²⁷ Аверинцев С. С. «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 303.

²⁸ Аверинцев С. С. Стратегия цитаты в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. Salerno, 2002. (Europa Orientalis; XXI, № 1). С. 12.

²⁹ Нередко Вяч. Иванов, приводя цитату, подвергает ее толкованию в русле излагаемых им идей, как, например, в «Переписке из двух углов» (III, 387).



«Анима» (III, 285)³⁰. Строки из элегии «К Харитам и музам» греческого лирика Феогнида: «одно прекрасное мило, а непрекрасное немило» — в разных вариантах используются Ивановым в сборнике «Прозрачность» (например, в цикле-триптихе «Прекрасное — мило»), в книге «Эллинская религия страдающего бога», в статьях: «Символика эстетических начал» (I, 825), «Мысли о поэзии» (III, 653) и др.

В поздних работах, как пишет А. Махов, — Курциус выдвинул идею исторической топики, которая переключается с идеей исторической поэтики А. Н. Веселовского³¹. В этом плане понятие «историческая топка» переключается с мифологемой. Мифологема в исторической поэтике Веселовского считалась устойчивой повторяющейся формулой, которая вычленилась из мифа и обряда и стала своего рода мотивом³². Но мифологема как смысловое ядро заложена в мифе и органична для него, она — метонимический знак мифа, его носитель. Осмысленная как понятие, она становится философемой или теологемой, как, например, Душа Мира, София Премудрость. Миф может быть не выражен на уровне присущих ему мифологем в поэзии Иванова, не проявлен в тексте, так как поэту присущ прием «утаивания» сокровенного, он часто использует образы-заместители и мифопоэтические символы, как и В. С. Соловьев. Он использует мистическую религиозную традицию, сокровенную философию Платона, гностико-герметический синтез. Образы-заместители, например, софиологического авторского мифа, раскрываются только в контексте на основе направляющих образов-символов и учета сложных философских и религиозных контекстов. Поэтому убеждение, что Иванов, «крещенный» по собственному признанию, Соловьевым, избежал влияния «софийного» мифа философа³³, представляется преждевременным, как и утверждение о тотальности софийных мотивов в творчестве поэта, что ведет к схематизации³⁴.

Мы считаем главным мифом творчества Иванова в 1900 – начале 1910-х годов *дионисийско-софиологический*, он разрабатывается на философско-позитологической основе как тип авторского мифотворчества и является «сокровенным», герметичным по своей природе и чрезвычайно усложненным, что не дает возможности переводить его прямо в «поэтическую культурологию». Он не может быть вписан в упрощенную «экзотерическую» традицию, так как Иванов о нем не пишет прямо, в отличие от других поэтов и философов-софиологов. Осторожно, «как бы намеками», как пишет О. Шор,

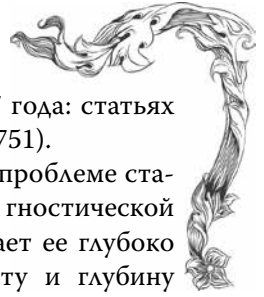
³⁰ Приводя эту строчку при анализе стихотворения Иванова «Психея», О. А. Шор писала: «По внутреннему опыту своему В. И. знал обмирание как “перерождение личности”. В течение всей жизни он искал высказать, сообщить это свое постижение; он говорил в нем и в стихах, и в прозе. “Умри и стань”» (I, 56).

³¹ Махов А. Веселовский – Курциус: историческая поэтика — историческая риторика // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 182–202.

³² Веселовский А. Н. Определение поэзии (1888–1890) // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / Под ред. И. О. Шайтанова. М., 2006. С. 246.

³³ Обатнин Г. В. Иванов-мистик. С. 177.

³⁴ Крохина Н. П. Софийность и ее коннотации в русской литературе XIX – начала XX века (поэтика всеединства). Автореф. дисс. ... д. ф. н. Шуя, 2011. С. 25–26.



он касается темы Софии только в двух поздних работах 1947 года: статьях «Лермонтов» и «Форма зиждущая и форма созижденная» (IV, 751).

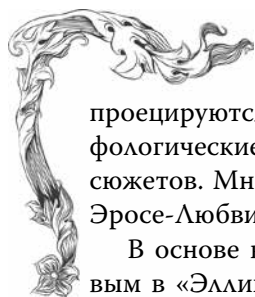
В 1910-е годы и особенно в римский период подход к этой проблеме становится очень сложным и глубоко личным. Поэт уходит от гностической проблематики мифа к традиции мировой культуры и понимает ее глубоко индивидуально, «прикровенно», стремясь сохранить полноту и глубину христианства. Уже в пятой части книги «Cor Ardens» («Rosarium») и поэме «Младенчество» осуществляется переход к теме Девы Марии как воплощению софийных интуиций христианской религии. Подходы к этой проблеме намечены еще в первом сборнике Вячеслава Иванова — «Кормчие Звезды».

Поэтому поэзию Вячеслава Иванова можно рассматривать как единый становящийся *метатекст*, имеющий свои особенности в каждый период. Метатекстовое единство определяется и концепцией автора, и точкой зрения интерпретатора. Мифотворческие стратегии раннего творчества Иванова усложняются глубокой религиозной и философской рефлексией в последующие годы, особенно в книге «Свет вечерний».

О метатекстовом характере поэзии 1900–1910-х годов свидетельствует включенность каждого стихотворения в единую традицию мировой культуры, основанием для которой служит древнеегипетская и греко-римская мифологии. Интерес к другим мифологиям и религиям, например, индуизму или суфизму, для Вячеслава Иванова также показателен, как и интерес к славянскому язычеству. Многогранно его притяжение к сокровищнице мировой и прежде всего античной литературы. Доминирующими становятся античность и христианство в их взаимосвязи, взаимоотражении и проекции на развитие духовной традиции. Кроме того, поэзия в структуре сборника связана космологическими авторскими мифами. Наличие этих двух основных составляющих в системе творчества формирует некий *сверх-текст*. На существование объединяющего сверх-текста поэзии Иванова указывал С. С. Аверинцев при рассмотрении стратегии цитаты в его творчестве. Сверх-текст, по мысли исследователя, это то пространство, «внутри которого проходит вся человеческая жизнь толкователя, совершается его человеческая судьба»³⁵.

Как нам представляется, космологические авторские мифы развиваются в книгах лирики как *мифы-инварианты*, к которым следует отнести важнейший для Вячеслава Иванова дионисийский миф; ценностно-значимый для символистов и мало изученный применительно к творчеству Иванова софиологический миф, в рамках которого развивается как тип неогностического мифологизирования, как было уже показано выше, дионисийский с его разновидностью — орфическим. В мифопоэтической системе теоретика русского символизма также можно выделить и многочисленные взаимодополняющие мифы: гераклитовский (миф огня), пифагорейские (чисел, души-гармонии и музыки сфер), платоновские (мифы о теле как гробнице души, пещере, солнечном восхождении, андрогине), гностико-герметические (пресуществления, сизигии, иерогамии — мистического брака) и другие. Они

³⁵ Аверинцев С. С. Стратегия цитаты в творчестве Вячеслава Иванова. С. 11.



проецируются на дионисийские, орфические и элевсинские мистерии и мифологические системы древности, подкрепляясь инициационными схемами сюжетов. Многогранно развивается платоновский миф о бессмертии души, Эросе-Любви и Смерти, вписанный в христианские контексты.

В основе выделения мифов лежит принцип, намеченный самим Ивановым в «Эллинской религии страдающего бога» и обозначенный как сюжет об умирающем и воскресающем божестве, умирающей и возрождающейся религии, культуре, природе — Душе Мира — и уподобляющейся ей душе человека. Эта идея намечена в литературоведении в связи с обозначением трагического литературного модуса художественности. Так, например, Н. Фрай считает, что «трагические сюжеты, когда в них повествуется о богах, могут быть названы дионисийскими»³⁶. Поэтому *дионисийско-софиологический* миф как отражение гностических дуалистических представлений о Софии-Ахамот — падшей и воскресающей Душе Мира в его многогранности и отраженности в различных религиях и культурах в драматически и трагически трактованных мифах-инвариантах будет в центре нашего внимания. Они «нераздельны и неслиянны», говоря словами Вячеслава Иванова.

О мифологическом характере лирики Вячеслава Иванова говорит специфичность природы *лирического Я* в его книгах. Уже в первых рецензиях на его книги лирики В. Я. Брюсов писал, что почти нигде он не говорит от первого лица, «лучше сказать от *своего* лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогии своим переживаниям...» «То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), — пишет Брюсов, — то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости — поочередно дают сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое»³⁷. Андрей Белый также писал, что в лирике Иванова «я» раздробляется спектрами двойников всеединого «я»³⁸.

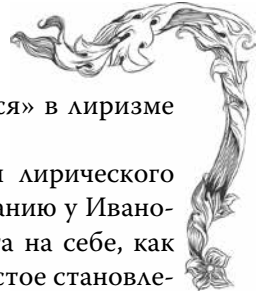
Субъект лирического сознания в книгах лирики Иванова 1900 – начала 1910-х годов — это *условный образ авторского Я*, вбирающий в себя проекции не столько человека индивидуальной биографии или личной судьбы, сколько *Я* некоего *всемирного человечества*, в отличие, например, от стихотворений последней книги «Свет вечерний», куда вошли произведения 1910–1940-х годов и где, в большей степени, выявляется личное и исповедальное, чем всеобщее или сверхличное начало³⁹. В книге «Свет ве-

³⁶ Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Сост. Г. К. Косиков. М.: МГУ, 1987. С. 235.

³⁷ Брюсов В. Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 296.

³⁸ Белый А. Вячеслав Иванов. С. 472.

³⁹ См., например: Грек А. Г. Символика движения-неподвижности в стихах из «Римского дневника 1944 года» Вяч. Иванова // Логический анализ языка: Языки динамического мира. Дубна, 1999. С. 402–412; Шишкин А. Б. Вехи изгнания: Римские сонеты



черный» меняется и характер мифологизма, он «растворяется» в лиризме и «утаивается»⁴⁰.

Поэтому характерный для XIX века принцип выведения лирического субъекта оказывается не всегда применимым к циклообразованию у Иванова. Уже современники отмечали, что его лирика «не замкнута на себе, как лирическое я»⁴¹. Сам он писал, что «наше я превратилось в чистое становление, т. е. небытие», что «поиски иного я разрушили в нас неустанными преодолениями и отрицаниями всякое личное я» (I, 837). Поэтому не личное, а сверхличное, некое вселенское, соборное, *многоголосое «Я»* — смысловой центр художественного мира поэта в 1900-е годы. Это сверхличное и соборное «Я», распадающееся на множество голосов, возникает на основе удивительной космологичности лирики Иванова и присущего ей *неосинкретизма*. Неосинкретизм в современной поэтике понимается как возврат или возрождение архаического субъектного синкретизма, в котором нераздельны и неслиянны категории *Я* и *Другой*, часто не различаются позиции автора и героя, поэтому возникает неопределенность модальности «Я», как показали работы С. Н. Бройтмана. Исследователь показал, что при этом возникают типы полисубъектного высказывания⁴².

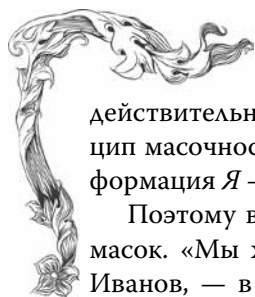
Субъект сознания в лирике Иванова наделен неким сверхличным всеобъемлющим опытом знания, являясь неким *Сверх-Я*, поэтому его лирика лишена такого свойства, как индивидуально-авторский психологизм. В статье «Мысли о поэзии» это явление Вячеслав Иванов объяснил на примере лирики наивно-психологической, которую отвергал Лермонтов, и античной лирики Архилоха, с разработанным в ней принципом маски. «Оттого, по-видимому, что в первом случае психологическая данность обнажается преждевременно как таковая, — пишет Иванов, — и бытие переживается не претворенным в отдалившееся и в себе оформившееся визионарное инобытие, — между тем как во втором случае я, испытывающее аффект, предстает как бы в зеркальном отражении, следовательно, отчуждении творческому я, уже свободному от наблюдаемого и изображаемого аффекта: перед нами не

Вячеслава Иванова // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Материалы Междунар. науч.-практ. конф., 4–6 окт. 2007 г. СПб., 2008. С. 123–133; Дзуцева Н. В. 1) Поэтика софийности в «Зимних сонетах» Вячеслава Иванова // Соловьевские исследования. Иваново, 2007. Вып. 14. С. 5–29; 2) «Запас римского счастья...»: «Вода и камень» в «Римских сонетах» Вяч. Иванова // Europa Orientalis. XXVIII. 2009. С. 28–35; Тахо-Годи Е. А. «Остается исследовать источники воли и природу жадбы» (о «Римских сонетах» Вяч. Иванова) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 249–266.

⁴⁰ См.: Венцлова Т. Вяч. Иванов: «Язык» // Венцлова Т. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Häven, 1986. С. 102–102; Шишкин А. Б. «Словоплоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture In Honor of Tomas Venclova / Edited by Robert Bird, Lazar Fleishman, and Fedor Poljakov. Frankfurt am. Main, 2008. P. 32–49.

⁴¹ Чулков Г. Поэт-кормщик. Вяч. Иванов. Cor Ardens // Аполлон. 1911. № 10. С. 62.

⁴² См., например: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.



действительный Архилох, а сценическая маска Архилоха» (III, 655). Принцип масочности очень важен в книгах Вячеслава Иванова как способ трансформация Я — в не Я, в *Сверх-Я* или в *Другого*.

Поэтому важнейший путь познания, по Иванову, это путь «замещения» масок. «Мы хотим проникнуть за маску и за действие, — писал Вячеслав Иванов, — в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску; но это уже личина Вечности, — не наш ли собственный внутренний двойник эта духовная, безликая личина?» (II, 78). Функция маски, по мысли поэта, — функция «в р а ч е в а н и я и о ч и щ е н и я в искупительном, разрешающем восторге», «ч т о обещает прозрение, к а к перерождение» (II, 78–79). В статье «Новые маски» Иванов заметил: «С другой стороны, прозрачность вселенского значения отдельных трагических частей дела делает вызываемые поэтом лица масками единого всечеловеческого Я...» (II, 76–77)

С точки зрения форм выражения лирического субъекта сознания, поэзия Иванова представляет собой парадокс, так как демонстрирует воплощение некоего *Сверх-Я* как «эффект художественного катарсиса», то есть «полную деперсонализацию»: лирическое Я является не столько «субъектом», сколько «объектом лирики». Подобное явление — наименее изученная область теории литературы⁴³. В античной литературе, согласно исследованиям Фрейденберг, — было распространено перенесение объекта на субъект. «Объект, — как пишет она, — продолжал сохранять конкретность (мифический мир), субъект был нов, не полностью открыт и строился по объекту»⁴⁴.

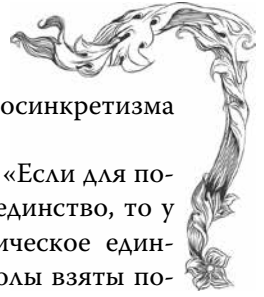
Понятие *Сверх-Я* формируется уже в раннем творчестве Иванова. Это явление было нами рассмотрено в связи с переводом поэтом фрагмента из «Бхагавадгиты» и влиянием немецкого идеализма и прежде всего Канта и Шопенгауэра. Тенденция разделения самосознания на личное Я и вселенское *Сверх-Я* (божественный Дух) очевидна. *Сверх-Я* — это принцип познания Я, который формируется на основе закона зеркального сознания *Другого*.

В связи с этим такие понятия, как «лирическое Я», «лирический сюжет» — не дают возможность понять природу мифоподобной мистической реальности поэзии Иванова, так как его творчество требует принципиально иного подхода: систематизации направляющих образов-символов, трансформирующихся в мифы, как воплощение самосозидающегося *Сверх-Я*.

Подход к систематизации символов одной группы — символов птиц и животных был осуществлен Л. В. Павловой на основе рассмотрения их парадигмы в книге «У каждого за плечами звери»: символика животных в лирике Вячеслава Иванова». При подобной ограниченности группы символов анализ достаточно продуктивен, но не затрагивает ведущих и направляющих символов культурфилософского и религиозного плана, наиболее важных

⁴³ Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / Автор-составитель Н. Д. Тмарченко. М., 2002. С. 366. См. о природе лирического «Сверх-Я»: Užarevič J. Лирический парадокс // Russian Literature. XXIX (1991). С. 123–140.

⁴⁴ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 305.



для анализа творчества Иванова как воплощения принципа неосинкретизма и неотрадиционализма.

М. М. Бахтин в лекциях о Вячеславе Иванове подчеркивал: «Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое»⁴⁵. Систематическое единство обусловлено, по мнению Бахтина, тем, что образы-символы взяты по-этом из «контекста отошедших культур», прежде всего из античности, Средних веков и эпохи Возрождения. «Но глубокая связь основных символов и единый высокий стиль, — пишет он, — побеждают разнородность и позволяют слова из различных культурных контекстов, лексически разнородные миры объединить в единство»⁴⁶.

Мысль о системности и замкнутости символов у Вячеслава Иванова, высказанная С. С. Аверинцевым вслед за М. М. Бахтиным, будет важной для подобного анализа. Бахтин считал, что изучение культурных кодов возможно «на уровне системы и на более высоком уровне органического единства: открытого, становящегося, нерешенного и непредрежденного, способного на гибель и обновление, трансцендирующего себя (то есть выходящего за свои пределы)»⁴⁷. При этом контекст, в котором функционирует код, как считал он, потенциально незавершенным⁴⁸. В статье «К методологии гуманитарных наук» он писал: «В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). <...> Углубление путем расширения далекого контекста»⁴⁹.

Символ, по мнению Аверинцева, полагает «связь», появление «другого» в диалектической цепочке смысловых сцеплений: «символические линии, символические цепи, парные противоположения символов»⁵⁰. Эту замкнутую систему символов нельзя понять на основе отдельного стихотворения или даже цикла, «нужна вся сумма творчества поэта — от момента обретения им себя и до конца»⁵¹, то есть *макротекст* творчества как стабильная и замкнутая система символов, или «свод», «смыкающий круг»⁵².

Наличие некоего *Сверх-Я* говорит об особом типе *мифопоэтического онтологизма* лирики Вячеслава Иванова. Попытки связать его искания с онтологизмом возникали при философском анализе его лирики⁵³. Онтоло-

3.1. Мифопоэтическая природа лирики и ее онтологизм как свойство «отраженных культур»

⁴⁵ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. / Ред. С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова. М., 2000. Т. 2. С. 321.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 339.

⁴⁸ Там же. С. 352.

⁴⁹ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Там же. С. 362.

⁵⁰ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вяч. Иванова. С. 42–44.

⁵¹ Там же. С. 44.

⁵² Там же. С. 45.

⁵³ См., например, об онтологии слова у Вячеслава Иванова как проекции его философского метода в кн.: Пургин С. П. Философия в круге Слова: Вячеслав Иванов. Ека-



гизм является показателем единства мифопоэтического художественного мира, нерасчлененности религиозного, философского и художественного. Соединение религиозного и художественного — важнейшая особенность поэзии Вячеслава Иванова. А. Ф. Лосев считал, что «внутри» религиозного сознания миф — не вымысел, а реальность сознания. Он писал: «Если я религиозен и верю в иные миры, они для меня — живая, мифологическая действительность»⁵⁴. В мифопоэтической картине миф, согласно размышлениям философа, — есть эйдос — «умственно осязаемый зрак вещи», а логос мифа — метод его осмысления⁵⁵. Без эйдосов, как считает А. Ф. Лосев, нет онтологии. А софийность, по его мнению, в онтологии бытия свойство, соединяющее эйдос, логос мифа и конструкцию телесно-фактического мира как логоса творчества⁵⁶.

В онтологической поэтике осуществляется перенос авторского сознания на бытие текста как аналога структуры мифопоэтического бытия⁵⁷. Автор в системе онтологической поэтики, творя бытие текста, реализует «транс-индивидуальный и трансисторический характер некоторых механизмов и форм в искусстве, связывающих собой как индивидуальных авторов, так и целые исторические эпохи, обеспечивающие сквозное единство человеческой культуры»⁵⁸. Онтологическая поэтика, как и онтологическая критика, имеют, по мысли литературоведов, точки соприкосновения с мифокритикой, юнгианским психоанализом и структурализмом, так как в «ритуалах» и «мифологемах» содержатся следы архетипических представлений, которые, говоря словами В. Н. Топорова, представлены в воображении «как набор подлежащих реализации смыслов и сама форма этой реализации»⁵⁹.

Представителями философского онтологизма были многие деятели русской религиозной мысли, например, В. С. Соловьев, выдвинувший теорию мирового всеединства⁶⁰, Е. Н. и С. Н. Трубецкие, отстаивающие, как и Со-

теринбург, 1997. С. 75–105. Онтологии любви у Вяч. Иванова посвящено исследование М. Цимборской «Эрос в творчестве Вяч. Иванова: на пути к философии любви».

⁵⁴ Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 162.

⁵⁵ Там же. С. 166.

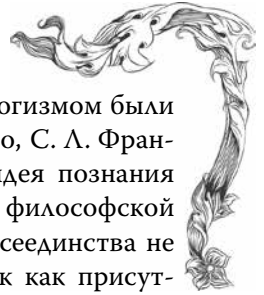
⁵⁶ Там же. С. 179–181.

⁵⁷ См. об установках онтологической поэтики: *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, эссе, статьи* / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1987. С. 169–176; *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Там же. С. 264–312; *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999; *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987; и др.

⁵⁸ *Косиков Г. К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, эссе, статьи*. С. 22–23.

⁵⁹ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 576.

⁶⁰ См.: *Бычков В. В.* Онтологический смысл красоты // *Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 58–67.



ловьев и Вячеслав Иванов, идею соборного сознания. С онтологизмом были связаны искания Н. А. Бердяева, В. Ф. Эрна, П. А. Флоренского, С. Л. Франка, Н. О. Лосского и других. В основе онтологизма лежит идея познания бытия человека и принцип «трансцензуса», органичный для философской эстетики Иванова⁶¹. Как утверждает С. С. Хоружий, теория всеединства не является изобретением русской религиозной философии, так как присутствует в мировой философской мысли, начиная с мифологических истоков. Теория идей Платона также оказывается частью подобной философии. Поэтому всеединство, согласно размышлениям исследователя, «есть категория онтологии, обозначающая принцип внутренней формы совершенного единства множества», и у каждого поэта или философа — индивидуально-авторское понимание и претворение этой идеи⁶².

Природа мифопоэтического онтологизма Иванова имеет свои особенности, отличающие его подход. Не случайны его частые отсылки к самому себе, переклички текстов. В своей работе «Очарование отраженных культур» (1916), рассматривая книгу Иванова «Борозды и межи», Н. А. Бердяев писал: «В. Иванов в последнее время очень любит настаивать на своем онтологизме. Он любит платформировать и сейчас проповедует онтологическую платформу в религиозной философии. Но злоупотребление словами “онтологизм” и “онтологический” не означает еще подлинной онтологичности. Онтологизм для сверхфилолога есть чисто идеологическая оболочка, словесная игра». «В. Иванов был более подлинным, более самим собой, когда он не злоупотреблял “онтологизмом”, когда был лишь символистом. Но символизм его вряд ли реалистический, сколько бы он ни призывал символическое искусство *ad realiora*»⁶³.

Бердяев, как видно из приведенного фрагмента его работы, разделяет онтологизм истинный и онтологизм «отраженных культур», который не принимает в творчестве Иванова как насаждаемый им канон реалистического символизма. Он также исходит из гносеологической установки, которая была чужда Иванову⁶⁴. Сверхфилологическое начало в Иванове, по мысли Бердяева, закрывает от него истинное бытие, поэтому он познает не первичное бытие, а вторичное, *отраженное*. Бердяев считает, что у Иванова-художника специфическое творческое познание, которое уводит от онтологии жизни, так как «теургию он мыслит всю в пределах искусства, в пределах культуры, в очарованьях форм, нисходящих к этому миру», а к самому миру он не выходит⁶⁵. Для Иванова, по мнению философа, важно не реальное бытие, а бытие универсальное.

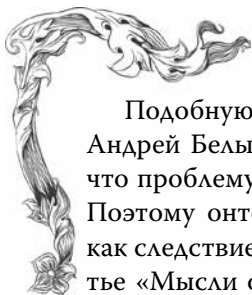
⁶¹ Об этом см.: Цимборска-Лебода М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова. К проблеме «Вяч. Иванов и Блаженный Августин» // Sub Rosa. In Honorem Szilárd. Budapest, 2005. С. 123–132.

⁶² Хоружий С. С. Идея всеединства от Гераклита до Бахтина // После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 33.

⁶³ Бердяев Н. А. Очарование отраженных культур // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи / Вступ. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. М., 2007. С. 657.

⁶⁴ Бердяев Н. А. Философия свободы. М., 1911 (гл. «Об онтологической гносеологии»).

⁶⁵ Бердяев Н. А. Очарование отраженных культур. С. 658.



Подобную точку зрения на онтологизм Вячеслава Иванова высказал и Андрей Белый в своей статье «Вячеслав Иванов». Это свидетельство того, что проблему онтологизма Бердяев, Белый и Иванов понимали по-разному. Поэтому онтологизм Иванова — это онтологизм «отраженных культур» как следствие мифопоэтической модели мира. Сам поэт об этом писал в статье «Мысли о поэзии»: «Поэзия рождает бытие в бытии, вторично создает знакомый нам мир, обновляет космос» (III, 657).

В этой модели мира актуализируются идеи тождества макромира и микромира, то есть микрокосма и макрокосма, воссоздание мира реального происходит на языке символов сверхреального, происходит космологизация времени и пространства, становление мира определяет некий природно-космический закон, большая роль принадлежит семантике универсальных символов и космологическим образам неба и земли, солнца и луны, огня и воды, ночи и дня. Образы инвариантны и подвержены метаморфозам и трансформациям. Средоточием творения космоса становится некий всемирный дух.

Универсальное бытие как реконструкция онтологии всеединства воссоздается Вячеславом Ивановым, например, в третьем стихотворении «Мистического триптиха», посвященного Н. А. Бердяеву, из книги «Cor Ardens». Оно называется «Небо — вверху, небо — внизу»:

*Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, —
И явственны небес иерархии.
Чу, Дух поет, и хоровод стихий
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.*

*И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
Мы слышим гул кружащих в нас стихий,
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тусклооких пятен.*

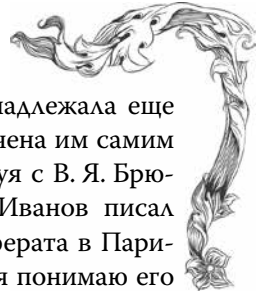
*Есть Млечный Путь в душе и в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных:
Один глагол двух книг запечатленных. —*

*И вес один на двойственных весах.
Есть некий Он в огнях глубин явленных;
Есть некий Я в глубинных чудесах.*

(II, 267)

Пространственный мир создается в этом стихотворении как аналог Мирового Древа (верх — низ, ветви — корни) и проецируется на параллель: Бог-человек.

Идея онтологического статуса поэтического произведения как реальности



«подражания подражанию», по мысли С. С. Аверинцева, принадлежала еще Платону⁶⁶. Эта особенность онтологизма Иванова была подмечена им самим еще на этапе вхождения его в русский символизм. Полемизируя с В. Я. Брюсовым, отстаивающим гносеологическую природу символа, Иванов писал в письме ему от 28/15 декабря 1903 года: «Против Вашего реферата в Париже я мог бы возражать: искусство не “ancilla”⁶⁷ Познания. Как я понимаю его действительную теургическую задачу, я сказал в стихотворении “Творчество” в “Кормчих Звездах”. Мы еще символисты; мы будем мифотворцами»⁶⁸. В другом письме — от 3 марта/19 февраля 1904 года — он раскрывает природу своего онтологизма, указывая, что, если в статье «Ключи тайн» Брюсов предполагает как тайну некоторую истину — объект познания, то истинное «мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует». «Поэтому искусство для меня, — пишет он, — преимущественно творчество, если хотите — миротворчество — акт самоутверждения и воли, — действие, а не познание (какова и вера)...»⁶⁹

Истоки онтологизма Вячеслава Иванова можно связать с философией Платона, со средневековой христианской теологией Августина и сочинениями Фомы Аквинского. В центре внимания Фомы Аквинского был вопрос об *analogia entis* — Бытия Бога и бытия мира («Сумма теологии»). По его учению, невозможно создать «соименные» символы Бога без его искажения, но только они воплощают запредельное знание. «Кажется, что [имя] “образ” не складывается о Боге в смысле лица. Ведь сказал же Августин: “Божество Пресвятой Троицы и Образ, по которому сотворен человек, суть одно”. Следовательно, Образ сказывается о Боге в смысле сущности. <...> Далее, образ возникает от подражания, что предполагает “раньше” и “позже”. <...> Образ вещи может обнаруживаться в чем-либо двояко»⁷⁰.

В лирике Иванова онтологизм всеединства диктуется символистским принципом теургии как мифопоэтической божественной *игры*, автор создает бытие, живя в век модерна, где игровое поведение задано самими параметрами культуры. Принцип игры и «перебирания» культурных кодов носит медиальный характер. О происхождении искусства из эстетической игры Иванов писал в итоговой статье «Мысли о поэзии», не совсем соглашаясь с этой теорией⁷¹, считая, что подлинная игра создателя-мифотворца

⁶⁶ Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 155.

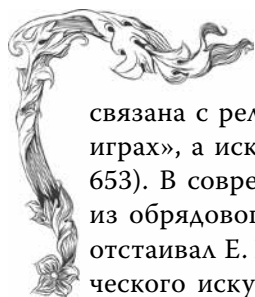
⁶⁷ «служанка» (лат.).

⁶⁸ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 442.

⁶⁹ Там же. С. 447.

⁷⁰ Фома Аквинский. Сумма теологии / Пер. С. И. Еремеева, А. А. Юдина. Киев; М., 2002. Ч. I. С. 431–432.

⁷¹ Имеется в виду гипотеза искусства как эстетической игры у Ф. Шиллера, И. Гёте и в немецкой эстетике XVIII века, затем у немецких романтиков и прежде всего А. Шлегеля (см.: Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Bd. I–III. Stuttgart; Kohlhammer, 1963. Bd. II. S. 240–241).



связана с религиозным обрядом и мифом: «боги не покидают людей в их играх», а искусство «гадает о богах мифотворческим воображением» (III, 653). В современной Иванову науке точку зрения происхождения поэзии из обрядового действия и обрядовой магии, вслед за А. Н. Веселовским⁷², отстаивал Е. В. Аничков, опиравшийся на теорию первобытного синкретического искусства и отказавшийся от первоначальной теории происхождения искусства из эстетической игры, как и Веселовский⁷³. «Вооруженный данными, — пишет Иванов, — добытыми религиозно-историческими и этнографическими исследованиями Маннгардта, Фрэзера, А. Ланга, и проникнутый, с другой стороны, представлениями Веселовского о первобытном искусстве как искусстве “синкретическом”, Аничков точнее определяет эту потребность, породившую искусство, усматривая начало песни в обрядовом действе и неразлучной с ним обрядовой магии»⁷⁴. То есть понятие «игра» — не эстетическое явление в религиозном искусстве, а теургическое, оно берет начало в религиозной магической обрядовой практике.

Рассматривая взгляды ученого, Иванов указывает, что тот так же, как и он, придерживается теории реалистического символизма в своей теории. «“Реалистический символизм”, — пишет он, анализируя идеи Аничкова, — т. е. реализм, предполагающий ноуменальное в явлении, как высшую и реальнейшую реальность»⁷⁵. В специальной обобщающей статье «Символизм», написанной для итальянской энциклопедии «Треккани» (1936), Иванов определил реалистический символизм как разновидность онтологизма: «Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т. е. *realia in rébus*. Стремится посредством такого изображения мира привести того, к кому он обращается а *realibus ad realiora*, осуществляя таким образом по-своему аналогический завет средневековой эстетики. Он примыкает, значит, к нормам “вечного символизма”, противопоставляемого Шарлем Морриасом “декоративному” (субъективистическому, по нашему наименованию), современному символизму; реалистический символизм можно еще определить “узрением духовного в чувственном, выраженного посредством чувственного”, как Ж. Маритэн» (II, 665).

⁷² «Психофизический катарсис игры, — писал А. Н. Веселовский, — пристраивается к реальным требованиям жизни». — См.: Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 180.

⁷³ См.: Аничков Е. В. 1) О происхождении поэзии // Вестник самообразования. 1905, № № 41–42; 2) Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VI. Харьков, 1915. Вып. 1. С. 220–222. Вяч. Иванов, подчеркивая важность идей ученого, вместе с тем в статье, посвященной ему, указывал, что исследователь «останавливается как бы на пороге обряда и не продолжает изыскания в целях ближайшего раскрытия культового действия...» См. об этом: Иванов Вяч. Е. В. Аничков // Новый Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Биографии. М., 1991. Т. 1. С. 332.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.



Таким образом, Иванов считал, что явленный реальный мир представляет собой в искусстве отражение небесного в земном. Это свидетельство глубоко постигнутого платонизма. Поэтому символ — вертикаль, связывающая творение и Творца.

Специфику лирики Иванова современники видели в «картинности», чувственности, масочности, звуковой и визионарной природе образов, символизирующих события духовного опыта как отражения «в картинах» и образах древних мифов. Брюсов уже в первой рецензии на «Кормчие Звезды» писал, что ряд стихотворений «Кормчих звезд» — «не что иное, как картинное изображение виденного (таковы, например, итальянские сонеты), другие — смелые и острые эпиграммы, в античном значении слова (таковы «Парижские эпиграммы»), третьи — настоящие «песни», сами просящие музыки, певческого голоса»⁷⁶. Поэтому, на наш взгляд, лирика Иванова в силу ее неосинкретического характера тяготеет к художественному воплощению античных обрядово-мифологических прототеатральных действий и к античному принципу нерасчлененности образа и понятия.

Особенности ранней античной литературы, которые стали основой лирики Иванова, были предметом специального исследования О. М. Фрейденберг и Н. В. Брагинской. Рассматривая мифологические театральные представления древности, Фрейденберг пишет об анарративных образах, явленных в виде «персон», вещей, масок, которые олицетворяли явления и персонажи, световые и музыкальные «чудеса». Так, считает она, рождались зрительные образы, которыми уже переполнено пространство текстов Гомера. Здесь встречаются первые «картины» визионарного порядка. Они функционируют в первоначальных формах античного «низового театра». Эти представления она называет «мим». «В нем поражает, — пишет она, — появление полной аналогии к таким формам, которые встречаются в античной философии или даже в античной мистерии»⁷⁷.

Эти представления были основаны на игре, тесно связанной с обрядом и мистерияльными таинствами. Они были вызваны также специфическими визуальными формами «театра изображений»⁷⁸. Исследовательница пишет: «Для представлений, которые относятся к ранним формам не выделенного из обрядово-фольклорной сферы театра, характерен не-человеческий персонаж. Обрядово-фольклорные представления изображают, как правило, не драму человеческих личностей, но ситуации и действия “из мира стихий”. Иными словами, персонаж обрядово-фольклорного прототеатра подобен персонажу мифологии»⁷⁹. Все эти свидетельства, по ее мнению, говорят о

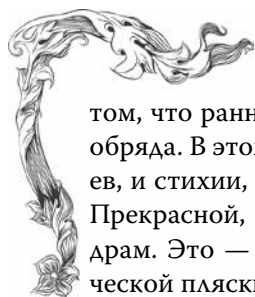
3.1. Мифопоэтическая природа лирики и ее отголоски как свойства «отраженных культур»

⁷⁶ Брюсов В. Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый. С. 297.

⁷⁷ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 368–372, 373.

⁷⁸ Брагинская Н. В. Театр изображений: о неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство: материалы науч. конф. (1978) / Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина. М., 1979. С. 35–58.

⁷⁹ Там же. С. 35.



том, что ранние формы театра представляли собой формы инициационного обряда. В этом театре, как замечает она, представлены и статуи богов и героев, и стихии, и картины, и реалии, и процессии, и шествия, и чертоги Елены Прекрасной, и гроты, и цари, и персонажи трагедий, комедий и сатировых драм. Это — театр стихий, вещей, зверей, актеров и зрителей, пантомимической пляски, звуков, архитектурных деталей, основанный на нанизывании картин, голосов, эфффектов. Исследовательница называет их своеобразными зрелищными формами.

Некоторые из них соотносятся не только с прототеатральными, но и раннетеатральными действиями, основанными на хоровых партиях. Подобные стихотворения встречаются в структуре сборников «Кормчие Звезды», «Прозрачность», «Cor Ardens». Показательно, к примеру, стихотворение «Хор солнечный» из цикла «Солнце-сердце» книги «Cor Ardens», состоящее из партий хора и протагониста-корифея:

КОРИФЕЙ

*Наг в полудне, кто владеет
Огневыми небесами?
Кто в одеждах тонких рдеет
Заревыми полосами?*

ХОР

*— Царь, сжигающий богатый,
Самоцветный свой венец!
Всходы вечности несжатой
В беге вечном жнущий жнец!*

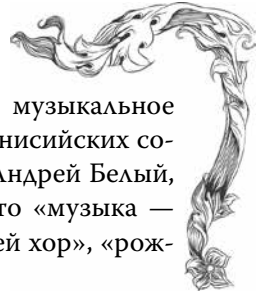
КОРИФЕЙ

*В белый зной с бойниц истомы
Кто палит могильным оком?
Кто звездой, с подушек дрёмы,
Обручается с востоком?*

ХОР

*— Солнце, ты, планет вожатый!
Солнце, пастырь лун-овец!
Новей пламенных оратай!...
Солнце — сердце солнц-сердец!*

(II, 231)



Подобными хоровыми партиями вызывали бога Диониса, музыкальное начало символизировало его рождение. Музыка — основа дионисийских состояний души, она была основой синкретического действия. Андрей Белый, анализируя диалогические формы лирики Иванова, писал, что «музыка — подоснова ее — волит к действию», «пока не родится из зрителей хор», «рождая из хора опять “Диониса-младенца”»⁸⁰.

Выдвигаемая нами гипотеза о близости лирики Иванова к прототеатральным действиям, основанным на смене «картин» и зрелищ, хоровых партий (хор и протагонист), подтверждается размышлениями поэта. В примечании о дифирамбе, завершающем книгу лирики «Прозрачность», он поясняет стихотворения, соединенные в IV отделе книги («Ганимед», «Гелиады» и «Орфей»), и пишет, что они задуманы в духе античных дифирамбов, предназначенных для музыкального исполнения в масках в обстановке трагической сцены. Отмечая особенность вновь найденного дифирамба Вакхилида, Иванов указывает на присутствие в нем сценического диалога, свидетельствующего о происхождении трагедии из «дионисических хоров». «Дифирамб, — считает он, — дионисичен по духу» (II, 816). Дифирамб и трагедия, по его мнению, переносили черты бога Диониса на новых героев, как бы множа его через маски или ипостаси.

Основой для этих проекций явился ритуально-мифологический метод реконструкции функций масок в древнейших культурах, предложенный Ивановым в работах «Новые маски», «Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство» и др. Маски понимаются как воплощение визуальных прообразов, возникших в структуре мифологического сознания человека и кодировавших процессы защиты, очищения, перехода. Идея маски понимается здесь как «внутренний образ», некий двойник (демонический или божественный), оказывающий влияние на сознание человека, поэтому большую роль играет репрезентация души поэта-теурга как маски в ее развитии от *личины*, или ролевой маски, — к *лику* или *первозданной сущности* (эйдосу, или иконе). Это явление можно объяснить обрядовым происхождением маски⁸¹, возникшей в древнейших культурах Индии и Египта и получившей наибольшее распространение в Древней Греции в связи с культом Диониса и его ипостасями-двойниками. Древнегреческое мироощущение, как пишет А. Ф. Лосев, было основано на мистической идее «о едином и многом, о тождестве и различии, о гармонии»⁸².

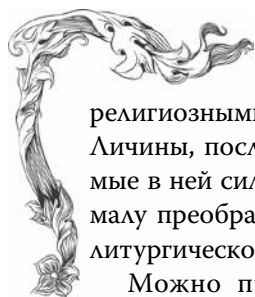
Путь познания самого себя, согласно размышлениям теоретика символизма, — это путь «замещения» масок в культуре, когда мир понимается как театр⁸³. Маска связана, как он считает с древними магическими обрядовыми

⁸⁰ Белый А. Вячеслав Иванов. С. 482.

⁸¹ См. об этом работу современника Вяч. Иванова: Коропчевский Д. А. Народное представление против портрета. Волшебное значение маски. СПб., 1992.

⁸² Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 303.

⁸³ См.: Доброхотов А. А. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность



религиозными практиками: «Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме, снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-помалу преобразуют ее в Мистерию и возвращают ее к ее первоисточнику — литургическому служению у алтаря Страдающего Бога» (II, 76–77).

Можно предположить, что сам тип репрезентации символических образов в книгах лирики Вячеслава Иванова восходит к архаическим, предшествовавшим классическим, типам «театра зрелищ» как форма отраженной в сознании автора обрядовой театральной культуры. Он создает мифические образы как художественную реальность сознания. Их особенность — синкретизм, о чем писала О. М. Фрейденберг в книге «Миф и литература древности»⁸⁴. То есть античные понятия первоначально были мифологическими образами, они складывались на основе мимесиса не действительного, а воображаемого, а Платон подытожил эти представления, когда утвердил искусство как «образ образа» или «подражания подражанию»⁸⁵.

Поэтому образ-символ в мифопоэтике Иванова основан на античной традиции уподобления его понятию, что играет большую роль в переходе от прототеатра «картин» и «зрелищ» к *театру самосотворения* на основе полисемантизма образов. Можно привести в качестве примера стихотворение «Виноградник Диониса» из цикла «Дионису» в книге «Кормчие Звезды». Открывающее цикл, оно соотносится с понятием дионисийского служения. Бог-виноградарь предстает как Неизрекаемый, Пресуществитель, «звездный водитель хоров» (показателен в этом плане эпиграф ко всему циклу). Служение Дионису через символику винограда и образы-понятия Скорби и Муки связаны с влагой Грааля, носителем которого является древний бог эллинов:

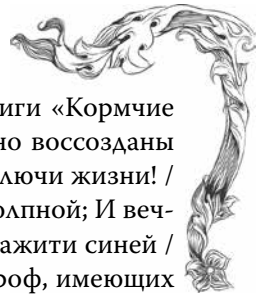
*Виноградник свой обходит, свой первоизбранный, Дионис,
Две жены в одеждах темных — два винограда — вслед за ним.
Говорит двум скорбным стражам — двум винограда — Дионис:
«Вы берите, Скорбь и Мука, ваши, виноградари, острый нож;
Вы пожните. Скорбь и Мука, мой первоизбранный виноград!
Кровь сберите гроздий рдяных, слезы кистей моих золотых —
Жертву нег в точило скорби, пурпур страданий в точило нег;
Напоите влагой рьяной алых восторгов мой ярый Граль!»*
(I, 539)

Подобный образ получает функцию иносказания, так как основан на уподоблении образа понятию. Метафора — путь к уподоблению. Поэтому метафорический перенос также часто используется поэтом.

и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи / Отв. ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 18–27.

⁸⁴ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 306.

⁸⁵ Там же. С. 306–307.



Например, Дионис в стихотворении «Возрождение» из книги «Кормчие Звезды» вызывается заклинательными словами. Многообразно воссозданы картины ликующего мира: «Встань, Дифирамб! Не сякнуть / Ключи жизни! / Встань! Не вянет / Венец Геи! Играет Феникс / Над пальмой столпной; И вечность — пастух / Свирелью вечернею / Овец светорунных / Пажити синей / Не закликает / В ограду Смерти...» (I, 684). Каждая из трех строф, имеющих в своей основе дифирамбический пафос, имеет антистрофу, в которой тождественность меняется. Меняется и образность, являя собой метаморфозы мифического героя через уподобление его Солнцу, Смерти, Древу, знаменуя переход его в «звездные севы», «корень темный», «багрец заката», «пурпур утра» и т. д.

Анализируя мифические представления, когда «миф находится в брожении», Веселовский пишет о метаморфозах первоначального синкретизма. Здесь, по его словам, «Солнце — это Митра, но также Савитар и в другой раз Вишну; это — глаз Варуны или Митры; оно — сын неба (*divas putraya*); оно представляется то колесом, то солнечным конем — откуда впоследствии вышел образ солнечной колесницы, оно — гигантское растение, корень которого в небе, а лучи-ветви распространяются вниз»⁸⁶. В таком случае сравнение выполняет функцию понятия, которое выступает в конкретной образной форме. «Античное понятие, — пишет О. М. Фрейденберг, — формально строится по семантике образа», и это породило возникновение переносных смыслов на основе смыслового тождества⁸⁷.

Этот процесс трансформации и перенесения смыслов: менады в Софию, ритуальной мифологемы «растерзания» в философскую теологию «всеединства» — удивителен и очень сложен у Иванова. В аспекте поэтики процесс перехода образа к понятию у него был проанализирован С. Н. Бройтманом на материале важнейших стихотворений. Исследователь показал, что сквозь поэтическую (метафорическую) образность просвечивает символическая, сущностная, и что это вызвано процессами онтологизации символа⁸⁸.

Образ у Иванова двустоставен. Он тяготеет и к чувственному реальному плану выражения, и к отвлеченному — понятийному, то есть сущностному. О подобной двусоставной структуре художественного образа в христианской европейской культуре писала также Т. А. Касаткина⁸⁹.

Развитие образности в лирике «отраженных культур» у Вячеслава Иванова идет от мифологического синкретизма, «картинности» и масочности изображения — к ее преломлению в лирике «невыразимого» через принцип

⁸⁶ Веселовский А. Н. Определение поэзии // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 136.

⁸⁷ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 299, 309.

⁸⁸ Бройтман С. Н. Образные языки в поэтике Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. С. 88–95.

⁸⁹ Касаткина Т. А. Глаз европейского христианства // Новый мир. 2007. № 4. С. 197–205.



опрозрачивания. Примером может послужить стихотворение «Эпифания» из «Кормчих Звезд», где представлены уже не картины, маски и образы стихий прототеатрального действия, не метаморфозы и трансформации, а такие явленные сущности, как Платоновские идеи, или первообразы. Реальные чувственные образы стали *понятиями-символами*, не случайно использование заглавных букв в их написании.

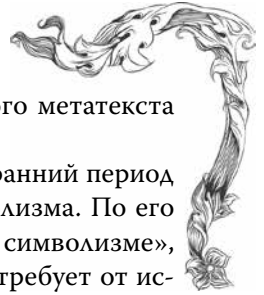
Подобная персонификация абстракций — древнейший прием, по словам исследователей. Он характерен для религиозно-мифологического творчества, часто встречается у Гомера⁹⁰. Образы претворены в такие метафизические состояния, как «Безмятежность и Ясность», «тихая Радость», рождающие в сознании некоего *Сверх-Я* софийное чувство сопричастности красоте и единству мира:

*Ты, Безмятежность и Ясность, глубокая, тихая Радость,
Освобожденных небес верная сердцу Лазурь, —
Вновь осенила свой мир округленною, светлою кущей,
Вновь уверяешь людей: «К лучшему движется мир!» —
Снова влечешь и миришь, окрыляешь, благовествуешь:
«Красен и свят и един Богом задуманный мир!..»*
(I, 640)

Проблема подлинности символа, его связь с религиозным сознанием — одна из самых значительных в статьях Иванова по теории символизма. Символ, — писал он в статье «Две стихии в современном символизме» (1908), — «есть знак, или означенное. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. <...> Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т. е. знамения иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинное символическое искусство прикасается к сфере религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни» (II, 537-538).

С этой точки зрения, единство текста, цикла и книг лирики обеспечивается связью символических толкований, рожденных в логике создающегося текста-мифа. И это одна из особенностей, с учетом которой можно подойти к интерпретации книг лирики Вячеслава Иванова. Продуктивный путь интерпретации — *герменевтический круг*, то есть движение от части (символического образа-знака) — к целому (циклу или книге), в котором символы взаимоотражаются, развиваются параллельно или «надстраиваются» над чувственным образом, претерпевая трансформации и образуя метасюжет

⁹⁰ См. об этом в кн.: Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 116.



книги в целом⁹¹. И наоборот — только в структуре созданного метатекста можно понять каждый отдельный символ.

Это тип диалектики Платона, усвоенный Ивановым еще в ранний период творчества и подкрепленный теорией реалистического символизма. По его мнению, высказанному в статье «Две стихии в современном символизме», «идеи Платона суть *res realissimae*, вещи воистину», Платон «требуется от искусства столь близкого означенности этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, <...>, то есть требует символического реализма» (II, 541–542). Иванов ставит проблему невозможности «открытого» толкования, которое свидетельствует об ограниченности познания, об его ложности.

Правду «изреченной мысли» поэт, по его мнению, способен восстановить за счет энергии чисто символической, или мифологической. Поэтому важно «двойное зрение», понимание, как у Тютчева, «двойного бытия». «Двойное зрение» — это, по его убеждению, умение видеть свет Микрокосма и Макрокосма, «двойную тайну» «мира явлений и мира сущностей», то есть того, «что вверху, то и внизу» (II, 592). Это определяет *теоцентризм* Иванова-поэта как умение постигать невидимое, непостижимое, божественное, и *антропоцентризм* как явленное человеку в реальном мире и доступное в опыте жизни. Символ понимается как проявление невидимого в явленном мире, как «печать» иных миров, о чем писал Р. Бёрд в своей работе «Символ и печать у Вячеслава Иванова»⁹².

Таким образом, лирика Вячеслава Иванова формируется как единый метатекст в русле сопричастности традиции мировой культуры на основе принципа онтологизма и реализации мифотворческих и поэтических стратегий, укорененных в принципах архаических прототеатральных и раннетеатральных действий.

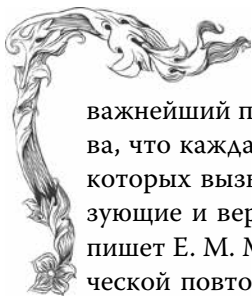
3.2. ФУНКЦИЯ СИМВОЛА И МИФА В ПРОЦЕССЕ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ И РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИИ

При изучении процесса циклообразования в поэзии Вячеслава Иванова исследователями было выдвинуто положение, согласно которому у поэта играет большую роль парадигматическо-синтагматический принцип организации текстов (*горизонталь-вертикаль*)⁹³. Приняв за основу этот

⁹¹ Интересный пример «надстроенного символа», «реального в реальнейшем» как реализация схемы «образ-символ-эмоция» приведен в записях ученицы Вяч. Иванова Ф. И. Коган. См.: Кружок поэзии под руководством Вячеслава Иванова. Запись Ф. И. Коган. 1920 год / Публикация А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Между Святым Писанием и поэзией // Europa Orientalis. 2002. Т. XXI: 2. С. 131.

⁹² Бёрд Р. Символ и печать у Вяч. Иванова // Memento vivere: Сборник памяти Л. Н. Ивановой / Под ред. К. А. Кумпан, Е. А. Обатниной. СПб., 2009. С. 231–244.

⁹³ Пойнтер (Poyntner) Е. Циклизация у Вячеслава Иванова. С. 83–92. См. также: Кон-



важнейший принцип, мы хотели бы показать на основе анализа книг Иванова, что каждая из них основана на *универсальных символах*, повторяемость которых вызывает циклические мифопоэтические сюжеты и мотивы, образующие и вертикаль, и горизонталь. «В литературном мифологизме, — как пишет Е. М. Мелетинский, — на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными “масками”, своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев...»⁹⁴

Эта модель предполагает сознательную установку на философские и мифоритуальные идеи циклического и универсальные символы сознания.

Во-первых, для Иванова были важны философские идеи циклического, основанные на понимании им античного космоса и теориях круга и кругообразного, так как представление о циклическом времени, в котором нет начала и конца, восходит к античному образу мышления. Во-вторых, для поэта большую роль играли мифоритуальные и христианские обрядовые или литургические циклы, основанные на сюжетах смерти/возрождения, инициации, жертвоприношения, трансформации, ритуального воссоединения, прозрения и поиска божественного начала в мире и человеке. В-третьих, для него был важен принцип *полифонии* (многоголосия) и почти не учитывающаяся при анализе мифопоэтики Иванова философско-эстетическая установка на синестезию как объединяющий принцип.

Обобщая процесс трансформации «прамифа» (обрядовой ритуалемы) в мифологему и философему с учетом их символической функции в системе целого, Иванов пишет: «Из сказанного следует: 1) что в некоторых случаях философема раскрывает подлинный умозрительный смысл мифологемы; 2) что признать этот случай мы вправе лишь по выяснении несомненной исторической связи между той и другой; 3) что эта связь может быть утверждена лишь по отношению к мифологеме, представляющей собой продукт сознательной, метафизического порядка, символики»⁹⁵. Указание Иванова на то, что связь мифологемы и философемы осуществляется сознательно *метафизическими символами*, очень важно.

Метафизический символ основан на универсальных схемах представлений. Они определяются как *архетипы* в современной науке. Для архетипа характерны: изначальность, матричность, инвариантность, доминантность и другие свойства, делающие его близким мифологеме. Отмечая эти особенности архетипа, А. Ю. Большакова пишет: «Задача дифференциации и определения конкретных путей выявления литературных архетипов, называемых учеными по-разному — вечными образами, литературными универсалиями, сквозными моделями и т. д., связана прежде всего с решением вопроса о литературно-онтологических осно-

даков И. В. «Вертикаль» и «горизонталь» в культурфилософии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 262–273.

⁹⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012. С. 4.

⁹⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 266.



ваниях именно литературного образа и способах его художественной индивидуализации»⁹⁶.

Под метафизическими Иванов имеет в виду архетипы в их древнейшем значении «прамифа», говоря его словами. Они создают образ мира как символического пространства и времени. Их переосмысление у К. Г. Юнга и Иванова идет различными путями в связи с тем, что в центре внимания поэта-символиста — художественность воплощения и универсальные законы творческого мышления.

Вместе с тем в центре внимания и Иванова, и Юнга было понятие *индивидуации*. Со ссылкой на сочинения Шопенгауэра, теоретик русского символизма писал уже в «Эллинской религии...» об этом схоластическом термине «*principium individuationis*» как обозначении дионисийского «перехода» и трансформации. На нем основано, по его мнению, «страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога» во имя его будущего воскрешения⁹⁷. Рассматривая принцип индивидуации в системе учения Юнга, А. Руткевич пишет, что он используется психологом в несколько ином значении, чем в средневековой теологии. «Речь идет о движении от фрагментарности к целостности души, — пишет исследователь, — о переходе от “Я”, центра сознания, к “Самости” как центру всей психической системы»⁹⁸.

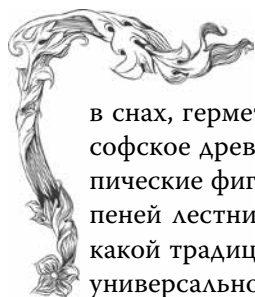
Самость — одно из сложнейших понятий мировых религий и аналитической психологии Юнга. Это понятие в религиозно-философских эссе Иванова «Ты еси» (1907) и «Анима» (1935) обозначается как «Атман» и «Сам». Понятие актуализировалось у поэта в связи с его пониманием раздробленности души современного человека, который оказался одинок перед лицом вечных вопросов бытия и прежде всего проблем религиозного сознания. Поэтому поиски истоков целостности души, по его мысли, коренятся в истоках религии и культуры, утраченного человечеством, а «собрание» души возможно лишь через обращение к древнейшим представлениям.

Проблема души современного человека волновала и Юнга, особенно в его поздних работах, где наметился уклон к христианской религии и где на ее основе психоаналитик разрабатывает схемы индивидуации, как, например, в статье «Символ превращения в мессе» (1941). В четвертой части работы он рассматривает процесс индивидуации, когда под влиянием объединяющих архетипических символов — круга, креста в круге и мандалы — происходит сложный процесс восстановления целостности человеческого сознания. Анализируя символические образы «протопсихологии», отражающиеся

⁹⁶ *Большакова А. Ю.* Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Мат. междунар. конф. Астрахань, 2010. С. 9.

⁹⁷ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 122.

⁹⁸ *Руткевич А.* Предисловие // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хэббэк; Сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. М., 1997. С. 32.



в снах, герметических и алхимических трактатах, Юнг выяснил, что «философское древо» человека мистического составляют множественные архетипические фигуры: восхождения и нисхождения, чаши (кратера), алтаря, ступеней лестницы, круга, креста, храма, дерева и др. Причем очень важно, с какой традицией связан тот или иной архетипический образ, восходящий к универсальному языку человечества⁹⁹.

Если обратиться к ранним исследованиям дионисийской религии Вячеслава Иванова, например, к «Эллинской религии...», то можно понять ритуально-мифологическую природу мыслительных универсалий, им используемых. Например, он пишет о ритуальной и космологической природе *круга*, сказавшейся в устройстве античного театра, и обращает внимание на то, что первоначальным местом для основания театра была круглая площадка с жертвенником Дионису, которую окружал хор и сопровождал хоровод. В последующем, по его словам, античный театр, например, в Эпидавре, имел «круглую оркестру, охваченную подковой зрительных рядов», которую могли окружать колоннады¹⁰⁰.

Круг как архетипический символ сознания человека многозначен. Особенно сложным представляется его религиозное значение¹⁰¹. Но его мифоритуальное значение в дионисийской религии, как следует из размышлений Иванова, означало жертвоприношение и спасение, смерть и воскрешение. Круг — образ Вселенной. Луна и Солнце символизируются также формами круга, восходят и заходят они также по кругу, поэтому с глубокой древности первобытные ритуалы, как и культовые святилища, а затем храмы, имели кругообразную форму, как храм Аполлона в Дельфах.

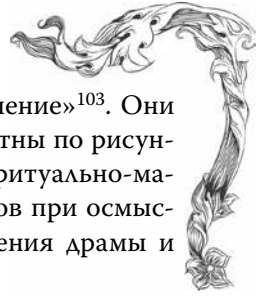
Известно, что универсальный язык человечества П. А. Флоренский связывал с идеографическими знаками, возникшими в глубокой древности и проникшими в христианский символизм. Это пространственные и временные знаки-символы, которые являются способами воплощения различных идей и представлений. Они воспроизводят понятия культурной памяти человечества. В словаре, названном им «Symbolarium (Словарь символов)», он выделяет такие графические пространственные символы, как точка, вертикальная и горизонтальная линии, треугольник, четырехугольник, крест, круг (окружность), сфера, спираль, пирамида, схема двойного топора (секира), схема двери (врата), меандр, лабиринт и многие другие¹⁰². Это символические и графические знаки, которые являются также зрительными образами, способными «организовать всю кажущуюся раздельной множественность отдельных символических образов и свести их к некоему единому конструк-

⁹⁹ Юнг К. Г. Философское древо / Пер. с нем. А. В. Гараджи. М., 2008.

¹⁰⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. С. 130–131.

¹⁰¹ См., например: Успенский Б. А. Крест и круг: Из истории христианской символики. М., 2006.

¹⁰² Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 571–572.



тивному типу, впечатляющему на них свое первичное значение»¹⁰³. Они выполняют функцию архетипов как моделей сознания и известны по рисункам еще со времен позднего палеолита, служившим знаками ритуально-магического действия¹⁰⁴. Их широко использует Вячеслав Иванов при осмыслении мистериальных практик, ставших основой возникновения драмы и античного театра¹⁰⁵.

Круг — многозначный символ солнца и космических тел, и его значение восходит к космологии Платона и его учению об идеях, то есть первоначалах (эйдосах). В. С. Соловьев в книге «Оправдание добра» писал: «Нирвана находится за пределами всякого горизонта, мир идей как звездный круг обнимает землю, но не соединяется с нею, — только воплощенное в Солнце Правды абсолютное начало проникает в глубь земной действительности, творит в ней новую жизнь и осуществляется как новый порядок бытия — как всецелое Царство божие — *virtus ejus integra si versa fuerit in terram*»¹⁰⁶.

Поэтому круг как фигура сознания связан с представлением о восхождении на небо и нисхождении на землю, где небо «отпечатлевается» в реальности сознания и реальности земного бытия. В христианстве круг связан с символом креста, ассоциируясь с солнцем и поклонением кресту¹⁰⁷. Крест как символ солнца — архаический религиозный знак¹⁰⁸. Древнейшими универсальными символами являются также меандр — знак лабиринта, лестница — символ восхождения и нисхождения. Исследователи выделяют в истории палеолита этапы развития эстетических представлений. Первый из них представлен рисунками спиралей и меандров на глине¹⁰⁹.

В наше время доработка незавершенного проекта Флоренского была задумана академиком Вяч. Вс. Ивановым как осуществление свода всех универсальных символов, которые используются в различных культурных традициях, а также «их локальных воплощений и вариантов (в разных кодах), а также наиболее употребимых или значительных комбинаций этих последних»¹¹⁰. Он приводит подобные своды символов в энциклопедических и специальных изданиях, осуществленных как в отечественной науке,

¹⁰³ Там же. С. 573.

¹⁰⁴ См. об этом: Лапина Е. В. Первоэлементы эстетического отражения действительности // История эстетической мысли. М., 1985. С. 46–47, 51.

¹⁰⁵ См., например, в стенограмме его лекции «Античный театр», сохранившейся в рукописном наследии. ИРАИ. Ф. 607. № 122.

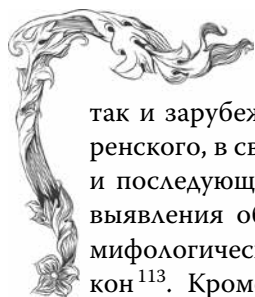
¹⁰⁶ Соловьев В. С. Собрание сочинений: В 10 т. / Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Изд 2-е. СПб., 1911–1913. Т. 8. С. 274–275.

¹⁰⁷ Успенский Б. А. Крест и круг: Из истории христианской символики. М., 2006. С. 234–239.

¹⁰⁸ Там же. С. 239–246.

¹⁰⁹ Лапина Е. В. Первоэлементы эстетического отражения действительности. С. 46.

¹¹⁰ Иванов Вяч. Вс. Symbolarium (Предложения к словарю символов) // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 2007. Т. 4. С. 284–289.



так и зарубежной¹¹¹, считая, что их исследование плодотворно, как у Флоренского, в связи с изучением графических/оптических архетипов К. Г. Юнга и последующих работ его учеников «в сочетании с новейшими способами выявления образов»¹¹². Наиболее важные, по его мнению, универсальные мифологические графические символы — Мировое Древо, змея или дракон¹¹³. Кроме графических символов-идеограмм исследователь выделяет символы синэстетического типа, присущие уже первобытному синкретизму, литературные и культурные символы, которые подвержены «окациональной трансформации» в тексте.

В лирике Вячеслава Иванова подобные символы многообразны. Они играют определенную роль в образной системе и в циклообразовании. Это могут быть архаические мыслительные формы символического пространства и его освоения: круга, кругообразного, спирали, сферы, восхождения/нисхождения, лабиринта, лестницы, Мирового Древа, Мирового Центра, горы, башни, храма, пещеры и т. п. Их нельзя понимать, сводя к однозначной формуле, так как «самый точный интерпретирующий текст, по мысли С. С. Аверинцева, сам все же есть новая символическая форма, требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы»¹¹⁴.

Символические фигуры сознания служат активизации духовных возможностей человека. В раннехристианской эстетике многозначные символы, восходящие к мудрости египетских и древнегреческих мудрецов, считались «зерном истины». Климент Александрийский в книге «Строматы» разрабатывает теорию символизма, считая, что «только человеку, достигшему высот гностического совершенства, удастся “прочитать” истину под покровом символических форм»¹¹⁵.

Повторяемость символов-универсалий определяется философскими способами мышления и художественными стратегиями циклообразования. Их осуществление в тексте происходит как на уровне «двуязычия» поэзии, то есть организации субъектной структуры системами языковой образности (одночленным параллелизмом), когда символы референтного типа отсылают к онтологическому феномену сознания — платоновскому эйдосу «предмета», как пишет о поэтике Иванова С. Н. Бройтман¹¹⁶.

Рассматривая кумулятивные типы архетипических сюжетных схем, открытых О. М. Фрейденом и В. Я. Проппом, С. Н. Бройтман настаивает

¹¹¹ Среди них наиболее существенные для мифопоэтики Вяч. Иванова: Мифы народов мира. М., 1980–1982. Т. 1–2; *Трессидер Ж.* Словарь символов. М., 2001; *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994; *Eliade M.* Images et symbols. Paris, 1980; и др. См.: *Иванов Вяч. Вс.* Symbolarium... С. 284–289.

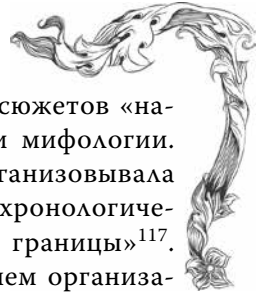
¹¹² Там же. С. 284.

¹¹³ Там же. С. 285.

¹¹⁴ *Аверинцев С. С.* Символ художественный // Аверинцев С. С. София — Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 388.

¹¹⁵ *Бычков В. В.* Ранняя патристика // История эстетической мысли. М., 1985. Т. 1. С. 269.

¹¹⁶ *Бройтман С. Н.* Образные языки в поэтике Вячеслава Иванова. С. 88–96.



ет, что циклические сюжеты, в отличие от кумулятивных (сюжетов «на низывания»), восходят к последующей стадии в развитии мифологии. «Циклический сюжет был схемой-архетипом, которая организовывала событийную структуру...», он мог быть вызван «законом хронологической несовместимости» и невозможностью «пересечения границы»¹¹⁷. Это явление мы встречаем у Иванова как постоянный прием организации и внутритекстового пространства отдельного стихотворения, и их множеств (цикл, книга). Циклический сюжет, по мнению Бройтмана, восходит к определенной стадии в развитии мифа. «В его основе, — как он считает, — универсальная мифологическая модель с ее исчерпывающей процессуальной (циклической) полнотой, включающей все мыслимые движения-действия»¹¹⁸.

Теоретически этот прием Вячеслав Иванов обосновал в бакинских лекциях по поэтике 1921–1922 годов. Согласно сделанной студентом записи лекции, он говорил о приемах смысловых соединений в поэзии: «Символизм можно разграничить на 1) символизм развертывающий и 2) символизм свертывающий. Символизм развертывающий дает образы, как бы предлагающие слушателям развивать их. <...> Свертывающий символизм дает образ, требующий ассоциации с другим конкретным представлением... Свертывающий символизм похож на воронку, узкую книзу»¹¹⁹.

Универсальные архетипы мыслительного типа могут отражаться как в композиции текста, так и на уровне символов, аллегорий, метафор, метонимий, как, например, в стихотворении «Поэзия», сонетах «Язык» или «Аполлини»¹²⁰. Определяя аполлинизм как универсалию мышления Иванова и обосновывая связь этого понятия со средневековой символикой Данте и древнерусской иконописью, Д. Мицкевич показывает «технику перевода» мыслительного плана в художественный, формулируя проблему, отсылающую к «Исповеди» Августина: «как отображать область духа, не оставляющую в памяти феноменальных референтов?»¹²¹

Поэтому смыслообразование в рамках данного художественного мира диктуется использованием не только комплекса архетипических универсальных символов, восходящих к древним рисункам и геометрическим формам,

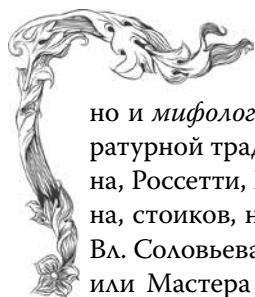
¹¹⁷ Бройтман С. Н. Циклический сюжет. Взаимодействие двух схем // Теория литературы: В 2 т. Т. 2. Историческая поэтика: Учебное пособие / Под ред. Н. Д. Тарарченко. М., 2004. Т. 2. С. 66, 71.

¹¹⁸ Там же. С. 65.

¹¹⁹ Иванов Вяч. И. Поэтика. 1921–1922 учебный год. V лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькинд.

¹²⁰ Бройтман С. Н. Образные языки в поэтике Вячеслава Иванова. С. 89; Шихин А. Б. «Слово-плоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык». Р. 32–49; Мицкевич Д. Принцип «восхождения» в сонете APOLLINI Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di Andrei Shishkin. Salerno, 2002. (Europa Orientalis; XXI:1). С. 251–278.

¹²¹ Мицкевич Д. Высота Башни // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 9.



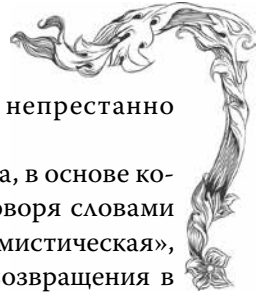
но и *мифологемами*, формирующимися на основе мировой культуры и литературной традиции (Гомера, Овидия, Данте, Гёте, Леопарди, Новалиса, Байрона, Россетти, Пушкина, Лермонтова и многих других), *философемами* (Платона, стоиков, неоплатоников, Прокла, Шеллинга, Канта, Шопенгауэра, Ницше, Вл. Соловьева), *теологемами* (например, св. Августина, св. Фомы Аквинского или Мастера Экхарта), *ритуалемами* (дионисийских, орфических, элевсинских или христианских мистерий).

В этой системе создаются авторские мифы и символы, чтобы осуществить связь (взаимоотражение) вертикали и горизонтали, мира феноменального и ноуменального. Здесь каждые сферы мысли (литература, философия, религия) равнозначны для создания авторской мифологии как постижения макрокосма мировой культуры. «Циклический мир мифопоэтических текстов, — как пишет Ю. М. Лотман, — образует многослойное устройство с отчетливыми признаками типологической организации», для которой характерно «взаимоотражение персонажей, сюжеты и мотивы являются инвариантными, происходит отождествление микрокосма внутреннего мира человека и макрокосма Вселенной»¹²².

Космологические мифы, мифы творения, солярные и лунарные мифы чаще всего имели циклическую форму. Сама повторность, лейтмотивность тем, образов, ритмодинамики, звукописи в книгах лирики Иванова восходит к древнейшим мифам творения, к повторяемости цикла человеческой жизни, памяти, человеческой истории, смене периодов развития человеческих культур. Для Иванова центральное значение имел повторяющийся характер обрядовых представлений, возникших в древности, например, «смерти-возрождения», «вечного возвращения», «вечного круговращения». В функции сверхсюжета могла выступать модель авторской мифологии, инвариантные образы-символы, мифологемы, философемы, теологемы, цитаты из различных источников.

Поэтому методологически важной для нашего анализа будет выдвинутое Ю. М. Лотманом понятие «центральное циклическое мифопорождающее устройство», о котором он писал в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении». «В центре культурного массива, — как он считает, — располагается мифопорождающее текстовое устройство. Основная особенность создаваемых им текстов — их подчиненность циклическому временному движению. Создаваемые таким образом тексты не являются, в нашем смысле, сюжетными и вообще с большим трудом могут быть описаны средствами привычных нам категорий. Первой особенностью в них является отсутствие начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменой годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря. Человеческая жизнь рассматривалась не как линейный от-

¹²² Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 224–226.



резок, заключенный между рождением и смертью, а как непрестанно повторяющийся цикл...»¹²³

Это своеобразная реконструкция модели античного космоса, в основе которой диалектические конструкции мысли и прежде всего, говоря словами А. Ф. Лосева, «чувственно мистическая» и «конструктивно-мистическая», берущие свое начало в пифагорейской философии¹²⁴. Идея возвращения в античном космосе и у Ницше не равнозначны. У Ницше бессмысленное повторение загадочно, а подчас парадоксально. Еще Платон писал: «Если бы возникающие противоположности не уравнивали постоянно одна другую, словно описывая круг, если бы возникновение шло по прямой линии, только в одном направлении и никогда не поворачивало вспять, в противоположную сторону <...>, все в конце концов приняло бы один и тот же образ, приобрело одни и те же свойства, и возникновение прекратилось бы» («Федон», 72 b-c). Поэтому, как пишет В. М. Бакусев в статье о «вечном возвращении», циклизм формировался как античная модель мироздания на основе противоположностей, вызывающих борьбу, смену, трансформации. В христианстве цикличность как повторение вызывала непонимание, например, у Августина («О Граде Божием», 12. XIII.2)¹²⁵. Идея возврата к божественному центру в античности, христианстве и в эзотерической традиции была основой священных представлений о единстве мира¹²⁶.

Создаваемый Ивановым мифопоэтический космос иерархичен и находится в непрерывном самосозидании, его архетипической фигурой становится *круг*, трансформирующийся в *сферу*, *спираль*, *крест*. Движущей силой является восходящий к пифагорейско-платоновской традиции мотив души, томящейся в оковах тела и стремящейся заполучить (вспомнить) спасительное (божественное) знание. Его художественный мир строится на моделях циклизма античного космоса и прорывающей его кольцо линейности Священного Предания, поэтому дионисийские темы в книгах лирики сменяются христианскими, символы приобретают функции выражения сакрального знания.

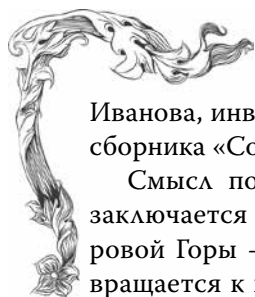
Фигуры круга, спирали, креста в круге оказываются символическими уже в глубокой древности. Так, например, в диалоге Платона «Тимей» фигура круга является архетипической для развития целого ряда философских тем и сюжетов. Например, интересен мифологический рассказ о телах, вращающихся по небесному своду вокруг Земли. Когда они отклоняются от заданного кругового курса, то гибнет в огне все живое (22 d). Или рассказ о движении звезд (душ) по кругу, превращающемуся в спираль как путь движения в вечности (39 b). По Платону — космос не завершен, его создает человек (41 e), а Мировая Душа — аналог души человека. Она распята на кресте, включенном в круг (36 c). Это один из ключевых образов в мифопоэтике

¹²³ Там же. С. 224–225.

¹²⁴ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. С. 77.

¹²⁵ Бакусев В. М. «Вечное возвращение» и античность // Вопросы философии. 2007. № 12. С. 135–157.

¹²⁶ Там же. С. 151.



Иванова, инвариантный образ мистической розы, например, в книге пятой сборника «Cor Ardens» — «Rosarium», в стихотворении «Rosa in Cruce».

Смысл понимания циклического развития в философской традиции заключается в движении вокруг Мировой Оси, Мирового Древа, или Мировой Горы — религиозной традиции, — поэтому все повторяется и возвращается к центру. В статье «Поэт и чернь», считающейся одной из важнейших работ в самоопределении Иванова-символиста, говорится: «Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое — и обретает древнее. Все дальше влекут его марева неизведанных кругозоров; но, совершив круг, он уже приближается к родным местам» (I, 714).

Идея движения по кругу и возврата в родные места становится важной для стихотворения «Недвижное» из книги «Прозрачность». Уже в семантике заглавия круг мыслится как возвращение:

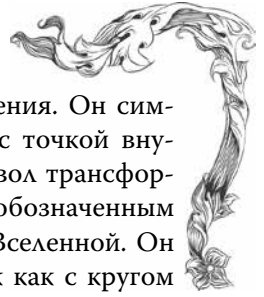
*Минувшее меркнет и стынет,
Иль светится маревом дальным;
Наплывом пахучим нахлынет,
Напевом домчится печальным.*

*За островом остров — в туманах:
Там призраки пленные плачут...
За островом остров — в туманах
Нам дали свиданий означат.*

*Недвижное ждет нас уныло;
И, круг завершая пловучий,
Мы снова, — где встанет, что было,
Причалим под ивой плакучей.*

(I, 771)

Круг как возврат и приближение к родным местам — показательный образ пространства неподвижного. Цель дальнейшего движения по кругу — не завершение поиска, а сам поиск, так как круг — символ Вселенной, графические символы круга многообразны и связаны с поисками бесконечного. Круг Солнца и круг Луны — мифопоэтические символы мужского и женского начала. Поэтому в книгах лирики от «Кормчих Звезд» до «Нежной Тайны» движение мысли в создании поэтической модели мира идет от освоения кругового движения космоса (первоначал Вселенной и души человека как микрокосма) — к постижению тайны пресуществления («Прозрачность») и солярно-лунарной символики движения, борьбы и мистического единения Солнца («Cor Ardens») и Луны («Нежная Тайна») как мужского и женского, солярного и лунарного начал.



В герметических учениях с кругом связывают тайну творения. Он символизирует дух, космос, восхождение и нисхождение. Круг с точкой внутри — символ человека. Пентаграмма (звезда в круге) — символ трансформации, треугольник или крест в круге — поиски духовного. С обозначенным центром внутри круг становится обозначением человека во Вселенной. Он символизирует возвышение и стремление к целостности. Так как с кругом связаны другие графические символы, то в мистических учениях его инвариантами становятся чаша, колесо, диск, кольцо, Солнце, Луна, а также полукружия — месяц, радуга, дуга, арка. Эти символы постоянны в контексте стихов книг лирики Иванова.

Показательно, например, стихотворение «Радуги» из «Прозрачности». Радуги здесь представлены в образах кругообразного: «семицветные арки эфирные, ярко просветные», «райского камня легкие лестницы», «нисхождения отсветы бледные», «и восхождения двери победные», «кольца обетные». Они символизируют вечное соединение и вечную тайну отражения ноуменального в феноменальном: «Своды кристальные / Стройных обителей, / Смелых зиждителей / Замыслы дальние...» (I, 752)

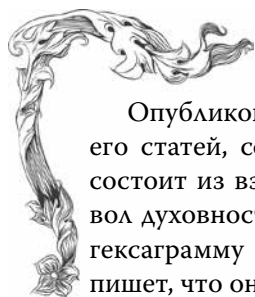
Разновидностью круга является шар (сфера) — завершение и спираль — импульс движения. Показательно, что спираль — символ лабиринта, блужданий души и ее возвращения к исходному центру.

Развертывание круга в спираль и замыкание в кольцо обозначается также змеиной символикой, которая проанализирована в указанной выше книге Л. Павловой на примере трех первых сборников стихов Иванова. Добавим также, что ее инвариантом является уроборос — древнейший символ змеи, кусающей свой хвост и замыкающейся в кольцо, как в философской поэме «Человек» (III, 203). Фигура круга многократно повторяется в поэме, символизируя идею движения к вечности, как и другие универсальные архетипические символы сознания:

*Все, что круглится сферою,
Воздвиглось обелиском
Иль сфинксом возлегло,
Что вглубь манит пещерою
Иль в высь крылатым диском
Возносится светло, —*

*Что расцвело капителью
Иль выросло колонной, —
Какому бы царю
Ни слыл чертог обителью
Иль криптой похоронной, —
Тебе поет: «Горю»!...*

(III, 208)



Опубликованные рисунки Вячеслава Иванова, сопровождающие текст его статей, содержат фигуры треугольников, круга, гексаграммы, которая состоит из взаимоналожения двух треугольников (вершиной вверх — символ духовности, вниз — символ погружения в материальное). Рассматривая гексаграмму в статье Иванова «О границах искусства» (II, 631), Л. Силард пишет, что она соответствует знакам Микрокосма и Макрокосма, женскому и мужскому началам, то есть символике взаимоотражения и мистического единения¹²⁷. Символические образы треугольников возникают в структуре ряда стихотворений Иванова, например, в сонетном триптихе «Мирты» из книги «Cor Ardens»: «Ты требуешь, Любовь: “Доверь глаголу / Печать моей небесной полноты.” / Два треугольника связала ты: / Восходит белый к Божию престолу, — / Марииной подножье чистоты; / А фиолетовый нисходит долу» (II, 437–438).

Не менее значим сохранившийся в архиве и опубликованный нами рисунок Вячеслава Иванова с надписью «Transcende te ipsum». На нем изображены три вложенные друг в друга круга с точкой внутри, напоминающие развивающуюся из центра спираль. Четвертый круг намечен пунктиром и знаменует расширение круга на новом витке как преодоление своей человеческой ограниченности и обособленности¹²⁸.

Круговые колоннады, круговые хороводы и круговые «оркестры» — наиболее значимые фигуры мышления поэта-символиста, что подтверждается материалами его статей и книг. На этих и других архетипических фигурах и символах основаны принципы мышления Вячеслава Иванова, отразившиеся в циклообразовании книг лирики. Но ими, безусловно, не исчерпывается все многообразие и специфика символических форм в его поэзии.

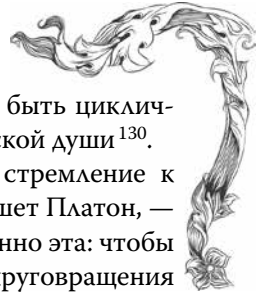
Рассмотрим подробнее другие, наиболее характерные символы мифо-ритуальной и философской традиции, которые могли послужить основой циклообразования, то есть, говоря словами Ю. М. Лотмана, «центральным циклическим мифопорождающим устройством».

В диалоге «Тимей» раскрывается основной закон космологии, который во многом определяет философскую традицию осмысления бытия на основе первопричин (стихии воды, огня, воздуха, земли) и первопринципов (пифагорейских фигур и чисел, музыки сфер, Единого, Мировой Души), которые важны для осмысления мифопоэтики книг лирики Иванова и прежде всего первых его сборников «Кормчие Звезды» и «Прозрачность».

Платон представлял себе космос как живой и мыслящий организм, существующий на основе идеи круговращения. Не случайно диалог «Тимей» имел подзаголовок «О природе», считаясь одним из ярких образцов античной кос-

¹²⁷ См.: Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 104.

¹²⁸ Публ. рисунка см. в нашей статье «От архетипа — к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга» (Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 246).



мологии¹²⁹. Поэтому мышление человека, по Платону, должно быть циклическим, так как оно является аналогом небесного свода и космической души¹³⁰.

У Платона цикличность мифопоэтически осмыслена как стремление к «возрастанию». «Как бы то ни было, нам следует считать, — пишет Платон, — что причина, по которой бог изобрел и даровал нам зрение, именно эта: чтобы мы, наблюдая круговращения ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, которое сродни тем, небесным [круговоротам], хотя в отличие от их невозмутимости оно подвержено возмущению; а потому, уразумев и усвоив природную правильность рассуждений, мы должны, подражая безупречным круговращениям бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас. <...> Ради этой цели устроена речь: она сильно способствует ее осуществлению; так и в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродни круговращениям души, музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия. <...> Но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самим собой» («Тимей», 47 b-d).

Этот фрагмент, переписанный Вячеславом Ивановым с древнегреческого оригинала, сохранился в его рукописном наследии¹³¹ и может быть прямым доказательством интереса поэта к античным философским теориям циклического, столь притягательным для Серебряного века.

Будучи последователем Платона, Иванов воспринимает дионисийство и христианство как циклы развития религии и культуры, основанные на линейном времени (христианство) и циклическом (дионисийство). Уже «Эллинская религия...» воспроизводит мистический ритуальный цикл: рождение — растерзание/смерть — возрождение/новое рождение — мистическая смерть. «Языческое мирозерцание и богопознание, — писал Иванов в наброске «О многобожии», вошедшем в структуру «Эллинской религии...», — ограничено природным кругом явлений и является циклическим по существу: христианство возвестило человеку надежду.<...> Вечная надежда Диониса в вечное соединение с Отцом»¹³². Основой циклообразования может быть переход от мифопоэтического циклического вечного времени к линейному времени истории или Священного Предания и наоборот, что вызывает наложение образа Христа на образ Диониса, как, например, в книгах «Кормчие Звезды» и «Прозрачность».

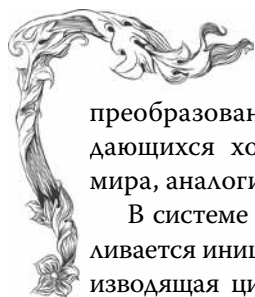
Одним из важнейших принципов развития мифа у Иванова является циклический принцип как возвращение к некоему обрядовому прадействию —

¹²⁹ См. об этом: Григорьева Н. И. Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн // Поэтика древнегреческой литературы / Под ред. С. С. Аверинцева. М., 1981. С. 47.

¹³⁰ См.: Кульматов В. А. Платоновская модель правильного мышления // АКАДЕМИА: Материалы и исследования по истории платонизма. СПб., 1997. Вып. 1. С. 32–41.

¹³¹ См. недатированную выписку Вяч. Иванова из «Тимея» Платона на древнегреческом языке: ИРАИ. Ф. 607. № 128. Л. 1.

¹³² Вяч. Иванов. О многобожии // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 38.



преобразованию хаотического, воплощенного в голосах первостихий, передающихся хоровыми партиями, воссоздающими звучание первозданного мира, аналогичное внутренним душевным состояниям.

В системе ритуальности мир делится на сакральное и профанное, устанавливается инициационная схема «перехода», или имитационная модель, воспроизводящая цикл посвящения. В своих исследованиях дионисийской религии Иванов выделяет этот основной мистериальный цикл на основе ритуальной мифологемы смерти/воскрешения (божества или героя по аналогии с природным циклом), а также такие инвариантные природные модели циклов, как рождение — расцвет — умирание — новое рождение. О циклической природе ритуала В. Н. Топоров писал: «Замыкая собой диахронический и синхронический аспекты космологического бытия, ритуал напоминал о структуре акта творения и последовательности его частей, как бы переживал их заново...»¹³³

Рассматривая взаимосвязанные между собой культы Диониса-Орфея, последователи К. Г. Юнга пишут о том, что они порождены земледельческими сезонными культурами и вызванными ими циклическими структурами сознания. «Память о циклически празднуемых мистериях до того одолевала их последователей, — пишет Дж. Хендерсон, — что со временем церковь была вынуждена включить в свои обряды многие обычаи языческого прошлого», например, обряд поднятия потирной чаши, присущий дионисийским мистериям. Дионисийский обряд обращен в прошлое, к истоку растерзания Диониса, христианский — к будущему и «питается надеждой на конечный союз с трансцендентным богом», а промежуточной фигурой «между ними является Орфей — он напоминает Диониса»¹³⁴.

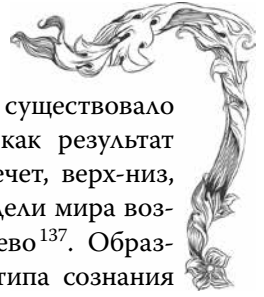
При циклообразовании в книгах лирики большую роль играет принцип противопоставления,¹³⁵ развиваемый Ивановым на основе изучения обрядового сознания и претворенный в его творчестве в принцип диады: *Дионис/Христос, любовь/смерть, смерть/новое рождение, роя/антиройя, солнце/сердце, лабиринт/древо, Мать/Дочь, Менада/Душа Мира* и мн. др. Этот тип обрядового дуализма (например, жрец/жертва) не адекватен романтическому двомирию и не основан на антитезе. Он, как справедливо заметил Ханзен-Лёве, определяется в символизме «предпосылкой всякого становления, а поэтому и творения», так как символистский космос не задан, а творится поэтом-теургом, круг, кружение вызывают противодействующие силы, способствуют метаморфозам¹³⁶.

¹³³ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 15, 21.

¹³⁴ Хендерсон Дж. А. Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., фон Франц М.-А., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М., 2002. С. 127.

¹³⁵ В лингвофилософском аспекте эта проблема исследована на основе языковых стратегий Вяч. Иванова в работах Л. А. Гоготишвили. См., например: Гоготишвили Л. А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 104–138.

¹³⁶ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 72.



Как свидетельствуют работы В. Н. Топорова, в древности существовало разделение-противопоставление множественных оппозиций как результат «двоичных» комплексов представлений: жизнь-смерть, чет-нечет, верх-низ, свое-чужое, счастье-несчастье. Поэтому в мифологической модели мира возникают архетипы объединения, как, например, Мировое Древо¹³⁷. Образность Мирового Древа как выражение объединяющего архетипа сознания Иванов глубоко воплотил во многих своих стихотворениях, например, «Дриады» из книги «Прозрачность» или «Примитив» из сборника «Нежная Тайна».

Образ дерева в стихотворении «Дриады» истолковал сам поэт. В «Эллинской религии страдающего бога» он писал: «По представлению первоначальному, — считал Вячеслав Иванов, — это души умерших, вселившиеся в деревья, как Дафна — лавр, юноша Кипарис — кипарисовое дерево, Атис — сосна, Филемон и Бавкида — два сплетшиеся ветвями дуба. <...> Как вместители душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в “Аду” Данта?) деревья способны и высвободить наружу скрытую в них жизнь, порождать людей: таковы Дриопы, чада дубравы — дубовники, фригийские корибанты “древорожденные”...»¹³⁸

Стихотворение «Дриады» воспроизводит древо душ как архетипический образ единой Мировой Души-Природы, соотносящейся с душой человека. Протицируем в качестве примера начальные строки этого стихотворения:

*О души дремные безропотных дерев,
Нам сестры темные — Дриады!
Обличья зыбкие зеленооких дев,
Зеленовейные прохлады,
Ковчеги легких душ, святилища дерев!*

*Живые облака неузнанных божеств
Средь обезбоженной природы!
Над сонмом без венков, над миром без торжеств
Листвы пророчественной своды
Вы немо зыблете, о скинии божеств!*

*Прислушайся, один, в смарагдной тишине
К пустынным шелестам Дриады!
Открой уста души — и пей, как в смутном сне,
Наитье сумрачной отрады!
Ты, вещей, — не один в безлюдной тишине!*

*С тобой, вне времени, пределов и пространств,
Плывет и жизнью нежной дышит*

¹³⁷ Топоров В. Н. 1 Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. 2. С. 162.

¹³⁸ Новый путь. 1904. №9. С. 67.



*Душа под космами таинственных убранств
И, упоенная, колышет
Всей чуткой оцупью свой сон в струях пространств.
<...>*

(I, 746)

На финальные строки стихотворения «Дриады» обратил внимание А. Л. Топорков, исследуя образ Мирового Древа в многослойной «Повести о Светомире царевиче», указав на то, что дерево здесь предстает как медиатор между двумя небесами — верхним и нижним и оно вырастает из женского лона¹³⁹. Стихотворение, как мы сможем убедиться, имеет и сокровенный смысл, так как символизирует душу человека:

*<...>
Так Древо тайное растет душой одной
Из влажной Вечности глубокой,
Одетое миров всечувственной весной,
Вселенской листвою звездноокой:
Се, Древо Жизни так цветет душой одной.*

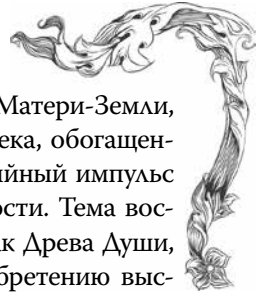
*Восходят силы в нем в мерцающую сень
Из лона Вечности обильной,
И силы встречные струятся в сон и тень
На лоно Вечности могильной, —
Где корни звездную распростирают сень.*

*Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней
В озера Вечности двуликой;
И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней,
И всё одержит ствол великий, —
Одна душа горит душами всех огней.*

(I, 747)

Данное стихотворение представляется очень важным для мифопоэтики Вячеслава Иванова, так как в нем содержится образное воплощение не только мифологических, фольклорных и литературных традиций, но и религиозных. Микрокосм и макрокосм связывает возрастающая в своем духовном стремлении душа человека. Устремляясь к высшему в своем развитии, она становится отражением горнего мира, поэтому в стихотворении возникает образ «дерева тайного», так как тайна возрастания души и ее «прирастание» «ветвями» — одна из самых глубоких в христианстве. Поэтому дерево — Душа Мира, так как оно «одна душа», которая «горит душами всех огней». Корни — ее исток, это «влажная»,

¹³⁹ Топорков А. Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012 (в печати).



«глубокая Вечность» дионисийского «влажного» космоса и лона Матери-Земли, из которого рождается все живое. Это исток живой души человека, обогащенной знанием древних «корней», что само по себе содержит софийный импульс и смысл возрастания и просветления как дара Софии Премудрости. Тема восхождения древних корней связана с образом Мирового Древа как Древа Души, подверженной познанию (Древо Познания) и стремящейся к обретению высшей истины (Древо-Дионис, Древо-Эрос, Древо-Христос, Древо-Дева Мария, Древо-София Премудрость). Об этом, как мы убедимся в процессе дальнейшего анализа, Иванов пытается сказать «прикровенно» и в книге «Cor Ardens», и в «Нежной Тайне», и в «Повести о Светомире царевиче». В этом плане указанное стихотворение перекликается с другим, которое называется «Дерево добродетелей». Оно помещено в книге «Кормчие звезды»:

*Будь справедлив, веледушен, и будь благодарен! Харитам
Трем три ветви святы в солнечных снях души.
Мужество, ты! —ты, Милость! —ты, Жизненность, верная сила! —
Корнем ветвитесь тройным в ночь всеединого Я.*

(I, 642)

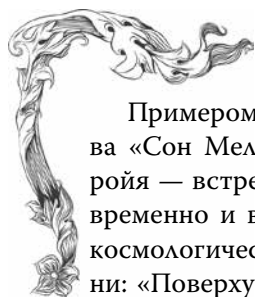
Принцип *диады* трансформируется у Иванова в принцип *становления*, а не в бинарный архетип¹⁴⁰. Например: Дионис/Христос/Мировое Древо/Душа Мира/София Премудрость — в книгах «Кормчие звезды» и «Прозрачность», или солнце/сердце/огонь/ роза/эфир — Дионис/Христос/Дева Мария/София Премудрость в «Cor Ardens», Дионис/Деметра/Персефона/Геката/Душа Мира/Дева Мария/Христос/София Премудрость — в «Нежной Тайне».

Причем диада у Иванова — не столько принцип антиномического мышления, сколько принцип становления сознания, он воплощается в диалогичности архаического типа, которая характеризуется не только двусоставностью, но и трехсоставностью, о которой писали исследователи и прежде всего Л. Силард и А. Г. Грек¹⁴¹.

Необходимо также отметить тип многоголосия текста у Вячеслава Иванова. Многоголосый текст организуется движением по кругу голосов, как, например, в стихотворении «Ночь в пустыне» из «Кормчих Звезд», где взаимодействуют голоса духа, человека, потока, падающих звезд, духов пустыни (I, 527–535).

¹⁴⁰ См. о функционировании бинарного архетипа в мифах, обрядах и философской традиции: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 37–38; Уваров М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб., 1996; Иванов Вяч. Вс. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования: Ежегодник. 1971. М., 1972. С. 206.

¹⁴¹ Силард Л. «Орфей растерзанный и наследие орфизма» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 62–63; Грек А. Г. Об архаичной диалогичности стихотворений-дифирамбов Вяч. Иванова // Логический анализ языка: Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2010. С. 59. См. также: Бибихин В. В. Ты еси // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 286–302.



Примером движения мысли по кругу служит философская поэма Иванова «Сон Мелампа», основанная на архетипах кругообразного. Ройя/Антиройя — встречные потоки волн, возникающие во сне героя, означают одновременно и время, и причину. Их осознание переживается как отражение космологических представлений. Образы волн создают противоток времени: «Поверху волны стремятся на полдень, ниже — на полночь: / Разно текущих потоков немало в темной пучине, / И в океане пурпурном подводные катятся реки. / Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая... <...> Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам, / Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает...» (II, 295–296).

Интересна семантика слов «ройя» — «антиройя», значение которых проанализировал А. Ханзен-Лёве. Как он пишет, мотив противотока организуется кругом, символизирующим переход в вечное время и связывающимся с круговоротом рождений, смертей и перерождений¹⁴².

В системе мифопоэтического сознания текст возникает как аналог ритуала. Как пишет В. Н. Топоров, «Исходное положение — мир распался в Хаосе, все прежние связи нарушены и уничтожены. Задача — интегрировать космос из его составных частей...»¹⁴³ Эта ритуальная модель цикла многообразно осложняется у Иванова системой авторских символов и формирующихся на их основе мифов. Она воспроизводится в книгах лирики «Кормчие Звезды» и «Прозрачность» и варьируется в последующих сборниках. Путем восстановления утраченного единства является акт творения и воссоединения.

3.3. ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЙ МИФ И ФАУСТОВСКАЯ ПРИРОДА СЮЖЕТА ИСКУШЕНИЯ ПОЗНАНИЕМ

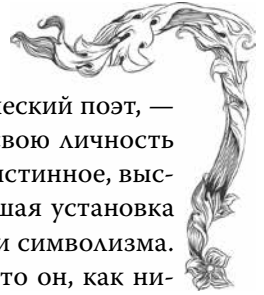
«Быть может, Иванов — поэт Возрождения, того самого, которого не было в России. Может быть, — он русский европеец, которого Россия мечтает возвести на пьедестал...» — писал Жорж Нива в своей книге, назвав Иванова «русским европейцем», дионисийцем, который стал «римлянином — христианином» и пытался спасти «мертвое тело гуманизма», «укрыть его за священными стенами христианства», зная, что гуманизм мертв¹⁴⁴. Это, по мнению исследователя, стало последним словом поэта-мыслителя.

В становлении духовных исканий поэта-символиста большую роль сыграл фаустовский миф Гёте, не случайно Андрей Белый назвал Вячеслава Иванова «Фаустом нашего века». О. А. Шор, анализируя творчество Вячеслава Иванова и отмечая символические вехи жизни, писала, что он — «лирический

¹⁴² Анализ поэмы см.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 81–82; Троцкий В. П. Гераклитова «энантиодромия» в космологических образах Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. С. 120–127.

¹⁴³ Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику. С. 16.

¹⁴⁴ Нива Ж. Возвращение в Европу: статьи о русской литературе / Пер. с франц. Е. Э. Ляминой. М., 1999. С. 118.



поэт», воплощенный в мифе как высшей реальности. «А лирический поэт, — заметила она, — сам себе задан как миф. <...> Запечатлевая свою личность обращением ее в миф, он тем самым и постигает и знаменует истинное, высшее бытие» (I, 32). В этом высказывании содержится важнейшая установка самого поэта, им много раз декларируемая в статьях по теории символизма. В беседах с М. С. Альтманом Иванов также выразил мысль, что он, как никто другой из его современников, живет «в мифе»¹⁴⁵.

Задача реконструкции индивидуально-авторских мифов поэтов-символистов актуализирована в последние десятилетия, об этом свидетельствуют работы Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, А. В. Лаврова, И. С. Приходько, Д. М. Магомедовой, Е. В. Глухой. Наша задача — выявить некоторые основные черты индивидуально-авторского мифа Вячеслава Иванова, который содержит в себе элементы автобиографического мифа, скрытого в многосложной системе эзотерических символов. «Важно понять, — пишет Д. М. Магомедова, анализируя автобиографический миф Блока, — что в сознании поэта существовал третий ряд событий — сакральный, эзотерический, значимый только для посвященных или даже исключительно для одного Блока»¹⁴⁶.

Индивидуально-авторский миф Вячеслава Иванова можно было бы определить как миф *поиска*, то есть скрытого духовного эзотерического знания (гносиса), доступного посвященным, о мире, Боге и человеке-творце. Причем греческое слово *гносис* имеет ряд значений: истинный гносис — христианское вероучение, сокровенный гносис — духовное и священное знание эзотерических течений, доступное посвященным и противоположное вере, мистический гносис — философское познание, гностицизм. Как пишет В. А. Никитин, — «на самом деле знание и вера выражают два аспекта одной духовной реальности»¹⁴⁷. От гностической символики Вячеслав Иванов идет, по его мнению, «к символике церковно-литургической», как и П. А. Флоренский¹⁴⁸.

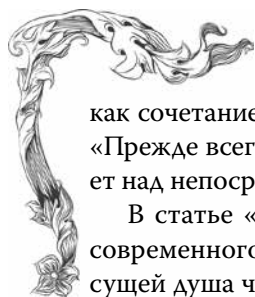
Вместе с тем поиск Вячеслава Иванова значительно сложнее. Для него *гносис* — священный язык «жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» (II, 593). Поэтому символизм Иванова — тип мистического христианского герметизма. Не порывая с христианскими корнями религии, он углубляется во все сферы познания в поисках совершенного языка как мыслитель. Отмечая основное направление поэзии Вячеслава Иванова

¹⁴⁵ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского; Ст. и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 61.

¹⁴⁶ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 3.

¹⁴⁷ Никитин В. А. Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. С. 325.

¹⁴⁸ Там же. С. 326.



как сочетание античного мировоззрения с христианским, В. Я. Брюсов писал: «Прежде всего в Вячеславе Иванове, мыслитель и искатель все же преобладает над непосредственным творцом»¹⁴⁹.

В статье «Копье Афины» (1904) Иванов напишет о том, что нет самого современного человека как сущего, так как разделена в себе и не является сущей душа человека: «Кто проникся этим пафосом самоискания, тот уже не знает личного произвола: он погружается в целое и всеобщее» (I, 733). Метафора *катакомбности* связана с традициями древнего «александризма» и особой теургической миссией поэта-художника. О необходимости спасения духовного наследия и «катакомбе» как культурном начинании писал А. Блок в статье «Крушение гуманизма».

Основой поиска становится миф «внутренней» духовной жизни, или *духовного странствия*.

В связи с этим поиск как блуждание и искушение познанием характеризует индивидуально-авторский миф Иванова, сочетающий тайны «родного и вселенского» как движение по кругу и лабиринту. Им движет философское сомнение. Статья В. Ф. Эрн «Природа философского сомнения» (1910), посвященная этой проблеме, предваряется эпитафией из стихотворения Вячеслава Иванова «Вечные дары», опубликованного в книге «Кормчие Звезды»: «Пасомы Целями родимыми / К ним с трепетом влечемся мы / И как под солнцами незримыми / Навстречу им цветом из тьмы». Философское сомнение, считает Эрн, — «это тот скрытый двигатель, которым созидаются все философские построения...»¹⁵⁰ Им обуреваемые — не скептики, но искатели, так как это оборотная сторона увлечения, созидания и веры, и в своем последнем определении философское сомнение есть платоновский Эрос, поэтому оно безгранично. Известно высказывание Иванова, что «всякое познание — эротично»¹⁵¹. Но факт влияния Эрн на Иванова известно из свидетельств Альтмана¹⁵².

В беседах с Альтманом Иванов выразил также свое понимание преодоления судьбы, или, как он говорил, «униженного воплощения»: «Ибо у меня совесть — это внутренняя дифференция своего рода, пожалуй, пафос расстояния. Как видите, она вытекает из моей гордости (моя гордость всегда мне говорит, что я гораздо высшее, чем представляю, и имею униженное воплощение); если Вы скажете, что это порок, то я разве не всегда утверждал, что все добродетели возникают из пороков и, наоборот, из добродетелей — пороки, они взаимно просвечивают... Слагают же обо мне люди мифы или сплетни. Ну, вот я сложу сам о себе миф...»¹⁵³ Судьбу он понимал, судя по его признанию, сделанному Е. Д. Шору, только в античном ее истолковании: «...о Судьбе говорю я только в изложении дохристианского

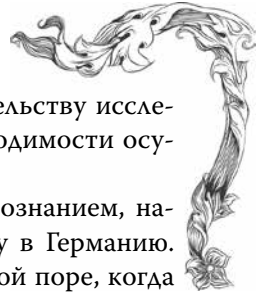
¹⁴⁹ Брюсов В. Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый. С. 208.

¹⁵⁰ Эрн В. Ф. Природа философского сомнения // Эрн В. Ф. Сочинения. М., 1991. С. 55.

¹⁵¹ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 34.

¹⁵² Там же. С. 68.

¹⁵³ Там же. С. 71.



мироощущения»¹⁵⁴. У античных авторов и Гомера, по свидетельству исследователей, эти представления были основаны на идее «необходимости осуществления судьбы как предопределения»¹⁵⁵.

Интересен в связи с этим фаустовский путь искушения познанием, намеченный самим поэтом в юности, перед поездкой на учебу в Германию. В «Автобиографическом письме» к Венгерову он пишет об этой поре, когда он «сгорал в то лето какою-то лихорадкою дерзновения и счастья», поэтому вырезал на «деревянной стене своей комнаты строки из «Фауста»: “Vernunft fängt wieder an zu sprechen, / Und Hoffnung wieder an zu blühn; / Man sehnt sich nach des Lebens Bächen, / Ach! Nach des Lebens Quelle hin”» (II, 15)¹⁵⁶.

Понятие поиска в этой цитате, обозначенное словом «жаждем», обозначает и саму стратегию поиска, и героя поиска. Слова «источник жизни» и «родник» указывают на цель и причину поиска, знание и незнание одновременно. Фаустовский миф был для Иванова важнейшим в ходе поиска. В системе вечных литературных сюжетов он, как известно, является архетипическим. «Движение героя-искателя от истины к истине, — пишут составители «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы» о гётевском сюжете, — соответственно ее составу, вплоть до последней истины образует эпизоды, в архитектонике которых актуализируются те или иные мотивы мифологического цикла истины»¹⁵⁷.

В статье «Гёте на рубеже двух столетий» (1912) Иванов писал о том, что «Фауст — символическое изображение пройденного европейским гением пути» (IV, 131). Цитируя слова Гёте о вечном стремлении к «бытию высочайшему», он комментирует их, указывая, что «стремление же может быть вечным, оно переживает модальность воплощения, ибо человек бессмертен, как энергия, и ему открыты по смерти бесчисленные возможности ее осуществления, каждая из которых, в меру его усилий приблизиться к Богу, представляет собою ступень высшего бытия в иерархии духов» (IV, 139).

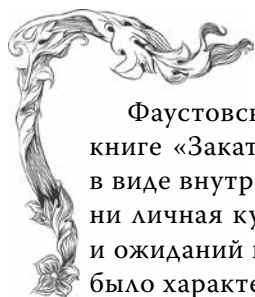
Поиск связан с проблемами утраты религиозных ценностей и их обретения. В ранний период жизни и творчества Вячеслава Иванова ему была присуща глубокая религиозность. Затем вслед за ней наступил период нигилизма, на что поэт указывал в «Автобиографическом письме». «Перейдя в четвертый класс, — как вспоминал он, — я уже давал уроки; а в пятом внезапно и болезненно осознал себя крайним атеистом и революционером. <...> А в душе я терзался...» (II, 13).

¹⁵⁴ Вяч. Иванов — Е. Д. Шор: Переписка/ Подг. текста и коммент. Д. Сегал, Н. Сегал (Рудник) // Символ. 2008. № № 53–54. С. 397.

¹⁵⁵ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. С. 98.

¹⁵⁶ См. перевод, приведенный в собр. соч. Вяч. Иванова: «Разум вновь заговорил, / Надежда вновь зацвела. / Мы жаждем источников жизни, / Ах, — жизни самой родника» (II, 839).

¹⁵⁷ Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву» / Отв. ред. В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996. Вып. 1. С. 40.



Фаустовским является существование, — как пишет О. Шпенглер в книге «Закат Европы», — «которое протекает с полным самосознанием в виде внутренней жизни, которая сама себя наблюдает, в высшей степени личная культура мемуаров, размышлений, воспоминаний о прошлом и ожиданий в будущем и, наконец, совести»¹⁵⁸. Не случайно для Иванова было характерно притяжение к готике, о чем свидетельствует его ранняя интеллектуальная проза и поэма «Ars Mystica». Феномен европейской «готической души», «устремляющейся в великолепном порыве через все границы видимой чувственности», как определил ее Шпенглер¹⁵⁹, присущ фаустовской культуре самоискания. Он соединяется у Иванова с проявлениями «соборной» христианской души как стремления к духовной общности в идее незримой Вселенской Церкви, воплотившейся в творчестве поэта в образе Башни из душ верующих в финале поэмы «Человек» и Башни-Храма в «Повести о Светомире царевиче».

О поисках Иванов пишет, анализируя тип Фауста как человека, искушенного познанием, стремящегося обрести истину о Боге, мире и человеке, вечную тайну Матерей, Вечную Женственность, вечную Истину (IV, 152). Для подобного типа поиска важен архетип блуждания по лабиринту. Блуждание, по мысли В. Н. Топорова, принадлежит к внутренней конструкции бытийности, в которую допущен исторический человек»¹⁶⁰, поэтому блуждание — круговорот по отношению к первоначальной цели-причине, сущности, истине поиска. Мотив блуждания присущ уже ранней лирике поэта. В поэме Иванова «Laeta» говорится: «Так я живу, — и вседневный мой труд — блуждать и дивиться, / И, дивясь, блуждать — пир моих сплетшихся Муз: / В гробы стучится одна; красотой облекает другая..» (I, 639).

Это поиск, отражающий пути и этапы посвящения в мировую культуру и знаменующий обретение мистического знания. Об одной из сторон его Блок писал в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910). «Блок толкует слово путь, — считает И. С. Приходько, — в терминах розенкрейцеров: "...путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета"»¹⁶¹.

Искания Вячеслава Иванова многогранны, они свойственны представителям Серебряного века, не исключают и антропософских и розенкрейцеровских увлечений, особенно в связи с влиянием А. Р. Минцловой в период «Башни», о чем свидетельствуют архивные материалы и публикации¹⁶². Этот

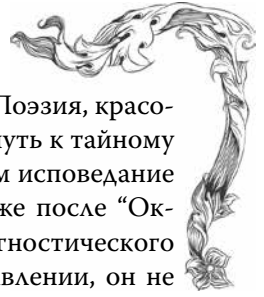
¹⁵⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 259.

¹⁵⁹ Там же. С. 275.

¹⁶⁰ Топоров В. Н. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. Ч. I. С. 109.

¹⁶¹ Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Спецкурс. Владимир, 1999. С. 55.

¹⁶² Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 23–112; 311–334; Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919); Глухова Е. В. Андрей Белый — Вячеслав Иванов: концепция духов-



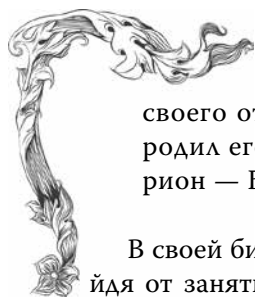
путь чреват познанием как искушением и его преодолением. «Поэзия, красота слова, — вспоминал о стихах Иванова С. К. Маковский, — путь к тайному знанию; в наитии поэта — вещая мудрость... Тут еще не совсем исповедание мага, но и не христословие, конечно. Как известно позже (уже после “Октября”), приняв католичество, Иванов отрешился от своего гностического мифотворчества, но долго дружили Бог и боги в его представлении, он не изменял своему язычеству упорно»¹⁶³. Гностический поиск был свойственен Владимиру Соловьеву, Александру Блоку, Андрею Белому, Вячеславу Иванову, и это — особенность Серебряного века, ставшего эпохой неогностицизма в русском модернизме.

Преодоление антропософских увлечений Иванов сам объяснил в своих беседах с М. С. Альтманом:

«Одно время (это было в Швейцарии) я через одну особу, имевшую определяющее влияние на всю мою жизнь, был очень близок к антропософам. Андрей Белый меня в то время беспрерывно склонял к тому, что я должен вступить в союз штейнерианцев, говоря, что все должны идти к Штейнеру, как в Ноев ковчег, чтоб спастись от потопа (так думает он и теперь), и что если я этого не сделаю, то погибну. Когда я у него гостил, он несколько раз водил меня к Штейнеру, но его как раз не было, и я ограничился лишь тем, что оставил свою карточку в его квартире. Мне, собственно, незачем было видаться тогда со Штейнером, и я сказал, помню, Андрею Белому, что никаких у меня к нему высших вопросов нет, разве только те, реальны ль в действительности литературные типы, как Фауст, Гамлет и др.: были ль они в действительности или это только продукты творческой фантазии. Через несколько дней я, к величайшему огорчению Андрея Белого, уехал. Вскоре после этого получил я от Андрея Белого письмо, в котором он мне сообщает, что Штейнер приехал, и случилось так, что Андрей Белый увидел его впервые только на лекции его (Штейнера), до этого с ним не встретившись. На первой же своей лекции, сделав некоторое как бы отступление, Штейнер заговорил о том, что литературные типы реальны, и как на примере остановился на Фаусте, которого он назвал Эмпедоклом. В дальнейшем изложении Штейнер вновь продолжал развивать основную тему. Помню, едва я прочел тогда письмо, как эта мысль меня, как молния, пронзила. Да, Фауст не что иное как Эмпедокл, отец Гёте. В Фаусте Гёте изобразил

ного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 100–132; Нефедьев Г. В. К истории одного «посвящения»: Вячеслав Иванов и розенкрейцерство // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. С. 194–202; и др.

¹⁶³ Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века» // Русская идея в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 540.



своего отца, не почтенного Herr Гёте, а того, который с Гретхен родил его, Гёте. Ибо у Фауста был не только от Елены сын Эвфорион — Байрон, но и от Гретхен — Вольфганг Гёте»¹⁶⁴.

В своей биографии Вячеслав Иванов как бы повторил путь Фауста, переходя от занятий кабинетного ученого — историка Древнего Рима к многогранным открытиям сферы непознаваемого, поискам божественного «абсолюта». Это стало его новым рождением, рождением Эмпедокла-Фауста. Мифологический мотив двойного отца и двойной матери, который присущ, например, поэме «Младенчество» или «Повести о Светомире царевиче», характерен для формирования автобиографического мифа Вячеслава Иванова. Идея мировой истории и религии у него расширяется до ее универсальной символики, определившей жизнетворчество. В этом плане его искания созвучны О. Шпенглеру, определившему тип европейской культуры как фаустовский. По мысли Шпенглера, «*почувствованное единство культуры покоится на общем языке ее символики*»¹⁶⁵.

Движение как вечный возврат к духовным истокам и разысканиям «ключей» символики — суть поисков Иванова. Но он не признавал движения по замкнутому кругу как отпадения от Бога, раздробления и утраты воли, подтверждением чему являются его разговоры с М. С. Альтманом¹⁶⁶. О непрерывном возрастании говорят часто употребляемые поэтом посвятельные ритуальные формулы: «Аз есмь», «Ты еси», «Познай самого себя», «Превзойди самого себя», «Умри и стань».

Вячеслав Иванов испытал большое влияние Данте как автора «Божественной Комедии»¹⁶⁷. У Данте круг, как и у пифагорейцев, как пишет Р. Генон, есть самая совершенная фигура («и все деления каждого из трех миров имеют форму круга») ¹⁶⁸. Рассматривая творчество Данте, Р. Генон настаивает на том, что традиция — это не внешняя принадлежность к той или иной религии, христианской или языческой, так как эзотеризм предполагает поиск в религиях символического выражения, и это — подлинная сущность религий, которая скрывается за видимым многообразием. Поэтому Данте, по мнению Гено-

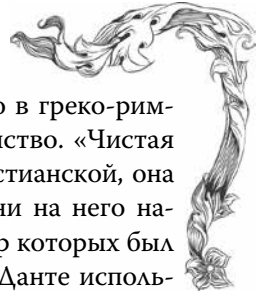
¹⁶⁴ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 102–103.

¹⁶⁵ Шпенглер О. Закат Европы. С. 232.

¹⁶⁶ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 17.

¹⁶⁷ О влиянии Данте на Вяч. Иванова см.: Иванов Вяч. Из черновых записей о Данте / Вступ. заметка и подг. текста А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. С. 7–13; Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov; A Russian Symbolist's Perception of Dante; Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М., 1990 (глава IX); Шишкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова: К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. С. 333–352; Устинова В. А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // Vyacheslav Ivanov: poesia e Sacra Scrittura = Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией (Europa Orientalis 2002. XXI: 1). С. 321–338; Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 162–205.

¹⁶⁸ Генон Р. Эзотеризм Данте // Генон Р. Избр. соч.: Царство количества и знамения времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте / Пер. с фр. М., 2003. С. 449.



на, пользовался языком, заимствованным в христианстве либо в греко-римской античности, потому что видел это фундаментальное единство. «Чистая метафизика, — считает он, — не бывает ни языческой, ни христианской, она универсальна: античные мистерии не были язычеством, но они на него наплаивались; также и в Средние века были организации, характер которых был инициационный, но которые брали за основу католицизм»¹⁶⁹. Данте используют древнюю форму мистерии для развития сюжета посвятельного пути. Генон пишет, что нет никакого сомнения в существовании мистико-эзотерической аллегории в «Божественной Комедии», «которая одновременно скрывает и представляет последовательные фазы, через которые проходит сознание посвящаемого, чтобы достичь бессмертия»¹⁷⁰.

Если *круг* есть символ божественного и его поиск, то в сфере творчества поиск Иванов уподобляет символической фигуре *спирали*. В статье «Заветы символизма» он писал: «Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение разворачивающейся спирали» (II, 611).

Уподобление поиска в области творчества геометрическим формам было присуще не только Иванову, но и другим символистам, например, Александру Блоку и Андрею Белому. Символ круга в творчестве Блока многогранно проанализирован Л. Силард и И. С. Приходько. Л. Силард отметила, что он имеет пифагорейско-неоплатонические истоки и сопрягается как с образом окружающего мира, блужданиями по кругам Дантова ада, так и с символикой божественного (небес, купола), с движением по сотворенным иерархиям бытия, с жизнью стихии и вечного возвращения. И. С. Приходько совершенно справедливо связывает мотивы восхождения, круга, кружения у Блока с элементами гностического мифа¹⁷¹.

Для понимания архетипической символики в поэзии Иванова важны наблюдения, сделанные Андреем Белым, так как в них также выражены общесимволистские устремления.

В статье «Линия, круг, спираль — символизма» Белый писал, что жизнь человека в вечности — линия развития, мгновение, переживаемое им, — точка, а «миг выплывал из точки в окружность; а линия и эволюция окружили себя самое»¹⁷². Символика круга заключается в том, что он отрицает мгновение. Круг развития вечен, считает Белый. Он пишет, что «схема развития в миге — просто-напросто развитие по окружности»¹⁷³. Переживание было бы правдой в том случае, — продолжает он, — если бы воплотило «все бывшие миги отца,

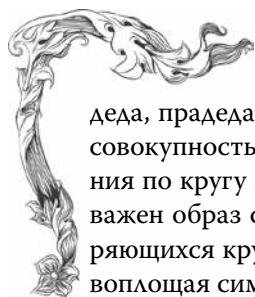
¹⁶⁹ Там же. С. 411.

¹⁷⁰ Там же. С. 428.

¹⁷¹ Силард Л. К символике круга у Блока // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 219–224. См. также работы И. С. Приходько: 1) Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. С. 54–55; 2) Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. М., Владимир, 1994. 3) А. Блок между христианством и гностицизмом // Шахматовский вестник. Вып. № 7. М., 1997. С. 96–103.

¹⁷² Белый А. Линия, круг, спираль символизма // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 13.

¹⁷³ Там же. С. 14.



деда, прадеда; все грядущие миги сына, внука и правнука. <...> Только полная совокупность всех мигов нас вернула бы к первоистоку»¹⁷⁴. Опасность движения по кругу заключается в догматизации пережитого, поэтому для сознания важен образ спирали, исходящей из точки, линия которой «бегает на расширяющихся кругах» и стремится к фигуре конуса, объемлющего небо и землю, воплощая символику христианства. «И потому-то, — считает Белый, — конус вращения спирали в любом пункте пересечения есть круг...»¹⁷⁵ В символизме догмат не круг, — продолжает он, а конус, его эволюция превращается в треугольник, «проекция в линии эволюции есть живая теургия творчеств»¹⁷⁶. Это путь, каким идут символисты, как считает поэт, «путь в Дамаск» как созидание в себе Бога. «Человек в этом круге есть точка: но и точка есть круг; треугольник вписан и в человека; углом в голову, углом в сердце и углом в руку: треугольник мы носим, треугольник мы движем мыслью, чувством и волею»¹⁷⁷.

Анализируя лирику Вячеслава Иванова, Андрей Белый связал образность его космических пейзажей с геометрическими формами, а лирическое я уподобил треугольнику, в котором я «разымается» на «двойники»: один «улетает в холодные дали абстракций», «в тартар слетает другой», «третий Иванов встает»¹⁷⁸.

Важнейшие составляющие поиска истины Иванов видел в творчестве Новалиса как явлении «новой общеевропейской, — точнее и определеннее — христианской культуры...» (IV, 182). Как утверждает М. Вахтель, «начиная с 1908 года Новалис получает привилегированное место в “протосимволистском” пантеоне Иванова. После этого фактически каждое утверждение о природе и целях символизма включало обязательную отсылку к Новалису»¹⁷⁹. Переводы текстов Новалиса, выполненные Ивановым, — свидетельство его глубочайшей привязанности к немецкому поэту-мистiku¹⁸⁰. Символом поиска стал в творчестве Новалиса Голубой Цветок. «Но у Новалиса, — как считает Иванов, — Голубой Цветок уже мистический символ. Это не несбыточное мечтание, но символ, скрывающий целую религиозную систему» (IV, 739). Новалис, как пишет Иванов в статье «О Новалисе» (1913), прошел посвящение, как Данте, «через приобщение тайне любви и смерти». «Ибо Новалис был первый, кто властно позвал новое мятежное челове-

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же. С. 19.

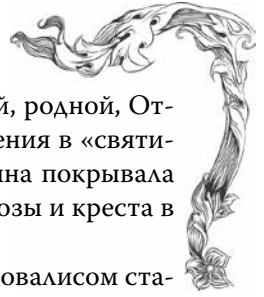
¹⁷⁶ Там же. С. 20.

¹⁷⁷ Там же. С. 21.

¹⁷⁸ Белый А. Вячеслав Иванов. С. 472, 485.

¹⁷⁹ Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. — Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 1994. P. 126. Предысторию обращения Иванова к творчеству Новалиса см.: Богомолов Н. А. Из предыстории «Лиры Новалиса» Вячеслава Иванова // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 203–210.

¹⁸⁰ Эткинд Е. Г. Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Русская литература. 1990. № 3. С. 157–164.



ство, не выходя из рядов его и на внятном ему языке, в старый, родной, Отчий дом» (IV, 260). Миф о Голубом Цветке стал путем посвящения в «святилище Мировой Души». С именем Новалиса связана также тайна покрывала Исиды, Софии, Вечной Женственности, Эроса, мистической розы и креста в поэзии Иванова.

Мифологическим кодом поиска у Иванова вслед за Гёте и Новалисом становится образ покрыва / покрывала Исиды — «богини Саисской». Покрывало богини — «запрет» познания тайн природы, вечных истин. Об этом писал Платон в диалоге «Тимей» (21 е). Поэтому не случайно образ покрывала Исиды возник в замыслах Иванова уже в его раннем творчестве¹⁸¹. Он актуализируется в философской поэме «Человек» в связи со стремлением человека познать тайну существования природы: «И вот Она фатой покрыта брачной, / Из глубины грядет иль с высоты? / Ты звал: чей вздох, чей лепет многозначный / Ответствовал?..» (III, 200).

Другие архетипы поиска также были обозначены самим теоретиком русского символизма. Это прежде всего — архетип *восхождения* в область сверхчувственного познания, венчающий «дионисийской эпифанией», как писал Иванов в статье «О границах искусства» (1913), и архетип *нисхождения*, предполагающий «аполлоновское видение», или «сон» как постижение сверхчувственной реальности. Эти архетипы были вслед за античными философами выделены Климентом Александрийским как составные элементы гностического поиска¹⁸². Вячеслав Иванов уже в «Эллинистической религии...» ссылается именно на его труды, соединившие глубокую эллинистическую мудрость и христианское вероучение. Эти архетипы нашли отражение и в творчестве писателей Серебряного века, например, у Леонида Андреева¹⁸³.

Если мы обратимся к герметическим трактатам, например, книге неоплатоника Ямвлиха «О египетских мистериях», которую, вероятнее всего, знал Иванов в связи с его увлечением Древним Египтом еще в Берлинском университете (II, 16–17), то там выделены восхождение/нисхождение и имажинации как мистерияльные обрядовые практики, необходимые для получения мистического знания. Рассматривая восхождение и нисхождение в «Божественной Комедии» Данте в свете эзотеризма, Р. Генон пишет, что это символические

¹⁸¹ См.: Обатнин Г. В. Из материалов Вяч. Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 29–51.

¹⁸² Климент Александрийский пишет о заимствовании эллинами понятия восхождение и нисхождение из Ветхого Завета. Они являлись, по его рассуждениям, аллегориями пути на гору Синай. «Это так называемое восхождение на божественную гору, — пишет он, — есть знамение божественных сил, распространяющихся по всему миру и распространяющих недостижимый свет» (Климент Александрийский. Строматы / Подг. текста, пер. с древнегреч. и комментарии Е. В. Афонасина. СПб., 2003. Т. III. С. 26).

¹⁸³ См. об этом: Иезуитова Л. А. Устойчивая архетипическая формула «восхождение-нисхождение-восхождение» в творчестве Вяч. Иванова и Л. Н. Андреева // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 149–160.



фазы, или циклы посвящения, которые должен пережить человек, ставящий своей целью тотальное осуществление бытия. И это посвящение, которое «воспроизводит космогонический процесс, согласно основополагающей аналогии между Макрокосмом и Микрокосмом»¹⁸⁴.

В системе взаимосвязи восхождения и нисхождения как принципов осознания пути через архетипические формулы оказываются необходимыми поиски человеком «миров возможного» как новой символической реальности, метафорой которых становится *маска* (Я — не Я), *зеркало*, отражающее Я как не Я, *круг*, возвращающий не Я к Я и обратно, а также *лабиринт*, в котором человек ищет самого себя и *Мировое Древо* — символ познания, становления и связи Я и Сверх-Я, так как Мировое Древо — это и Древо Познания, и Древо Жизни, и Мировая Ось в универсуме онтологической модели мира.

В стихотворении «Время» из книги «Кормчие Звезды» говорится о соловьевском преодолении смерти словами гётевского Фауста: «Надежда нам и Смерть поют: “Забвенье! / Не сожалеи!” — / “Вспомни все, и воскреси Мгновенье!”» (I, 699). Эти слова Иванов прокомментировал в беседах с Альтманом. «Пока человек стремится, — говорил он, — Люцифер не имеет над ним власти, и, потому, по условию с Фаустом, Мефистофель заберет его душу, когда он, Фауст, остановится и скажет: “Мгновенье, стой!” Вот когда человек остановится, то в это мгновенье он предается началу небытия, и первое мгновение оно еще может быть прекрасно (“Мгновенье, ты прекрасно, остановись!”). <...> Так спасается Фауст, так спасается каждый из нас»¹⁸⁵. Не случаен эпиграф к этому стихотворению — слова В. С. Соловьева: «Смерть и время царят на земле...»

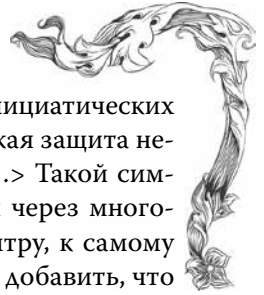
Остановленное мгновение — событие, которое возвращает сознанию забытое по принципу *цикличности*, на котором основана память человека. Для Иванова принцип цикличности как путь блужданий становится мифопоэтической стратегией и основой диалектики его философской мысли: обращение к «зеркалу» собственной памяти возвращает к праистоку, поэтому пифагорейско-платоновский миф о круговороте душ, их циклическом пути-странствии в целях созерцания божественной красоты стал одним из важнейших в сюжете поиска, основанном на вечном возвращении.

Стремление к вселенскому и уподобление Я безличному духу показательны для ранних стихотворений Вячеслава Иванова из сборника «Кормчие Звезды». Например, в стихотворении «Дух» микрокосм уподоблен макрокосму: «Над бездной ночи Дух, горя, / Миры водил Любви кормилом; / Мой дух, ширясь и паря, / Летел во сретенье светилам» (I, 518). Мотив расширения обусловлен линией восхождения, трансформирующейся в круг и шар, — некое сферическое тело, уподобляющееся Вселенной.

Миф поиска у Иванова близок модели лабиринта, предложенной им и определенной мифологами, например, М. Элиаде, как миф «испытания

¹⁸⁴ Генон Р. Эзотеризм Данте. С. 445–447.

¹⁸⁵ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 39.



лабиринтом»¹⁸⁶. Элиаде определяет лабиринт как «ряд инициатических испытаний»¹⁸⁷. «Лабиринт, — пишет он, — это иногда магическая защита некоего центра, некоего сокровища, некоего тайного знания. <...> Такой символизм является моделью любого жизненного пути, который через многочисленные испытания ведет человека к его собственному центру, к самому себе, к атману, если употребить индийский термин... Надо еще добавить, что жизнь не ограничена одним-единственным лабиринтом: испытание повторяется вновь и вновь»¹⁸⁸. Эту мысль можно сравнить с фрагментом статьи Иванова «Ты еси», где он писал о пути поиска как о достижении «Абсолютного» в человеке, или «Атмана» (III, 265). В сборнике «Свет вечерний», в стихотворении «Чистилище» поэт писал об искушении лабиринтом:

*Лишь ныне я понял, святая Пощада,
Что каждая лет миновавших услада
В устах была мед, а во чреве полынь,
И в куцу глядело безумье пустынь.
Я вижу с порога высоких святилищ,
Что вел меня путь лабиринтом чистилищ,
И знаю впервые, каким палачам
В бесчувственном теле был отдан я сам;
Каким причастился я огненным пыткам.*

(III, 548)

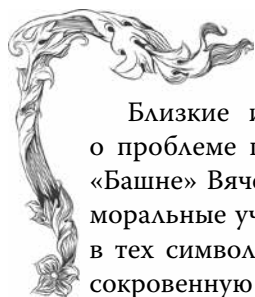
Христианско-герметический синтез стал для этой модели поиска как блуждания и самопознания определяющим, образы-символы Неизреченного, божественной тайны — значимыми, будь то символика «покрывала Исиды» и «вечных Матерей», образы Вечного Города и Небесного Иерусалима, Дельфийского храма Аполлона, готического Собора, Башни, Грааля, Царства Иоанна Пресвитера, знаменующие границы между сакральным и профанным. Топосы поиска были обозначены самим поэтом. Например, в книге «Cor Ardens» это названия стихотворений «Путь в Эммаус», «Храмина чуда», «Криница», «Покров», «Неведомое», «Аттика и Галилея», а также священные имена-символы («Новый Иерусалим», «Новое Невозможное», «храм Девы Нерукотворный», «золотая прозрачность»). Герои поиска — фессалиец Эврипил, Прометей, огненосцы, Меламп, а также все те, кто был рядом и с кем поэт делил радость поиска: Л. Зиновьева-Аннибал, А. Блок, В. Брюсов, Д. Мережковский, С. Городецкий, М. Кузмин, М. Волошин и многие другие, с которыми его связывала искренняя дружба, говоря словами Платона, — *филия*¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Элиаде М. Испытание лабиринтом // Иностранная литература. 1999. № 4. С. 151–208.

¹⁸⁷ Там же. С. 160.

¹⁸⁸ Там же. С. 206.

¹⁸⁹ Речь идет об особом статусе дружеских посланий в структуре книг лирики Вяч. Иванова. См.: Лавров А. В. 1) Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верхов-



Близкие идеи были присущи М. А. Волошину. Рассматривая вопрос о проблеме пола в докладе, прочитанном на заседании, проходившем на «Башне» Вячеслава Иванова, Волошин писал: «Не естественные науки и не моральные учения дадут, разумеется, ответ на этот вопрос. Его надо искать в тех символах и знаках, в которые человечество вложило свою древнюю сокровенную мудрость; и символы эти дошли до нас и в нас живут органически, бессознательно, частью утерев свое первоначальное значение, но сохранив в себе ту потенциальную силу откровений, которая раскрывается на призыв каждого ищущего»¹⁹⁰.

Поэтому мотивы странствия, плавания, посвящения, перехода границ становятся доминантными для мифа поиска Вячеслава Иванова, они глубоко выражены в цикле «Песни из лабиринта», поэме «Младенчество» и лирических стихотворениях поэта, где выражается «отзвук» иного как «весть о предмирном»¹⁹¹. Очень часто в лирике представлены переживания «небесных путешествий» как завоевания «сверхчеловеческих состояний» сознания. Рассматривая «три мира» Данте, Генон пишет о «восхождении» как развертывании «возможностей всеобщего бытия», которое сначала осуществляется «вширь», а затем в направлении «превознесения»¹⁹². Многие стихотворения уже первого сборника Иванова «Кормчие Звезды» посвящены этой метафизической теме, например, «Дух», «Воплощение» и другие.

Мифопоэтической моделью познания являются для Иванова различные архетипические символы, среди которых преобладающими будут, как уже указывалось, *круг, чаша (потир), крест, лестница, пещера, древо, лабиринт*. Они имеют полифункциональную природу, являясь и категорией мышления, и архетипическим символом-образом, и структурной моделью композиции текста.

Многозначность образа пещеры в первых сборниках поэта А. Блок отметил в статье «Творчество Вяч. Иванова». Он писал: «Медленно, руководимые опытностью, “тихо дивясь”, мы вступаем в полные сумерки пещеры... Поэт, как исследователь, не нарушая мгновений созерцания, снимает с глаз повязку за повязкой, приучая к прозрению мглы...»¹⁹³ В своей работе «Верховное по-

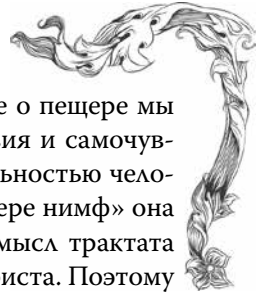
ского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 194–205; 2) Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. С. 187–193; Кузнецова О. А. К истории посвящений в сборнике Вячеслава Иванова «Прозрачность» // Русская литература. 2006. № 3. С. 98–108; Глухова Е. В. Вячеслав Иванов и Валериан Бородаевский // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 504–505; и др.

¹⁹⁰ Волошин М. А. Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову «Пире») // Волошин М. А. Из литературного наследия / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб., 1999. Кн. 2. С. 15–16.

¹⁹¹ Аверин Б. В. Палимпсест воспоминаний («Младенчество» Вяч. Иванова) / Аверин Б. В. Дар Мнемозины. СПб., 2003. С. 173. См. об этом также: Тахо-Годи Е. А. Немецкий фон «Римских сонетов» Вяч. Иванова: (О мотивах плаванья-странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и истории) // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 105–122; Кузнецова О. А. Путешествие Вяч. Иванова вокруг Сицилии // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 323–334.

¹⁹² Генон Р. Эзотеризм Данте. С. 445.

¹⁹³ Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова. С. 10.



стижение Платона» В. Ф. Эрн писал, что «в потрясающем мифе о пещере мы имеем некую синтетическую запись мирочувствия, богочувствия и самочувствия Платона...», что «пещера навсегда стала внутренней реальностью человеческого духа»¹⁹⁴. В трактате неоплатоника Порфирия «О пещере нимф» она понимается как душа и рождающее лоно Матери-Земли¹⁹⁵. Смысл трактата Порфирия связывали также с таинством будущего рождения Христа. Поэтому Иванов использует палимпсестный принцип взаимоналожения смыслов.

В христианской традиции символический образ пещеры многозначен. Это и пещера Рождества Христа, и пещера-склеп его Вознесения. Образ также связан с богородичными мотивами¹⁹⁶. Этот образ Иванов проецирует на свою судьбу как истолкование пути к «солнечному» посвящению и преодоление «униженного воплощения». Особенно глубоко смыслы этого символического образа представлены в стихотворении «Пещера» из книги «Свет вечерний»:

*Умозрение и вера
Говорят душе равно:
Небо звездное — пещера,
Матерь Божия оно.*

*Горних стран потребна мера,
Недр земных измерить дно.
Говорят душе равно
Умозрение и вера:
Вифлеемская пещера,
Новый гроб в скале — одно.*

*Скуй последнее звено:
Как небес ночная сфера,
Темен склеп, где спит зерно.
И в душе твоей темно,
И душа твоя — пещера.*

(III, 556)

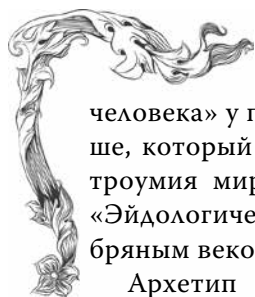
Г. В. Обатнин указал на встречающийся образ-символ лабиринта у Иванова¹⁹⁷. По предположению К. Г. Исупова, образ «лабиринтного

¹⁹⁴ Особенно показательна трактовка образа пещеры у Платона, сделанная В. Ф. Эрн-ном в работе «Верховное постижение Платона» (Эрн В. Ф. Сочинения. С. 465).

¹⁹⁵ Порфирий. О пещере нимф // Плутарх. Исида и Осирис. Киев, 1996. С. 211–229.

¹⁹⁶ На многозначность христианских смыслов образа пещеры у Вяч. Иванова обратил внимание В. Лепяхин в статье «Религиозная лирика в творчестве Вячеслава Иванова» (Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 1966. Т. 41. С. 165–166). См. также: Топоров В. Н. Пещера // Мифы народов мира. Т. 2. С. 311–312.

¹⁹⁷ Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Окультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). С. 7–8.



человека» у поэта, как и у О. Шпенглера, был навеян философией Ф. Ницше, который «понял этот символ то ли как выражение избыточного хитроумия мира, то ли как роковую вовлеченность в поиск истины»¹⁹⁸. «Эйдологическая культурология лабиринта, — пишет он, — создана Серебряным веком на волне движения к “новому религиозному сознанию”»¹⁹⁹.

Архетип лабиринта берет начало в дионисийской мифологии. Обоюдоострой секирой (*labrys*) пра-Дионисом был проложен лабиринт на Крите. Лабиринт знаменует сотворение пространства, выход от тьмы — к свету и спасению²⁰⁰. Не случайно мистические воспоминания своего детства Иванов определил как «Песни из лабиринта» (II, 270–276). Детство и отрочество — это период, когда путь еще не намечен и начинающий жить человек находится в лабиринте душевных блужданий, как и в любой переходный период. В стихотворении «Память», вошедшем в «Песни из лабиринта», как потом в поэме «Младенчество», Иванов выразил неизбывную тоску по выходу в большое пространство исканий: «И видел, младенцем, я море / (Я рос от морей вдали): / Белели на тусклом море / В мерцающей мгле корабли. / И кто-то гладь голубую / Показывал мне из окна: — / И вещей душой я тоскую / По чарам живого сна...» (II, 273). Море становится, говоря словами В. Н. Топорова, символом «абсолютного, предельного», «психофизиологической основой»²⁰¹. Символическим событием становится получение путеводной нити от Сестры — Ариадны, которая поможет вывести из лабиринта плененную душу и подскажет путь. Сюжет выхода из лабиринта повторяется и в стихотворении «Певец в лабиринте» (III, 497–498), и в стихотворении «Явная тайна» (III, 561) из книги «Свет вечерний».

Погружение в дионисийское начало, определяющее двойственность сознания, борьба дионисийского (хтонического) и софийного (просветляющего) — это блуждания по лабиринту в поисках спасения. Это — свидетельство развития дионисийско-софиологического мифа в поэзии Вячеслава Иванова. Об этом он пишет в статье «Ницше и Дионис» (I, 718). В черновом автографе статьи А. Белого, посвященной творчеству Иванова, содержится запись: «Верим... в Горуса, восстающего из потушенной сферы... спасти Озириса-Иванова [Тантала] в его странствовании по лабиринту [идей] прославленной им “культуры”, уже ужасающей в грохоте пушек и в реве народных стихий»²⁰².

Об этом же смысле блуждания в лабиринте говорит и стихотворение Вя-

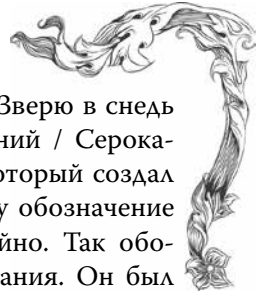
¹⁹⁸ *Исупов К. Г.* О. Шпенглер и Вяч. Иванов // *Исупов К. Г.* Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010. С. 538.

¹⁹⁹ Там же. См. также: *Исупов К. Г.* Путь в лабиринте // Там же. С. 421–437.

²⁰⁰ *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. С. 19–20.

²⁰¹ См.: *Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. С. 579.

²⁰² Публикацию черного фрагмента статьи Андрея Белого см.: *Глухова Е. В.* Андрей Белый — Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 127.



челова Иванова «Лабиринт» из «Кормчих Звезд»: «Сколько Зверю в снедь предал / Ты Земли кровавых даней, / Человеческих блужданий / Сорока-менный дедал!» (I, 631). Дедал является тем архитектором, который создал модель лабиринта, из которой нельзя найти выхода. Поэтому обозначение критского лабиринта — «сорокаменный дедал» — не случайно. Так обозначен путь без выхода, вечный поиск и неизбежные блуждания. Он был представлен в статье Белого образом пирамиды — пустотной комнаты с высохшей мумией и «Книгой Мертвых», которые являют, по его мнению, «повествование странствий Души по пространствам загробного мира..., и взорам Духа просвечены взоры души, [провалившейся в тьму]»²⁰³.

Вариант лабиринта Дедала, наравне с лабиринтом Диониса или Тесея, получил распространение в эзотерической традиции. Блуждая по лабиринту, человек движется по кругу, поднимается вверх и спускается вниз, мечтая о выходе из «пещеры» и о лестнице «в небеса». То есть архетип лабиринта вбирает в себя множественные фигуры пути и поиска и, в случае выхода к свету, осознается как выход из платоновской «пещеры», разрастаясь в Древо Познания.

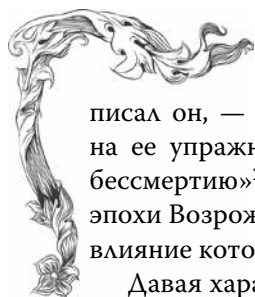
Модель лабиринта в эзотерической традиции связана с мистериальным опытом. Мистерия как таинство знаменовала выход к свету и просветлению. Этот выход обозначается медиальными принципами и визионерством, определившими световую или живописную символику, а также музыкально-звуковой синтез. Это так называемые мистериальные видения, или *эпиптис*, называемые также *теофаниями* (богоявлениями, от греч. Θεοφάνεια) или *эпифаниями* (образоявлениями) в различных традициях: богословской или философской. Например, в стихотворении «Огненосцы» из книги «Сог Арденс» (II, 239–240) выход к свету иерофанта из лабиринта намечают огненосцы, несущие светоч Прометея.

Символика лабиринта как древнейшей фигуры сознания была связана у Иванова не столько с мотивами пути, сколько поиска и познания, поэтому топосы пути трансформируются у него в символы поиска, как, например, «граница», «порог» в известном сонете «Порог сознания» из книги «Свет вечерний», небо — во «внутреннее небо» в одноименном стихотворении того же сборника. Сами заглавия книг статей, например: «По звездам», «Борозды и межи», «Родное и вселенское» — говорили о поиске и пути поиска. Этот поиск, например, Эллис, в рецензии на книгу «По звездам», видел в воплощении «пути разносторонних исканий», «внутреннего тайного пути», так как это таинственный «путь по звездам»²⁰⁴.

Ивановский миф поиска гносиса или духовного просветления — это близкий к гностическому христианству и герметической эзотерической традиции философский миф самопознания, основанный на понимании того, что человек — это метафизический центр Вселенной. Климент Александрийский, на сочинения которого Иванов ссылается в «Эллинской религии», определил это понятие следующим образом. «Гносис ведь не что иное, —

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Эллис (Кобылинский А. А.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 149–150.



писал он, — как некая сила, свойственная разумной душе и направленная на ее упражнение, чтобы, благодаря гносису, она смогла быть причастна бессмертию»²⁰⁵. Подобные взгляды были присущи мыслителям-гуманистам эпохи Возрождения, таким, как Марсилио Фичино и Пико дельла Мирандола, влияние которых на Иванова было показано Л. Силард²⁰⁶.

Давая характеристику христианскому гностицизму, М. К. Трофимова пишет, что в гностических текстах выявляется «путь самопознания как путь к сущему, самостоятельность и самобытность этого пути у каждого, кто им идет, предположение о тождественности абсолютного в божестве и человеке, а потому и слияние познаваемого и познающего, наконец, сам способ мышления»²⁰⁷.

Так, например, в стихотворении «Тишина» из книги «Кормчие Звезды» поэт намечает путь самопознания через зеркальное (дионисийское) раздвоение и гностический образ креста Зла, противоположный кресту Добра: «... / Вселенской маске Я прощающее *Пуст*; / В личине Я — *Не-Я* (и Я ему уликой!), / Двойник Я сущего и призрак бледноликий; / Бог, мертвый в гробе Я до третьего утра; / Покой пролитых слез; крест Зла, и крест Добра...» (I, 693–694).

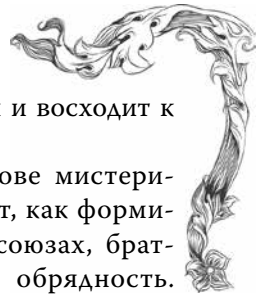
Основой самопознания являются в лирике поэта многочисленные по-святительские сюжеты и образы, древнейшие мифы о воссоединении с божественными первоначалами (платоновские, пифагорейские, дионисийские, орфические, элевсинские, гностические, христианские). Мифы у Иванова, как и у Блока, могут носить литературный характер, например, мифы Гёте (Фауста и Мефистофеля, Матерей, Вечно-Женственного), мифы Данте, Новалиса, Лермонтова, Достоевского и др. Кроме того, поэт использует философские мифы Платона, Соловьева, Ницше (о пещере, андрогине, Душе Мира, Софии, Сверхчеловеке), алхимические (дух, Ветхий Адам, царь и царица, золотая прозрачность, Солнце, Луна), гностические (София-Ахамот), эзотерические, например, Путь Посвящения, Высшее Я (Атман и Сам), Не-Я, совершенный человек, Адам Кадмон, внутренний человек (демон), Великая Печать, Храм-Башня, Анима-Психея, Царь Мира, Св. Грааль. Говоря словами Р. Генона, это те «неизменные значения», которые утрачены человечеством. «По сути, — пишет об этом состоянии поиска в герметической традиции Р. Генон, — здесь речь идет о духовном помрачении, которое в силу циклических законов имеет место на протяжении человеческой истории, то есть, прежде всего, об утрате изначального состояния...»²⁰⁸ Поиск осуществляется в рамках христианской эзотерической традиции как путь мисти-

²⁰⁵ Климент Александрийский. Строматы. Т. III. С. 41.

²⁰⁶ Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 102–135.

²⁰⁷ Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 11.

²⁰⁸ Генон Р. Утерянное слово и его заместители // Генон Р. Масонство и компаньонаж. Легенды и символы вольных каменщиков. Воронеж, 2009. С. 33.



ческого достижения высших ступеней духовного посвящения и восходит к инициациям языческих и христианских мистерий.

Возникновение сюжетов и мотивов инициаций на основе мистерииальных таинств исследовано О. М. Фрейденберг. Она пишет, как формируется семантика инициационных сюжетов в различных союзах, братствах, орденах и возникает социальная посвятельная обрядность. Элементами этих сюжетов стали прохождение через огонь, воду, бичевание, истязание, подвешивание к дереву, пролитие крови, изгнание²⁰⁹. Мистерииальные сюжеты были актуализированы в мистических орденах, особенно розенкрейцерских, к кругу которых Иванов был близок в «башенный» и «послебашенный» периоды его жизни²¹⁰. Они воплотили стремление человека к восстановлению в себе частицы божественного света — утраченного образа божественного. В плане исторической поэтики, как пишут исследователи, — «повторяющиеся в мифах и мистериях рассматриваемого цикла функции составят фабулу мирового сюжета о поисках и обретении истины»²¹¹.

Миф о Дионисе, растерзанном титанами, сожженном и развеянном по миру, имеет целью дать знание о спасении через постижение самого себя в результате процесса переноса мифа на сознание человека, стремящегося к «софийному» просветлению и воссоединению с божественным, к выходу из хаотического. В гностической системе это знаменует выход души (плененной Софии) от мрака и хаоса — к Свету, в герметическом символизме тождественно символу воссоздания Адама Кадмона, или Универсального человека как Архитектора Вселенной²¹². Поэтому сюжет мифа о Дионисе является своего рода протоформой некоторых вариантов гностических сюжетов мифа о плененной Софии и герметических текстов. Близость ключевых понятий основана на понятии пленения²¹³. Поэтому дионисийский миф как воплощающий в себе принцип индивидуации становится внутренней формой модели поиска забытого, «зачарованного» бога в самом себе в творчестве Иванова. Путь к этому — посвящение и гносис в развитии дионисийской и софиологической символики.

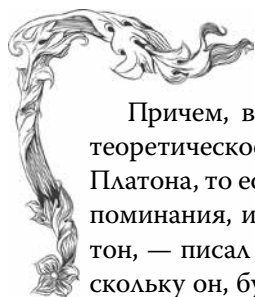
²⁰⁹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 247–251.

²¹⁰ Вяч. Иванов хорошо знал работы Р. Штайнера и розенкрейцерские посвящения. См. об этом в указанных выше работах Н. А. Богомолова, Г. В. Обатнина. На языке эзотерической традиции они исследованы Р. Геноном, сочинения которого, видимо, привлекали интерес Вяч. Иванова в поздний период его творчества и сохранились в составе его личной библиотеки в Римском архиве (*Guénon R. (L') homme et son devenir selon Le Védānta*, Paris, Éd. Bossard, 1925; *Guénon R. (Le) Symbolisme de la croix*, Paris, Véga, 1931). См. современные издания: Генон Р. 1) Человек и его осуществление согласно веданте. Восточная метафизика / Пер. с фр. М., 2004; 2) Символика креста / Пер. с франц. М., 2004.

²¹¹ Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины. С. 38.

²¹² См. о символизме герметической традиции: Генон Р. Великий Архитектор Вселенной / Генон Р. Масонство и компаньонаж. Легенды и символы вольных каменщиков. Воронеж, 2009. С. 29.

²¹³ См. об этом: Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб., 1998. С. 64–102.



Причем, в истолковании исследователей гностицизма, гносис — это не теоретическое знание, а знание «возрастания», если использовать понятия Платона, то есть сокровенное и спасительное начало, открывшееся в акте припоминания, или анамнесиса. «Что познание — воспоминание, как учит Платон, — писал Иванов в статье “Поэт и Чернь”, — оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Чрез него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» (I, 713).

Миф поиска в теоретическом аспекте был исследован представителем ритуально-мифологической школы в литературоведении Н. Фраем в его работе «Новая критика» на основе анализа «обрядов перехода»²¹⁴. Он, как и Вячеслав Иванов, считал, что миф и ритуал обладают тождественными структурами, восходящими к общечеловеческим архетипическим моделям «праязыка», и понимал миф как самодвижущуюся, развивающуюся, трансформационную и энергетическую живую сущность утраченного слова, несущую в себе смысл ритуального события. Анализируя теорию Фрая, Мелетинский указывает на то, что в его теории мифическое сообщение «начинается с конструирования повествования вокруг некоего состояния сознания», ритуальная основа мифа тесно связана с природными циклами «через синхронизацию организма с природными ритмами, например, с солнечным годом». «Из этой синхронизации, — пишет он, — растет ритуал, реализующийся в героическом мифе поиска — *quest*»²¹⁵.

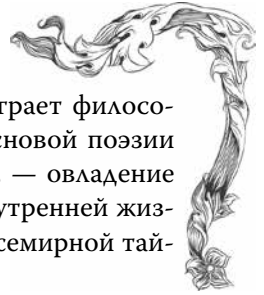
У Иванова этот миф индивидуализирован, самобытен и многогранен. Он отличается от мифа пути у Блока. У Блока миф пути сочетает самопознание и открывающиеся ему историческую, культурную и социальную реальности. У Вячеслава Иванова он имеет символическую природу и тяготеет к тому, чтобы стать автобиографическим мифом, как у Блока и русских символистов, но он замкнут на самом себе, герметичен и практически не разомкнут в историческую и социальную реальность.

В центре модели искушения «прадействием» у Иванова — древнейшие мифы о развитии мира и природы как сменяющих друг друга циклов жизни, смерти и воскрешения. Природное и космическое уподобляются духовной жизни человека, духовная жизнь формируется, благодаря поискам священного. В центре духовного поиска оказываются загадки жизни человека, обозначенные языком древних мифов, актуализированных в эзотерической традиции (*эрос, иерогамия, божественное дитя, андрогин, сфинкс, орфей, феникс, близнецный миф и др.*) и сюжетов испытания лабиринтом. Мировое Древо — аналог лабиринта, в котором выход определяется созиданием в себе «высшего человека» (понятие герметизма), или «внутреннего человека» (идея христианской мистики)²¹⁶.

²¹⁴ Frye N. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

²¹⁵ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 97.

²¹⁶ Дудек А. На пути к «внутреннему человеку» // Иванов Вяч. Исследования и материалы. Вып. 1. С. 53–64.



В многогранном мифе поиска у Иванова большую роль играет философия числа, восходящая к пифагорейству. Он считал число основой поэзии и ритма, указав на это в «Спорадах»: «Лирика, прежде всего, — овладение ритмом и числом, как движущими и зиждущими началами внутренней жизни человека; и, чрез овладение ими в духе, приобщение к их всемирной тайне» (III, 119).

Философия числа анализировалась русскими философами, например, П. А. Флоренским, С. Н. Трубецким. С. Н. Трубецкой писал, что число «счисляет, объединяет множество, осуществляет в нем единство», через которое познается мировая гармония, «является символом всеединства»²¹⁷. О. Шпенглер усматривал в числовом символизме выражение «души» каждой конкретной культуры. Образ античного числа, писал он в книге «Закат Европы», — это прежде всего аполлоновская монада — единица, в архитектуре его выражает образ дорической колонны, в пластике — скульптура²¹⁸. Так как европейская культура стремилась к бесконечности, то числовой символизм этого стремления воплотился в готическом храме, в музыке, в фаустовском стремлении к беспредельности. Вместе с тем, как пишет Шпенглер, — «в западноевропейской фаустовской душе мы находим это странное фаустовское искание и стремление к идеалам аполлоновской души...»²¹⁹

Тяготение к числам Аполлона — монады (единицы) и Диониса — диады (двойки) было присуще Вячеславу Иванову и отразилось в его размышлениях в статьях и книгах. Это доминантные символы в его поэзии и прозе. Монада — символ Единого, образующегося из хаоса Бездны. Это число становится символом Аполлона, как считал поэт, о чем писал в статьях «Игры Мельпомены», «Существо трагедии», «Анима» и книге «Дионис и прадиионисийство». «Аполлон есть начало единства, — <...> сущность его монада», — указывал Иванов в статье «Существо трагедии», он есть «мощь связующая и воссоединяющая»²²⁰. Далее читаем: «Но если естественным символом единства является монада, то символ разделения в единстве, как источника всякой множественности, был издавна подсказан учением пифагорейцев: это двоица, или диада. Итак, монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, — как мужескому началу противостоит женское...»²²¹ отождествление числа с сущностью вещи или явления, ее идеей — философская традиция, о которой А. Ф. Лосев пишет в своей работе «Музыка как предмет логики»²²². Поэтому символизм чисел как архетипическое выражение сущности явления

3.3. Индивидуально-авторский миф и фаустовская природа сюжета искупления познанием

²¹⁷ Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С. 178, 184.

²¹⁸ Шпенглер О. Закат Европы. С. 128.

²¹⁹ Там же. С. 138.

²²⁰ Иванов Вяч. Существо трагедии // Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. С. 296.

²²¹ Там же.

²²² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 533–534.



становится важен в структуре художественного мира Вячеслава Иванова и его мифа поиска. Он многогранен, и на это уже обращали внимание исследователи.

Числовой символизм Иванова, связанный с семеркой, обстоятельно проанализирован в статье Л. Силард «Орфей растерзанный и наследие орфизма», где она пишет о пифагорейской традиции гармонизации души человека и мифологеме Мировой Души как «устроительнице мира»²²³. На нем основаны стихотворения «Дни недели» из «Кормчих Звезд», «Орфей» из «Прозрачности», целый ряд стихотворений из книги «Сог Ardens» и другие.

Таким образом, у Иванова образы-символы мифологии, религии и эзотерической традиции обретают особый статус. Сакральные мифологемы о воссоединении человеческого и божественного являются смыслообразующими. На них основываются элементы космологических платоновско-пифагорейских и шеллингианско-соловьевских мифов, усложненные архетипами Духа, Сущего, Земли, Неба, солярной и лунарной символикой, идеями о божественной сизигии и Эросе-посреднике. Миф числа формируется как миф о власти идей и их взаимосвязи с судьбой и сознанием человека.

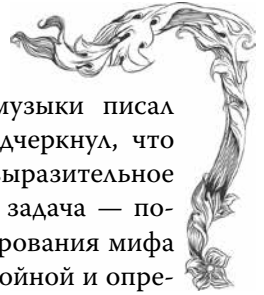
3.4. ОТ МЕЛОСА — К ЛОГОСУ: МУЗЫКА КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА

В структуре книг лирики Вячеслава Иванова важны не только символические фигуры мышления как интеграторы циклического, но и другие мифопорождающие стратегии и прежде всего *синэстетизм*, или, как это явление обозначено в современном литературоведении, — *интермедальность*. Наиболее показателен для поэзии Иванова, на наш взгляд, символизм звукового и визионарного художественного образа и их взаимодействие для формирования мифа «внутренней жизни»²²⁴. Музыкальный принцип вслед за Ницше и Шопенгауэром стал рассматриваться символистами как мифологема «духа музыки» или «мирового оркестра» (у А. Блока), «гармонии сфер», или «теории струн» у Вячеслава Иванова. Музыка с древнейших времен была основана на пифагорейской философии числа. Как вспоминал С. К. Маковский, Иванов «вернулся из Италии, насыщенный образами античных мифов и всем мирозерцанием, связывающим их с пифагорейцами, орфистами, посвященными в элевсинские таинства»²²⁵.

²²³ Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. С. 65.

²²⁴ Понятие «миф внутренней жизни» принадлежит С. Лангер, которая, сопоставляя миф с музыкой, выяснила их общие принципы, основанные на переживаниях (*Langer S. Philosophy in a New Key*. Cambridge, 1951).

²²⁵ Маковский С. К. Вячеслав Иванов в России // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 118.

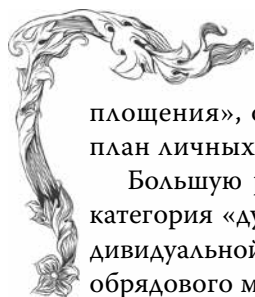


Об идее (эйдосе) Платона как числовом выражении музыки писал А. Ф. Лосев. В работе «Музыка как предмет логики» он подчеркнул, что «именно музыка есть понимание и выражение, символ, выразительное символическое конструирование числа в сознании»²²⁶. Наша задача — показать специфику музыкального начала как способа конструирования мифа «внутренней жизни», который делал лирику Иванова многослойной и определял полифоническое звучание космических стихий, отражающихся в лирике духовных прозрений. Рассмотрим музыкальный принцип лирики Иванова как основу мелодизма и сущность «мифа внутренней жизни». Взаимодействие его с визионарным принципом будет нашей главной задачей при анализе книги лирики «Прозрачность».

Прежде всего отметим, что Вячеславу Иванову принадлежит определение *полифонии* как общего свойства музыкального и словесного искусств. В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) он писал о господстве в искусстве двух начал: озаменовательного и преобразовательного. «Полифония в музыке, — замечает он, — отвечает тому моменту равновесия между озаменовательным и изобретательным началом творчества, который мы видим в искусстве Фидия. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия» (II, 545). По его мнению, наступившая в европейской музыке полоса господства монологизма в форме «клавесина-фортепиано» — это подмена многоголосия хора и идеи мировой гармонии, основанных на принципе «нераздельности и неслиянности». Господство дионисийского принципа он связывал с экстатической природой музыкальных состояний души, аполлоновского — с визионарной. Двуединство дионисийского и аполлоновского и их синтез — аналог мировой гармонии, отражающейся в состояниях души.

Понятие гармонии, как он считает, основано на принципах соответствия, которые в европейской литературе были ярче всего выражены в стихотворении Бодлера «Соответствия» и повестях О. де Бальзака «Серафита» и «Луи Ламбер». Они восходят к мистическим идеям древности и христианства и актуализируются у Я. Бёме и Э. Сведенборга. Иванов приводит обширные цитаты из повести Бальзака «Серафита», указывая на важнейший декларируемый там принцип мелодии, гармонии, видоизменяющих «человеческую субстанцию» (II, 548) под влиянием звуков, цветов, световых эффектов, ощущений. Функция синэстетизма, в связи с этим — *теургическая*: трансформация сознания творца-художника или писателя, чувствующего ритмы гармонии в многообразии реальных явлений и желании передать это через действенное искусство лирики как воплощения «духа музыки», раскрытие тайны «феноменального во-

²²⁶ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 498.



площения», от которой уходит Бодлер, переведя теорию соответствий в план личных ощущений, как считает Иванов (I, 550).

Большую роль в становлении теории синтеза искусств у поэта сыграла категория «духа музыки» Ницше, как и у всех символистов. Но глубоко индивидуальной явилась разработанная им вслед за А. Н. Веселовским идея обрядового мелодизма поэзии. Отталкиваясь от идей Веселовского об абсолютном преобладании ритмико-мелодического начала в обрядовых формах поэзии, где ритмический звукообраз становится носителем смысла, Иванов понимает лирику как сплав мелоса, логоса и слова. Но если Веселовский, по словам его исследователей, считал своим главным собеседником и оппонентом Аристотеля²²⁷, то Иванов — Платона²²⁸. Эйдос звука, согласно платоновско-пифагорейской теории, связан с гармонией сфер, космической гармонией Мировой Души.

В статье «Мысли о поэзии» поэт утверждал, что язык лирики, развиваясь из первоначального синкретизма, является носителем древнего мифа, раскрытие которого возможно в поэзии «личного вдохновения», которая основана на «музыкально-оркестрическом принципе»²²⁹. В плане одной из лекций Иванова, опубликованной Г. В. Обатниным, указывалось: «Происхождение ритма. Ритм и заговор. Пра-миф и обряд. Метафора в словотворчестве. Синкретическое искусство. Хор в синкретическом искусстве: альтернатива (амебейность), первоначальное действие... <...> Музыкально-оркестрический характер хоровой лирики. Ее виды. Противоположность гимна и дифирамба. Борьба струнной и хоровой музыки, ее влияние на общую культуру и разрешение в Дельфах: синтез Аполлона и Диониса...»²³⁰

Как видно из этих набросков, «прамиф» у Иванова формируется в обрядовом синкретическом искусстве при ведущей роли хоровой лирики и связывается с мифопоэтическими образами богов «мусических искусств»: Аполлона — символа гармонического лада и Диониса — экстатического.

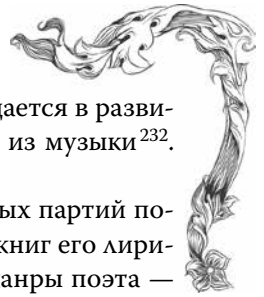
Ряд изложенных Ивановым положений, сохранившихся в черновом наброске, совпадает с теорией исторической поэтики, разработанной Веселовским. «Известна древняя связь поэзии с музыкой и мимикой; сам автор следит далее за постепенным выделением в поэзии из этой синкретической связи, из смешанного состояния, характеризующего ее древнейший период», — пишет

²²⁷ Шайтанов И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 7.

²²⁸ Интересно в связи с этим суждение Вяч. Иванова, высказанное в беседе с М. С. Альтманом. «...в царстве Идей вечно живут все мифы, дремлющие в наших словах. И если даже Идеи — только Слова, то Слова — вечно живущие... Так, как Платон понимает Идеи, не понимает их Аристотель. И хотя современная наука преимущественно держится аристотелевских воззрений на Идеи, тем не менее, я примыкаю к Платону». См.: Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 45.

²²⁹ Веселовский А. Н. Определение поэзии // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 121–122.

²³⁰ Публ. см. в статье: Обатнин Г. В. Несколько положений (о поэзии Вячеслава Иванова) // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 389–390.



Веселовский²³¹. Рассматривая учение о красоте, как оно воплощается в развитии поэзии, он выделяет проблему гармонии, заимствованную из музыки²³². Развитие поэзии началось, по его мысли, с хорового начала.

Принцип организации лирического текста на основе хоровых партий показателен для лирики Вячеслава Иванова, особенно для таких книг его лирики, как «Кормчие Звезды» и «Прозрачность». Излюбленные жанры поэта — гимны, оды, дифирамбы, псалмы. Они имеют подчеркнуто мелодическую основу и основаны на поэтике экстатического говорения, дифирамбическо-го восторга, музыкального звучания хоров, голосового мелодизма.

Иванов мыслил под симфоническим принципом, как мы убедимся далее, архитеконику целого, организованную варьированием тем, леймотивов, звуковых повторов и созданием ритмодинамики при доминировании коллективного хорового начала или ведущего «голоса» в диалоге, как в античной трагедии или лирике. Например, в бакинских лекциях по поэтике он говорил: «Первобытное синкретическое действо — это танцующая поэзия — хорейя, но плясать может поэзия экстатическая — лирическая... Из господства музыки вытекает подчинение слова музыке, — явление, характерное для всей греческой поэзии...»²³³

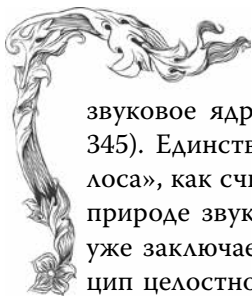
Отмечая в статье «Предчувствия и предвестия» (1906) необходимость создания нового большого стиля, он пишет о главенстве архитектуры в античности, когда хор и хоровод предписывали зодчеству создание круговой колоннады. В современной культуре, по его мнению, должна главенствовать музыка как «текущая архитектура», потому что «все творчество будущего будет возникать “из духа музыки” и вливаться в ее всеобъемлющее лоно» (II, 91). Будущая органическая эпоха, по его мысли, предстанет «в утонченнейшем своем аспекте, — быть может, как фетиш-мелодия или музыкальное внушение», а музыка как «зачинательница и руководительница всякого синтетического действия» будет владычествовать во всей художественной сфере, так как она представляет собой полюс динамики (II, 92). Скрытая музыка, как пишет Иванов далее, присуща всем искусствам, так как они основаны на ритме и внутреннем движении, и отсюда — устремленность к неизреченному, «составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка» (II, 93).

В статье «О “Цыганах” Пушкина» (1908) Иванов, рассматривая философию звука, рождающегося из имени Мариула, как звукового «пленения», указывает на особый музыкальный всепронизывающий мелодизм поэмы. В другой статье — «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925) — он выдвигает понятие звукообраза. Это, по его мнению, словесная формула древности, которая была частью заклинательной речи и образовывала «единое

²³¹ Веселовский А. Н. Определение поэзии. С. 86.

²³² Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. С. 179, 186.

²³³ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. V лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькина.



звуковое ядро» как «органическое единство мелоса, мифа и голоса» (IV, 345). Единство господствующего словосочетания «в пределах данного мелоса», как считает Иванов, имеет символический смысл. «О символической природе звукового ядра можно говорить потому, — пишет он, — что оно уже заключает в себе и коренной звукообраз, как морфологический принцип целостного творения...» (IV, 345). Проведенный Ивановым анализ звукообразов Пушкина показал, что мелодическую структуру стихотворения он считал основой смыслообразования. «Звуковое развитие, — указывает он, — изображая последовательность душевных состояний, оказывается в то же время и развитием понятий» (IV, 349).

Здесь прослеживается то, что современными исследователями квалифицируется как движение от *мелоса* — к *логосу*, то есть музыка понимается как *философская модель всеединства* на основе пифагорейского понятия «*гармонии сфер*»²³⁴.

Реализацию этого принципа Иванов показал в своих лекциях по поэтике, читавшихся им в Бакинском университете на основе предложенной модели анализа соединения «мелоса, мифа и голоса» в отдельном произведении как воплощении звукообраза, то есть того, что он назвал: ««исконной в языке ономотопеи» (“Спящей ночи трепетанье”)». К музыкальной стихии, по его рассуждениям, относится также: «поэтическая ассоциативность (“О милый мой, не утаю, что я тебя люблю, — люблю, как вольную струю...” Эротическая эмблематика звука “ю” у Лермонтова)»; «звукообраз из словесного богатства живой речи “подсказан корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными”: Мариула как “первый звуковой стимул к созданию поэмы “Цыганы”»²³⁵.

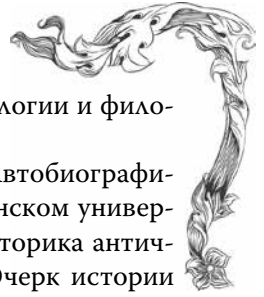
Поэтому своеобразным способом соединения мифа и логоса становится у Вяч. Иванова то, что в античной музыкальной эстетике получило название *мелос* (*melos*). Это понятие широко используется со времен античности²³⁶. Исследования законов философского осмысления мира показали, что идея античного мелоса проникла в древности в структуру философского знания, что «самым важным, пожалуй, оказывается то, что идея мелоса выражала в античности высшую степень синтеза *музыкального материала и слова*»²³⁷.

²³⁴ Уваров М. С. Мелос и логос философии // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та. 2003. Сер. 6. Вып. 2(14). С. 12–19.

²³⁵ Цит. по статье Е. Эткинда «Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы», в которой приводятся выдержки конспекта лекций Вяч. Иванова в записях студента Тер-Григоряна (Cahiers du Monde russe. 1994. Janv. – juin. Paris, 1994. С. 151).

²³⁶ См.: Мелос: Книги о музыке / Под ред. И. Глебова [Б. В. Асафьева] и П. П. Сувчинского. СПб., 1917. Кн. 1; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971; Герцман Е. В. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение. М., 1987. С. 120–132; Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Античная литература: Учебник для высшей школы. 5-е изд. М., 1997. Глава 6, 7; и др. Подробно эта проблема будет рассмотрена нами в следующей главе в связи с мелопеей «Человек» Вяч. Иванова.

²³⁷ Уваров М. С. Мелос и логос философии. С. 13.



Данные идеи мелоса в античной эстетике восходят к мифологии и философии пифагорейства.

Судя по материалам «Интеллектуального дневника» и «Автобиографического письма» (II, 17), Вячеслав Иванов, занимаясь в Берлинском университете (1886–1890) в семинаре у Э. Целлера (1814–1908) — историка античной философии, хорошо знал его работы. Книга Целлера «Очерк истории греческой философии», написанная в 1882–1883, была широко известна в европейской интеллектуальной среде. Ее издания на немецком языке были в личной библиотеке Иванова²³⁸. В книге большой раздел посвящен пифагорейству. Целлер указывает, что пифагорейский союз явился своеобразной «организацией мистерий», средоточием чего были «оргии», получившие большое распространение; главным догматом стало мистическое учение о переселении душ; пифагорейцы считали, что «сущее основано на подражании числам», поэтому космос составлен из чисел. Обоснование числа как основы мировой гармонии было присуще вслед за пифагорейцами Аристотелю («Метафизика», I. 987 b).

В связи с числовой символикой, согласно пифагорейскому учению, все укоренено в десяти противоположностях²³⁹. «Архаический характер имеет и учение о гармонии сфер, — пишет Целлер, — душа называлась также гармонией — может быть, гармонией своего тела»²⁴⁰. Целлер писал, что из чисел пифагорейцы выводили пространственные фигуры: «так, два есть число линии, три — число плоскости, четыре — число тела»²⁴¹.

Центральная идея пифагореизма — «теория струн», или «гармония сфер». Согласно ей, семь планет рассматриваются как звучащие струны одной небесной гармонии сфер. Они соответствуют «струнам» души человека. «Душа называлась, — пишет Целлер, — гармонией — может быть, гармонией своего тела»²⁴². Целлер считал, что пифагореизм — это философия, основанная на религиозной мистике и вере в откровение, то есть это философия как вариант теологии, веры в то, что человек может постичь высшую мудрость через соответствие своей души мировой гармонии. Кроме того, Целлер указывал, что пифагорейское искусство было магическим и через очищения человек восходил к высшему миру. Основная тенденция развития пифагореизма и платонизма, как считает Р. В. Светлов, состоит не в синтезе «дуализма и монизма», а «в превращении платоновской и аристотелевской иерархии бытия в иерархию космологическую»²⁴³. Именно в связи с этим, как считает он, можно

²³⁸ См.: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией. VIII Международная конференция / Europa orientalis. XXI. 2002:2. С. 307, 328.

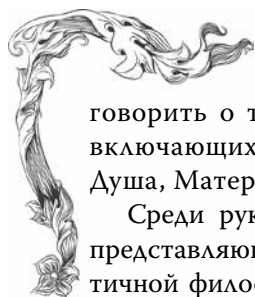
²³⁹ Целлер Э. Очерк истории греческой философии / Пер. с десятого нем. изд. С. Л. Франка. СПб., 1996. С. 52–53.

²⁴⁰ Там же. С. 54–55.

²⁴¹ Там же. С. 54.

²⁴² Там же. С. 55.

²⁴³ Светлов Р. В. Комментарии // Целлер Э. Очерк истории греческой философии.



говорить о теории идей Платона и о космоонтологических иерархиях, включающих четыре уровня: Божество, Бытие-Интеллект, Стремление-Душа, Материя-Космос²⁴⁴.

Среди рукописного наследия Вячеслава Иванова встречаются записи, представляющие собой выписки из Платона, Плутарха и конспекты по античной философии, свидетельствовавшие о том, что его волновало учение пифагорейской философской школы, особенно такие идеи, как «гармония души», «основа гармонии — число», «число существует», «число считается вещью», «принцип гармонии» и другие²⁴⁵.

В книге Э. Шюре «Великие посвященные», которая была хорошо известна Иванову, судя по переписке с Зиновьевой-Аннибал, излагалось учение о «гармонии струн» от лица Пифагора: «Ваше собственное существо, ваша душа не представляет ли из себя микрокосм, малую вселенную? Она полна бурь и несогласий. И задача в том, чтобы осуществить в ней *единство гармонии*. И лишь тогда Бог проникнет в Ваше сознание, и лишь тогда Вы разделите Его власть и создадите из вашей воли жертвенник очага, алтарь Весты и трон Юпитера!»²⁴⁶

Дионисийская религия, как считал Ф. Ф. Зелинский, раскрывает внутреннюю логику пифагореизма. Именно она трансформировала пифагореизм в орфизм и сделала его формой космогонии (из частей разорванного титанами Диониса возникло целое) и дала философско-математическое обоснование орфизму²⁴⁷. Пифагорейцы создали учение о созидательной и направляющей функции числа, возникающего из предела и беспредельности. А «предел», по мысли Лосева, «есть принцип расчленения, рассечения», чтобы через число понять гармонию²⁴⁸.

Понятие *мелоса-гармонии* родственно тому, что Иванов называл *пневматологией*. Пневматология — философско-эзотерическое, идущее от глубокой древности, учение о всепроникающем и все формирующем духе — *пневме*. Античные корни этого понятия мы рассматривали во второй главе.

Добавим только, что это понятие также связано с пифагорейской философией. Как пишет А. Ф. Лосев, Аристотель в книге «Физика» утверждает, что «пифагорейцы, принимая самостоятельное существование пустоты, или бесконечного пространства, говорили о проникновении этой пустоты в мировой шар из бесконечного дыхания, из дыхания Беспредельного», то есть пневмы²⁴⁹.

Это учение связано с другими религиозно-мифологическими воззрениями. В «Книге премудрости Соломона» пневма означает вмешательство Бога

С. 292.

²⁴⁴ Там же.

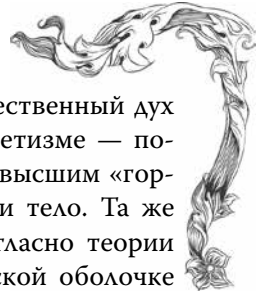
²⁴⁵ ИРАИ РАН. Ф. 607. № 223. Л. 399.

²⁴⁶ Цит. по современному изданию: Шюре Э. Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий / Пер. с фр. М., 2008. С. 277.

²⁴⁷ Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. М., 1915. Т. 1. С. 126–128.

²⁴⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. Т. 1. С. 289.

²⁴⁹ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. С. 77.



в мировую историю, у Филона Александрийского — она божественный дух как высшая часть человеческой души. В гностицизме и герметизме — посредник в космическом пространстве между светом и тьмой, высшим «горним» миром и «дольным». У человека она соединяет душу и тело. Та же теория излагается в учении неоплатоников. Кроме того, согласно теории Плотина, душа воспринимает отпечатки тел на пневматической оболочке («Эннеады», II, 2, 2).

Античное учение о Духе-пневме было преобразовано в христианстве. Смысл спиритуализованной в христианстве пневматологии заключается в утверждении «софийного» принципа божественного соучастия в формировании высшей, бессмертной и бестелесной части человеческой души как части вселенской Души Мира. В традициях христианства дух-пневма также интерпретируется как материнский принцип устройства, сфера вдохновения и грядущего царства Духа. «Зримый образ» этого в христианской традиции, как пишет С. С. Аверинцев, — «голубь (собственно голубица; евр. и араб. слова для обозначения “духа” — женского рода, и в древнем апокрифе Христос даже называет Дух Святой Матерью)»²⁵⁰.

Идея мелоса-пневмы, например, в книге «Кормчие Звезды», очень важна для понимания философской природы поэзии Иванова и ее мифопоэтики. Причем во всех сборниках понятие мелоса претерпевает многообразные трансформации на уровне развития мифопоэтического сюжета. Это позволяет соединять философское, религиозное и художественное в одно целое. Идея мелоса становится принципом архитектоники, ритмо-мелодических законов и особых версификационных стратегий, что может быть предметом специального рассмотрения. Также она может стать метафорой «духовного зрения», например, в книге «Прозрачность», «солнечного восхождения» — в «Сог Арденс», лунного мира в «Нежной Тайне». М. С. Уваров пишет: «... удивительная этимологическая и содержательная связь, существующая между понятиями “logos” и “mythos”, позволяет понять, каким образом идея logos’a (слова) и mythos’a (тоже — слова!) входит в классический период европейской культуры фактически в нераздельном виде. Мысль, слово, речь, говорение, голос, чтение, эпос — все эти важнейшие понятия возникали в слитном и нераздельном пока единстве logos’a и mythos’a. Мифология вплеталась в культуру, врывается в нее, делая своим подспорьем рациональную идею логоса»²⁵¹.

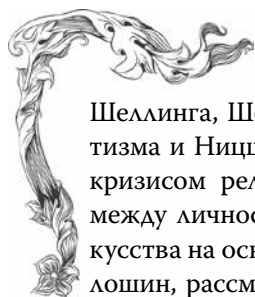
Философию мелоса можно рассматривать как аналог соловьевского всеединства, так как в основе теории *гармонии сфер* в пифагорейской философии была теория всеединого мира²⁵². На принципе соответствий и подобий в античной философии строились космологические мифы.

Категория «дух музыки», таким образом, получила значение универсальной формулы в философии, эстетике и поэтике символизма, восходя к мифологии пифагорейства, музыкальной средневековой эстетике, философии

²⁵⁰ Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 187–188.

²⁵¹ Уваров М. С. Мелос и логос философии. С. 13.

²⁵² См. об этом: Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. С. 178.



Шеллинга, Шопенгауэра, подкрепляясь влиянием Вагнера, немецкого романтизма и Ницше. Она актуализируется в культуре Серебряного века в связи с кризисом религиозного сознания и необходимостью преодоления раскола между личностью и миром через идею создания большого всенародного искусства на основе теургии как синтеза «духа музыки» и «духа мифа». М. А. Волошин, рассматривая трактат Порфирия о теургии, отмечал в своих записях 1907–1909 годов, что «связанная с глубочайшими и древнейшими корнями человеческого воплощения, музыка имеет наиболее безусловную власть над человеческой душой и таит в себе необычайные откровения для человеческой памяти»²⁵³.

Теургическую эстетику Иванова исследователи определяют как музыкальную²⁵⁴. Это значительный сдвиг в понимании его поэтики, так как он долгое время считался поэтом немзыкальным, в отличие от Андрея Белого или Александра Блока. Разработка музыкальных принципов в сборнике «Кормчие Звезды» идет визуальными средствами, примером чего может послужить также сборник «Прозрачность».

Так как биографические аспекты творчества Вячеслава Иванова изучаются на основе введения новых архивных материалов, на что мы уже указывали, рассмотрим отдельные, важные для нашего исследования проблемы мифопоэтики книг лирики 1900–1910-х годов, не претендуя на решение всех возникающих при этом проблем, так как каждая книга лирики может стать предметом специального рассмотрения. Наш анализ строится на системе выделения в книгах лирики как метатекстовом единстве направляющих мифопоэтических образов-символов и их интерпретации по принципу герменевтического круга как взаимодействия части и целого и в связи со становлением индивидуально-авторского мифа: символы «разрастаются» в миф и формируют его («часть-целое-часть» или «целое-часть-целое»)²⁵⁵. Этот метод, разработанный в герменевтике А. Бекком и М. Хайдеггером, как нам представляется, адекватен мифопоэтике Иванова. Циклический принцип и интермедialность рассматриваются нами как мифопорождающие стратегии. На отдельные аспекты этой проблемы в книге Иванова «Кормчие Звезды» уже обращали внимание исследователи русского символизма и прежде всего А. Ханзен-Лёве²⁵⁶, вместе с тем характер трансформации общей схемы мифов в авторскую дионисийско-софийную космологию у Вячеслава Иванова требует специального анализа.

²⁵³ Волошин М. А. Записные книжки / Сост., пред. и примеч. В. Купченко. М., 2000. С. 106.

²⁵⁴ Зенкин К. В. Музыка в философско-эстетических воззрениях Вяч. Иванова: прогнозы и реальность // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. С. 299.

²⁵⁵ См. об этом подробнее: Гучинская Н. О. HERMENEUTICA IN NUCE: Очерк филологической герменевтики. СПб., 2002. С. 11.

²⁵⁶ Колобова О. Л. Космические образы в поэтической системе первой книги лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды». С. 23–32; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 58–67.



3.5. «КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ»: МИФ О ВОССОЕДИНЕНИИ С ПЕРВОНАЧАЛАМИ И ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТЕЗА

Книга стихов «Кормчие Звезды» (СПб.: Типография А. С. Суворина, 1903) Вячеслава Иванова отмечена особым вниманием А. Ф. Лосева, который не только ценил ее, как, например, «*Cor Ardens*», но и сделал многочисленные выписки из входивших в нее стихотворений²⁵⁷. Она оказалась созвучной исследованиям ученого, так как отличалась удивительной философской глубиной и «ослепительным» словотворчеством.

Книга «Кормчие Звезды» стала итогом многолетних исканий поэта 1880–1890-х годов, как пишут исследователи²⁵⁸. Для ее анализа важна установка на модель всеединства и софиологию Соловьева, сыгравшего немаловажную роль в самоопределении Иванова, что подтверждается последними публикациями эпистолярного наследия теоретика русского символизма²⁵⁹.

В сохранившемся в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки макете, датированном 1901 годом, имеется авторское предисловие Иванова — посвящение Соловьеву, отсутствующее в последующих публикациях. В нем говорится: «Поэтическая жатва долгого и замедленного ряда “годов учений и странствий” необходимо являет противоречивые формы и увлечения, и самый строгий выбор не превращает собранного в единое; но постоянство созерцания верховных направляющих начал есть также единство, и оно-то дало собранию его общее наименование, которое благословил поэт, чьей великой памяти благоговейно посвящена была бы эта книга, если бы не иной, священнейший долг не обратил ее в *ex-voto* почившей матери стихотворца, — возлюбленный и прекрасный муж, оплаканный нашими высочайшими надеждами, свет наверху горы, труженик работы Господней, мистагог добрый в логосе и символе своего чаяния и возгорания, поэт души боговещей. Кармил, май 1901»²⁶⁰.

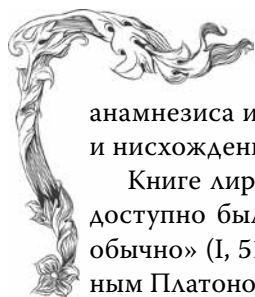
Наша задача — показать, каким образом философия Соловьева претворилась в указанной книге лирики в космологический дионисийско-софиологический миф поиска «направляющих начал» и определила поэтику музыкального синтеза, восходящую к орфико-пифагорейской философии. Мифообразующую функцию в этой книге поэта играют философские мифы Платона и пифагорейцев, принцип платоновского припоминания —

²⁵⁷ Тахо-Годи Е. А. А. Ф. Лосев о Вяч. Иванове. Предисловие // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 136.

²⁵⁸ Об истории создания см.: Котрелев Н. В. К истории «Кормчих звезд // Русская мысль. Париж, 1989. № 3793. 15 сентября. С. 11; Помирный Р. Е. Примечания к книге «Кормчие звезды» // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 268–270. Факты создания стихотворений нашли отражение также в эпистолярном наследии поэта (Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1–2).

²⁵⁹ Вахтель М. Дионис или Протей? (О ранней переписке Вяч. Иванова с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал) // Там же. С. 9–10.

²⁶⁰ Цит. по примечаниям Р. Е. Помирного в кн.: Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 268.



анамнезиса и универсальные образы символы пути и поиска, восхождения и нисхождения, испытания и посвящения и многие другие.

Книге лирики предпослан эпиграф из Данте: «Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно» (I, 513). Образы Данте ассоциируются с мифом о пещере, изложенным Платоном в диалоге «Государство», и мифом о солнечном восхождении из диалога Платона «Федр». Эпиграф намечает путь как освобождение из пещерного плена.

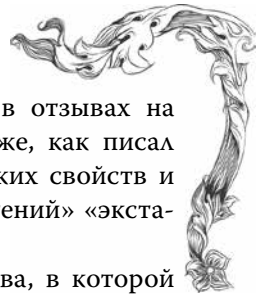
Стремление к «созерцанию верховных направляющих начал» у поэта основано на развитии системы поэтических образов, возникающих на основе древнегреческих, древнеегипетских, древнеримских мифов и религиозных представлений, элементов мистериальных таинств, философских, литературных и исторических источников. Об этом говорят эпиграфы из Данте, Гёте, Гомера, Байрона, орфических гимнов, Гераклита, Овидия, Цицерона, Пиндара, стоиков, Микеланджело, Ницше и других авторов. Некоторые строки взяты из античной литературы и философских текстов, другие — из стихов орфических гимнов, надписей на портике Дельфийского храма, на погребальных золотых пластинках орфиков.

Культура и религиозная традиция понимаются автором как неразрывное целое. Цель человека — воссоединение с первоначалами, первопричинами сущего как путь воплощения, что считалось высшей целью герметизма в мистериальных таинствах²⁶¹.

В развитии композиции сборника большую роль выполняют циклы, состоящие из различных стихотворений и античных стилизованных гимнов, дифирамбов, эпиграмматической поэзии. Самостоятельные разделы представлены циклами: «Сонеты», «Итальянские сонеты», «Парижские эпиграммы», «Дистихи». Заглавия циклов имеют в своей основе символично-метафизические и мифопоэтические образы-символы: «Порыв и грани», «Дионису», «Райская мать», «Цветы сумерек», «Геспериды», «Thalassia», «Ореады», «Evia», «Suspiria». Кроме циклов в сборник вошли стихотворения-поэмы: «Laeta», «Сфинкс», «Врата», «Миры возможного», организующие главы или разделы книги и представляющие различные аспекты воплощения темы судьбы. Судьба понимается как «дарование богов» и способность к действию-познанию высших направляющих начал — «Кормчих Звезд». Как и у символистов, у Вячеслава Иванова, говоря словами А. Ханзена-Лёве, «творение космоса понимается не столько в иудео-христианском смысле — как личностный однократный божественный акт, сколько в архаическо-мифологическом (нео) платоническом или гностическом духе — как развитие беспредметных первопринципов»²⁶². Это вызывает многократное вечное возвращение к праистокам, корням, первопричинам космического акта творения, уподобляющегося личному созиданию.

²⁶¹ См., например, об этом: *Ямвлих*. О египетских мистериях (X, 293).

²⁶² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 59.



Отмечая уникальную эрудицию поэта, многие критики в отзывах на сборник отметили странность стихов, изощренность, а также, как писал А. Измайлов, тенденцию «не к обнаружению общечеловеческих свойств и порывов своей души, <...> но каких-то исключительных тяготений» «экстатически-созерцательного свойства»²⁶³.

Отвечая на нелюбимую повторную рецензию Брюсова, в которой было указано на «погоню за звуковыми эффектами», Вячеслав Иванов писал ему в письме от 14 февраля 1911 года: «Доныне утверждаю, что книга сплошь *музыкально* продумана» (курсив *Вяч. Иванова*)²⁶⁴. Музыкальный принцип стал одним из доминантных начал, на котором основан сюжет становления Поэта-теурга как миф внутренней духовной жизни.

Главную роль в объединении стихотворений в циклы и книгу стихов, как нам представляется, сыграла установка на создание музыкальной космологии, в системе которой возникает мифопоэтический сюжет блужданий как поиска воплощения. Например, в стихотворении «Вожатый» мотив скитаний в лабиринте вводится на основе диалога вожатого и путника: «“По кладезям сумрачных келий, / Куда, за ступенью ступень, / Вожатый, во мглу подземелий / Зовет твоя властная тень? / Твой плащ колышется мерной / Волной по легким пятам; / Ты ходишь поступью верной / По сводчатым темным сетям”. — “Вон из темницы тесной / Веду я тебя, мой брат! / На плиты луч небесный / Скользит из последних врат”» (I, 566).

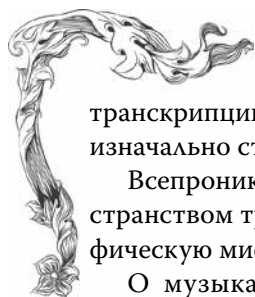
Музыка — то начало, которое указывает путь поэту, просветляет его и дарует вдохновение. В ряде произведений «Кормчих звезд» показана устремленность от хаоса — к слиянию с безмерным, как, например, в стихотворении «Воплощение»: «Мне снился сон: летел я в мир подлунный, / Неживший дух, / И хор планет гармоньей семиструнной / Ласкал мне слух...» (I, 519). Принципиально важным в системе целого становится пифагорейский образ гармонии сфер, понятие «созвучий», «отзвука», «гłолоса», «голосов», «эха» как выражения космической природы музыки и ее соответствия высшим духовным импульсам.

В письмах к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал отразилось увлечение Иванова музыкой Бетховена, Шумана, Вагнера и его понимание музыкальной природы поэзии как «духа музыки» вслед за Ницше²⁶⁵. Поэтому необходимо учитывать авторскую установку на музыкальную природу формы книги. Она чрезвычайно важна для понимания мифопоэтики Иванова, в системе которой *мелос* является способом соединения философского и художественного, мифа и логоса. «Музыка в существе своем, — пишет М. С. Уваров, — явление онтологической природы, напоминающее, если брать сферы “несопоставимые”, подобие мирового эфира-мелоса или же экзистенциальную

²⁶³ Новая иллюстрация. 1903. № 6. С. 47.

²⁶⁴ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым. С. 533.

²⁶⁵ См. об этом в статье М. Вахтеля «Дионис или Протей? (О ранней переписке Вяч. Иванова с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал)». С. 13–15.



транскрипцию идеи свободы. Разрушая гносеологические скрепы, музыка изначально стремится на простор независимого существования»²⁶⁶.

Всепроникающий образ *эфира-мелоса* становится символическим пространством трансформации, получая в каждой книге и каждом цикле специфическую мифопоэтическую трактовку.

О музыкальном принципе свидетельствует творческая история некоторых стихотворений, например, стихотворения «Голоса». В письме к Зиновьевой-Аннибал от 17/29 ноября 1895 года Иванов пишет о том, что ее размышления о Греции и о них «оплодотворили» его поэтическую восприимчивость и его преследовала мелодия будущего стихотворения, «пластического извне, а внутри — глубокого и пророческого; отдельные стихи являлись [в уме], на уста, но все оно, еще без слов, звучало в ушах и пленяло...» Приводя ниже метрическую схему стихотворения «Голоса», он дальше заметил: «Это проникновение идеи, воплощающейся в ряде образов и оракулов, — проникновение, совпадающее с восторгом чисто музыкального характера, — есть, в [области] жизни моей Музы, восприятие, *conceptio* будущего творения»²⁶⁷.

Формирование орфико-дионисийского комплекса тем и мотивов в сборнике «Кормчие Звезды» (например, в стихотворении «Орфей» и дифирамбе «Возрождение»²⁶⁸) привело к многогранному и растущему интересу поэта к орфической теологии. В своей статье «Орфей», написанной для книгоиздательства «Мусaget» в 1912 году, он писал об орфизме как мистическом познании внутреннего опыта, когда «вечный образ-символ пребывает постоянно величиной в зыблущейся феноменологии человеческого духа» (III, 705). Орфическая теология понималась в духе гностического христианства как освобождение духа из материи под влиянием религиозной идеи. В структуре космологического сюжета сборника творящий дух, высвобождающийся из хаоса, стремится к постижению высших миров как самопознанию. Это — этап *восхождения*, о котором Иванов писал в статье «О границах искусства»: «Все, что испытывает и познает дух в этом восхождении, может непосредственно переливаться в элементы песни» (II, 639). Второй этап — *нисхождение*. О нем писал, анализируя орфический миф у Иванова, А. А. Асоян, считая, что он «означает антропогоническую и космогоническую зрелость мира, когда человек может актуализировать в себе божественную природу и превратить искусство в священнодействие, теургию»²⁶⁹.

Этапы восхождения и нисхождения, по Иванову, знаменуют орфический синтез жизни и смерти²⁷⁰. «На значительной высоте восхождения к верши-

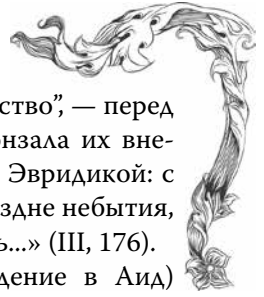
²⁶⁶ Уваров М. С. Мелос и логос философии. С. 17.

²⁶⁷ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 377.

²⁶⁸ См.: Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 54–101.

²⁶⁹ Асоян А. А. Вяч. Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 26.

²⁷⁰ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 32.



нам теургии, — писал поэт в статье “Взгляд Скрябина на искусство”, — перед глазами художников разоблачалась тайна их пути; тогда пронзала их внезапно воскресшая память о той Единой, которую Орфей звал Эвридикой: с трепетом и влюбленною тоской они обращали взор назад, к бездне небытия, откуда подымалась за ними изводимая из тьмы Красота-Жизнь...” (III, 176).

Мифологема смерти/растерзания Диониса-Орфея (схождение в Аид) трансформируется в лирическом сюжете книги в мифологему воскресения/возрождения/спасения Души Мира — Эвридики. Мифологемы восхождения и нисхождения души отсылают к гностическим мифам творения.

На орфические темы указывают эпиграфы. Они взяты из орфических гимнов, например, к стихотворениям «Земля», «День и Ночь», к разделам «Геспериды», «Suspiria». Учение пифагорейцев, пишет Н. И. Новосадский, — наиболее древнее философское учение, отразившееся в орфизме. Его дополнили учения стоиков, Гераклита, идеи орфических и дионисийских мистерий. «Это заимствование указывается, — как считает исследователь, — присутствием в орфических гимнах типичных пифагорейских элементов, каким было учение о мировой гармонии...»²⁷¹

В книге «Дионис и прадионисийство» поэт подчеркнул, что из мифа о титанах был выведен догмат грехопадения, поэтому, согласно орфическому гимну, «титаны “многострадальных людей начало и первоисточник”»²⁷². Трагедия и вина человека, согласно его мысли, — «в обособленном, эгоистическом “титаническом” самоутверждении человеческого я (“тело — организованный эгоизм”, утверждает Вл. Соловьев вполне в духе орфиков и Анаксимандра), в метафизически свободном приятии душою “принципа индивидуации”, в воле к отдельному бытию; этою волею она продолжает грехопадение “предков законопреступных”, т. е. титанов»²⁷³. «Грех души, по орфикам, — пишет Иванов, приводя далее цитату из орфического гимна, — ее личное самоопределение. Она “дочь Земли и звездного неба”, содержит в себе божественный огненный разум, частицу растерзанного младенца Загрея: “есть в нас разум дионисийский и подобие (икона) Диониса”»²⁷⁴.

Уже в первом стихотворении книги — «Вчера во мгле неслись титаны...», открывающем цикл «Памяти матери» и основанном на принципе платоновского припоминания, возникает мифологема софийного космоса («лазури») как антитеза первохаоса. Хаос — первопринцип, «колыбель», «бесстрастная воля», воплощение дионисийского начала, которое является аналогом музыкального. Титаническое Иванов понимал как начало становления дионисийского начала, как мы убедились, рассматривая Пергамский алтарь Зевса как один из источников «Эллинской религии...». Он воспроизводит прадионисийский сюжет битвы олимпийских (светлых) богов с титанами (хтоническим и хаотическим началом).

²⁷¹ Новосадский Н. И. Орфические гимны. Варшава, 1900. С. 56. См. также с. 77–78.

²⁷² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 185.

²⁷³ Иванов Вяч. О Дионисе Орфическом // Русская мысль. 1913. Т. XI. С. 93.

²⁷⁴ Там же. С. 93.



Стихотворение «Красота» из цикла «Порыв и грани» воссоздает картины преображенного хаоса. Оно, как и стихотворение «Творчество», было, по признанию Иванова, высоко оценено В. С. Соловьевым²⁷⁵. Символами, скрепляющими первое и второе стихотворение, являются софийные образы «хладной лазури» и «синеющего кристалла». Особенно значимой является тема бесконечного познания, намечающаяся в эпиграфе к разделу «Порыв и грани». Это цитата из «Фауста» Гёте: «Ты будешь и живишь решение крепкое: к бытию высочайшему стремиться» (I, 516).

Приводя эти слова Гёте в письме к Зиновьевой-Аннибал от 14/2 сентября 1894 года, Иванов писал: «Этот девиз Фауста понравится, вероятно, и Вам: потому что и Вы хотите “существовать” и самоутверждаться в своем личном сознании; потому что и Вы не миритесь с другим существованием, кроме “высшего” — этого загадочного “высшего”; потому, наконец, что и Вы деятельно стремитесь к этому путеводному свету — который, должно прибавить, может оказаться или недостижимой звездой, или обманчивым блуждающим огоньком...»²⁷⁶ Продолжая тему, он добавляет: «Важно во всяком случае, что из этого настроения может быть почерпнута мораль, предписывающая работать над самим собой, быть “художником” собственной жизни и, прежде всего, своего внутреннего я»²⁷⁷.

Эпиграф определяет путь «самосотворения»: стремления к высшему пределу и воплощению божественной гармонии. Символом стремления становится служение Адрастее — неизбежной неотвратимой судьбе, мировой Непобедимости, согласно комментариям Вяч. Иванова к этому стихотворению, где он отметил: «Поклоняющиеся Адрастее мудры» (I, 859)²⁷⁸, намекая на Афины-Палладу — богиню мудрости. Эпиграф к стихотворению «И обвевала ее, и окрест дышала красота» (в переводе с греческого), взятый из гомеровского гимна к Деметре, вбирает в себя символику Афины — богини мудрости и направляющего ума. Символом Афины становится образ эфира: «Се, гряди по светлому эфиру: / Путник, зреть отныне будешь мной! / Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел — / Дольний мир навек пред ним иной» (I, 517).

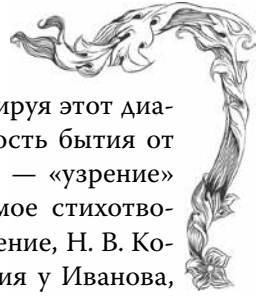
Согласно мысли, высказанной Платоном в диалоге «Федр», закон Адрастеи гласит, что душа, утратившая крылья и не увидевшая нечто от истины, не сможет воплотиться: «Закон же Адрастеи, — пишет Платон, — таков: душа, ставшая спутницей бога и увидевшая хоть частицу истины, будет благополучна вплоть до следующего кругооборота, и, если она в состоянии совершать это всегда, она всегда будет невредимой. Когда же она не будет в силах сопутствовать и видеть, но, постигнутая какой-нибудь случайностью, исполнится забвения и зла и отяжелеет, а отяжелев, утратит крылья и па-

²⁷⁵ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 616.

²⁷⁶ Там же. С. 83.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Адрастея считалась в древности Великой Богиней, женским хтоническим божеством. С ней связывали тайны рождения и смерти. См. об этом: Горан В. П. Древнегреческая мифология. С. 46–48.



дет на землю...» («Федр» 248 с). «Закон Адрастеи, — комментируя этот диалог пишет А. Ф. Лосев, — предполагает именно эту зависимость бытия от знания»²⁷⁹. Знание достигается через созерцание и мудрость — «узрение» божественной реальности. Показательно, что рассматриваемое стихотворение было посвящено Соловьеву. Анализируя это стихотворение, Н. В. Котрелев пишет, что в нем закладывается принцип тайноведения у Иванова, развивающийся в парадигме поэтического зрения. Эта модель: «*видеть*» как «*ведать*» — является основой движения поэтической мысли²⁸⁰.

Слышать, как и видеть, приравнивается к этому же принципу — «*ведать*». Рождающиеся космические звуки/созвучия/отзвуки взаимодействуют в структуре книги с голосами хора, составляющими Душу Вселенной, Душу Мира. Женская богиня — Изначальная Дева. Многократно повторяющийся в структуре книги «Кормчие Звезды» образ звучащего хора Океанид как символ материнского дионисийского хтонического начала — не случаен. Архетип Изначальной Девы (Души Мира) воплощают Океаниды/Гея/Афродита Земная/Афродита Небесная/Афина Паллада/Дева Мария/София Премудрость. Символика женского начала основана на принципе антиномики и сопряжения: хтоническое/хаотическое — прекрасное/мудрое. Божественное женское начало — Мир Матерей из мистерии Гёте «Фауст». Материнское символизирует рождение бога и рождение поэта, как в стихотворении «Мистерии поэта» с эпиграфом из второй части «Фауста» Гёте («... dem die ewigen Melodien/ Durch die Glieder sich bewegen...»)²⁸¹ и из стихотворения Овидия («Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae»)²⁸².

Одним из ключевых женских образов становится Гиппа, о которой Иванов писал как о кормилице Диониса, спасшей и взлелеявшей его. В стихотворении «Гиппа», которую в статье «Дионис орфический» и книге «Дионис и прадионисийство» Иванов называет «Душой Мира»²⁸³, хор славит спасительницу Диониса, рождающую бога в душе:

*Он низошел, Гиппа — душа дыханий,
И на тебе, легкий, почил!
Стебель застыл, светлый цветок лелея...
Тих пред тобой прозрачный мир.*

²⁷⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Кн. 2. С. 251, 253.

²⁸⁰ Котрелев Н. В. «Видеть» и «ведать» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба. С. 9.

²⁸¹ «В его членах движутся мелодии вечные...» (нем.)

²⁸² «Феб здесь: звон издали лиры, звякнули колчаны» (лат.).

²⁸³ Вяч. Иванов писал о тайнодействии Гиппы неоплатонического и орфического мифа, отсылая в статье «О Дионисе орфическом» к словам Прокла: «Гиппа, душа мира, колыбель (ликнон) возложив на главу и обвинив ее змеями, приемлет в нее Диониса. <...> Гиппа именно символизирует “душу, причастную разума Дионисова” и устремляющуюся к “духовному образу”». См.: Русская мысль. 1913. № 11. С. 94.



Вольный зефир с нежным цветком играет...

О, как легко, Гиппа, легко!

Ты ли несешь? Он ли несет?.. Вместила ль

Бога душа? Душа ли — бог?..

Ты колыбель, Гиппа — душа дыханий,

Ты колыбель бога несешь!

Молви: куда? Легкая, ты не волишь:

Бог окрыляет вещей путь.

(I, 693)

Дионисийская стихия, символизируемая женскими образами, — аналог бессознательной душевной жизни человека — материнского начала.

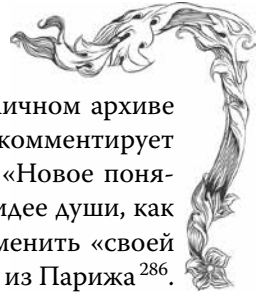
Образ круга и кругообразного как символ блуждания и постижения мировой гармонии и софийного начала становится доминантным в целом ряде стихотворений. Поиски религий — движение по кругу («Неведомому богу»), духовные поиски — блуждания и возврат («Пламенники»), рождение бога — «священный Вакхов полукруг» («Тризна Диониса»), искушения бабочки-души в поисках Эроса — священный круг блуждания («Психея»).

Слово «эфир» многократно повторяется в структуре книги лирики «Кормчие Звезды», как потом и в сборнике Иванова «Прозрачность». Оно становится, как и звезды, и образы материнского начала, направляющим символом *софиологического мифа*, соединяя стихотворения в циклы, циклы — в книги. Эфир также становится символическим обозначением единой Мировой Богини как Души Мира.

В статье «Древний ужас» Иванов пишет об Единой Мировой Богине древнего мира: «Всякое исследование истории женских божеств, под каким бы именем ни таилась Многоименная, под именем Артемиды или Афродиты, или Афины, или Астарты, или Исида, — наводит нас на следы первоначального телимонотеизма, женского единобожия. Все женские божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня — женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют» (III, 103).

В трактате «О египетских мистериях» Ямвлих писал о том, что высшая Мировая Душа объемлет низшие круговыми вращениями: «Так и круговые движенья небесных существ, ставшие частью небесных вращений эфирной души, вечно существуют в ней, и души миров восходят к собственному уму, объемлются им в совершенстве и зарождаются в нем изначально» (I, 26).

Эфир в античных теориях называли пятым элементом космогонического процесса. В диалоге Платона «Тимей» он назван родом воздуха: «Прозрачайшая разновидность воздуха является эфиром» (58d 2). Под эфиром Платон понимал, как следует из его диалогов, высший предел, символизируемый чистым небом («Федон» 109 С). В диалоге «Федр» он пишет о нем как об области «за-небесного»: «оно есть существо бесцветное, необразное, неосязаемое, действительно сущее и созерцаемое одним правителем души —



умом». Эта фраза из сочинения Платона, сохранившегося в личном архиве Иванова с его пометами, была им подчеркнута²⁸⁴. Иванов так комментирует эту мысль Платона, делая запись в тексте диалога на полях: «Новое понятие вечной тонкой эфирной телесности, свойственной самой идее души, как подвижного начала, т.е. миру Идей»²⁸⁵. О невозможности изменить «своей эфирной» природе Иванов писал жене 14/28 декабря 1896 года из Парижа²⁸⁶.

В мифопоэтическом аспекте эфир в древнегреческом сознании был символом богини мудрости Афины Паллады, эфиром называл ее Евстафий, Макробий, в христианской традиции — Августин, так как она родилась из головы Зевса, то есть вышла «из верхней части эфира»²⁸⁷. Эфирная среда, «которой традиционно приписывали тонкость и прозрачность», вызывала споры в античности, ее воспевали в древности уже в орфических гимнах²⁸⁸.

А. Ф. Лосев, анализируя эстетическую природу понимания античного космоса, пишет об эфире как элементе космологизма, ведь эфир, согласно античным представлениям, это и «максимально тонкая материя», и «просто свет», «место в космосе, которое является источником света»²⁸⁹.

Эфир считался одним из первопринципов, актуализирующих в себе извечную противоположность — борьбу света (космоса) и тьмы (хаоса), порождающих живое существо, например, Эрос, который родился, по одному из мифов, от Эфира и Ночи. В орфической теологии эфир рассматривался как «предел всякого оформления» и противопоставлялся хаосу как полная его космическая противоположность, как явленная сущность «занебесного» первоначала, воспламеняющего все земное²⁹⁰.

Этот античный первоэлемент, по мнению Лосева, является порождающей моделью сознания в античной философии и эстетике²⁹¹. Эфир воспевался в орфических гимнах, наделялся духовной природой, звался духом мира (*spiritus mundi*) и Мировой Душой-гармонией. В раннем христианстве его связывали с субстанцией, образующей тела людей после воскрешения²⁹².

Рассматривая многообразную символику Афины Паллады, Лосев пишет, что в древнегреческой мифологии «Афина есть эфир, солнечная сила,

²⁸⁴ ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 236. С. 57.

²⁸⁵ Там же. С. 54.

²⁸⁶ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 493.

²⁸⁷ Лосев А. Ф. Афина-Паллада // Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Греческая культура в мифах, символах, терминах. СПб., 1999. С. 241.

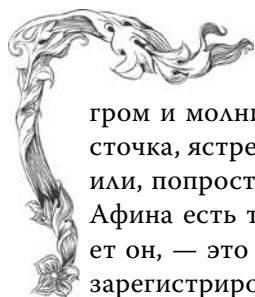
²⁸⁸ См. об этом подробнее: Месяц С. В. Дискуссии об эфире в античности // Космос и душа: учения о Вселенной и человеке в античности и в Средние века: Исследования и переводы. М., 2005. С. 63–113.

²⁸⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 200.

²⁹⁰ Там же. С. 201.

²⁹¹ Там же. С. 207.

²⁹² См. об этом: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 325–326; Месяц С. В. Дискуссии об эфире в античности. С. 63–101.



гром и молния, облака и тучи, ветер, воздух и вода, земля, змея, сова, ласточка, ястреб, морской орел, цапля, коза, лошадь, ослица, подземный мир; или, попросту говоря, Афина есть весь космос. Можно ли удивляться, что Афина есть также и сама судьба»²⁹³. «В конце концов Афина, — добавляет он, — это есть та самая древняя универсальная Великая Мать, которая зарегистрирована решительно во всех материалах архаической мифологии всех стран, которая является и родительницей, и губительницей всего живого»²⁹⁴. Именно с ней связываются понятия «жрец» и «жертва»²⁹⁵. У орфиков, как пишет Н. И. Новосадский, отразилось учение пифагорейцев о признании эфира божественным, «имеющим вечную власть и все подчиняющим себе»²⁹⁶.

Для понимания связующей функции этого образа в книгах лирики и прежде всего в «Кормчих Звездах» и «Прозрачности» важна не только мифопоэтическая и философская, но и герметическая традиция. Герменевтика образа связана с эзотерической традицией в античности, гностицизме и христианстве и восходит к скрытому в тексте книги «Кормчие Звезды» понятию «пневма». «В “Кормчих Звездах”, — писала О. А. Шор в “Предисловии” к брюссельскому собранию сочинений Иванова, — мало психологии, душевности в обычном смысле этого слова. Не проникнуть в сферу духа, именно ту, которую книга отображает, значит ничего в ней не понять. Она не психична, она пневматична. В этом ее трудность...» (I, 43).

Во всяком случае, множественность значений, на которые мы уже указывали, делает образ-символ *эфир* обозначением философского понятия «пневма» в художественной системе Вячеслава Иванова. Его образами-инвариантами становятся «храм *эфирный*» («Утренняя звезда»), «воинство *эфирное*» («Missa solennis, Бетховена») и др.

Путь воссоздания высшей пневматологической сферы намечен в стихотворении «Пробуждение», в котором из образа огнедыщающего первохаоса вычленяется дух (I, 518). Световая и огненная символика — символика Диониса-Орфея, ибо Дионис, по Иванову, бог внезапно вспыхивающего и потухающего света и огня.

Дионисийский миф в книге развивается параллельно софиологическому (*мелоса-пневмы*), тесно с ним переплетаясь. Его выразителем становится мифологема *огня*. В стихотворении «Дух» образ рождающегося звука сравнивается с огнем: «И бездне — бездной отвечал; / И твердь держал безбрежным лоном; / И разгорался, и звучал / С огнеоружным легионом» (I, 518).

Миф огня А. Ф. Лосев считал «первичной моделью» художественного стиля Вячеслава Иванова²⁹⁷. И это показательно, так как в связи с много-

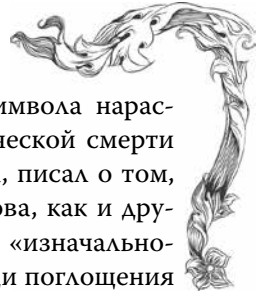
²⁹³ Лосев А. Ф. Афина-Паллада. С. 242.

²⁹⁴ Там же. С. 248.

²⁹⁵ Там же. С. 243.

²⁹⁶ Новосадский Н. И. Орфические гимны. С. 80–83.

²⁹⁷ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 241–242.



численными случаями варьирования этого доминантного символа нарастает пафос непрерывного горения, самоуничтожения, мистической смерти и возрождения. Ф. Ф. Зелинский, анализируя поэзию Иванова, писал о том, что символ растерзанного и возрожденного Диониса у Иванова, как и другая «кормчая звезда» — Гераклит, — вызывают в лирике идею «изначального огня, всерождающего и всепоглощающего, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения», они взаимодействуют и взаимосплетаются²⁹⁸. «Дионисически-гераклитовское мирозерцание», как пишет Зелинский, ведет последовательно к идее эстетического, к идее вечного становления²⁹⁹. Культ Диониса-огня, — замечает он, — «подает руку» в «Кормчих Звездах» «древнерусская мифология с ее культом огня и солнца». Дионисийская стихия, по Зелинскому, определяет и природу поэтического языка у Иванова, который возвращается к «изначальности», «плавится», творится в «переизбытке»³⁰⁰.

Андрей Белый, анализируя сборники «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», обратил внимание на «пробегающий вихрь образов», воплощающих мифологему огня: «огнезрящие, огнеружные легионы духов в огнеструях летят, огненосицы-жены и огненосцы на огненных конях низвергают стопламенность огневечных пожаров, несясь огнеокими, огневержными водопадами мимо»³⁰¹. Эти метафорические образы, по его мысли, ведут к тому, что «в метафоре» — созревает младенческий миф, прорезаясь сквозь коросты внешних канонов эстетики и питаясь послушанием поэта пути его жизни»³⁰². Взаимоналожение символических образов огня и мелоса-пневмы определяет становление сюжета *дионисийско-софиологического* мифа, гностического по своей природе.

Музыка и музыкальность понимаются поэтом в русле орфизма как первоэлемент космогенеза, рождающий хаос (голоса Океаниды). Благодаря их слиянности происходит становление космоса через испытание-посвящение-прозрение. Музыка возникает как раскрытие *диад*ы, противоречий внутренней жизни, о чем Иванов писал в своей работе «О существе трагедии», указывая на принцип *становления* как процесс сознания³⁰³.

Первый раздел «Порыв и грани» вводит космическую тему эфира-пневмы-лазури и образ странника, блуждающего по Вселенной. Возникает тема прозрения и познания. Она продолжается в произведениях «Пробуждение», «Дух», основанных на кругах посвящения. Стихотворение «Пробуждение» вводит в круг древнегреческих представлений

3.5. «Кормчие Звезды»: миф о воссоединении с первоначалом и поэтика музыкального синтеза

²⁹⁸ Зелинский Ф. Ф. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910. С. 464.

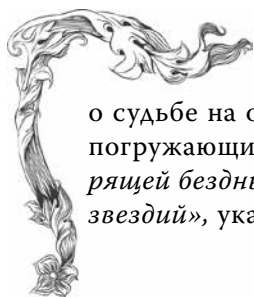
²⁹⁹ Там же. С. 466–467.

³⁰⁰ Там же. С. 468.

³⁰¹ Белый А. Вячеслав Иванов // Там же. С. 471.

³⁰² Там же. С. 478.

³⁰³ См. приложение в кн.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 297.



о судьбе на основе ключевых для реализации темы судьбы мотивов сна, погружающих в плавание по морю «на палубе шаткой», видения «огнезрящей бездны». Мифологема судьбы концептуализируется в образах «созвездий», указывающих путь к «кормчей звезде»:

*И был я подобен
Уснувшему розовым вечером
На палубе шаткой
При кликах пловцов,
Подъемлющих якорь.*

*Проснулся — глядит
Гость корабельный:
Висит огнезрящая
И дышит над ним
Живая бездна...
Глухая бездна
Ропщет под ним...
Гнет ветер неудержный
Мачты упорные —
И, мерная, в небе высоком
От созвездья ходит
До созвездья щегла...*

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

(I, 518)

Последующие стихотворения развивают тему восхождения духа, зревающего тайну небесного («Дух») и его нисхождения («Перст»), так как не преодолевший земного плена и своей смертной оболочки не сможет постичь занебесное, как считал Платон. Время написания стихотворения «Перст» — 1895 год — совпало с увлечением Иванова, переросшим в любовь к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, когда он ходил, по словам биографов, «терзаемый раскаяньем» (I, 858). Стихотворение «Перст» намечает сюжет «мистической смерти» как рождения нового духовного человека. В следующем стихотворении — «Воплощение» — платоновская тема «крылатой» души становится доминантной. «Души, называемые бессмертными, — писал Платон в диалоге “Федр”, — когда достигнут вершины, выходят наружу и останавливаются на небесном хребте; они стоят, небесный свод не-



сет их в круговом движении, и они созерцают то, что за пределами неба» («Федр», 247 с). Занебесные видения представлены как приснившийся сон. Воплощение символизируется гармонией сфер, но дух «возжаждал» земных испытаний.

В последующих стихотворениях цикла намечается путь земного странствия («В Колизее», «Песнь потомков каиновых» и др.). Образом судьбы становятся звезды, проецирующиеся на земной путь и духовные странствия. Так, например, в стихотворении «La selva oscura» («В лесу густом») с эпиграфом из Данте («Nel mezzo del cammin di nostra vita...»)³⁰⁴ звезда судьбы связана с крестом земного существования, предначертанном на небе. Мотив двойного креста («креста земли» и «креста небес») — яркое свидетельство проекции платоновской темы распятия Мировой Души. Ее проекция на земной путь человека определяется христианскими мотивами «несения креста»:

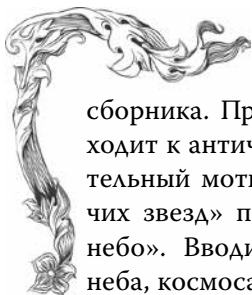
*Все горы, за грядой гряда;
Все черный, старый лес.
Светлеет ночь. Горит звезда
В дали святой небес.
О, дольний мрак! О, дольний лес!
И ты — вдали — одна...
Потир земли, потир небес
Испили мы до дна.
О, крест земли! О, крест небес!
И каждый миг — «прости»!
И вздохи гор, и долго — лес,
И долго — крест нести.*

(I, 521-522)

Стихотворение «Покорность» продолжает тему «несения креста» в земной жизни человека. Путь человека уподобляется звезде, как судьбе: «...Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес / Явилась, и дрожит... Иду, как верный воин, — / Устал — и мужествен. Унылый дух спокоен... // Эоны долгие, светило, ты плывешь; / Ты мой летучий век, как день, переживешь; / Мы — братья чуждые: но мой привет печальный / Тебе сопутствует в твоей дороге дальней!» (I, 523). Стихотворение завершается словами принятия своей судьбы. Символическим ее обозначением становится христианское смирение — «покорность»: «Покорность! нам испытать три чаши суждено: / Дано нам умереть, как нам любить дано; / Гонясь за призраком — и близким, и далёким, — / Дано нам быть в любви и в смерти одиноким» (I, 524).

Появление образов — понятий, которые имеют и чувственный план содержания, и абстрактно метафизический, — показательно уже для первого

³⁰⁴ «Земную жизнь пройдя до половины» (итальян.).



сборника. Проекция на дантовское понимание судьбы как испытания восходит к античному представлению о ее неотвратимости и вызывает показательный мотив преодоления судьбы через посвящение. Символика «кормчих звезд» представлена в стихотворениях «Утренняя звезда», «Звездное небо». Вводится мифопоэтический мотив противопоставления земли и неба, космоса и хаоса. На нем основано стихотворение «Океаниды», в котором осуществляется возврат к космогоническому мифу творения — символу бессознательной стихии духа и «сомкнувшей цепь Судьбе» (I, 526).

В этом контексте органично стихотворение «Ночь в Пустыне», основанное на диалоге духа и человека. Возникает фаустовская проблема искушения. Человека искушает дух. Он говорит:

*Мир отягчен глубоким сном....
Один ты бодрствуешь и страдаешь:
Вкуси покой!.. Любви ты жаждешь:
Испей в объятии одном
Любви могучей кубок полный!
Объемлют ласковые волны
Страстней, чем люди!.. Слепо верь,
В обман уверуй — и к свободе,
И к любящей, живой Природе —
Отворит Смерть страдальцу дверь...
(I, 532)*

Но человек хочет «гореть звездой», вернуть «благоволение и мир» в отпущенное для него время. Он — носитель идеи подвижничества и служения цели, мечтатель, желающий быть одинокой звездой. Он должен сделать выбор. Стихотворение основано на системе голосов: голос человека, голос духа, голоса потока, голоса духов пустыни, падающих звезд — все создают многоголосое пространство звучащего космоса, полифоническое единство природы и космоса. Не случайно стихотворение «Ночь в пустыне» Иванов считал лейтмотивным по отношению ко всему сборнику. В его письме из Афин к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 18–19/31 марта/1 апреля 1902 года говорится о намечающейся структуре сборника, которая им глубоко продумана, так как каждому стихотворению здесь отведено определенное место в соответствии с его функцией в системе целого. «Ты же, я думаю, согласишься, — писал он, — что после “Песен Разлуки” “Гость” не менее уместен, чем после “Ночи в Пустыне”? Тем более, что “Ночь в Пустыне” Leitmotiv всех “Кормчих Звезд”»³⁰⁵.

Вовлеченность в мистический круг познания дает человеку приобщиться к божественному — Мировому центру, символу единства. Он обычно символизируется образом Мировой Горы, где получение веры или знания пред-

³⁰⁵ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 414–415.



определяло дальнейшую судьбу. Стихотворение «Eritis sicut Dei» («Будете как Боги») из книги «Кормчие Звезды» основано на сюжете восхождения на вершину каменистой горы к Дельфийскому храму, где происходит встреча с прорицательницей-пифией:

<...>

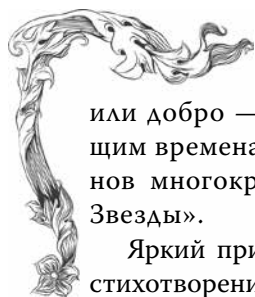
*На ветхом мраморе ступеней величавых,
Где воздвигал один между толп безглавых
Свой хмурый архитрав дряхлеющий колосс,
Под бледным саваном белеющих волос
Полураздраною прикрыта власяницей,
Сидела пифия и мстящую десницей,
Начертан на столпе, мой суд и приговор
Указывала мне... И, боязливый взор
Подъема к письмам, прочел я: САВТОН ГНОФИ.
— «Такою ли тебя, на этой ли Голгофе»,
Я с плачем восстенал, «о, Мудрость, нахожу?
Себя ли до конца познанием осужу?»*

(I, 573)

Встреча с божественным представлена как видение сонма посвященных, приобщенных к жизни богов, так как они получили веру в возможность существования в преображенном будущем: «И каждый, полн в себе мечты проникновенной, / Сиял, как духи сфер, что горний свой закон / Блюдут, погружены в астральный светлый сон, / И все, блаженные, вкруг солнечной подруги / Сверхшали, хор светил, мистические круги» (I, 573). Это круговое видение является символическим для выбора пути и поиска: «Тропа вилась к зубцам белеющих высот, / И вниз вилась...» (I, 574). Прорицание пифии непреложно, она пророчит избранничество и возможность «нового рождения» через достижение мистического знания.

Стихотворению предпосланы два эпитафия. Первый «Вот божественнейшее: познай самого себя» — слова Гераклита. Второй взят из сочинений Цицерона. Его смысл: цель жизни — самопознание и единение с божественным через уподобление Богу. Само заглавие отсылает к библейским словам: «И сказал Бог: сотворим человека по образу нашему, по подобию нашему; и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами земными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт. 1:26–27).

В диалоге «Тимей» Платон пишет о гениальных случаях пророчествования как припоминания и вдохновенного безумия, постигающего человека. И дело человека — «припомнить и восстановить то, что изрекла во сне или наяву эта пророческая и вдохновенная природа, расчленив все видения с помощью мысли и уразуметь, что же они знаменуют — зло



или добро — и относятся ли они к будущим, к минувшим или к настоящим временам» («Тимей», 71e). К темам прорицания и пророчества Иванов многократно возвращается в стихотворениях сборника «Кормчие Звезды».

Яркий пример орфического пути возрождения через смерть намечен в стихотворении «Орфей», которое является ключевым для истолкования темы судьбы:

*Не Судьба — незрячий пастырь — властным посохом, Орфей! —
Боги путь твой указали промыслительной рукой,
И склонили путь рыданий к безнадежным глубинам,
И живым увидеть оком дали тихой Смерти дол.
И томительной неволи, умолительный певец,
Вечны створы бледноликий пред тобой разверз Аид!*

*Даровали мудро боги невредиму быть певцу
В преисподней, скрытой милой цветоносною землей.
В сумрак бездны, над которой наш беспечный хор скользит,
Он доверчиво нисходит к рою зыблемых теней.
Видит ловчий лет Эринний на пахучий крови след,
Видит пленных вечный ужас в медяных тюрьмах Горгон.
И, с Харитой неразлучен, уклонясь от многих рук,
К нам восходит и заводит победительный пэан.*

(I, 577)

Преодоление судьбы с ее античной символикой Аида, Эринний, Горгон, Гарпий³⁰⁶, символизировано «победительным пеаном», исполнявшимся в честь бога Аполлона. Поэт-пловец и странник становится певцом-Орфеем, претерпевающим муки, смерть и возрождение, подобно Дионису, предвосхищая страсти Христа. Орфический миф, проецирующийся на судьбу, обогащается прометеевским как аналогом судьбы художника-титана, посмеявшегося состязаться с богами в идее сотворения жизни.

Циклообразующий музыкальный миф является доминантным во многих стихотворениях. Например, в стихотворении «Воплощение» Вселенная представлена звучащим хором, символизирующим «гармонию сфер»: «хор планет», «встречный хор», «новый хор». Каждое стихотворение усиливает «вселенский» план создания образов. Музыкальные мотивы и образы способствуют развитию сюжета мифа поиска знания о воссоединении человека с божественным.

Музыкальные и живописные образы-символы уже в одном из первых разделов («Порыв и грани») дают видения претворенного хаоса (стихотворения «Missa solennis, Бетховена» и «Sogno Angelico»). Во втором из них

³⁰⁶ Эти образы со времен Гомера и Гесиода были связаны в двевнегреческом миропонимании с мифологемой судьбы. См.: Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. С. 44–45.



предстают образы-видения фресок Фра Беато Анжелико — воссозданный космос в акте божественных эпифаний. В стихотворении «Творчество» рождение бога происходит в душе, отражающей макрокосм, и появление нового свободного Демиурга ведет к преображению мира:

*Исполнен обликов непрозрачных эфир,
И над полночью лазурной
Светила новые, с бряцаньем стройных лир,
Плывут чрез океан безбурный.
Неведомых морей мятежней хлещет вал
О скал невиданных пределы,
И вторит сладостней таинственный хорал
Вечерним стонам Филомелы.
<...>
Творящей Матери наследник воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой идеал богоявленный!*

(I, 536)

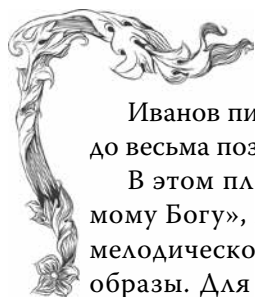
Живописные образы стихотворений-картин символизируют проявление человеческого духа в произведениях искусства. Среди них — фрески «Сотворения мира» Микеланджело, скульптуры Пигмалиона и Фидия. Человечество — это новый Демиург: «Будь новый Демиург! Как Дант или Омир, / Зажги над солнцем эмпирей!» — пишет поэт (I, 537).

В письме к А. В. Гольштейн от 18/5 февраля 1903 года Иванов заметил: «Художник истинный и только художник противопоставляет Мечту жизни. Есть творческие души, которых порыв — налагать Мечту на Жизнь, напечатлеть ее на действительности: их идеал я пытался формулировать в стихотворении “Творчество”. К таким творцам скорее, чем художникам, принадлежат Байрон, Вагнер, Ницше, Достоевский...»³⁰⁷

Цикл «Дионису» вводит тему творца как умирающего (сходящего в хаос) и воскресающего бога. Дионис — бог восходящий и нисходящий, как Орфей. Иванов, как считает А. А. Асоян, «переживал нисхождение Орфея в Аид как несостоявшийся брак Логоса и плененной Души Мира»³⁰⁸. Дионисийский ритуал как бы повторяет космогонический миф творения. В спасении сердца Диониса от титанов большую роль сыграла, как известно, Афина. В цикле «Дионису» намечается путь пресуществления творческого дара в религиозное служение через поиски утраченного (растерзанного) бога как высшего и объединяющего начала.

³⁰⁷ Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн / Публ., вступ. ст. и коммент. М. Вахте-ля и О. А. Кузнецовой // *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. P. 366.

³⁰⁸ Асоян А. А. Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века. С. 25.



Иванов писал, что «переживания прадионисийской ступени сохраняются до весьма позднего времени — и впитываются христианством»³⁰⁹.

В этом плане большой интерес представляет стихотворение «Неведомому Богу», которое уже нами было рассмотрено в связи с тем, что в его мелодической и образной системе воплотились религиозные мотивы и образы. Для сборника «Кормчие Звезды» это стихотворение оказывается чрезвычайно важным, так как в нем, в музыкальных звукообразах и экстатических ритмах отразился путь человечества от прадионисийских культов — к христианской религии. Здесь также ярко выражен сюжет духовного странствия. Стихотворение начинается со слов: «Я видел в ночи звездноокой с колоннами вечными храм; / И бога искал, одинокий, — и бога не видел я там» (I, 540). Поиски «Неведомого Бога» — вектор пути поэта, обозначенный символами звезд. Во сне герою-искателю чудится «рождение музыки» («И недра отзвучий пустыни прилив мириад огласил: / И гулы растущие хоров, как звон, отдавали столпы...» I, 541), которая символизирует таинства рождения богов.

Музыка выполняет обрядовую функцию, возвращая сознание к архаичным временам. В стихотворении, названном «Музыка», есть строки: «Я рождаюсь из пены, в громах пролитой, / И несусь, и несусь / Неизбытных пыланий глухую грозу. / И рыдаю в пустынях эфира...» (I, 542).

Стихотворение «Самоискание» из «Кормчих Звезд» можно считать тем текстом, где искания связаны с «духом музыки», рождающимся из глубины Вселенной как некое Сверх-Я. Стихотворение имеет диалогическую форму, оно основано на «внутреннем голосе»:

*Ищет себя, умирая, зерно — и находит, утратив:
Вот твой, Природа, закон! вот твой завет, Человек!..
Музыке темной внемлет Поэт — и не знает покоя,
Слыша ясней и ясней звук предреченных речей.*
(I, 642)

Музыкальные ритмы подхватывает стихотворение — «Музыка», в котором воссоздан музыкальный поток, вихрь, кружение. Они служат аналогом космогонического процесса. Показательно в этом плане стихотворение «Полет» из цикла «Сонеты»:

*Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...
Ей вслед — погони вихрь, гул бездн, и звон подков,
И светоч пламенный, как метеор летучий...

Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,*

³⁰⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 18.



*Чрез ночь немых судеб и звездный сон веков,
Твой факел кажет путь и сеет след горючий.*

*Прости же руку мне! Дай мне покинуть брег
Ничтожества, сует, страстей, самообманов!
Дай разделить певцу надвременный твой бег!..*

*То Прометеев вопль, иль брань воздушных станов?
Где я?... В круг туч пожар — мрак бездн — и крыльев снег, —
И мышцы гордые напряжих мощь Титанов...*

(I, 609)

Звукообразы, обогащенные светообразами, становятся символами космогонического процесса: «гул бездн», «звон подков» — один ряд, ряд звуков; «светоч пламенный», «факел» — другой ряд, ряд световых ассоциаций.

Посылая стихотворение Зиновьевой-Аннибал в письме от 17/29 декабря 1996 года, Иванов писал, что это стихотворение на тему музыки, давно задуманное и вновь, заново рожденное³¹⁰. Отвечая на это суждение, Зиновьева-Аннибал отвечает: «Я не говорю о звуке и гулке впечатлении бездонности и ощущении горящего, пламенного ужаса и величия. <...> Но, кроме того, чувствуется громада мысли и чувства и, кажется (для меня, по крайней мере, — да), схвачена пламенная, звенящая над бездною безвременная, беспредметная идея музыки»³¹¹. Беспредметная идея музыки — идея мелоса — гармонии сфер и становления.

Иванов считал, что творчество Зиновьевой-Аннибал дополняет его, и даже планировал, как это следует из переписки, проект совместной публикации ее романа-поэмы «Пламенники» со своей трагедией «Тантал» и «Эллинской религией страдающего бога»³¹². Этим он хотел, по его словам, высказать «миросозерцание эстетическое и философское, не подходящее ни под одну из существующих категорий...»³¹³ Поэтому эпиграфом к стихотворению «Пламенники» из цикла «Дионису» взяты строки из одноименного сочинения Лидии Дмитриевны, очень созвучные идее книги стихов: «Будет мир, подобный миру светлых духов, ликующих каждый своим отдельным ярым порывом. Ярою любовью ликуют они в красоте блистающих, горящих жизнью миров, — любовью к одному Солнцу, к одному Богу-началу; и в той любви сливаются одинокие порывы и возвращаются к началу — Богу, источнику любви. То — новый мир и новый круговорот любви, и тому я скажу — Да, и тем Да то будет» (I, 548).

В следующем разделе сборника — «Райская мать» — видениями Матери-Земли и Девы Марии вводится тема Вечной Женственности как Марии-

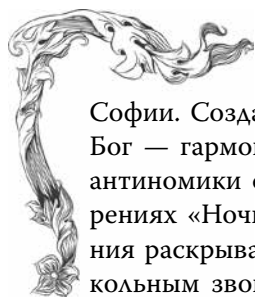
3.5. «Кормящие Звезды»: миф о воссоединении с первоначалом и поэтика музыкального синтеза

³¹⁰ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. Т. 1. С. 495.

³¹¹ Там же. С. 498-499.

³¹² См. об этом подробнее в кн.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. С. 35.

³¹³ Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн. С. 368.



Софии. Создается христианская космологическая картина мира, в которой Бог — гармоничная составляющая мироздания. Наблюдается преодоление антиномики сознания. Эстетизированный космос представлен в стихотворениях «Ночной звон», «Стих о Святой Горе». Идея божественного творения раскрывается в стихотворении «Ночной звон», символизируется колокольным звоном и образами светоносного нагорного храма. Космическая Мировая Гора становится центром мироздания. Именно здесь находится обитель Матери Пречистой. Этот образ — символ мистической Церкви, намечающий тему соборности как всемирного единения. Как следует из переписки с Зиновьевой-Аннибал, Иванов хотел посвятить стихотворение В. С. Соловьеву, но вместо этого в качестве эпиграфа поместил его слова: «Трудна работа Господня»³¹⁴.

Смена образов пространственных миров и точек зрения — основа циклической композиции книги «Кормчие Звезды». Это миры различных религий и культур: от вселенских картин мироздания — до родного мира («Цветы сумерек»), мира мечты («Гесперида»), мира культуры («Итальянские сонеты»). Циклическое как возврат возникает в тех случаях, когда Иванов намечает границы «перехода» от одной культуры или религии — к другой.

Так, например, воскрешение в себе забытого бога, как считает Иванов, возможно через служение Дионису, экстатическую музыку и танец менад («Тризна Диониса»), через переживание Голгофы и смерть Христа. Поэтому видение древнего храма, на фронтоне которого начертаны древние письмены «Познай самого себя» в стихотворении «Eritis sicut dei»³¹⁵, является прообразом Церкви Христа.

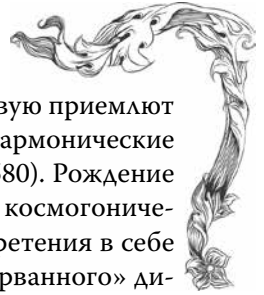
Показательно, что у Иванова от первой книги лирики («Кормчие Звезды») до последней («Света вечернего») одним из связующих образов был Дионис-Орфей. В последней книге стихов «Свет вечерний», составленной в римский период жизни, тема Орфея, пробуждающего плененную Душу Мира, не оставляет поэта. Он обращается к ней в стихотворениях «Дрема Орфея», «Певец в лабиринте» и других.

Создаваемый Ивановым космологический миф творения связан с мифом о рождении, растерзании, смерти и воскрешении Диониса, спроецирован на идеи христианской религии, орфическую и гностическую традицию и софиологию Соловьева и гностиков. Очень характерна для поэтики Иванова мифологизация образов и мотивов христианской религии. Рассказ о Матери Пречистой, посвящающий в таинства рождения Христа, например, в цикле «Райская мать», с одной стороны, возвращает сюжет к «сказочному» времени фольклора, с другой — позволяет оставаться в вечном времени мифа.

В стихотворении «Мистерии поэта» в звуках музыки возрождается в ликующей душе стихотворца бог Аполлон и предстает в виде теофании:

³¹⁴ См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т.1. С. 699–700, 702.

³¹⁵ «будете как Боги» (лат.)



«Миг — и ближе реют звуки. Полновнятные глаголы / Силу новую приемлют в дружном, стройном сочетаньи. / Красоту родят, как древле, гармонические волны / И лелеют древний образ: он выходит, он яснее...» (I, 580). Рождение Бога в душе (микромире) через воплощение духа повторяет космогонический процесс сотворения Вселенной (макромира). Мотивы обретения в себе «забытого Бога» основаны на преодолении антиномики «разорванного» дионисийского сознания и утверждении единства мира природы (Души Мира), человека и Бога.

Этот процесс обретения божественного в самом себе представлен в книге циклически: через возвращение к темам становления духа и «узрения» высших направляющих начал. «Потрясенная душа, — писал Иванов в статье “Мысли о символизме”, — не только воспринимает, не только вторит вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. <...> Итак, перед нами мифотворческое увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу» (II, 607–608).

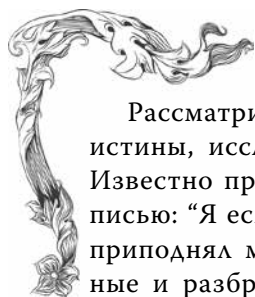
Во второй части сборника воспроизводятся уже не столько голоса дионисийского хаоса — символа бессознательного начала, как, например, в «Океанидах» («Серебропенные Мэнады! / О, Хаос, страшен ваш завет...» I, 527), а объединяющий и спасающий мир культуры и ее творцов в аполлинических образах красоты, наиболее ярко явленных в разделах «Сонеты» и «Итальянские сонеты», среди которых можно назвать такие, как «Вечеря» Леонардо», «“Magnificat” Боттичелли», «Сикстинская капелла» и другие. Поэтому сюжет космологического мифа у Иванова развивается на основе идеи развития циклов истории и культуры, циклов памяти и мышления, их круговорота, повторения и вечного возвращения.

Организирующим принципом развертывания мифа является дуализм (хаос/космос, жизнь/смерть, земля/небо, смерть/рождение). Образы сопрягаются и образуют мотивы круга и вечного возврата (стихотворение «Жертва»). По словам Е. М. Мелетинского, «миф и ритуал пользуются одним и тем же символическим языком, независимо от того, имеются ли у мифов ритуальные эквиваленты, а у ритуалов-мифологические»³¹⁶. Миф может повторять ритуальную архаическую модель, как в строках стихотворения «PIETÀ»:

<...>
*Вселенская Изиды, вождь алканий,
 Любовь! тебя
 Да познаём в путях твоих исканий,
 С тобой скорбя,
 Ища с тобой растерзанного Бога
 Нетленный след...*

(I, 702)

³¹⁶ Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 2008. С. 13.



Рассматривая трансформацию мифологического сюжета обретения истины, исследователи пишут, что «Исида — хранительница истины. Известно предание Плутарха о статуе богини в Саисском храме с надписью: “Я есмь все бывшее и будущее, и сущее, и никто из смертных не приподнял моего Покрова.” Исида, ищущая и собирающая расчлененные и разбросанные Сетом куски тела Осириса и рождающая от его мертвого тела нового бога Гора, организует таким образом мифологическое пространство, так как Осирис — вечно умирающий и оживающий бог. Изображение Исиды с младенцем Гором породило традицию изображения Богородицы. Связь христианской Мадонны с языческой богиней сформировала особый богородичный мотив в сюжете о поиске и обретении истины»³¹⁷. Древнеегипетская богиня Исида, ищущая части тела мужа — бога Осириса, чтобы воскресить его, — и символ поиска «растерзанного бога». Пересоздание древнего мифа идет на основе идеи всеединства.

В одном из завершающих книгу стихотворений — «Тебе благодарим» повторяются все ключевые образы мифа книги «Кормчие Звезды»: чаши-потира — символа Святого Грааля, креста, древа жизни:

Бог страждущий, чьей страстной Чаши жаждем,

По Ком горим!

Зоне в Тебе, зоне с Тобою страждем, —

Благодарим!

За то что Твой, и в ризе стростотерпной,

Прекрасен мир;

За то что Жизнь из чаши неисчерпной

Пьет Твой Потир;

За то что Ночь во все концы пронзают

Лучи Креста,

За то что все зовут и всех лобзают

Твои Уста:

Мы, что из солнц Разлуки совлеченный

Твой Крест творим, —

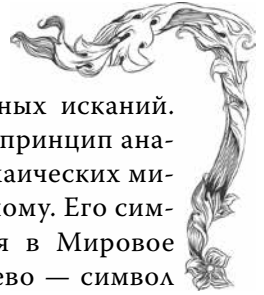
Тебя, с Собой на Древе разлученный,

Благодарим!

<...>

(I, 704)

³¹⁷ Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины. С. 35. См. об этом: Мюллер М. Цикл Осириса // Мюллер М. Египетская мифология / Пер. с англ. Г. В. Бажановой. М., 2005. С. 98–128; Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Пер. с англ. К. Е. Семенова. М., 2002. С. 32–54.



Поэт претворяет религиозные символы в знаки духовных исканий. Основной принцип мифопоэтики, выявляющийся здесь, — принцип аналогии, соответствий религиозных символов и символов архаических мифов творения. Акт творения — это причащение божественному. Его символизирует крест-Древо Познания, трансформирующийся в Мировое Древо — аналог космического дерева жизни. Мировое Древо — символ нового рождения. В христианстве крест рассматривался как «животворящее» дерево, так как на кресте, вкопанном в землю, был распят Христос.

Таким образом, рассмотрев некоторые мифопоэтические аспекты книги Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды», мы смогли убедиться в том, что циклообразование здесь является мифопорождающей стратегией. Оно способствует становлению дионисийско-софиологического мифа о воплощении. Повторяющиеся мифопоэтические сюжеты, мотивы и образы связаны с идеей бесконечного познания и блуждания, восхождения и нисхождения. Единство книги обеспечивается как лейтмотивным образом музыки, так и способами создания полифонической музыкальной структуры на основе многоголосия (звучания хоров, двух и более голосов, космических отзвуков, внутреннего голоса, скрытого двухголосия, шумов, движения, потока). Инвариантами мифа поиска становятся сюжеты о воссоединении с первоначалами, в формировании которых в книге большую роль играет метафизика всеединства и поэтика музыкального синтеза.

3.6. Визионарная мифопоэтика книги «Прозрачность»

3.6. ВИЗИОНАРНАЯ МИФОПОЭТИКА КНИГИ «ПРОЗРАЧНОСТЬ»: ПРОБЛЕМА «ВНУТРЕННЕГО ЗРЕНИЯ» И ПОИСК МИСТЕРИАЛЬНОГО СИНТЕЗА

Принцип синэстезии — синтеза искусств нашел глубокое выражение в книге стихов Вячеслава Иванова «Прозрачность: Вторая книга лирики» (М.: «Скорпион», 1904). Она глубоко связана с рассмотренной нами первой книгой «Кормчие Звезды» мифопоэтическими стратегиями и образами-символами. Обе книги создаются поэтом в русле исканий теургических принципов искусства, какими стали мистериальность, музыкальность и визионерство. Уже современники отметили необычность авторского образа *прозрачности* и его связь с идеей воплощения. А. Блок при анализе книги отметил, что «Прозрачность» книга испытаний, одинокая проба крыльев³¹⁸. Анализируя заглавие, он писал: «“Прозрачность” есть символ, — то, что соделывает сквозным покрывало Майи³¹⁹», подчеркивая такое свойство «прозрачности», как всепронизанность³¹⁹.

³¹⁸ Блок А. Творчество Вячеслава Иванова. С. 14.

³¹⁹ Там же. С. 13.



Образ-понятие «прозрачность», обозначенный в заглавии книги, многозначен и многофункционален, он является и концептом, и метафорой, и мифообразующим образом-символом. Его истоки восходят, по мнению исследователей, к античным и средневековым световым теориям, философии цвета Леонардо да Винчи, Гёте и немецких романтиков³²⁰.

Если в книге «Кормчие Звезды» на основе идеи «кормчих звезд» как первоначал божественного в мире и человеке поиск подкреплялся музыкальной пифагорейской философией, состояниями и образами «звучащего» космоса, так как, по замыслу поэта, книга была «вся сплошь музыкально продумана», то в «Прозрачности» акцент сделан на мистическом опыте «духовного» зрения, приобщающего к священной религиозной традиции через визионарные и визуальные образы. Поэт-медиум должен был обладать особым слухом и зрением, чтобы стать ясновидцем.

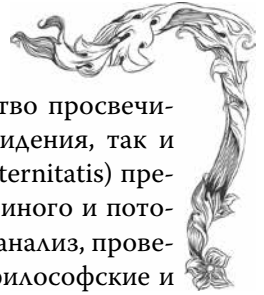
В этом плане интересный анализ был проделан М. Йовановичем, который, не соглашаясь с мнением З. Минц о традиционной образности в книге «Прозрачность», показал, что интертекстуальные подтексты из сочинений А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета и других поэтов организуются в единый мифопоэтический сюжет на основе идеи памяти. В центре мифопоэтического сюжета книги, по его мнению, лежит идея «Жизни — Солнца — Христа», перекликающаяся с идеями Диониса-Христа. В результате этого, по мнению исследователя, все темы и мотивы способствуют созданию единого мифа о мире, «увиденного глазами художника “келейного” на его пути ко всенародному искусству»³²¹. В результате анализа сложных подтекстуальных «кодов», которые спроецированы на поэтические контексты, исследователь установил, что Вячеслав Иванов создает в книге «Прозрачность» миф о мире, о жизни, о пути и судьбе поэта³²².

Вместе с тем центральные мистико-герметические символы книги лирики, связующие ее в единое целое и основанные на символике прозрачности, остались вне поля зрения исследователя. Они проанализированы на мотивном уровне творчества символистов в книге А. Ханзена-Лёве «Мифопоэтический символизм: Система поэтических мотивов» в контексте исканий Серебряного века. Исследователь считает, что «как и все мифопоэтические

³²⁰ См.: *Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. P. 84–88; *Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм. Космическая символика*. С. 413–424; *Кузнецова О. А.* 1) Концепт «Прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 280–285; 2) *Кузнецова О. А.* Изображение «видимого» и «невидимого» у символистов («Прозрачность» Вяч. Иванова и «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока) // Александр Блок: Исследования и материалы / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб., 2001. С. 60–83; *Сегал Н. М. (Рудник) «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века: Материалы конференции (Иерусалим, 2003)*. М., 2008. С. 322–357.

³²¹ *Йованович М.* Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова // *Cultura e memoria: Atti del 3 Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov: / A cura di Fausto Malcovati*. Firenze: La Nuova Italia, 1988. 2 Vol. С. 59–82.

³²² Там же. С. 63.



символы, “прозрачность” означает как метафизическое качество просвещения, проницаемости визионерского или имажинативного видения, так и свойство феноменов представлять в этом аспекте (*sub specie aeternitatis*) преобразенными, т. е. “очевидными” как символы некоего “мира иного и потому в буквальном смысле “апокалиптическими”»³²³. Мотивный анализ, проведенный в работе А. Ханзена-Лёве, не позволил ему выявить философские и религиозные истоки центрального символа книги Вячеслава Иванова.

С точки зрения мистики прозрения «мира невидимого» к ним подошла О. А. Кузнецова. Она показала, как осуществляется процесс сакрализации и секуляризации «зрения» у Вячеслава Иванова и Александра Блока через границы «видимого» и «невидимого», проанализировала ряд визуальных образов в книге «Прозрачность», в частности, образы, навеянные картиной О. Редона, отразившиеся в стихотворении «Пустынник духа», образы Леонардо да Винчи и другие³²⁴.

Проблема визуальности очень существенна для книги «Прозрачность», но не исчерпывает всю глубину мифотворческих исканий Вячеслава Иванова, так как, на наш взгляд, главной задачей становится получение визионерского опыта, опыта ясновидения, который становится основой создания визуальных образов. Нам бы хотелось углубить и развить понимание античных и христианских истоков символического образа *прозрачности*. Именно они в значительной степени, определяют мифопоэтику книги как художественного единства в связи с тем, что она, на наш взгляд, основана на традициях *мистериального синтеза*.

Сборник «Прозрачность» создавался в тот период, когда Вячеслав Иванов вплотную занимался изучением дионисийских мистерий и совпадает по времени выхода с публикациями на страницах журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни» «Эллинской религии страдающего бога», где поэт писал о катарсической функции искусства древности, его исцеляющем влиянии на душу человека. Музыка приравнивалась им к религии, о чем он заметил в заключении «Эллинской религии...», так как музыка, как и религия, приводила к состояниям очищения и преобразению души.

Поэтому мистериальный посвятельный сюжет и структура инициационных образов-видений являются для книги лирики показательными. Они определяют композицию и внутреннюю логику развития образов-символов: от античных визионарных образов — до христиански трактованного образа света как божественного принципа преобразования. Преобразование мира, человека и слова — цель теургического искусства как искусства становления и «органического» творчества. Центральной задачей книги становится *миф о воплощении* Поэта-Теурга через *зрение-прозрение* высших реальностей, изживание хаоса становления намечается через циклический принцип вечного

³²³ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 413.

³²⁴ Кузнецова О. А. Изображение видимого и невидимого у символистов («Прозрачность» Вяч. Иванова и «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока). С. 60–83.



возвращения к праосновам религии и культуры и переживание реальности высшего бытия.

Моделью пути поэта-ясновидца становится пушкинский поэт-пророк, переживший мистическую смерть как смертный телесно-душевный человек и ставший бессмертным в результате обретения нового зрения и надмирного слуха. Этот принцип намечается в книге «Кормчие Звезды», о чем свидетельствует Н. В. Котрелев в своей статье, анализируя стихотворение «Красота», содержащее аллюзии пушкинского стихотворения «Пророк»³²⁵.

В итоговой статье «Мысли о поэзии» Вячеслав Иванов первым и обязательным свойством истинной поэзии называет «соединение мифотворческой свободы с устойчивостью коренной формы мифического *узрения*» (III, 654). «Мифическое узрение» основано на божественном вдохновении, экстазе, который позволяет провидеть высшую реальность. Ссылаясь на опыт прозрения Горация и Пушкина, Иванов пишет, что не дело поэта убеждать или воспитывать чернь, главное — раскрывать в символических образах *инобытия* «лабиринты своей внутренней жизни» (III, 663).

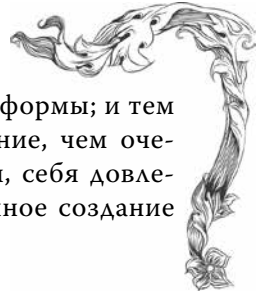
Визионарная природа книги основана на опыте мистериальных *эпифаний* (видений божественных образов) как созданного поэтом *инобытия*. Они достигаются соединением дионисийского и аполлоновского начал. Аполлон, по мысли Иванова, «есть сила визионарного созерцания и п а м я т и» (III, 100), выход к визионерству возможен только через дионисийский экстаз и прозрение-«узрение».

Визуальный аспект визионарности играет важную роль в формировании образов-картин, образов-икон, образов-знаков иного мира, провидимого в акте «духовного зрения», так как визионарный образ символизирует посвящение. Поэтому книга «Прозрачность» наиболее глубоко и последовательно воплотила в себе мистериальный принцип индивидуации на основе синкретического единства *мифа, хора и теургии*. Она отразила глубоко волновавшую поэта сокровенную природу мистерий как пространства «обрядов перехода» (*rite de passage*), если использовать понятие А. ван Геннепа, исследовавшего это явление в антропологическом плане³²⁶.

Говоря языком Иванова, изучавшего прежде всего психологический религиозный опыт, а не социально-антропологический, это сюжет *воплощения*, или, говоря его словами, «*пресуществления*», не случайно он всегда подчеркивал, что истинная поэзия — это поэзия «пустынников духа», или поэтов, посвященных в традицию воплощения. Поэтому сборник основан на подтекстуальных цитатах из русской и мировой поэзии как свидетельствах прозрения-посвящения истинных поэтов. И истинная форма — форма зиждущая, согласно его эстетической позиции, есть форма «узрения», а не построения, она «есть чувство достигнутого

³²⁵ Котрелев Н. В. «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики). С. 9.

³²⁶ А. ван Геннеп — автор книги «Обряды перехода» («Les rites de passage», 1909). См. совр. изд.: Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 1999.



осуществления некоей предузренной или предуслышанной формы; и тем полнее наше удовлетворение, чем полнее это осуществление, чем очевиднее претворение всех возможностей материи в единый, себя довлеющий и себе мыслящий космос, каким является совершенное создание благодаря всецелой победе зиждущей формы» (III, 668).

Мистико-герметический образ-символ *прозрачности*, повторяющийся в структуре книги многократно и отражающийся в световых и цветовых образах, становится, на наш взгляд, своеобразной мифопоэтической основой художественного единства, объединяя различные образы, темы, сюжеты и мотивы. Например, одно из стихотворений книги, одноименное с ее названием, — «Прозрачность» дает вариацию ключевых символических образов: «Прозрачность! купелью хрустальной...», «Прозрачность! ты лунною ризой...», «Прозрачность! колдуешь ты с солнцем...» (I, 737–738). Царством прозрачности в книге оказывается мир природы («Радуги», цикл «Царство прозрачности»), человек, оказавшийся «на дне своих зеркал» («Fio, ergo non sum»).

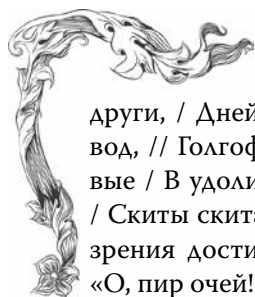
Функция этого символа — во-первых, обозначить визионарный принцип теургического воссоздания высшей реальности в реальности низшей. Во-вторых, символически представить саму реальность как градации отраженного ноуменального мира. Семантика слова углубляется в структуре книги многочисленными символическими значениями, которые способствуют формированию мифа через испытание-познание — «узрение». Круг как инициационный образ многократно варьируется. Он ассоциируется с небесным сводом — «купелью хрустальной», с луной, солнцем, радугой.

Уже в первом стихотворении, открывающем сборник, — «Поэты духа» — образ пути-познания намечен как «тропа святая / В заоблачные сны» (I, 737). В другом — «Beethoveniana» — возникает во сне: «Снилось мне: сквозит завеса // Меж землей и лицом небес» (I, 778). В письме к В. Я. Брюсову Иванов писал: «“Поэзия духа” — написано на нашем знамени, оглянувшись на землю и улыбаясь ей, она ниспошлет ей Миф»³²⁷. Мистический символ прозрачности обусловлен здесь важнейшим принципом Иванова: *realia/realiora*, то есть движением к Абсолюту, где «вечных сфер святой порядок / И весь лик золотых Идей» (I, 779).

Кроме того, важнейшим для книги становится принцип проникновения как особого зрения и слуха, обозначенный в первом стихотворении триптиха «Кто?»: «Кто видит непрозябший сев, и злачность / Степей сухих, а за личиной — лик, // И в камне — ключ? Кто держит власть улик — // Изобличить явленья многозначность» (I, 784).

Цель поиска — «внутреннее зрение», а чтобы его получить, нужно пройти неизбежные испытания и искушения, то есть круг, подъем вверх и нисхождение. В стихотворении «Воззревшие» достижение духовного зрения-прозрения символизируется образами круга и восхождения: «Благословляю,

³²⁷ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым. С. 444.



други, / Дней ваших хоровод/ И столпных сеней дуги / Вкруг ясной тайны вод, // Голгофы храмовые — / Первины холмных глав, — / И действия лицевые / В удолиях дубрав,/ Мысы рассветных гимнов,/ И башни в поле звезд, / Скиты скитальных скимнов, /И скалы орлих гнезд!» (I, 749) Панорамность зрения достигается в стихотворении «Синева морей» кругом созерцаний: «О, пир очей! О созерцаний / Олимп! О, гордый кругозор / Морей — от розовых Аврор / До замирающих мерцаний!» (I, 762) Мотивы круга повторяются в стихотворении «Фуга»: «Творческий пожар/ В вечность мчит Идея, / И за кругом круг / Солнечных чудес / Следом жарких дуг / Обращают, блеща, / Сферы — и клубятся / Сны миров толпою...» (I, 806).

В стихотворении «Gli spiriti del viso» претворяются мотивы достижения «внутреннего» зрения через преломление в образах кругообразного. Достижение определяется глаголом в неопределенной форме — «есть»:

*Есть духи глаз. С куста не каждый цвет
Они влетут в венки своих избраний;
И сорванный с их памятью ранней
Сплетается. И суд их: Да, иль: Нет.*

*Хоть преломлен в их зрящих чашах свет,
Но чист кристалл эфириносных граней.
Они — глядят: молчанье — их завет.
Но в глубях дали грезят даль пространней.*

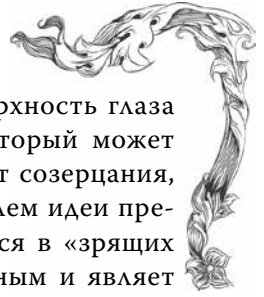
*Они — как горный вкруг души туман.
В их снах правдив явления обман.
И мне вестят их арфы у порога,*

*Что радостен в росах и солнце луг;
Что звездный свод — созвучье всех разлук;
Что мир — обличье страждущего Бога.*

(I, 785)

Понять смысл заглавия этого стихотворения помогает фрагмент статьи Иванова «Чурлянис и проблема синтеза искусств». «Ибо нельзя не видеть, — писал он, — что пафос этого художника — не пафос мечты, как иллюзии, но profession de foi объективного мирозозерцания, исповедь внутреннего зрения, свидетельство тех духов в человеке, которых Данте называл “spiriti del viso”» (III, 149).

Отсылка Иванова к Данте показательна, так как является прямым свидетельством связи его метода «внутреннего зрения» со средневековой эстетикой, основанной на античных философских теориях, восходящих к Платону и Аристотелю. Это теория зрительных лучей, разработанная Фомой Аквинским и Альбертом Великим, согласно которой



световые лучи, исходящие от предметов, попадая на поверхность глаза и проникая в зрачок, формируют образ-изображение, который может оказывать воздействие на самого человека, то есть сам акт созерцания, преломляя световой луч, может быть мистическим носителем идеи преобразования³²⁸. Поэтому в стихотворении свет преломляется в «зрящих чашах», под влиянием этого мир становится преображенным и являет собой бытие «страждущего Бога».

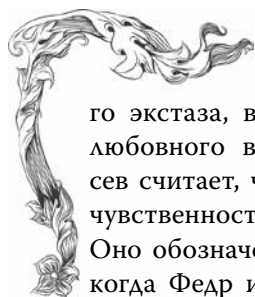
Понятие «прозрачной среды» встречается, как мы уже установили в первой главе, в ранней незавершенной поэме «Ars Mystica», посвященной проблеме создания теургического искусства. Это словосочетание употреблено Ивановым в поэме как символическое обозначение высшей сферы сакрального, где происходит мистическое преображение души. Говоря о герметизме образов сборника, исследователь пишет о взаимопересечении природы *realia / realiora* — феноменального/ноуменального, метаморфозах и трансформациях образа прозрачности, исходя из мифопоэтических установок Иванова, высказанных в статье «О границах искусства». Ханзен-Лёве, как и другие исследователи, опирается на свидетельство О. А. Шор, которая трактовала, вслед за Ивановым, «прозрачность» как «духовную среду», в которой «происходят воплощения мистической реальности (Res)» (I, 63–64). Отталкиваясь от этой кардинальной идеи, рассмотрим ее мифопоэтические истоки на основе философской традиции и мистериального архетипа, воплотившегося здесь.

Эта идея — Res — восходит к диалогам Платона. В диалоге «Тимей», в котором идеальная модель полиса (копии) соотносится с моделью космоса (первообраза), а промежуточное пространство, которое «принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в него входит», составляет мир преобразования. «Входящие в нее и выходящие из нее вещи — это подражания вечносущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом» («Тимей» 50 е). Платон обозначает это пространство как «незримый, бесформенный и всевосприимлющий вид, чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом и до крайности неуловимый» («Тимей» 51 е). Это пространство соотносится с понятием Платона — «хора». Анализируя платоновское понятие в связи с теориями визуальности, М. Ямпольский пишет, что им обозначается пространство трансформации: от видимости — к истинному бытию, о чем свидетельствуют многочисленные исследования, посвященные этому понятию в истории репрезентации визуальных образов³²⁹.

Понятие «прозрачность» близко также идее Платона о красоте как некоей «середине» между реальным и идеальным. Это сфера прекрасного, где осуществляется душевно-телесный синтез. Поэтому это область творческо-

³²⁸ См. об этом: Клуцкерт Э. Изображение видений и зрительное восприятие // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. Kölnmann, 2004. С. 439.

³²⁹ Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 40–43.



го экстаза, вдохновения, представления о нисхождении небесных даров, любовного влечения, духовно-телесного андрогинизма, Эроса. А. Ф. Лосев считает, что античный Эрос — явление «срединное» между знанием и чувственностью. Слово «срединное» обозначает пространство «перехода». Оно обозначено мифопоэтически в одном из фрагментов диалога «Федр», когда Федр и Сократ ведут беседу о похищении Бореем нимфы Орифии. Прозрачная вода рядом с жертвенником, где пребывают унесенные Бореем нимфы, — сфера преобразования душ, символом которых являются нимфы и прежде всего Орифия.

Этот эпизод стал предметом полемики между Ивановым и П. А. Флоренским. Иванов был не согласен с его истолкованием, сделанным Флоренским в статье «Не восхищение непщева (К суждению о мистике)» (1915), посвященной Иванову. Указывая на символическую эксегезу об Орифии в платоновском «Федре» как высшую форму экстаза, Иванов писал, что восхищение — «всегда “восхищение с телом”, восхищение полного человеческого состава и притом во всех языческих testimonia³³⁰, безвозвратное», намекая на платоновский миф о возвращении души в идеальный мир божественных идей как изначальную сферу³³¹. Пространство перехода души создано образом прозрачной реки в начале диалога и обрисовано в центральной части, когда в мистическом созерцании предстает «бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность» («Федр», 247с), то есть то, с чем сталкивается душа на вершине своего созерцания. В диалог Платона «Федр» пространство бестелесных («за-небесных») сущностей описано следующим образом: «Места за-небесного, вероятно, не воспевал никто из здешних поэтов и никогда не воспоем, как надобно. Оно таково — осмелимся уже высказать истину, особенно когда говорим об истине — оно есть существо бесцветное, необразное, неосязаемое, действительно сущее и созерцаемое одним правителем души — умом; род истинного знания только около него имеет свое место» (247с-d)³³².

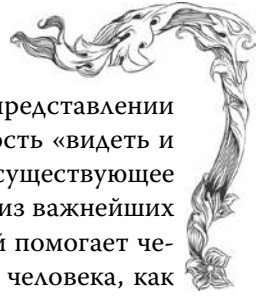
Красота, как царство вечных идей, представлена у Платона в виде бестелесной бесцветной сущности. Ее функция — преобразование сознания через созерцание, через воздействие солнечного света и возникновение эффекта сияния: «Что же касается до красоты, то она блистала, как сказано, существуя еще там, — с видениями; <...> Ведь между телесными чувствами зрение слышит у нас самым острым», — пишет Платон («Федр», 250 d-e). Видеть «истечение красоты», по Платону, — обрести «крылатую душу», постичь таинства надмирных Идей, воплощающих Эрота, Аполлона и других богов («Федр», 251 в).

Теория и философия света, как считает А. Ф. Лосев, лежат в основании

³³⁰ «свидетельствах» (лат.)

³³¹ Переписка Вячеслава Иванова с Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 110–111.

³³² Экземпляр издания Платона с содержащимся там диалогом «Федр» находится в личном архиве Вяч. Иванова. Он содержит многочисленные пометы. См. об этом подробнее в пятой главе.



всей онтологии Платона. Она основана на мифопоэтическом представлении о божественности солнца и его лучей, которое дает возможность «видеть и быть видимым», поэтому «не только все прекрасное, но и все существующее является для Платона светом или отсветом»³³³. Поэтому один из важнейших символов трансформации у Иванова — световой луч, который помогает через особое зрение постичь сокрытые тайны природы и души человека, как в стихотворении «Искушение прозрачности». С этой семантикой связано одно из значений знаменитого копья Афины Паллады, отразившееся в статье Иванова «Копье Афины» (1904), очень близкой по интуиции стихам сборника «Прозрачность».

В диалоге «Тимей» Платон развивает учение о прозрачности (67 с–68 d) как сфере неощутимого, располагающегося между светом (огнем) и противоположной ему тьмой. Отражение этого понимания находим в первом стихотворении цикла «Слоки», где тьма — «пепел холодный», которому противопоставлен огонь как символ воли и действия. В стихотворении «Темь» — «темная Земля» противопоставлена Солнцу как символу трансформации. Главное в теории цветов у Иванова — цвет существует, чтобы давать описательное пластическое выражение зрительного ощущения явленной трансформации: «Но Мрак печальный / Утешен озареньем; и страждет свет, своим светясь гореньем» (I, 741).

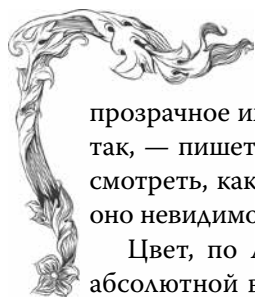
А. Ф. Лосев указывает и на открытие Платона, считавшего, что все цвета образуются благодаря прохождению белого луча света через некую среду, близкую воде³³⁴. В стихотворениях сборника создаются символические отражения прозрачности в образах водной стихии, например, «всплески ряной пены», из которой вышла Афродита («Поэты духа»), или образ «купели кристальной» («Прозрачность»). Наибольшей полноты символ воды / прозрачности достигает в стихотворении «Синева морей»: «О, пир очей! О созерцаний / Олимп! О, гордый кругозор / Морей — от розовых Аврор / До замирающих мерцаний....» (I, 762).

Философия прозрачности как способности зрения/узрения развивалась Аристотелем вслед за Платоном в его трактате «О душе», в котором цвет определяется как видимое, а невидимое — как прозрачное. «Прозрачным я называю то, — пишет Аристотель, — что, правда, видимо, но видимо, вообще говоря, не само по себе, а посредством чего-то постороннего — цвета. Таковы воздух, вода и многие твердые тела. Ведь вода и воздух прозрачны не как вода и воздух, но поскольку в них обоих имеется та самая природа, которая присуща вечному телу наверху», то есть небесному своду (II 7, 418 b 4–9)³³⁵. Цвет, по его мысли, является пределом прозрачности, потому что сам по себе он невидим. «Свет же есть действие прозрачного как прозрачного. Там же, где

³³³ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. Т. 2. С. 690.

³³⁴ Там же. С. 697.

³³⁵ Аристотель. О душе. Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 409. Далее цитируем по этому изданию с указанием фрагмента в тексте.



прозрачное имеется лишь в возможности, там тьма» (II 7, 418 в 10–15). «Если так, — пишет, анализируя трактат “О душе” А. Ф. Лосев, — то на цвет нужно смотреть, как на то, что делает прозрачное видимым, тогда как само по себе оно невидимо»³³⁶.

Цвет, по Аристотелю, это динамическая сущность прозрачного между абсолютной высшей границей — светом и низшей — тьмой. Поэтому Аристотель в традициях античной космологии определяет двуплановость прозрачности как состояние выхода из тьмы (мрака, хаоса) и движение к свету (*опрозрачивание*). «Цвет есть та или иная смысловая система двух борющихся сил, света и его инобытия, причем победа света над его инобытием — в той или иной степени внутренней пронизанности им этого инобытия», — считает А. Ф. Лосев, анализируя учение Аристотеля³³⁷. В учении Аристотеля прозрачный эфир — это пятый элемент космических стихий, он, как и у Платона, «составляет души, богов, звезды, умы»³³⁸. «Глядится Бог в свой мир, и мир — прозрачность», — пишет Иванов в стихотворении из триптиха «Кто?» (I, 784).

Символом прозрачности в эстетике В. С. Соловьева становится «свет и его невесомый носитель — эфир» («Красота в природе», 1889). Его связь с понятием «прозрачности» была подмечена А. Блоком. Абзац статьи, где Соловьев изложил мысль о том, что преобразование материи осуществляется «через воплощение в ней другого, сверхматериального начала», Блок, читая эту статью, отчеркнул на полях и подчеркнул в книге, сохранившейся в составе его личной библиотеки³³⁹. Первым критерием явленности преобразующего начала, согласно мысли Соловьева, является красота, которая есть преобразенная материя, «идея воплощенная», имеющая способность глубоко и сильно воздействовать на реальный мир, производить действительное улучшение души человеческой чрез ее очищение (ἡθάρσις). Но психологические ощущения заслоняют сам акт красоты, потому что красота есть идея, по мнению Соловьева, воплощаемая прежде человеческого духа. Это «просветленность» и «одушевленность», раскрывающиеся в трех главных видах небесной красоты: «солнечной, лунной и звездной», причем, по Соловьеву, из трех главных видов неба звездное представляет наибольшую степень красоты. И оно является чаще всего пространственным образом Софии и указанием на ее идею. А «косность и непроницаемость бытия — прямая противоположность идее как положительной всепроницаемости или всеединству»³⁴⁰. Над этой строкой Блок написал: «*непрозрачность*»,

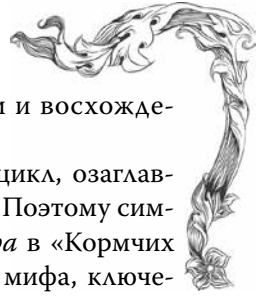
³³⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 341.

³³⁷ Там же.

³³⁸ См.: Петров В. В. Учение Оригена о теле воскресения // Космос и душа: учения о Вселенной и человеке в античности и в средние века: Исследования и переводы. С. 607.

³³⁹ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1897–1900. Т. 6. С. 37.

³⁴⁰ Там же. С. 43.



имея в виду «опрозрачивание» как преобразование материи и восхождение к Софии — Небесной Деве³⁴¹.

Чтением этой работы В. С. Соловьева, навеян цикл, озаглавленный «Царство прозрачности» книги Вячеслава Иванова³⁴². Поэтому символика *прозрачности* в книге лирики близка символической *эфира* в «Кормчих Звездах». Их связь обусловлена развитием *софиологического* мифа, ключевыми образами которого они являются.

Трансформацию этой идеи находим в ключевых стихотворениях книги: «Поэты духа», «Прозрачность», «Долина — храм», «Увенчанные», «Лето Господне» и другие.

В стихотворении другого триптиха — «Подражания Платону» — говорится об особой мудрости обретших «*внутреннее зрение*»:

*В зрачках земных зажжен свет солнц богоявленный,
Да видим славу дня и звездный хор ночей,
И в строгой прелести возвышенных речей
Да любомудрствуем о красоте вселенной.*

*Мудрец познал, один, дар целостных очей:
Он, пристальный, вперяясь в устав светил нетленный,
Мятежный дух мирит и разрешает пленный, —
И, сын горящих сфер, он — пленник их лучей.*

*В разумном рвении дружась с музой красной, —
Да жизнь соделаем гармонией согласной, —
С певучим голосом нам дали боги слух.*

*И, вольной Музы друг, биенью сердца верный,
Нас окрыляет ритм и движет властно дух
Харитой светлою и стройностью размерной.*

(I, 786)

Иванов обращается к философской и мифопоэтической традиции «внутреннего» зрения как умения «опрозрачивать» мир и восходить к вечным сущностям, или «бестелесным» идеям. Она подкрепляется идеями «внутреннего» слуха — гармонии сфер, который присущ человеку, достигшему посвящения — высшего состояния прозрения.

³⁴¹ См. об этом в нашей статье «Архетип Небесной Девы в поэзии и философии В. С. Соловьева» // Homo Universitatus / Сб. ст.: Памяти А. Б. Муратова. СПб., 2008. С. 235–256. Сравнительный анализ см.: Кузнецова О. А. Изображение «видимого» и «невидимого» у символистов («Прозрачность» Вяч. Иванова и «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока). С. 60–83.

³⁴² На этот аспект влияния В. С. Соловьева обратила внимание Т. В. Игошева в статье «Символика драгоценного камня в поэтической книге Вяч. Иванова “Прозрачность”» («Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века»). С. 315).



Идея синтеза искусств становится для Вячеслава Иванова органичной уже в первых книгах лирики. Цель синтеза — ясновидение поэта-теурга, который восходит от реального — к реальнейшему.

Космологический *дионисийско-софийный* миф «Кормчих Звезд» о всепронизывающем мелосе-пневме трансформируется в книге лирики «Прозрачность» в *космософийный* миф о достижении духовного зрения как пути к постижению гармонии сфер и высшей мудрости. Путь этот осложняется поисками сокровенного знания. Мыслительное движение по кругу вызывает мотив блуждания. Показательны в этом плане стихотворения, из которых приведем лишь отдельные строки: «Золотое счастье» («Я блуждал в саду блаженных...»), «Аполлон влюбленный» («С ней блуждает, молчалив...»), «Кто?» («Кто по свету блуждает как дитя...») и другие. Яркий пример поиска дан в стихотворении «Кассандре» («Блуждает Жизнь извивами Мэандра...»). Меандр с древнейших времен считается графической схемой-символом лабиринта. Блуждание становится синонимом скитальчеству, странничеству, пути («Царь Эгей»).

Смысл блужданий в мифопоэтике Вячеслава Иванова — «опрозрачивание», говоря его словами, маски (личины), которая скрывает истинный лик солнечного человека, хранителя божественного начала (иконы), или «внутреннего человека» в христианской религии.

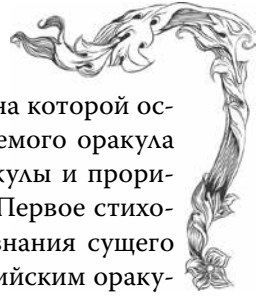
Солнце в системе солярной мифологии связано со зрением, прозрением³⁴³, то есть тем, что В. Ф. Эрн назвал «солнечным восхождением», выходом из «платоновой пещеры»³⁴⁴. «Внутреннее» зрение может получить человек, рожденный «в духе», сбросивший маску-личину и «опрозрачивший» свою внутреннюю божественную солнечную сущность. В статье «Новые маски» Иванов писал: «Снова разгоревшийся в нашу эпоху пафос живого проникновения в единство духа страдающего должен, следовательно, вновь опрозрачить маску и повлечь драму к ее другому полюсу, полюсу того дифирамбического исступления из индивидуальных граней, которое сплавляло праздничный сонм, правивший трагедию, в одно хоровое тело и в личинах оркестры (серединной, круглой и ничем не огражденной площадки для игры и хоровода) являло экстатическому прозрению страдальные преломления единого, в себе разлученного божественного луча» (II, 77–78).

Познанию самого себя посвящен микроцикл, состоящий из трех философских стихотворений, тяготеющих к античной гномической поэзии: «Слоки». Гномическая поэзия, по определению С. С. Аверинцева, это эпиграмматическая поэзия, для которой характерна «сделанность», «сжатость и плотность словесной материи»³⁴⁵. Поэтому «Слоки» он безоговорочно определяет как эпиграммы, написанные по античному образцу с чередова-

³⁴³ См. об этом: Иванов Вяч. Вс. Солярные мифы // Мифы народов мира. Т. 2. С. 461.

³⁴⁴ Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона. С. 468–469.

³⁴⁵ Аверинцев С. С. Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова // *Studia Slavica academiae scientiarum hungaricae*. С. 5.



нием гекзаметров и пентаметров³⁴⁶. Структура прямой речи, на которой основаны стихотворения, мотив испрашиваемого и выслушиваемого оракула также, по его мнению, присущи античным эпиграммам. Оракулы и прорицания в древности были связаны с представлением о судьбе. Первое стихотворение состоит из трех четверостиший и вводит тему познания сущего как самого себя на основе древнейшего, восходящего к дельфийским оракулам изречения — «Аз есмь». Настоящее время трансформируется в будущее: «Ты будешь», ситуация жертвоприношения символизируется в дуальной оппозиции жрец/жертва.

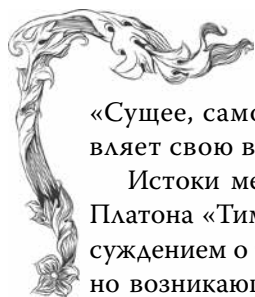
Второе стихотворение состоит из двух четверостиший, в нем развивается тема жертвы как вовлеченной в круг познания: «Познай Рожденья таинство. Движенье / Родит движенье: что родить Покою?/ Тому, что круг, исхода нет из круга...» (I, 744). Круг знаменует возврат к истоку тайны. Третье стихотворение состоит из одного четверостишия и основывается на идее приобщения к тайнам посвящения: «И тайного познай из действий силу: / Меч жреческий — Любовь; Любовь — убийство. / «Отколе жертва?» — ТЫ и Я — отколе? / Все жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй» (I, 744).

Стихотворение основано на числовой пифагорейской символике, так как число в этой системе — «вечное, истинно сущее, неизменное и неподвижное единство», как пишет С. Н. Трубецкой, анализируя метафизику в Древней Греции³⁴⁷. Числовые противоположности были в центре осмысления пифагорейского космоса как всеединства. Поэтому предмет рассуждения в стихотворении — предел и беспредельность. Композиция стихотворения строится на основе числового символизма, заключенного в убывании строф в стихотворениях микроцикла: 12 — 8 — 4. Все они делятся на четыре. Мистическая «четверица» в этой системе — объемлет все строфы, в которых, по мере убывания, происходит концентрация смысла в числе два: «Ты и Я — отколе?» Здесь осуществляется не арифметическая сумма разрозненных явлений, а «начало числового отношения», как в древней философии. Так как числа у пифагорейцев то, что у Платона идеи (эйдосы), то познать двоих как одно — познать абсолютную причину, бытие Бога. Для этого приносится жертва, и жрец становится жертвователем. Поэтому метафизический сюжет стихотворения — посвящение в познание.

Предметом размышления в стихотворении Иванова «Отзывы» становится самосознание субъекта как «внутренняя» мистерия. Оно построено как диалог с «тайным» собеседником, неким «внутренним человеком»: «“Тайный”! — звала моя сила: “Откликнись, если ты сущий!” / Некто: “Откликнись, коль ты — сущий!” — отвечивал мне» (I, 742). Внешне стихотворение напоминает форму стихотворного диалога с развиваемой диалектической темой бытия сущего и не сущего, как в герметическом трактате Ямвлиха «О египетских мистериях», где говорится:

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. С. 178 (гл. «Философские начала пифагорейцев»).



«Сущее, само по себе бестелесное, пребывает повсюду, где оно осуществляет свою волю...» (I, 27).

Истоки метафизической темы можно связать с проблематикой диалога Платона «Тимей», в котором рассказ о строении космоса предваряется рассуждением о том, что есть вечное и не имеющее возникновения бытие и вечно возникающее, не являющееся сущим. В диалоге говорится: «Однако все возникающее должно иметь какую-то причину для своего возникновения, ибо возникнуть без причины совершенно невозможно. Далее, если демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и потенции данной вещи, все необходимо выйдет прекрасным; если же он взирает на нечто возникшее и пользуется им как первообразом, произведение его выйдет дурным» («Тимей», 28 b). Отсылка к Платону есть в «Эллинской религии...», где Иванов писал, что «в этом мире явлений, который мы называем действительностью, но который есть не сущее (меон), он видел сомнительные и несовершенные отражения мира сущего»³⁴⁸. Размышления об освобождении «истинно-Сущего, как вечно страждущего» встречаются у Ф. Ницше в его работе «Рождение трагедии из духа музыки»³⁴⁹.

Сущее в стихотворении — тайное отражение божественной идеи в сотворенном — не сущем: «И повторил мне: “Ты сущий!...” И звал я, радостный: “Вот я!”/ Радостный кто-то воззвал: “Вот я!” — и смолкнул. Я ждал» (I, 742). Последняя строка говорит о самоискании: «И, безнадежный, сказал кто-то: “Я кличу себя”».

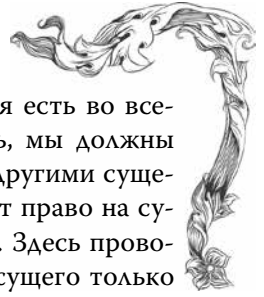
Идея стихотворения восходит также к библейским смыслам понимания Бога как Сущего. Слово *Yahweh* (Яхве) переводится как «Сущий», то есть имеющий бытие в ноуменальном мире. Оно происходит от глагола *hayah* — быть, существовать, или от первого лица, как в Библии: «Я есмь Сущий» (Исх. 3:14). Этим символизируется превосходство бытия Бога над всем существующим, как, например, в высказывании: «Кто есть Сущий над всем Бог, благословенный вовеки?» (Рим. 9:5). В новозаветных текстах значения варьируются (Матф. 6:9; Лук. 11: 2; Иоан. 1:18; Иоан. 3: 31). В философском смысле это понятие определяет вечность и становление всего в мире. Оно часто используется у Августина, например, в «Исповеди». М. Цимборска-Лебода считает, что оно вызвано у Иванова мыслью Августина, почерпнутой им у ап. Павла, о том, что Бог совлекает с нас *не-сущее* и облекает нас *сущим*³⁵⁰.

Размышления о сущем встречаются в лекциях по истории философии 1880–1881 годов В. С. Соловьева, где читаем: «Прежде чем быть некоторым “Я”, то есть слепую силою самоутверждения, — все существующее есть

³⁴⁸ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 72–73.

³⁴⁹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 69.

³⁵⁰ Цимборска-Лебода М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова: К проблеме «Вячеслав Иванов и Блаженный Августин» // Sub Rosa: Сб. статей в честь Л. Силард. Budapest, 2005. С. 131.



некоторая идея. Прежде, чем существовать для себя, эта идея есть во всеедином — в Боге....<...> Чтобы получить право существовать, мы должны восполнить содержание нашего бытия чрез соединение его с другими существами. В Боге соединение всего существует вовеки. Бог имеет право на существование, потому что, утверждая себя, утверждает все»³⁵¹. Здесь проводится мысль о том, что отдельная личность получает бытие сущего только через соединение с другими — всеединство.

Проблематика стихотворения также связана с герметизмом, столь увлекавшим русских символистов. Основная идея герметизма — познание сущего через самого себя и достижение стадии духовной просветленности³⁵².

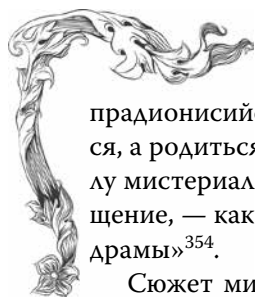
В стихотворении «Отзывы» Иванов использует традиции гномической поэзии и форму ожидания и получения ответа оракула, который становится эхом собственного вопроса. Поэтому архитектоника стихотворения и его композиция основаны, во-первых, на смысловом принципе символического отражения, или принципе эха. Чередующиеся двуступиши внутри себя содержат вопрос, и ответ — «эхо» выступает как отзыв. Во-вторых, большую роль здесь играет принцип зеркальности как важнейший в создании художественного мира книг лирики «Кормчие Звезды» и «Прозрачность». Его истоки исследователи связывают с теорией двоемирия Платона, когда Вселенная понимается в форме двух зеркал, отражающих друг друга. Душа познается как «зеркало внутреннего зрения». Поэтому важнейшая тема этого и других стихотворений Иванова этого периода — преодоление индивидуализма и стихийного анархизма как борьбы «я» и «не я»³⁵³. Добавим только, что метафизика самопознания и посвящения в мистическую реальность становится одной из ведущих тем книги лирики.

В связи с этим возникает образ «внутреннего демона», известного из сочинения Плутарха «О демоне Сократа». Он становится предметом рассуждения в стихотворении «Раскаяние». Это философское стихотворение продолжает мистическую тему рождения «внутреннего человека» как вобравшего в себя забытого, «зачарованного» Бога, продолжая тему, намеченную в книге «Кормчие Звезды». Познать самого себя — значит познать в себе сокрытого бога. В мифопоэтической традиции — это архетип Изначального Ребенка, который воплощается в мифе об играющем младенце Дионисе, испеленном титанами и проглоченном ими; из праха сожженных Зевсом титанов появились люди, поэтому они несут в себе божественное дионисийское начало, не осознавая его. Этот миф Иванов многократно цитирует и в лирике, и в статьях, и в исследовательских работах «Эллинская религия...», «Дионис и

³⁵¹ Соловьев В. С. Лекции по истории философии за 1880/81 годы // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 4: 1878–1882. С. 175.

³⁵² См., например, размышления о сущем и диалог с Поймандром в кн.: Мид Дж. Р. С. Трижды величайший Гермес / Пер. с англ. М., 2000. С. 13–14. На толкования этого корпуса Иванов ссылается в книге «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923).

³⁵³ Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова. С. 123–128.



прадионисийство». Поэтому в его понимании умереть — это вновь родиться, а родиться — чтобы умереть. Указанное суждение воспроизводит формулу мистериального архетипа: смерть/возрождение. «Исчезновение и возвращение, — как пишут исследователи мифа и ритуала, — элемент космической драмы»³⁵⁴.

Сюжет мистической смерти и нового рождения составляет основу стихотворения «Две любви», где метафорой прозрачности выступает луч, который «восхитил, жадный, в облак алый», «и мертв я был в лазури дня». Воскресение — это смерть, возвращение в родное лоно Матери-Земли. Возвращение — метафора будущего прорастания, смерти/воскресения.

Тему поиска забытого — «зачарованного» бога продолжает стихотворение «Пришлец», в котором знаками-символами Диониса являются «прозрачные глаза», «дальность слуха», «окрыление ног», «угль, воскресший радугой алмаза» (I, 753). В царстве природы «зачарована» и Душа Мира, которая «в прозрачный, сумеречно-светлый час, / В полутени сквозных ветвей» «являет свой лик» (I, 740). Символика образа-символа «прозрачность», на котором основывается теория визионерства Иванова, имеет философскую и мифопоэтическую традицию возобновления цикла, на которую он, несомненно, опирался.

Периодическое возобновление цикла истории и культуры через идею возврата к архетипической модели религиозного сознания и мистериальному архетипу символизируется ритуальным пением, стихотворениями «Ганимед», «Гелиады», «Орфей», написанными в форме дифирамбов, которые предназначались, по словам Иванова, для музыкального исполнения в масках. В дифирамбе, по мысли поэта, эллинская музыка впервые себя обретает и без него невозможна, он становится истинным воплощением «духа музыки»³⁵⁵.

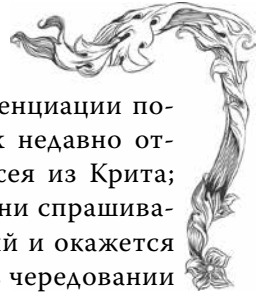
Показательный пример ритуального стилизованного пения — шестой раздел книги «Прозрачность». Он называется «Хоры мистерий» и завершается трехчастным циклом: «Хваление духов благословляющих», «Хваление духов-исправителей», «Хваление духов-благовестителей» и переводом дифирамба Вакхилида «Тезей» (у Иванова — «Бакхилида»). Показательно, что источником здесь стал, по свидетельству В. Лепехина, 148 псалом (Пс. 148: 1–10), особенно для стихотворения «Хваление духов благословляющих»³⁵⁶. Вместе с тем Иванов ввел хоровые партии, присущие античной лирике. Музыкальный принцип обогащается визионарным и визуальным. В стихотворениях предстают картины и видения творимой музыкально-световой гармонии.

Обоснование разновидностей принципа введения хоровой игры в архаических жанрах древности, как известно, дал А. Н. Веселовский в

³⁵⁴ См. об этом: Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 123.

³⁵⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 227.

³⁵⁶ Лепехин В. Религиозная лирика в творчестве Вяч. Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. С. 155.



работе «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» (1899). Веселовский писал: «В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхилида сюжет — возвращение Тесея из Крита; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок: они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя, который и окажется Тезеем, Эгей отвечает. Сохранилось всего четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов»³⁵⁷. В древнегреческом дифирамбе, по мысли Веселовского, песню начинал и вел корифей, а хор лишь подхватывал припев³⁵⁸. Функция этого приема — воссоздать мифотворческую природу древней традиции хоровой религиозной лирики, основанной на обрядовой, катарсической функции.

Стихотворение «Хваление духов благословляющих» основано на системе взаимосвязанных символических образов, повторяющихся в структуре книг «Кормчие Звезды» и «Прозрачность». Это прежде всего небесная сфера как Макрокосм, пещера, устремленное ввысь Мировое Древо, горы, радуга, звуки-отзвуки «гармонии струн», эфир, Луна, Солнце, звезды. Образ пещеры может трактоваться в платоновско-неоплатоническом смысле, пониматься как рождающее души лоно Матери-Земли, проецироваться на события Рождества и Вознесения Христа. Повторение слова *Бог*, а также пишущиеся с заглавной буквы слова: *Милость, Мир, Избыток, Солнце, Луна, Жизнь, Смерть, Земля, Твердь* вызывают в сознании священное имя, которое обозначено в самом конце стихотворения, — *Христос*. Так осуществляется переход с религиозно-мифологического уровня образной системы на мистический уровень религиозного сознания, в системе которого проявляются интуиции теологемы Софии-художницы и устроительницы Вселенной, а центром мироздания является Логос-Христос, ставший плотью-Словом:

*Хвалите Бога, силы сфер!
Хвалите Бога, души недр!
Бессонный ключ в ночи пещер!
На высотах шумящий кедр!*

*Хвалите Бога, бурь уста!
Ревущий дождь и бьющий град!
И радуг Милости врата!
И Мира влажный вертоград!*

*И гор незыблемый порыв!
И лет приземный пленных крыл!
И все, что Бог избрал, открыв!
И все, что, возлюбив, сокрыл!*

³⁵⁷ Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 185.

³⁵⁸ Там же. С. 226.



Вал, гром, и трус, и плач и стон,
И рык и рев, и песнь и речь,
Душ легких лепет, струнный звон,
Звук — отзвук, сistr, и серп, и меч!

И каждый вздох, и каждый глаз!
И каждый глад, и каждый труд!
В луче проснувшийся алмаз!
Во мраке — сила тайных руд!

В эфире пламенном орлы!
И рыбы струй, где пьет луна!
Святилища чреватой мглы!
Геенны недр, и перлы дна!

Славь Бога, Солнце! Пой, Луна!
Звезд зримый и незримый клир!
Пространства, — вы! вы, — времена,
Что, разлучив, сомкнули мир!

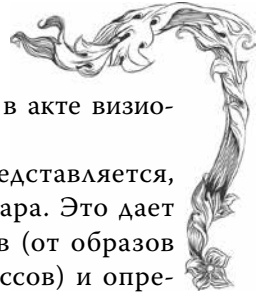
И золотой Избытка смех,
И рдяный плод, и пьяный грозд,
И дня сверкающий доспех,
И лунный лён, и полог звезд, —

Хвалите Бога! — как роса,
Как венчики цветов в росе:
В росинке каждой — небеса,
В душе единой — души все!

И каждый брызг над глубиной,
И каждый облак высоты,
И каждый луч в листе лесной,
В живом смарагде красоты, —

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

Пустыня-мать! твои уста —
Стенаньем львов, дыханьем трав
И вецим ропотом дубрав —
Зовут лобзание Христа!



Образ Христа представлен как мистериальная *теофания* в акте визионерства.

Таким образом, понятие «прозрачность», как нам представляется, является символом «внутреннего» зрения, визионарного дара. Это дает возможность объяснить механизм трансформации образов (от образов картин и явлений — к сущности духовно-душевных процессов) и определяет процесс мистериального синтеза искусств, обозначая высшие состояния просветленности — мистериальные визионарные явления. В структуре книги Вячеслава Иванова дионисийский миф трансформируется в софийно-теургический.

Мистериальный архетип в структуре книги определяет инициационные сюжеты, визионарные образы, близкие по функции тем, которые имели *эпиптис* в орфических, дионисийских, элевсинских и христианских мистериях — видения божественного. Мифопоэтический сюжет основывается на ситуациях «перехода»: от хаоса — к космосу, от тьмы — к свету, от земли — к небу, от жизни — к смерти и наоборот, воспроизводя схему платоновской онтологии, дополненную соловьевской софийной космологией. Сюжет о «внутреннем» духовном зрении становится одним из важнейших в системе следующих книг лирики Вячеслава Иванова.

3.7. КНИГА ЛИРИКИ «COR ARDENS» КАК СВЕРХЦИКЛИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО И ПАЛИМПЕСТ: МНОГОСЛОЙНОСТЬ СИМВОЛОВ И МИФОПОЭТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ (СОЛЯРНЫЙ МИФ О ВОССОЕДИНЕНИИ)

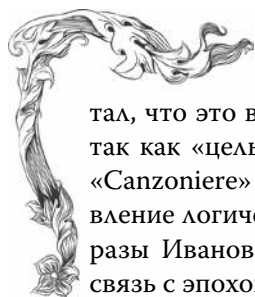
Анализируя лирику теоретика русского символизма в своих лекциях о русской литературе, М. М. Бахтин писал: «В раннем творчестве Вяч. Иванова используются “символы отвлеченные”, они представляют собой “как бы цитаты из мифов”». «Слияние происходит, — как пишет он, — в более поздних произведениях. Одним из самых значительных является “Cor Ardens”»³⁵⁹.

Эта точка зрения расходится с общеизвестной рецензией М. Кузмина на вышедшую первую часть книги, далее изданную в полном составе с включением сборника «Эрос»³⁶⁰ («Cor Ardens». М.: «Скорпион», 1911–1912. Ч. 1–2). М. Кузмин подчеркнул, что «нам кажется явлением специально наших дней стремление объединять лирические стихотворения в циклы, а эти последние в книги»³⁶¹. Он давал оценку только первому тому книги, поэтому счи-

³⁵⁹ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 323.

³⁶⁰ Иванов Вяч. Эрос. СПб.: «Оры», 1907.

³⁶¹ Кузмин М. А. «Cor Ardens» Вячеслава Иванова // Труды и дни. 1912. № 1. С. 49. Об истории публикации рецензии М. Кузмина см.: Богомолов Н. А. История одной рецензии: («Cor ardens» Вяч. Иванова в оценке М. Кузмина) // Philologica. Moscow; London, 1994. Т. 1, № № 1/2. С. 135–148.



тал, что это все же составленный сборник, а не целостно задуманная книга, так как «цельность может сохранить лишь цикл, написанный залпом», как «Canzoniere» Петрарки. Кузмин считал, что связь в книге — это не осуществление логической последовательности, а энергия «отдельных скачков». Образы Иванова, по его мнению, настолько стали символами, что потеряли связь с эпохой, их породившей. «Вячеслав Иванов, — пишет он о символике книги, — часто делает себя лунным, открывая свои глаза прозрению, гадаюнию ночи, но состав его более солнечный и мужественный, неудержимо влечет его на predetermined путь...»³⁶²

Указание на отсутствие целостности задуманной книги противоречит суждению Кузмина о единстве *солнечного*, или, в классификации О. М. Фрейденберг, «солярно-хтонического» мифа, коррелирующего с *лунарным*, или «плодородия-смерти», так как присутствие направляющего мифа делает книгу единой. Солярные мифы, как и лунарные, принадлежат к астральным, поэтому сборники «Cor Ardens» и «Нежная Тайна» связаны с предшествующими им по времени создания книгами «Кормчие Звезды» и «Прозрачность» космологической символикой и мифологией Солнца и Луны, проецирующимися на антиномику женского и мужского начал.

Здесь также наблюдается развитие инициационного сюжета, который был намечен в предшествующих книгах лирики. Если в двух первых миф поиска был связан с испытаниями, который претерпевает человек духовный, то в двух последующих испытания познанием затрагивают духовно-душевно-телесного человека. Претерпевает изменение и эзотерический миф о пневме. Темой книги становится всеохватывающий Эрос.

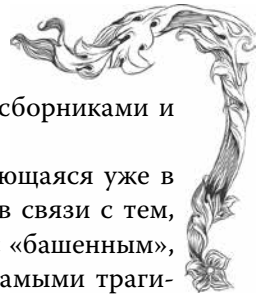
В книге «Cor Ardens» был осуществлен уникальный синтез на мифопоэтическом и архитектурно-композиционном уровне, так как эта книга, пожалуй, самая сложная в творчестве поэта. Палимпсестный принцип взаимоналожения образов-символов, как и глубина мистической традиции, воплотившаяся здесь, были отмечены Брюсовым, писавшим, что «свет “солнца Эммауса” стремится Вяч. Иванов увидеть <...> и в античном предании о святилище озера Неми <...>, и в мифе о Дионисе-Загрее, в котором он видит прообраз Христа — Жертвы (“Сон Мелампа”), и в воспоминаниях о “скалы движущем” Орфее (“Лицо”)³⁶³. М. М. Бахтин, анализируя стихотворения этого сборника, обозначил это явление следующим образом: «Так Вяч. Иванов проводит на античности свою мысль о страдающем боге и устанавливает связь между символами, между культурными пластами»³⁶⁴.

Наша задача — выявить основные архетипические сюжетные схемы, символы и мифы, объединяющие книгу в некую гиперсистему, имеющую метациклическую природу, и проследить связь циклообразования с мифотекто-

³⁶² Кузмин М. А. «Cor Ardens» Вячеслава Иванова. С. 51.

³⁶³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 309.

³⁶⁴ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 325.



никой книги, а также с предшествующими и последующими сборниками и прежде всего с «Нежной Тайной».

Идея жизнетворчества как искушения познанием, выявляющаяся уже в первых книгах поэта, в «Cor Ardens» была актуализирована в связи с тем, что создание сборника и его выход в свет совпали не только с «башенным», «симпозиональным» периодом творчества Иванова, но и с самыми трагическими и мистическими событиями его жизни и прежде всего неожиданной смертью второй жены поэта — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Кроме того, книга лирики «Cor Ardens» создавалась в период, когда русский символизм испытал большое влияние со стороны современных мистических движений: теософии, антропософии, розенкрейцерства и различных оккультных идей, что не могло не сказаться на общей направленности сборника Вячеслава Иванова к художественному синтезу.

Первоначально сборник «Cor Ardens», задуманный в 1905 году, состоял из трех «книг», в терминологии Иванова. Их можно обозначить как «книги»-главы: «Cor Ardens», «Speculum Speculorum» и «Eros». Сборник должен был называться «Iris in Iris» («Радуга в гневе»). Вторая часть посвящалась В. Я. Брюсову, по образцу книги которого — «Stephanos» («Венок») — Иванов задумал использовать особый стилизованный шрифт для печатания стихов и название на латинском языке³⁶⁵.

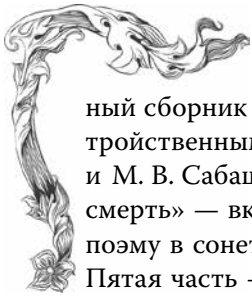
Как известно, книга готовилась к изданию в 1907 году, но проект был задержан из-за ряда причин, главной из которых оказалась скоропостижная кончина жены поэта 17 октября 1907 года. В письме к В. Я. Брюсову от 8 января 1908 года Иванов пишет о новом плане книги³⁶⁶. К трехчастной структуре добавлялась важнейшая «книга» — «Любовь и Смерть», написанная к годовщине смерти Лидии Дмитриевны. В связи с этим поэт писал Брюсову, что «эта четвертая книга лирики необходима для архитектурной стройности тома “Cor Ardens”»³⁶⁷. В 1910 году им была написана пятая «книга», составившая «Rosarium» («Сад роз»). В окончательном варианте оказались подготовленными два тома, состоящие соответственно из трех и двух «книг»-частей.

Первая «книга» «Cor Ardens» — часть, название которой дало название всему сборнику. Полициклическое единство образуется здесь за счет взаимосвязи девяти глав, в которых конструктивную роль играет символика названий: «Ессе cor ardens», «Солнце-сердце», «Огненосцы», «Суд огня», «Година гнева», «Сивилла», «Солнце Эммауса», «Песни из лабиринта», «Повечерие». Все они посвящены Зиновьевой-Аннибал и отражают символическую реальность отношений Иванова с его женой и их мифологизацию. В «книгу» «Speculum Speculorum» («Зеркало Зеркал») входят циклы «Аргана», «Руны прибоя», «Северное солнце», «Пристрастия» и другие. Третью часть — «книгу» «Эрос» — составляет ранее вышедший одноимен-

³⁶⁵ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым. С. 499.

³⁶⁶ Там же. С. 507.

³⁶⁷ Там же. С. 514.



ный сборник и цикл «Золотые завесы», посвященные мистико-эротическим тройственным союзам Иванова и Зиновьевой-Аннибал с С. М. Городецким и М. В. Сабашниковой-Волошиной. Четвертая часть — «книга» «Любовь и смерть» — включает кроме отдельных канцон и произведений других форм поэмы в сонетах «Спор», «Венок сонетов», цикл сонетов «Голубой покров». Пятая часть — «книга» «Rosarium» — состоит из разделов «Газэлы», «Эпические сказы и песни», «В старофранцузском строе», «Сонеты», «Антология розы (элегические двустушия)», «Разные лирические стихотворения». Эта часть завершается поэмой-повестью в терцинах «Феофил и Мария».

Книга является единственным в своем роде опытом мифотворчества, создания автобиографического мифа как отражения *Simbolarium'a* мировой культуры и свода мифологий и религий. Функцию отражения мировой культуры играют также и стихотворные формы, начиная от античных дистихов, гномической поэзии, пеанов и дифирамбов — до стилизаций средневековой (сонет, канцона, секстина) и восточной поэзии.

Эта книга стихов Вячеслава Иванова привлекает интерес исследователей в связи с многозначной природой ее центрального символа, к которому отсылает его необычное латинское заглавие «*Cor Ardens*» («пламенеющее сердце»). Исследователями был выявлен многообразный христианский подтекст образа, символизирующего сердце Христа и сердце Девы Марии, намечен продуктивный подход истолкования образа по четырем смыслам, вслед за традицией Данте, показана глубина античной, христианской и эзотерической традиции, отразившейся в этом символе³⁶⁸. Рассмотрим мифопоэтический аспект, который становится основой объединения всех указанных традиций.

Название «*Cor Ardens*» и обложка, выполненная К. Сомовым с изображением огненно-алого сердца, представляют собой тип эмблематизации эзотерического и религиозно-мистического символа. Причем образ «пламенеющего сердца» является экфрасисом-эмблемой знаменитых и принятых в католичестве со времен Средневековья изображений Христа с огненноалым сердцем, истекающим кровью. Этот образ стал эмблемой ордена иезуитов с момента его основания Игнатием Лойолой. Его семантику М. М. Бахтин связывает и с культом сердца Богородицы, пронзенного семью мечами, и с культом сердца Христа, и с изображением сердца верующего. Эти традиции получили развитие в болонской школе живописи³⁶⁹, то есть у Г. Рени, братьев Каррачи, Доменикино, Гверчино и других худож-

³⁶⁸ Davidson P. The Poetic Imagination of Vyach. Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante. P. 197–198; Шишкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова (к теме «Иванов и Данте») // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 333–352; Проскурина В. «*Cor Ardens*»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 196–213. Документированный биографический контекст создания сборника см.: Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919).

³⁶⁹ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 323.



ников. В католической мистике и теологии особо почитается культ Светлейшего Сердца Иисусова, цель которого — символически восстановить образ божественной любви, поэтому сердце здесь выражает внутреннюю таинственную сущность Христа.

Укажем также еще на один важнейший источник названия. Сердце в христианской мистике — центр искушения-познания и исцеления. Например, у Августина, — как пишут исследователи, — «слово *cor* (сердце) приобретает значение, сходное со значением слов *anima*, *animus*, *mens*, *intellectus* и *ratio* — латинскими обозначениями души, духа и разума. Подобные взгляды полностью соответствуют платоновскому пониманию неделимой части души (*психе*) как явления неплотского и священного»³⁷⁰. Считается, что именно Августин разработал собственную концепцию сердца в своей знаменитой «Исповеди», суть которой — подавить чувственную любовь к самому себе и разбудить в сердце любовь к Богу³⁷¹.

В силу религиозных и философских традиций образ сердца становится символом *unio mystica* — мистического брака или мистического единения с божественным. Мистический брак основан на посвячительных мистико-эротических сюжетах духовно-телесного андрогинизма, преодолением которых становится мистический брак преображенной души человека с Христом (Церковью). На наш взгляд, это один из центральных религиозно-мифологических и философских сюжетов книги как художественного единства.

В сборнике «Cor Ardens» образ сердца многогранно отражается в системе взаимосвязанных символов, находящихся в непрерывном становлении и развитии и имеющих множественные религиозные и культурные смыслы, которые развиваются и обогащаются в структуре «книг»-глав. Олицетворением сердца станет, по Бахтину, — Солнце как символ Диониса, поэтому «жертвенный путь сердца — в его вечном становлении»³⁷² — пути к Солнцу. Этот солнечный (солярный) миф намечен в стихотворении «Псалом солнечный», представляющем собой образец соединения дифирамба, гимна и псалма:

<...>

Ибо так славословили ангелы близких селений:

«Вот, сердце в смертном — солнце пылающее,

И солнце — вселенной сердце, желающее

Бессмертных закланий!

Се, агнец блаженных истоков, струей огневых утолений

Напоющий трепетных ланей

И жаждущих робких оленей!...»

³⁷⁰ Хейстад У.М. История сердца в мировой культуре от античности к современности / Пер. с норвежск. М., 2009. С. 101.

³⁷¹ Там же. С. 101–102.

³⁷² Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 323.



*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...*

(II, 235)

Делая установку на множественные христианские смыслы центрального образа, Иванов сделал акцент на философии солнца-сердца как символе преображенного Божественной мудростью и красотой Эроса, Эроса любви к человеку и Богу.

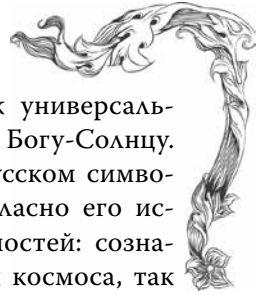
Б. Вышеславцев писал, что, изучая понятие «сердце» в Ветхом и Новом Завете, еще Паскаль устанавливает, что свой выбор Бога человек совершает через сердце, так как сердце — центр духовной, душевной и физической жизни, потому что именно в сердце рождается Христос. Это одна из основных идей статьи Иванова «Ты еси» (1907), в которой он, прибегая к иносказанию, писал: «Блуждая по периферии сознания, Психея ищет лучей духа, исходящих из нашего божественного центра, имя которому в учении браманов — Атман и Сам, в христианской мистике — Небо и Отец в Небе. <...> И на зовы Психеи-Мэнады мужское я как бы воскресает из смертного сна и облекается в светлое видение Сына, если его умопостигаемое самоопределение есть в своей сущности тяготение к “светлейшему солнцу”... <...>, что соответствует в учении Мейстера Экгарта мистическому моменту рождения Христа в я» (III, 265)³⁷³.

Поэтому центральный метафизический сюжет книги «Cor Ardens» — это сюжет познания в себе божественного начала, связанный с «башенными» экспериментами и театрализованной жизнью. В нем воплотились мистика исканий божественной и андрогинной природы человека, тайны плоти и пола, широко обсуждавшиеся в символистской среде.

Сюжет искушения и блужданий основывается на архетипе мистического солнечного восхождения от сердца-солнца Эроса-Диониса и Эроса-Христа к сердцу-солнцу человека — носителю божественных лучей — до сердца-солнца розы как многозначного образа в мистической христианской традиции (пятая книга-глава «Rosarium»), где доминирует символика сердца-розы Христа и Девы Марии.

В основе мифопоэтического сюжета сборника «Cor Ardens» — «соляр-

³⁷³ В черновом автографе статьи содержится запись: «Описанный момент соответствует мистическому моменту рождения Христа в я, по учению Мейстера Экгарта <так!>. В самом деле, мэнада носит, в представлении древних, <...> младенца». РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 15. Л. 28.



но-хтонический» миф, выделяемый О. М. Фрейденом как универсальный миф архаической древности, связанный с поклонением Богу-Солнцу. Именно солярный миф стал наиболее востребованным в русском символизме, как считает А. Ханзен-Лёве³⁷⁴. Архетип солнца, согласно его исследованиям, — архетип объединения всех противоположностей: сознательного и бессознательного, мужского и женского, хаоса и космоса, так как солнце — исходный центр Вселенной³⁷⁵. Поэтому символизм солнца в мифопоэтическом аспекте сближается с символизмом сердца. В герметической философии солнце соответствует сердцу как Макрокосм Микрокосму. Солнце — символ мужского и духовного начала. В этом плане оно противопоставляется луне как женскому началу. Сердце — амбивалентный символ, сочетающий в себе и мужское, и женское начало.

Показательно, что символика солнца и луны связана с Распятием и символикой Христа. В Средневековье и эпоху Возрождения солнце и луна изображались с каждой стороны креста, так как Рождество — праздник нового рождения Солнца. Солнце и луна, например, Августин, соотносились с Новым и Ветхим Заветами.

Согласно размышлениям Б. П. Вышеславцева, понятие сердца занимает одно из ведущих мест в мистике, религии и художественном творчестве, начиная с «Илиады» и «Одиссеи» Гомера. «Есть глубокие основания, — пишет он, — почему здесь принимается религиозный символ “сердца”, а не понятие души, сознания, ума, даже духа. В самом деле, сердце означает некоторый скрытый центр, скрытую глубину, недоступную для взора»³⁷⁶. Именно через сердце человек познает самого себя, это то, что индусы называют «атман» и «сам», а христиане — «бессмертной душой». «Найти эту свою вечность, — пишет Вышеславцев, — значит найти свое истинное Я, заглянуть в глубину своего сердца»³⁷⁷.

Добавим только, что в мистической христианской традиции, которую глубоко знал Иванов, солнечному лучу уподобляется форма как всепроникающий «*эйдос-софия*». На это он указал в статье «Две стихии в современном символизме» (II, 537).

Уподобление формы солнечному свету наблюдается в проповедях Экхарта, сочинения которого переводила М. В. Сабашникова-Волошина³⁷⁸. Анализируя учение немецкого мистика о форме, М. Ю. Реутин пишет, что сравнивая форму с солнечным лучом, Экхарт привносит в учение о форме динамическое начало. «Форма сообщается не одномоментно, раз

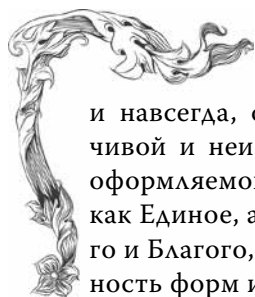
³⁷⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 136.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Вышеславцев Б. П. Сердце в христианской и индийской мистике (1929) // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 63; См. также: Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 293–294.

³⁷⁷ Вышеславцев Б. П. Сердце в христианской и индийской мистике (1929). С. 63.

³⁷⁸ Майстер Экхарт. Проповеди и рассуждения / Пер. и вст. статья М. В. Сабашниковой. М., 1912.



и навсегда, с тем, чтобы пребывать, наподобие каркаса вещей, устойчивой и неизменной, но непрестанно, в непрестанном же становлении оформляемого»³⁷⁹. А солнечный диск, по Экхарту, знаменует «Бога в себе как Единое, а солнечный свет — его проявления вовне в модусе Истинного и Благого, нетварную благодать которого представляет собой совокупность форм и идей»³⁸⁰.

Несомненно, что на Вышеславцева, как и на Вячеслава Иванова, оказало влияние мистическое учение Экхарта, так как в своих работах они ссылаются на его сочинения. Сердце в трактовке Экхарта, — это и антиномия греховности и безгрешности, богоподобия и демонизма, символ богоподобной свободы, света, Логоса³⁸¹. «Бытие души, — писал Экхарт, — сосредоточено по преимуществу в сердце...»³⁸²

Образ «пламенеющего сердца» в сборнике Вячеслава Иванова является центральным символом, к которому стянуты все смысловые связи. Но он связан не только с образом Диониса-Христа и религиозной проблематикой, но также с мистикой платоновского Эроса и с антропософским выходом в сверхчувственный мир познания. «Стремление к связи отдельных культур и соединению их в один символ характерно и для антропософии. Но там оно приняло эклектический, уродливый характер. Перед Вячеславом Ивановым стояла эстетическая и лишь отчасти философская задача, и выполнена она идеально», — отмечал М. М. Бахтин, анализируя символику книги³⁸³.

Основой ее стали принципы стиля модерн с его установкой на многоаспектный диалог культур и синтез искусств, многообразие стилей и тяготение к мифологизации. Реальный, биографический план определяет буквальный смысл и множественные аллегории в книге как художественном целом. С платоновским контекстом связаны символические образы эротического познания. Рассмотрим некоторые основные принципы мифологизации в структуре сборника как основу его художественного единства, мифопоэтический и философский контекст становления образов-символов, образующих солнечный цикл воссоединения и объединения противоположностей.

Солярные мифы считаются «близнечными» по отношению к лунарным. Те и другие относятся к астральным или космологическим, как считает Вяч. Вс. Иванов³⁸⁴. Поэтому развитие солярного мифа в книге лирики «Cor Ardens» вызывает его продолжение — лунарный в следующей книге —

³⁷⁹ Реутин М. Ю. Учение о форме у Майстера Экхарта (к вопросу о сходстве богословских учений Иоанна Экхарта и Григория Паламы). М., 2004. С. 33–34.

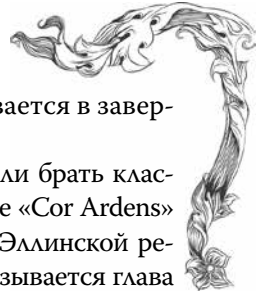
³⁸⁰ Там же. С. 34.

³⁸¹ Там же. С. 62–87.

³⁸² Там же. С. 83.

³⁸³ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 325.

³⁸⁴ Иванов Вяч. Вс. Солярные мифы // Мифы народов мира. Т. 2. С. 461.



«Нежная Тайна». Более того, лунарная мифология уже складывается в завершающих разделах сборника «Cor Ardens».

Сразу сделаем оговорку, что «солярно-хтонический» цикл, если брать классификацию О. М. Фрейденберг, также осложнен у Иванова в книге «Cor Ardens» близнечным архетипом. Близнечный архетип наметился уже в «Эллинской религии» в связи с взаимоподобием «дельфийских братьев» (так называется глава книги «Дионис и прадионисийство») — Диониса и Аполлона³⁸⁵ и реализовался в трактовке темы Диониса-Христа. В сборнике «Cor Ardens» близнечный архетип имеет поликультурную и гетерогенную природу. Он выявляется, например, в одном из самых известных стихотворений солнечного цикла «Солнце-сердце» под названием «De profundis». Содержательный анализ стихотворения был сделан Г. В. Обатниным³⁸⁶. Уточним лишь некоторые аспекты.

В стихотворении сводятся воедино солнечные боги различных религий и некоторые существа «солярно-хтонического» цикла мифологий, выступая заместителями и антагонистами друг друга, что связано с мифо-ритуальной традицией древности. Как нам представляется, тема этого стихотворения — гибель богов и героев, с которыми сопоставлен бессмертный человек как некое единое всемирное человечество. Он сохранил в душе то, что Майстер Экхарт называл «божественной искоркой», благодаря которой богов рождает душа человека как творимый самим человеком космос. Поэтому в стихотворении представлен Пантеон богов, хранимых душой человека. Человек — сын Солнца, принявший в себя различных богов и их высшее начало — воплощение Христа:

*Кто б ни был, мощный, ты: царь сил — Гиперион,
Иль Митра, рдяный лев, иль ярый Иксион,
На жадном колесе распятый,
Иль с чашей Гелиос, иль с луком Аполлон,
Иль Феникс на костре, иль в пламенах дракон,
Свернувший звенья в клуб кольчатый,*

*Иль всадник под щитом на пышущем коне,
Иль кормщик верхних вод в сияющем челне,
Иль ветхий днями царь, с востока,
В лучах семи тиар, но жаркой четверне,
Вращаешь ты, летя к лазурной крутизне,
Огонь всевидящего ока, —*

³⁸⁵ Показательны слова Философа из диалога «Скучный разговор», опубликованного в первом номере журнала «Аполлон», принадлежащие Вяч. Иванову, как установили публикаторы. Среди них есть фраза: «Аполлон и Дионис неразделимы». <...> Корни аполлонического искусства в Дионисе...» Цит. по: Анненский И. Ф. Письма к С. К. Маковскому / Публ. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1876 год. Л., 1978. С. 80.

³⁸⁶ Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). С. 56–57.



*Иль, агниу с крестною хоругвию, дано
Тебе струить из ран эдемское вино,
И льется Кана с выси Лобной,
И копы в снежное вонзаются руно,
Но зрак твой, пронизав мгновенное пятно,
Слепя, встает из сени гробной,
Кто б ни был ты, жених на пламенных пирах, —
Есть некий бог во мне, — так с Солнцем спорит прах,
Тебя лучистей и светлее...*

(II, 237)

В объединении частей в структуре сборника большую роль играет сложившаяся в «Кормчих Звездах» и «Прозрачности» система символов и мифов, объединенных архетипом *круга*. Идея «вечного круга», как возвращения к идее Бога в душе, была выдвинута Экхартом. Согласно его мистическому учению, из кругового возвращения в себя «прорастает» ветвь любви к Богу, становясь деревом. «Образ присутствует лишь в просветленном разумом естестве <...>, где одно и то же возвращается в “совершенном обращении” к себе, и где Порождающий по отношению к порожденному, или побегу, есть Он же Сам в Своем ином, как иное себе», — пишет он. «Когда из древа прорастает какая-то ветвь, то она обладает именем и сущностью этого древа», — считал Экхарт³⁸⁷.

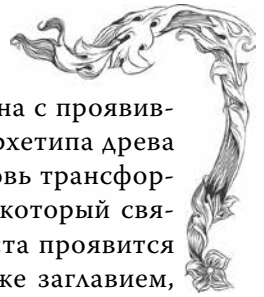
Показательно, что Иванов связывал свое сознание с архетипом Мирового Древа, что известно из его «Дневников», где он писал: «Итак, в лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (не тем знанием, которое может быть выражено в прозе) о неумирающем Рае и Древе Жизни, о Мире и Девстве, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro?»³⁸⁸ (II, 771). После смерти Зиновьевой-Аннибал при разговоре с Сабашниковой поэт, по ее воспоминаниям, мелом на дощечке нарисовал дерево, у которого одна половина была сухая, другая покрыта цветами. Он объяснил это, сказав: «Это моя душа»³⁸⁹.

Метафизический образ Мирового Древа как древа спасения человечества воссоздан в стихотворении «Под знаком рыб» (II, 252). В другом стихотворении — «Ливень» — образ чувственно-реален и символически насыщен: дерево живет, прорастает: «И влагу каждый лист впивает, / И негой каждый лист дрожит; / А сок небес не убывает, / По жадным шопотам бежит. / Листвой божественного древа, / Ветвась чрез облачную хлябь, / Как страсть, что носит лики гнева, / Трепещет молнийная рябь» (II, 311). Ощутим параллелизм образного сравнения, переходящего в ме-

³⁸⁷ Цит. по кн.: Реутин М. Ю. Учение о форме у Майстера Экхарта (К вопросу о сходстве богословских учений Иоанна Экхарта и Григория Паламы). С. 78–79.

³⁸⁸ О Марииных роде и опоре Града Божия (лат.).

³⁸⁹ Волошина М. В. (Сабашникова). Зеленая змея: Мемуары художницы / Пер. с нем. М., 1993. С. 183.



тафору: древо-страсть, древо-любовь. Эта семантика связана с проявившейся в «Кормчих Звездах» символической образностью архетипа древа как Древа Познания и Древа Жизни. Метафора древо-любовь трансформируется в символ древа — Бога, того высшего Третьего, который связывает двух в одно. Но в полной мере образ древа — Христа проявится у Вячеслава Иванова в статье «Язык» и сонете под этим же заглавием, который поэт включил в позднюю книгу стихов «Свет вечерний».

Книга Экхарта «Проповеди и рассуждения», переводившаяся с немецкого языка и готовящаяся к изданию в эти годы М.В. Сабашниковой, была хорошо известна Иванову, судя по его ссылкам на Экхарта в статье «Ты еси». Основная идея немецкого мистика заключается в необходимости глубокой внутренней жизни, ради поддержания «искорки» — божественного света, высшего энергийного начала, благодаря которому «взрачивается» душа и формируется «внутренний человек». «Эта искра сопротивляется всем творениям и хочет только Бога...», «душа должна рождать», — пишет Экхарт³⁹⁰. Непрерывное рождение душой Бога, как считал он, можно сравнить с ростом Мирового Древа. «Ибо в этой силе вечный Отец, — замечает мистик, — беспрерывно рождает Своего вечного Сына, и Душа сорождает Сына Отцу, и себя самое рождает, как этого сына в нераздельной силе Отца»³⁹¹.

Сборник «Cor Ardens» как многоярусное единство воспроизводит своей структурой Древо Познания и искушения, трансформирующееся в Древо Жизни и Древо Души. Образы книги предельно чувственны и реальны, они пластичны и живописны, в них ярко выражен принцип визуальности и музыкального начала.

Сборник был посвящен памяти умершей жены Вячеслава Иванова и сохранил в окончательном варианте многоуровневую посвятельную надпись:

БЕССМЕРТНОМУ СВЕТУ
ЛИДИИ ДМИТРИЕВНЫ
ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ

ТОЙ, ЧТО СГОРЕВ НА ЗЕМЛЕ ПЛАМЕНЕЮЩИМ СЕРДЦЕМ,
СТАЛА ИЗ ПЛАМЕНИ СВЕТ В ХРАМИНЕ ГОСТЯ ЗЕМЛИ.

ECCE COR ARDENS

ТОЙ,
ЧЬЮ СУДЬБУ И ЧЕЙ ЛИК
Я УЗНАЛ

³⁹⁰ Майстер Экхарт Проповеди и рассуждения. С. 38, 40.

³⁹¹ Там же. С. 43.



В ЭТОМ ОБРАЗЕ МЭНАДЫ
«С СИЛЬНО БЬЮЩИМСЯ СЕРДЦЕМ»
ПАЛЛОМЕНΗΣ ΚΡΑΔΙΝΗ
— КАК ПЕЛ ГОМЕР —

КОГДА ЕЕ ОГНЕННОЕ СЕРДЦЕ
ОСТАНОВИЛОСЬ

(II, 225).

Глава 3. Поэтическая онтология: мифопоэтика книг лирики 1900–1910-х годов

Образы первой книги-части «Cor Ardens», начиная со стихотворения-посвящения «Мэнада» <так: Вяч. Иванов>, восходят к религиозным архетипам и символам античной культуры. Античный текст служит основанием возводимой «постройки» системы символов, взятых из различных культур. Мэнада у Иванова не просто служительница культа Диониса; это многогранный образ-символ, который вбирает в себя множественные смыслы, формирующиеся на основе взаимоналожения различных мифопоэтических и эзотерических образов.

Центральное, ключевое положение стихотворения «Мэнада», открывающего книгу лирики, — не случайно. «Безумствующая, исступленная» мэнада, вызывающая Диониса у пещеры нимф, — это образ, созданный Ивановым в контексте его дионисийского мифа. Показательно, что образ мэнады начинает формироваться у Иванова в середине 1890-х годов в переписках со второй женой³⁹². Его предвосхищение, как уже указывалось, выражено в поэме «Миры возможного». Здесь же обозначена и семантика образа сердца. «О, Боже, — пишет Зиновьева-Аннибал Иванову в письме от 15/17 мая 1896 года, — если бы была вечная любовь, о, безумная жажда моего сердца — вечной любви»³⁹³.

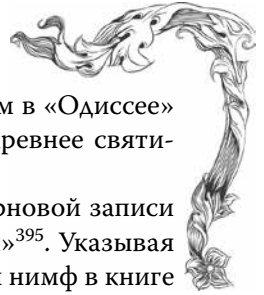
Женский оргиазм мэнад, согласно исследованиям Иванова, относится к прадионисийским культам, так как он требовал мужского коррелята и был связан с рождением и с возрождением бога Диониса³⁹⁴. Поэтому стихотворение имеет ритуальный смысл: возрождение Диониса как воссоздание распавшегося мира. Большую роль играет музыкальный ритм, мелодика, повторность слов, звукообразов. По свидетельству О. Шор, Вячеслав Иванов читал это стихотворение так, «что звуки и ритмы песни (по форме сербской) вызывали в слушателях <...> переживание ужаса и восторга античных мистерий» (II, 699).

Поэтому мэнада в мистериальном смысле — Анима-душа, рождающая в себе божество. Культовый оргиазм мэнады обусловлен состоянием эротического экстаза, в котором она вызывает бога Диониса. Об этом ее просят «текущие» нимфы: «И текущие взмолились Нимфы / Из глубин пещерных за

³⁹² Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. С. 119, 155; и др.

³⁹³ Там же. С. 386.

³⁹⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 17.



мэнаду» (II, 227). Пещера нимф описана, как известно, Гомером в «Одиссее» (XIII 102–112). Это иносказательный образ, изображающей древнее святилище — лоно Матери-Земли.

Образ менады «с сильно бьющимся сердцем», согласно черновой записи в автографе Иванова, был взят им первоначально из «Илиады»³⁹⁵. Указывая на гомеровский образ менады «с сильно бьющимся сердцем» и нимф в книге «Дионис и прадионисийство», Иванов считает, что менад Гомер знал в связи с прадионисийскими культами, распространенными в древности, «не зная Диониса»³⁹⁶. В «Эллинской религии страдающего бога» он писал о пленении человеческой индивидуальности: «Мифы о дионисических пещерах <...> показывают, как души упиваются в них чарующими испарениями, чтобы, опьянившись забвением прежней чистоты и единства, ринуться из своей верховной отчизны в юдоль страды земной; кажется, что и Платонова притча о пещере, противопоставляющая миру ноуменов состояние духа, погруженного в феноменальное, в образ узничества пещерного, — принадлежит к той же семье дионисических мифов»³⁹⁷.

Образ был обобщен в философской традиции в мистическом трактате Порфирия «О пещере нимф»³⁹⁸. М. А. Волошин, обращаясь к анализу теургии у Порфирия, писал, что это «гимн вечно мужественному и вечно женскому»³⁹⁹. Иванов, несомненно, учитывает мифопоэтический смысл трактата Порфирия, в котором иносказание о пещере нимф приобретает и космологический, и эротический характер. Как пишет А. Ф. Лосев, анализируя трактат Порфирия, это — «до предела насыщенный символический комментарий Гомера», который был «одной из первых неоплатонических конструкций космоса»⁴⁰⁰. Его истолкование Иванов мог знать по трудам Плутарха, Прокла, стоиков. Отражениями этих идей пронизана его статья «Эпос Гомера»⁴⁰¹. Поэтому он создает образ «текучих» нимф, так как они получили это именование от водных стихий, их образующих, согласно Порфирию.

Нимфы в трактате Порфирия — души, находящиеся в становлении, пещера — символический образ рождающего лона — космоса и средоточие мировых потенций — Эроса. Соединяясь с влагой, души, по Порфирию, возрастают. Поэтому философский сюжет стихотворения основывается на молении о влаге, «влажном Боге» Дионисе: «Влаги, влаги,

³⁹⁵ См. об этом в комментариях Р. Е. Помирного в кн.: *Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. С. 298.*

³⁹⁶ *Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 58–59.*

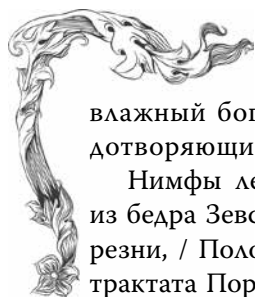
³⁹⁷ *Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. №7. С. 133.*

³⁹⁸ См.: *Порфирий. О пещере нимф // Плутарх. Исида и Осирис. Киев, 1996. С. 211–229.* В комментариях к этой работе А. Ф. Лосев пишет, что в ней создается метод философского познания. См.: *Лосев А. Ф. История античной эстетики: Последние века. М., 1988. Кн. 1. С. 97.*

³⁹⁹ См.: *Волошин М. А. Записные книжки. С. 104.*

⁴⁰⁰ *Лосев А. Ф. История античной эстетики: Последние века. Кн. 1. С. 94.*

⁴⁰¹ *Иванов Вяч. Эпос Гомера // Гомер. Поэмы. М., 1912. С. XII.*



влажный бог!..» (II, 227). В древности Дионис получил название «оплодотворяющий влагой»⁴⁰².

Нимфы лесной долины Ниса, как известно, после рождения Диониса из бедра Зевса укрыли его в пещере⁴⁰³. Образ камня в стихотворении («Ты резни, / Полосни / Зубом молнийным мой камень, Дионис!») — реалья из трактата Порфирия, где каменные чаши и амфоры, как указывает Лосев, — «символы нимф-гидриад (то есть Водяных)»⁴⁰⁴. Менада у Иванова — создательница «влажного» текучего телесно-эротического космоса, как и нимфы. Зиновьева-Аннибал в письме к А. Р. Минцловой писала о выборе ею посвященного пути: «Еще моя глубина не выявила себя, еще мне сухо, не растворенно, не дионисично на нем, моей душе водяной и огненной». Далее она продолжала: «Эти две стихии чувствую своими: вода — мое течение, покорствующее Необходимости Божественного выявления, и огонь — мое поклонение Святому Духу, третьему лицу, отцу моих молитв, погружений и исступлений»⁴⁰⁵.

У Вячеслава Иванова, как и у античных философов, миф — это и обобщение древнейшего предания, и система иносказательных символов. Вместе с тем поэт идет не столько к реконструкции античного сюжета, сколько к творческому пересозданию. Он использует сокровенный смысл мифа о пещере, чтобы создать символический образ менады и показать ее как создательницу духовно-телесного космоса становления через экстатическое состояние, образно воссозданное пластическими, почти скульптурными средствами и ритмическим строем стиха. В «Эллинской религии...» Иванов писал, что менада — это «религиозный тип», который «достиг своего высшего художественного выражения в статуе Скопаса, представлявшей мэнаду в состоянии экстаза, в длинной развевающейся одежде, с козленком в руках, разорванным в религиозном исступлении; голова закинута назад, волосы распущены по ветру, она стремится в вихре своего энтузиазма к священным оргиям Киферона»⁴⁰⁶. В позднем эссе Иванова «Анима» (1935) первая главка носит название «Анима как Мэнада». Менада здесь становится выражением Анимы, так как воплощает архетип женского начала как принцип спасения и соединения с божественным.

Открывающая «водного» Диониса, Диониса бессознательных состояний, менада в стихотворении Иванова связана и с земными хтоническими силами природы. Преобладающее значение имеет символика сердца: «Бурно ринулась Мэнада, / Словно лань, / Словно лань, — / С сердцем, вспугнутым из персей, / Словно лань, / Словно лань...» (II, 227). Образ

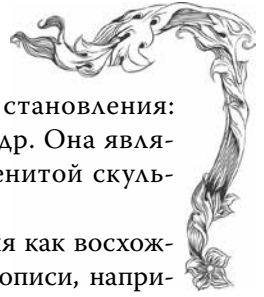
⁴⁰² Любкер Ф. Реальный словарь классической древности / Полн. перевод с нем. В. И. Модестова. СПб.; М., 1888. С. 313–314.

⁴⁰³ Там же. С. 314.

⁴⁰⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Последние века. Кн. 1. С. 95.

⁴⁰⁵ См. в кн.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 42.

⁴⁰⁶ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 120.



менады становится символом телесно-душевно-духовного становления: «мэнада, словно лань», «сердце-сокол», «сердце-солнце» и др. Она являет собой образ дионисийской божественности, как в знаменитой скульптуре Скопаса.

Мэнада — прообраз христианского экстатического моления как восхождения души ко Христу, как в мистической католической живописи, например, изображающей Св. Терезу. М. М. Бахтин утверждал, что основной мотив стихотворения «Мэнада» — «полная отдача себя богу Дионису, и мотив этот сплетается с мотивом христианского причастия»⁴⁰⁷. Экстатичность диктуется культовым оргиазмом дионисийских мистерий, образами мэнады в античной скульптуре, проецируясь на «башенные» ритуалы в духе платоновского «Пира», описанные биографами Иванова и исследователями «башенного» текста его творчества⁴⁰⁸.

Таким образом, образ мэнады многозначен и имеет сложные символические смыслы, которые распознаются путем герменевтического истолкования. Кроме того, этот образ спроецирован на судьбу Иванова и роль в ней его второй жены — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал как его мистического андрогинного я.

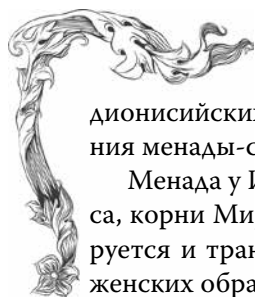
Текстами-двойниками стихотворения «Мэнада», открывающего книгу лирики, являются такие произведения, как «На башне», «Медный всадник». Их соотнесенность друг другом и взаимоотражение формируют принцип зеркального мира *масок* — *личин* и их трансформаций в *маски-лики*, характерные для завершающих разделов книги лирики, особенно раздела «Rosarium».

Отзвуки космогонической мифологии находим в стихотворении-двойнике «Мэнады» — «Медный всадник». Оно воспринималось Ивановым в свете пушкинского эсхатологического мифа как «грозное пророчество», апокалипсический образ прозрения — безумия: «Слышу медного скаканья/ Заглушенный тяжкий топот... // Замирая, кликом бледным / Кличу я: "Мне страшно, дева, / В этом мороке победном / Медно-скачущего Гнева"... // А Сивилла: «Чу, как тупо / Ударяет медь о плиты... / То о трупы, трупы, трупы / Спотыкаются копыта...» (II, 261–262). Пушкинские звукообразы, использованные здесь, многообразны. Они являются слуховыми: *слыш-, скак-* («слышит»-«слышу», «скаканье»-«скаканья»), слуховыми и зрительными: *тяж-, медн-* («тяжело-звонкое», «медно-скачущего», «медною главою», «ударяет медь о плиты»), *бледн-* («бледный»-«бледным»).

В звукообразах стихотворения представлено ритуальное пространство дионисийского экстаза — безумия. Оно дано как звучащее и осязаемое символическое пространство ужаса и агона, что находит отражение в практике

⁴⁰⁷ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 323.

⁴⁰⁸ См. об этом подробнее в кн.: Шишкин А. Б. 1) История «Башни». Рим, 1997; 2) Симпозион на петербургской башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры: Альманах «Канун». СПб., 1998. Вып. 3. С. 273–352.); Башня Вячеслава Иванова и культуры Серебряного века.



дионисийских оргий, одержимости, иступления, экстаза. Формула состояния менады-сивиллы: «в тебе божество» (II, 30).

Менада у Иванова — Душа и Мать, рождающее лоно и носительница Эроса, корни Мирового Древа и начало его созидającego роста. Ее образ варьируется и трансформируется в книге лирики, зеркально отражаясь в других женских образах.

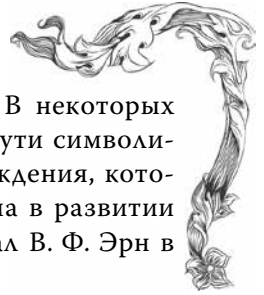
Дионисийскую тему продолжает и цикл «Солнце-Сердце». Он основан на мифопоэтической солярной символике. Цикл открывает стихотворение «Хвала Солнцу». В нем находит яркое выражение идея *солнечного посвящения*, намечающая мистический путь исканий к «предызбранной цели» как выход из плена пещеры-темницы: «О Солнце! вожатый ангел Божий, / С расплавленным сердцем в разверстой груди! / Куда нас влечешь ты, на нас непохожий, / Пути не видящий пред собой впереди? / Предвечный солнца сотворил, и планеты. / Ты — средь ангелов-солнц! / Мы — средь темных планет...» (II, 230). «Хвала Солнцу» — своеобразный гимн, перерастающий в «Хор солнечный» и «Псалом солнечный». Солнце воплощает в себе идею круга, восхождения-нисхождения, солнечный поиск уподобляется «круговратной печи»: «Притяженный пламень к первоизбранной цели, / И пути вам незримы в небесах впереди. / И в расплавленном лоне, пока не иссякла / Вихревой пучины круговратная печь, — / Нас, зрящих и темных, к созвездью Геракла, / Вожатый слепец, ты будешь влечь!» (II, 230).

Идея солнечного посвящения является, по словам В. Ф. Эрн, центральной у Платона. Структура диалога «Федр», как он считает, намечает выход из «темничного пленения», от незнания — к знанию. «В мифе о “пещере”, — по его мнению, — мы имеем сокращенную транскрипцию всего платонизма. С необычайной интенсивностью, используя удачно найденный образ, Платон в немногих словах запечатлевает все им постигнутое и различные сферы постижения располагает в той *духовной перспективе*, которая обуславливалась точкой жизненно проходимого им пути»⁴⁰⁹.

Поэтому сборник «Cor Ardens», состоящий из двух томов с включением ранее вышедшего «Эроса», представляет собой различные планы постижения Вячеславом Ивановым философии Платона в определенной последовательности жизненного пути: от «башенных» симпозионов и тройственных союзов — к переживанию мистического брака с дочерью Зиновьевой-Аннибал — В. К. Шварсалон. Важна последовательность переживаний, воплотившихся в мифопоэтической форме книги в целом. Эти духовные состояния, как и у Платона, — выход к *самому солнцу*, «солнечное постижение», которое, как пишет Эрн, — «есть состояние полного узрения истины», «истина сама по себе»⁴¹⁰. «Стадия выхода из пещеры, — по его мнению, — есть отрицательный момент освобождения от власти доксихеских теней, стадия постепенного созерцания солнца (по отражениям в воде и в освещенных предметах) — есть положитель-

⁴⁰⁹ Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона. С. 465.

⁴¹⁰ Там же. С. 466, 469.



ный момент возрастающего усвоения самой Истины»⁴¹¹. В некоторых стихотворениях книги, например, «Завет Солнца», образ пути символизируется «притином» — высшей точкой солнечного восхождения, которая в диалоге «Федр» у Платона определяет тему перелома в развитии посвящения Феда Сократом (II, 233). Об этом также писал В. Ф. Эрн в своем сочинении «Верховное постижение Платона».

Стихотворение «Солнце-двойник» в сборнике «Cor Ardens» основано на идее забытого, зачарованного бога, который, благодаря солнечному посвящению, оживает в душе и становится «внутренним человеком». Чудо его рождения описано как воскрешение Лазаря после «мистической смерти»: «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!» (II, 236). Воскрешение символизируется образом спасенного сердца бога Диониса («Сердце Диониса»). Дифирамб «Огненосцы», открывающий следующий раздел, носит диалогическую форму и вводит космогоническую тему хаоса (хор Океанид) и его преодоления (иерофант, огненосцы — носители начала Прометея) в пророчествах пифии: «Из Хаоса, из черного, / Рождается Звезда...» (II, 241).

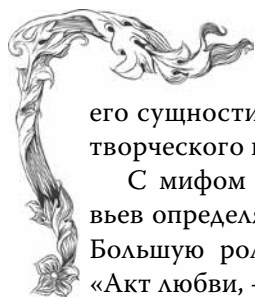
Ханзен-Лёве, анализируя солнечный миф Вячеслава Иванова, пишет, что он «имеет большой мифопоэтический “радиус действия” по сравнению с этим мифом у Белого, Блока или Городецкого. Его охват — от солнца-царя (в качестве Бога-Отца, создающего мир) через аполлинийский и дионисийский восход и закат Феба до христианского Солнца-Христа и от него до *solificatio* художника, в качестве “огненосца” выполняющего свой прометеевский труд»⁴¹².

Поэтому солярно-хтонический цикл мифологических мотивов в книге Иванова многогранен и иерархичен. Он основан на мотивах и образах античной философской и мифологической традиции, а также неогностических мотивах — поисках «зачарованного» бога как борьбе хтонического и светлого начал.

В структуре сборника символ солнца-сердца — выразитель идеи Эроса. Как писал Иванов в статье «Новые маски», «Огнеликий Эрос отражается в море, как солнце глубин...» (II, 82). Платоновская идея Эроса как экстатического служения Богу Дионису-Христу и полная отдача себя — составляет основу первой части книги. Она же является основой мифопоэтического сюжета всей книги, в которой Эрос, как в мифе у Платона, является силой, вызывающей жажду андрогинной целостности и тяготение к красоте души и тела как стремление к бессмертию. Эрос — страсть к познанию и одновременно понимание космического единства, взаимосвязи явления и

⁴¹¹ Там же. С. 469.

⁴¹² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 169.



его сущности. Кроме того, Эрос — это стремление к мудрости, выражение творческого порыва как вида безумия.

С мифом об Эросе связана идея вечной любви, смысл которой Соловьев определял как преодоление разделенности человека («Смысл любви»). Большую роль играет понимание Вячеславом Ивановым смысла любви. «Акт любви, — подчеркивал он, — только любви, полагающей Другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни и проблема спасения» (III, 304)⁴¹³.

Платоновско-соловьевский вопрос о смысле любви, как пишет Иванов в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева», связан с проблемой преодоления смерти через тайну пола (III, 304–305). Это одна из кардинальных проблем русского Серебряного века. «Эротическая утопия в культуре Серебряного века, — считает О. Матич, — представляла собой альтернативный взгляд на проблематичные отношения Эроса и Танатоса по отношению к более известной концепции инстинкта смерти у Фрейда»⁴¹⁴. Большое значение для формирования этой утопической модели жизни в творчестве Вячеслава Иванова сыграла идея преодоления смерти через Эрос. Она многогранно развивается в структуре книги и перекликается с идеями Зиновьевой-Аннибал, ярче всего выраженными ею в драме «Кольца» и замысле неопубликованного романа «Пламенники».

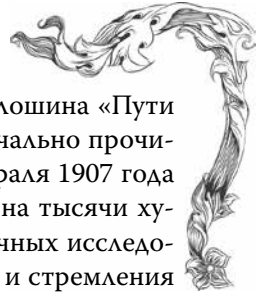
Темы платоновского Эроса нашли отражение и в реальной «башенной» жизни Вячеслава Иванова, которая была устроена, судя по письму Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, датируемому 1905 годом, «по примеру Пира», который представляет собой — «собеседование о Любви»⁴¹⁵. Как указывает А. В. Лавров, в атмосфере «башенных» «симпозионов» «запечатлевалась идеологическая и мифопоэтическая атмосфера», когда Иванов «выстраивал цепочки своих аргументов на основе тезисов платоновского “Пира”»⁴¹⁶.

⁴¹³ См. об этом подробнее: *Цимборска-Лебода М.* Вяч. Иванов и Владимир Соловьев: Концепт любви и проблема Другого // Владимир Соловьев и культура Серебряного века / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М., 2005. С. 131–139.

⁴¹⁴ *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России / Пер. с англ. М., 2008. С. 6. В записной книжке М. Волошина, датируемой 1905–1907 годами, сохранилось свидетельство об утопичности его взглядов в связи с анализом диалога Платона «Федр». Приводя слова Федра об Эросе («Если могли существовать народ или войско, состоящее только из влюбленных, то этот народ более других любил бы добродетель и ненавидел порок. Люди, соединенные таким образом, хотя бы и в меньшинстве могли бы покорить мир»), он записывает: «Любящий более божественен, чем любимый. Им владеет бог» (*Волошин М. А.* Записные книжки. С. 66). См. также его запись о работе В. С. Соловьева «Жизненная драма Платона» (Там же. С. 71–72).

⁴¹⁵ *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Письмо к М. М. Замятниной от 11 декабря 1905 года // Александр Блок: Новые материалы и исследования: Литературное наследство. Т. 92. М., 1982. Кн. 3. С. 233.

⁴¹⁶ *Лавров А. В.* Неизданные лекции М. Волошина // Волошин М. А. Из литературного наследия. СПб., 1999. С. 4.



В этом плане большой интерес представляет лекция М. Волошина «Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову “Пире”)», первоначально прочитанная на одной из знаменитых «сред» на «Башне» 14–15 февраля 1907 года и имевшая большой резонанс⁴¹⁷. Волошин писал: «Несмотря на тысячи художественных произведений, лирических стихотворений, научных исследований, романов и трагедий, изучавших все виды, формы, пути и стремления Эроса, за эти двадцать веков, отделяющих нас от времени Платона, не было написано ничего, хотя бы отчасти раскрывающего ту сложность мировых вопросов любви и пола, которые раскрыты в “Симпосионе”»⁴¹⁸. Диалог Платона «Пир» он называет «Евангелием Эроса»⁴¹⁹.

Модель диалога «Пир» оказала несомненное влияние на мифопоэтику книги, особенно первого ее тома, который первоначально должен был завершаться «книгой» «Эрос» и циклом «Золотые завесы». О. А. Шор в комментариях к «Дневнику» Вячеслава Иванова 1906 года писала о реальном плане отношений на «Башне», связанном с экспериментами духовно-душевно-телесного «слитка» из троих: «Больше, глубже, чем к Уальду и к Жиду, дума В. И. обращалась к Платону и к Леонардо. <...> Да и значит ли “снятие граней”, что трое “будут в плоть едину”? Безумие? Однако Платон говорил и о “безумии правом” <...> При содействии своей Лидии-Диотимы В. И. стал искать, вызывать “другого”» (II, 757). «Платон помог и с учеником, — как указывает далее О. А. Шор, — С. М. Городецким: «Учитель гордился им, восхищался его успехами и, согласно требованиям Платона, в него влюбился» (II, 757).

Диалог «Пир» в антропософско-розенкрейцерских кругах считался лучшим «диалогом о любви», дающим знание о ее божественной природе. Любовь здесь, по мысли Р. Штайнера, была провозвестницей мудрости. «Если мудрость, вечное Слово (Логос), является сыном вечного творца миров, то любовь имеет к этому Логосу материнское отношение», — писал он⁴²⁰.

М. Волошин в лекции «пути Эроса» писал о том, что «истинный путь Эроса — это, начав с красот земных, подняться до красоты вечной»⁴²¹.

Первая ступень эротического восхождения, по Платону, как известно, — деторождение, вторая — творчество, третья — общественно-политическая деятельность. Но это — *созерцательная* ступень, как считает Лосев⁴²². Главная — *эпоптическая* ступень, но она для тех, кто знает путь к таинствам (Пир, 210а-е). Лосев обозначает ее так: «Ступени восхождения в этой эпоптической части намечены вполне ясно: 1) любовь к одному прекрасному телу, 2) любовь к прекрасному в телах вообще, 3) любовь к

⁴¹⁷ См.: Волошина М. (Сабашникова М. В.). Зеленая змея. С. 163.

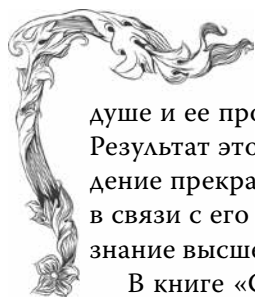
⁴¹⁸ Волошин М. А. Пути Эроса (мысли и комментарии к Платонову «Пире») // Волошин М. А. Из литературного наследия. С. 13.

⁴¹⁹ Там же. С. 14.

⁴²⁰ Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1912. С. 70.

⁴²¹ Волошин М. А. Пути Эроса (мысли и комментарии к Платонову «Пире»). С. 15.

⁴²² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 2. С. 228–229.



душе и ее проявлениям и “образам”, 4) любовь к знанию всех видов вещей. Результат этой любви на всех ступенях, кажется, один и тот же — это рождение прекрасных речей и размышлений, которые появляются у любящего в связи с его чувствами к любимому»⁴²³. Последняя высшая ступень — познание высшей красоты (Пир 210е–212а).

В книге «*Cor Ardens*» создается эротическая утопия мистического восхождения к Богочеловечеству через синтез духовный и телесный (андрогинизм), а менада, образ которой является ключевым, — отраженный образ Диотимы из «Пира» Платона, которая «посвятила» Сократа, и отраженный образ Премудрости. Она, на наш взгляд, является той самой смыслообразующей мифологемой, которая образует поэтический сюжет некоторых циклов и сборников стихов⁴²⁴.

В системе художественного целого нет случайных символов или символов, которые «не были бы связаны цепочкой смысловых сцеплений...»⁴²⁵. С точки зрения соотношения части и целого, целое как явление органической структуры как бы образуется из частей, следуя представлению символистов о мифе как «ядре» или «зерне», из которого «прорастает», говоря А. Белого, «миф души».

«Миф души» Иванова связан с памятью об ушедшей жене, поэтому закономерно, что в структуру книги вводятся сонеты и канцоны, как у Данте или Петрарки. В начале статьи «О границах искусства» Иванов приводит прозаический перевод сонета Данте, где воссоздается видение возлюбленной с пылающим сердцем в руках.

Образы христианской религии трактуются через античную мифологию, как, например, в известном стихотворении «Аттика и Галилея»⁴²⁶. Образ «ясноокой и Строгой, и Безмужней, и Мудрой» Афины Паллады, с которой, как уже указывалось, связана символика эфира как прозрачной среды, является прообразом непорочной Девы Марии, невесты «нечестивой»: «И пред взорами Чистой — золотая прозрачность», «и открыты святыни / Ясноокой и Строгой, и безмужней, и Мудрой» (II, 269). Важнейший способ создания символического образа — палимпсестность, или принцип взаимоналожения образов, которые просвечивают друг через друга.

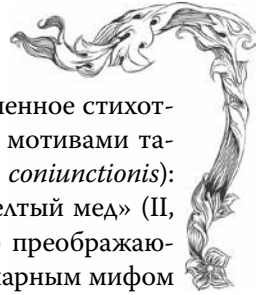
Подобный пример находим в разделе «Повечерие», посвященном Зиновьевой-Аннибал. Он состоит из стихотворений, образующий цикл-реквием памяти умершей. Несмотря на облегченную символику стихотворений, со-

⁴²³ Там же. С. 229–230.

⁴²⁴ См. также: *Сегал (Рудник) Н. М.* Мифологема Диотимы: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 1. С. 183–204; *Павлова Л. В.* «Кто же он, Диотима?» (Античные и новоевропейские концепции Эроса в книге Вяч. Иванова «Эрос») // *Взаимосвязи национальных литератур и культур: Сб. науч. трудов.* Смоленск, 1995. Вып. 1. С. 65–75.

⁴²⁵ *Аверинцев С. С.* Системность символов в поэзии Вяч. Иванова. С. 44.

⁴²⁶ Подробный анализ см.: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов. «Аттика и Галилея»: (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // *Scripta Gregoriana: Сб. в честь семидесятилетия академика Г. М. Бонгард-Левина.* М., 2003. С. 397–409.



храняющих классическую ясность образов, последнее незавершенное стихотворение — «Exit cor ardens» — пронизано мифопоэтическими мотивами таинства воссоединения мужского и женского начала (*mysterium coniunctionis*): «Гляди, в краях глубокого потира / Закатных зорь смесился желтый мед» (II, 281). Мотивы вбирают в себя символику солярного мужского преображающего начала и хтонической женской природы, объясняемой лунарным мифом («темных вод», «расцвел луной»). Они объединяются словом-символом христианской религии — «причастие»: «И тусклый мак, что в пожитях эфира / Расцвел луной. И благодать темных вод / Творят вино божественных свобод / Причастием на повечерьи мира...» (II, 282). Взаимоналожение образов — важнейший принцип мифопоэтики. Он основан на идее создания образа мистического брака и андрогинного образа целостного человека.

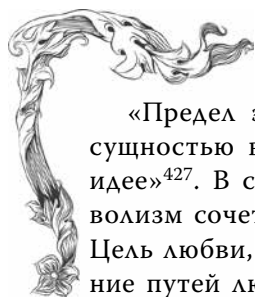
Уже в стихотворениях сборника «Cor Ardens» появляются мифологемы лунарного мифа книги «Нежная Тайна», связанные с образами Деметры (Цереры) и Персефоны (Коры). Исключительную роль здесь играет «Канцона» — реквием памяти ушедшей Лидии, близкая по тональности и трагичности сонетам Петрарки, написанным «на смерть» Лауры. Стихотворение открывает четвертую часть второго тома книги «Cor Ardens», носящую название «Любовь и смерть» и является текстом-эхом стихотворения «Мэнада», открывающего первый том:

Великий Колокол на богомолье
Тебя позвал... Тоской
Затрепетала вдруг нетерпеливой
И вырвалась душа в свое приволье
(На подвиг иль покой?)
Из ласковых оков любви ревнивой...
И вновь над темной нивой
Тебя я вижу сирью Церерой:
С печалию и верой
Зовешь ты дождь и солнце на поля,
Где пленный сев еще таит земля.
<...>

(II, 397)

Вместе с тем это стихотворение является будущим «зерном» книги «Нежная Тайна», основанной на элевсинском мифе о Деметре (Церере) и Персефоне (Коре) как близнечном мифе о Матери и Дочери.

Второй том сборника «Cor Ardens» составили сложные разделы «Speculum speculorum», «Эрос» с приложением цикла сонетов «Золотые завесы», «Любовь и смерть» и «Rosarium». Сборник «Эрос» — кульминационная точка в развитии андрогинного сюжета первого тома книги «Любовь и смерть». «Rosarium» — молитва и обретаемый путь просветления и поиска. Не случайно в католичестве так называлась молитва по четкам.



«Предел эротического знания, — пишет А. Ф. Лосев, — слияние с сущностью вещей, любовь даже не к идеальному знанию, но к самой идее»⁴²⁷. В статье «Мысли о символизме» (1912) Иванов писал: «Символизм сочетает сознания так, что они совокупно рождают “в красоте”. Цель любви, по Платону, — “рождение в красоте”. Платоновое изображение путей любви — определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело души, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим» (II, 606).

К примеру, стихотворение «Возрождение» из второй книги сборника «Cor Ardens» — «Speculum speculorum» — основано на поэтике мистических образов Змеи и Солнца как инвариантов идеи постижения-познания космического Эроса:

*Нам суд — быть богомольцами могучих Змей и Солнц,
Мы, золотом и кольцами тягучих Змей и Солнц*

*Облачены, священствуем, жрецы и ведуны, —
Пророка, верховенствуем на кручах Змей и Солнц.*

*Судьбиною стократно влачить осуждены
Мы чешую возвратную живучих Змей и Солнц.*

*Нам зрима сокровенная крылатость глубины;
Звучит нам песнь забвенная в созвучьях Змей и Солнц.*

*И нам необычайные напоминают сны
Былые славы тайные летучих Змей и Солнц.*
(II, 290)

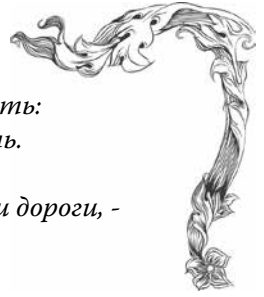
Повторность образов создает ритмико-мелодическое подобие звучащего космоса. Большую роль играет числовая символика, которая, в мифоритуальном тексте носит характер удвоения и утроения ведущих чисел: три, семь, десять, двенадцать, тридцать три и т. п.⁴²⁸

Принцип удвоения и удесятерения чисел показателен, например, для стихотворения «Узлы Змеи» цикла «Аргана», посвященного В. Я. Брюсову. В этом стихотворении змея становится символом постижения Солнца-Эроса-огня в развитии сюжета посвящения водами Ганга:

*Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда,
Где страстная ранит разнo многострастная улада, —*

⁴²⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 2. С. 229.

⁴²⁸ О числовых кодах мифопоэтического текста см.: Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая). С. 162.



*На два пола — знак Раскола — кто умножит, может счесть:
Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.*

*Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три дороги, -
Слабым в гибель, — чьи алмазны светоносные сердца,
Тем на подвиг ярой пытки, риши Гангеса и йоги
Развернули в длинном свитке от начала до конца.*

*В грозном ритме сладострастий, к чаше огненных познаний
Припадай, браман, заране опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых бесстрастий клик последних заклинаний
Мог собрать в единой длани все узлы горящих узд.*

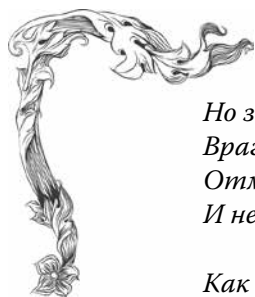
(II, 291)

Ритуальные сюжеты «свернуты» в этом тексте в числовой гиперболизированный символизм образов. К их истолкованию можно приблизиться на материале древнеиндийской мифологии. Согласно традиции, священная река Ганг — गङ्गा (*хинди*), *ganges* (*англ.*) почиталась матерью телесных воплощений богов. По учению индуизма, воды Ганга считаются священными и освобождают от земных грехов. С древнейших времен возникла вера в то, что она связывает земное и небесное царство. Эти легенды отразились в «Махабхарате». Считалось, что утонуть в реке — значит освободиться от земной смертной жизни. Поэтому «подвиг ярой пытки» в стихотворении — это небесное воплощение земного Эроса. Омовение сопровождается молитвой к Солнцу, поэтому в стихотворении Вячеслава Иванова продолжается тема солнечного посвящения. Для индусов считается обязательным сжигание тела умершего на берегу реки и развеивание пепла над водами реки. Брахманы осуществляют ритуалы и оказывают обрядовые услуги, освящая воду для питья, которая считается целительной, поэтому по берегам реки располагаются центры йоги. Для развития мифопоэтического сюжета стихотворения большую роль играют числовые коды. Они оказываются органичными в этом стихотворении.

Следующий раздел книги, который составил сборник «Эрос», основан на платоновской теории любви к телу, культ которой сохранялся на «Башне» Вячеслава Иванова. Возьмем, к примеру цикл «Симпосион».

Уже в первом стихотворении «Антэрос» дана зрелищная театральная картинка, где персонажами являются посвящаемые в таинство Эроса юноши, Музы и Хариты, бог Эрос и Антэрос:

*В палэстрах беломраморных, где юноши нагие
Влюблялись под оливами друг в друга и в себя,
С Харитами стыдливými и с Музами благие
Являлись им бессмертные, прекрасных возлюбя.*



*Но за крылатым Эросом и мстительный Антэрос,
Враг юный брата милого, слетенных посещал:
Отмицал он за влюбленного, чье сердце тронул Эрос,
И ненависть в отринutom из мук его возвращал.*

*Как вихрь, о буйный бог борьбы, ты там, где тлеет ревность,
Обида ли любовная нам раны бередит.
Тебе принес бескровные я дани; пусть же гневность
Твоя минует этот круг и эту грудь щадит!*
(II, 375)

Основная тема сборника «Эрос», ставшего в итоге разделом книги, — драма платонизирующего сознания. Она заключается в невозможности обрести истинное воссоединение через однополую любовь, что особенно явно почувствовали современники, высказав в критических отзывах все pro и contra⁴²⁹. Утопичность проектов ощущается и в хрониках жизни Вячеслава Иванова, и воспоминаниях современников⁴³⁰.

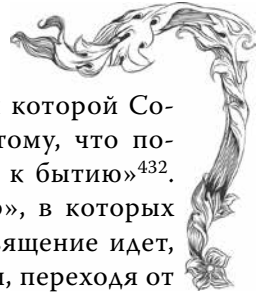
Чувства Иванова к С. М. Городецкому, как свидетельствуют записи, сделанные им в дневнике 1906 года, не были взаимными (II, 748–753). Начальные эпизоды диалога «Федр», которые были в центре внимания Иванова, судя по его пометам в тексте книги⁴³¹, связаны со спором Федре и Сократа о природе любви между любящим и возлюбленным. Понять природу любви может только посвященный в истинное знание человек, так как Эрос, по Платону, — посредник, любовью один человек притягивается к другому, прозревая в другом божественное. Античный мир чувственных образов сочетается здесь с миром сверхчувственным, так как только сверхчувственное открывает истину. Сверхчувственный мир дает свободу, но обрекает на непонимание другого, не приобщенного к высшей тайне.

М. А. Волошин в своей статье «"Эрос" Вячеслава Иванова» писал о понимании им андрогинной идеи воссоединения, выраженной в книге. По его мнению, «имя великого демона Эроса невольно возвращает па-

⁴²⁹ Анализ биографических событий, определивших мистические темы сборника см.: Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1019); Парадигмы орлино-змеиных символических образов сборника рассматриваются А. В. Павловой в ее кн.: «У каждого за плечами звери»: Символика животных в лирике Вячеслава Иванова. С. 162–218. Обзор критических отзывов содержится в статье Е. А. Бусыгиной «Книга лирики "Эрос" Вячеслава Иванова в восприятии современников» (Русская литература. 2012. №2. С. 170–171).

⁴³⁰ Хронику событий на «Башне» Вяч. Иванова см.: Богомолов Н. А. Первый год «Башни» // Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 112–198; Воспоминания современников о событиях на «Башне» см.: Сабашникова М. В. (Волошина М.). Зеленая змея; Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. СПб., 2000.

⁴³¹ Анализ помет Иванова на полях диалога «Федр» посвящен первый параграф четвертой главы нашей работы.



мать к той застольной беседе афинских юношей, во время которой Со- крат рассказывает, как Диотима-пророчица поучала его тому, что поэзия есть общая причина того, что из небытия переходит к бытию»⁴³². Он называет стихотворения: «Змея», «Целящая», «Кратэр», в которых поэт посвящает в таинства любви именем Диотимы. Посвящение идет, согласно размышлениям Волошина, «по ступеням лестницы, переходя от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим, от красивых тел к прекрасным деяниям, от деяний к знаниям, до тех пор, пока, переходя от одних к другим, не дойдешь до совершенного знания самой Красоты, пока не познаешь Прекрасное само по себе»⁴³³. Соединение возлюбленных — алхимический процесс, оно осуществляется в символической священной чаше, как в стихотворении «Кратэр», где «Эрос смешивает мужское и женское»⁴³⁴.

В мифологическом сюжете обретения первоначальной целостности — андрогинности — Волошин видит отражение древнейших мифов о кровосмешении: об Эдипе-царе, о матери — Сырой Земле. Его статья показала значимость мифа об андрогинной природе человека для формирования мифопоэтики Иванова. Отклик С.М.Городецкого, автора сборника «Ярь» (1907) был негативным, так как в нем говорилось о несостоятельности идеи Эроса, которая «уже невыносима и вызывает ропот»⁴³⁵.

В сборнике «Эрос» многообразно варьируется мифологическая числовая символика. Например, в стихотворении «Кратэр» число *один* становится символом андрогинности, а число *три* связано с Эросом:

*Ярь двух кровей, двух душ избыток,
И власть двух волей, и весть двух вер,
Судьбы и дней тяжелый слиток
Вместил смесительный кратэр.*

*И в темноогненном кратэре,
Где жизни две — одна давно,
Бог-Растворитель в новой мере
Мешает цельное вино.*

*Льет третий хмель, и зыблет лжицей
Со дна вскипающий сосуд;
И боги жадною станицей*

⁴³² Волошин М. А. «Эрос» Вячеслава Иванова // Волошин М. А. Лики творчества / Под ред. В. А. Мануйлова, В. П. Купченко, А. В. Лаврова. Л., 1988. С. 480.

⁴³³ Там же. С. 481.

⁴³⁴ Там же. С. 482.

⁴³⁵ Городецкий С. М. Три поэта // Перевал. 1907. № № 8-9. Июнь – июль. С. 87.



*К нему слетят и припадут:
Затем, что ты, кто облетаешь
Пчелой цветник людских сердец,
Их нашей кровию питаешь,
О демон-Жало, Эрос-жрец!*

(II, 381)

Число *три* — преодоление разделения пола, как в стихотворении «Зодчий»:

<...>

*Бог-Эрос, дыханьем надмирным
По лирам промчись многострунным,
Дай ведать восторги вершин
Прильнувшим к воскрыльям эфирным,
И славь огнежалым перуном
Три жертвы в алтарь триедин!*

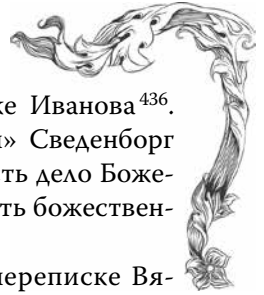
(II, 380)

«Эрос» и «Золотые завесы» в структуре книги лирики наиболее полно и глубоко раскрывают мифологему Солнца-Эроса, символом которого становится число три. Они посвящены тайне тройственного брака между Ивановым и Зиновьевой-Аннибал с С. М. Городецким, с одной стороны, М. В. Сабашниковой — с другой. Жизнь создавалась по модели мифологического сюжета, поэтому реалии личной жизни — и комментарий к теме, и отраженный миф. Цикл «Золотые завесы» также показал в символических образах драму несостоявшегося тройственного брака, иллюзию мистического соединения.

Во второй том книги лирики «Cor Ardens» вошли канцоны и сонеты «Любовь и смерть», которые были посвящены памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и составили целую главу — «книгу». Они были навеяны сонетами Петрарки и Данте. Это поэма в сонетах «Спор», «Венок сонетов», цикл в сонетах «Голубой покров».

«Венок сонетов» в структуре главы «Любовь и смерть» вбирает в себя множественную символику солнечного «пламенеющего сердца». Мифологема дионисийского солнечного огня/пламени становится центральной для герметического сюжета мистического брака. Миф об истинной андрогинности задается здесь как сюжет о восхождении двух любящих к Богу. Именно в «Венке сонетов», в отличие от экспериментальных моделей андрогинности в «Эросе» и «Золотых завесах», поэту удалось создать модель мифологического сюжета, близкого платоновско-христианскому пониманию истинной любви, преодолевающей смерть.

Несомненную роль здесь сыграли сочинения христианских мистиков и прежде всего Э. Сведенборга, книга которого «Увеселение Премудрости



о любви супружеской» (М., 1914) была в личной библиотеке Иванова⁴³⁶. В книге «О Божественной любви и Божественной мудрости» Сведенборг писал, что истинная любовь — свет духовный, «все от мира есть дело Божественной любви и Божественной мудрости, а мудрость <...> есть божественный свет весьма белый, который ослепляет»⁴³⁷.

Отношение к теории Сведенборга нашло отражение в переписке Вячеслава Иванова с Зиновьевой-Аннибал. Например, в письме от 13/26 февраля 1902 года из Афин поэт приводит выписку из книги Р. У. Эмерсона «Сведенборг как мистик». Размышления исследователя касаются важнейшей идеи Сведенборга, связанной с пониманием того, что в духовном плане брачный союз осуществляется беспрестанно и всецело, а в реальной жизни он носит преходящий характер. Мысль Сведенборга о совместном умирании и воскрешении показалась Иванову примечательной, о чем он пишет жене⁴³⁸.

В основе христианской идеи духовного брака лежат представления, берущие начало в глубокой древности и восходящие к сюжету *церогами* — брака с божеством, переосмысленного в мистической традиции под влиянием Платона и герметических учений⁴³⁹.

В статье «Жизненная драма Платона» (1898) В. С. Соловьев, анализируя диалоги «Федр» и «Пир», пишет о том, что в них воплотилась концепция трагедии любви или «эротический кризис». Платон, наметив высшие пути любви, среди которых наиболее сокровенный — совершенное соединение с божеством, не связал вместе «понятия андрогинизма, духовной телесности и богочеловечности»⁴⁴⁰. Истинный андрогинизм как восстановление, — пишет Соловьев, — есть начало «духовно-телесное», так как «создал Предвечный Бог человека, по образу и подобию Своему...», «значит образ и подобие Божие, то, что подлежит восстановлению, относится не к половине, не к полу человека, а к целому человеку, то есть к положительному соединению мужского и женского начала...»⁴⁴¹

Проблема разрешения драмы Платона намечена в статье В. С. Соловьева «Смысл любви» (1892), а у Иванова — «Ты еси» (1907), «О досто-

⁴³⁶ Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова. № 463.

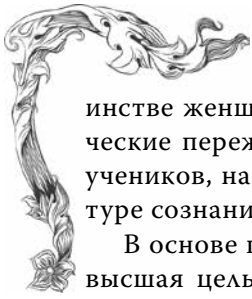
⁴³⁷ Цит. по совр. изд.: Сведенборг Э. О Божественной любви и Божественной мудрости. СПб., 2005. С. 4.

⁴³⁸ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 305–307.

⁴³⁹ См., например: Бёме Я. *Christosophia*, или Путь ко Христу: В 9 кн. СПб., 1815; Сведенборг Э. О сообщении души и тела. СПб., 1900; Сведенборг Э. Увеселение Премудрости о любви супружеской. М., 1914; Рейсбрук Ян ван. Одевание духовного брака / Предисловие М. Метерлинка. М., 1910. О влиянии мистической литературы, и прежде всего сочинений Э. Сведенборга, Я. Бёме на становление символизма, см. в статье Вяч. Иванова «Две стихи в современном символизме» (1908) и «*Symbolismo*» (1936).

⁴⁴⁰ Соловьев В. С. Жизненная драма Платона // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 619–620.

⁴⁴¹ Там же. С. 619.



инстве женщины» (1908), «Anima» (1935). Их основу составляют мистические переживания целостности, которые, по мнению К. Г. Юнга и его учеников, например, Э. Нойманна, восходят к архетипическому в структуре сознания⁴⁴².

В основе платоновского андрогина лежит идея слияния двух полов — высшая цель герметизма, алхимии, обрядов посвящения. Эти ритуалы восходят к древнейшим архаическим представлениям об андрогинной природе человека. Андрогинность понималась в символистской культуре как попытка обрести целостность бытия через преобразующий Эрос или мистический брак души с Христом, Софией-Премудростью (как у В. С. Соловьева) или одним из умерших супругов (как в случае Вячеслава Иванова). Эта утопия нашла разные формы воплощения в литературе и искусстве. По мысли В. С. Соловьева, развиваемой в статье «Смысл любви», «сама человеческая форма должна быть восстановлена в своей целостности (интегрирована)»⁴⁴³.

Эта утопия находит различное воплощение в поэзии сборника «Cor Ardens». Хотелось бы сопоставить «Венок сонетов», представляющий мистико-эротическую утопию обожествления андрогинного союза на основе идеи плоти и пола, и поэму-повесть в терцинах «Феofil и Мария», в которой используется сюжет отречения от плоти и пола.

Венок сонетов М. М. Бахтиным и А. Ф. Лосевым был оценен как непревзойденный шедевр лирики Иванова⁴⁴⁴. Т. Венцлова отметил, что в венке сонетов нашла отражение мистическая теория Иванова, показавшего «объединение мужского и женского начала в андрогинном Сфинксе»⁴⁴⁵.

В отличие от предшествующих сонетов сборника в «Венке» углубляется тема смерти. Смерть возлюбленного — жертва Богу, единство любящих — в Боге. Анализируя теорию андрогинности Соловьева, утверждающего, что бессмертны не мужчина и женщина отдельно, но только андрогин, Е. Н. Трубецкой подвергает ее критике, так как андрогинизм «не переносит любовь на небо; а между тем он отнимает ее у земли»⁴⁴⁶. Иванов же остается верен мистической идее Платона, переосмысленной Соловье-

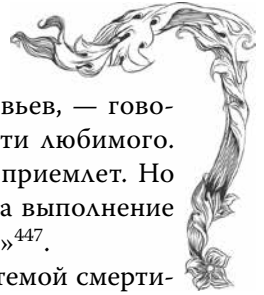
⁴⁴² Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. Человек мистический. СПб., 1999. С. 167.

⁴⁴³ Соловьев В. С. Смысл любви // Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 513.

⁴⁴⁴ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. С. 326; Лосев А. Ф. Из последних воспоминаний о Вяч. Иванове // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 464. Содержательный анализ представлен также в статье А. Б. Шишкина «Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл» (Russica Romana. V. II. Roma, 1995. С. 189–190).

⁴⁴⁵ Венцлова Т. Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Вильнюс, 1997. С. 112–113. См. также обстоятельный анализ мистико-эротической утопии Вяч. Иванова: Богомолов Н. А. «Мы — два грозой зажженные ствoла...» // Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература. М., 1996. С. 297–327.

⁴⁴⁶ Трубецкой Е. Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. М., 1913. Т. 2. С. 583.



вым, считая, что «к вечной жизни ведет любовь». «Вл. Соловьев, — говорил он, — правильно учил, что любовь стремится к вечности любимого. Любовь требует воскресения, мертвых реальная любовь не приемлет. Но это воскресение не есть результат наших устремлений <...>, а выполнение того, что уже в любви (реальной) как его основание заложено»⁴⁴⁷.

Архитектоника венка сонетов, определяется мистической темой смерти-воскрешения. В качестве первого эпиграфа, задающего тему искупительной любви-жертвы, используются строки из символистской драмы Зиновьевой-Аннибал «Кольца»: «Кольца — в дар Зажегшему... / Океану любви — наши кольца любви!»⁴⁴⁸ В предисловии к этой пьесе Иванов писал: «Истинная любовь — таинственная жертва. Мистический брак — соумирание в духе», «Страсть и смерть связаны соотношением; но на обоих стоят стопы Эроса, из обеих встает любовь»⁴⁴⁹.

Во втором эпиграфе, состоящем из строк стихотворения Иванова «Жертва» из книги «Кормчие Звезды» («На подвиг вам божественного дара / Вся мощь дана: Обретшие, вселенского пожара / Вы — семена!... / Дар золотой в Его бросайте море — / своих колец: / Он сохранит в пурпуровом просторе / Залог сердец». — II, 410) возникает космический образ «Зажегшего» «вселенский пожар» — бога Эроса-Диониса.

Третий эпиграф — сонет «Любовь», взятый поэтом из «Кормчих Звезд», определял сюжет мистического андрогинного брака, так как становился магистралом венка:

*Мы — два грозой зажженные стволы,
Два пламени полуночного бора;
Мы — два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела.*

*Мы — два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.*

*Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.*

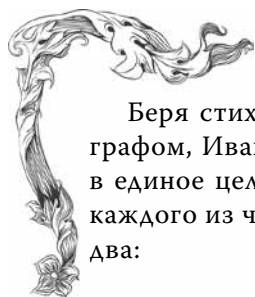
*Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого креста.*

(II, 411).

⁴⁴⁷ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 94.

⁴⁴⁸ Зиновьева-Аннибал Л. Д. Кольца. Драма: В 3-х действиях. М., 1904. С. 204.

⁴⁴⁹ Там же. С. XI, XIV.



Беря стихотворение из предшествующего сборника и делая его эпиграфом, Иванов сознательно делал установку на связь всех книг лирики в единое целое. Каждая строка магистрала идентична в начале и конце каждого из четырнадцати стихотворений венка. Приведем из них только два:

<...>

Себе самим мы Сфинкс единый оба,
Свой делим лик, закон свершая свой, —
Как жизнь и смерть. Мой свет и пламень твой
Кромежная не погребла чащоба.

Я был твой свет, ты — пламень мой. Утроба
Сырой земли дохнула: огневой
Росток угас... Я жадною листвою,
Змеясь, горю; ты светишь мной из гроба.

Ты ныне — свет; я твой пожар простер.
Пусть пали в прах зеленые первины
И в пепл истлел страстных деревьев костер:

Впервые мы крылаты и едины,
Как огонь-глагол синайского куста;
Мы — две руки единого креста.

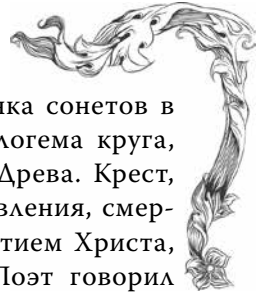
Мы две руки единого креста;
На древо мук воздвигнутого Змия
Два древние крыла, два огневые.
Как чешуя текучих риз чиста!...

Как темная скрижаль была проста!
Дар тесных двух колец — ах, не в морские
Пурпурные струи! — огня стихия,
Бог-Дух, в Твои мы бросили уста! —

Да золото заветное расплавит
И сплавит вновь — Любовь, чье царство славит
Дубравы стон и пылкая смола!...

Бог-Дух, Тебе, земли Креститель рдяный,
Излили сок медвяный, полднем пьяный,
Мы, два грозой зажженные стволы.

(II, 418–419)



Вячеслав Иванов как бы «провидит» смысл формы венка сонетов в центральной мифологеме этого произведения. Это мифологема круга, развивающегося в спираль и крест — аналога Мирового Древа. Крест, как и древо, — символ всякой жизни, обновления и становления, смерти и возрождения Христа-Диониса. Ассоциируясь с распятием Христа, крест символизирует страдание, искупление и жертву. Поэт говорил М. Альтману, что крест на него действует тяжело, что здесь у него много общего с Гёте, так как он «слишком эллин». Далее он сообщал: «Да, “видение” креста тяжелое, не оттого ли его пытаются так часто смягчить, изображая то косой, то наклонный крест, к нему прибавляют то сверху, то снизу, а то и с обеих краев еще по перекладине, лишь бы не оставить нас перед фактом двух строгих прямых линий, в точке пересечения которых под прямым углом распят Человек»⁴⁵⁰.

Христианский символ распятия Иванов трактует и как знак человека-микрокосма, соединяющий вертикаль (мужское, интеллектуальное начало) и горизонталь (женское, душевное начало). Его аналогом является Сфинкс в древнеегипетской мифологии, так как сочетает голову человека, тело быка, когти льва и крылья орла. Эти животные и птицы — символы четырех евангелистов. «Апокалипсические звери, — говорил Иванов, — это те же звери, что и в Сфинксе, и соответствующие четырем евангелистам: человек (не как всеобъемлющий миры всечеловек, а как один в ряду животных), орел, лев и бык»⁴⁵¹. Этим Апокалипсические звери отличаются от объединяющего их символа — Сфинкса. Сфинкс — это именно «всеобъемлющий миры всечеловек» в его единстве.

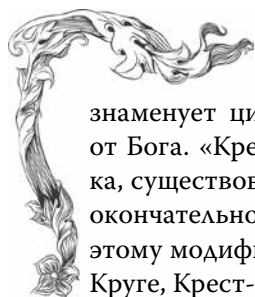
Любовь и брак уподобляются поэтом сораспятию «на кресте плоти». Объединяющий образ колец — символ Бога-Духа, который принял Дар. Образы света и пламени и «расплава» золота — знаки претворенного в целое женского и мужского начал. Через их взаимоотражение создается образ мистического единства как истинного света, мерцающего из потустороннего мира («ты светишь мной из гроба»). Архетипическим выражением его является крест в круге-кольце — символ сораспания единой души любящих — аналог Мировой Души — и число два — символ разделения. Символика основана на мистическом единстве двух, объединяемых третьим и высшим началом.

Истоки символизма креста Вячеслав Иванов, как и Волошин, видел в диалоге Платона «Тимей», в котором «Мировая Душа распята на кресте мирового тела», а вся природа — это «распятый в материи бог». Об этом писал Волошин, ссылаясь на стихотворение Иванова «Земля» из «Кормчих Звезд». Крест, по его мнению, в древнейшей символике был символом пола и имел фаллическое значение⁴⁵². Смысл этого образа, как он пишет, раскрывается только в связи с другими символами и прежде всего круга и креста. Круг

⁴⁵⁰ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 69.

⁴⁵¹ Там же. С. 84–85.

⁴⁵² Волошин М.А. Пути Эроса (Мысли и комментарии к платонову «Пиру»). С. 16–17.



знаменует циклы органических рождений, отсутствие круга — отпадение от Бога. «Крест, — считает он, — заключенный в круге, обозначает человека, существовавшего и размножающегося в божестве. Крест без круга — это окончательное разделение полов и самостоятельность человека»⁴⁵³. Поэтому модификации образа креста в «Венке сонетов» различны: это Крест в Круге, Крест-Сфинкс, Крест-Змий и др.

Антиномическая и циклическая форма сонета была очень важна для Вячеслава Иванова, так как способствовала развитию сюжета андрогинности как «отпадения» от Бога и «возврата» к нему. Идея венка сонетов — мистический брак как истинная любовь, преодолевающая смерть. Человек должен стремиться от соединения душевно-телесного — к духовному. Возвращаясь к магистралу, строфы-сонеты как бы замыкают круг — круговое движение темы и круговую строфическую организацию. Крест-Змий — символ просветления и спасения как в случае с «медным змием».

Драматически трактованный андрогинный сюжет мистического брака сформировался в творчестве поэта уже в первом сборнике «Кормчие звезды». Стихотворение «В Колизее» — показательно в этом плане.

Другой план представлен в стихотворении «Зеркало Эроса». Мистический мотив слияния двух бесплотных теней был навеян одним из самых значительных проводников дантовской андрогинной темы — сонетом Д. Г. Россетти «Ивняк». Строки из этого стихотворения Иванов использует в качестве эпиграфа к стихотворению: «While fast together, alive from the abyss / Clung the soul-wrung implacable close kiss» (D.-G. Rossetti) (I, 591)⁴⁵⁴. Они отсылают к той песне «Божественной комедии» Данте, где воспроизводится эпизод явления двух теней — Паоло и Франчески, оказавшихся в аду из-за испепеляющей всепоглощающей любви-страсти и нарушения долга. Образы Паоло и Франчески воссозданы Ивановым также в одном из элегических двустий цикла «Антология розы» в сборнике «Cor Ardens». Это символический образ мистического брака, который служит отправной точкой в развитии темы любви и смерти: «Юноше красную розу дала чрез решетку невеста: / Два запылали костра, плавя железный закон» (II, 503).

Андрогинный мотив слияния двух тел возлюбленных использовался по этому неоднократно для развития темы духовного брака. В сборнике «Кормчие звезды» одно из самых глубоких, воплотивших ее стихотворений, — «Лунные розы». Оно имеет эпиграф из баллады «Коринфская невеста» Гёте: «Ach, die Erde kühlt die Liebe nicht!»⁴⁵⁵ Стихотворение могло быть навеяно лирикой Новалиса и стихотворением В. А. Жуковского «Эолова арфа». Соединение возлюбленных «за гробом» представлено двумя бесплотными слившимися тенями:

⁴⁵³ Там же. С. 19.

⁴⁵⁴ См. перевод: «Доколь они были тесно вместе, живые над бездной, уста их единились в исторгнутом из души, неумолимо-слитом лобзании» (Д. Г. Россетти) (I, 862).

⁴⁵⁵ «Ах! И земля не остужает любви» (нем.) (I, 862).



<...>

*И сплелись над пустынной могилой,
И скользят по серебристым росам —
И, четой отделясь легкокрылой,
Понеслись к усыпленным лесам:*

*Все вперед, где сквозит затаенный
Лунный луч меж недвижных ветвей;
Все вперед, где гостит упоенный,
Где поет неживой соловей;*

*Где горят главы змей изумрудных;
Где зажгли пир огней светляки;
Где в лугах, полных чар непробудных,
Лунный мед пьют из роз мотыльки;*

*Где, лиась в очарованной лени,
Спят ключи на скалистой груди...
“О, зачем мы бесплотные тени?”
— “Милый друг, погоди! погоди!”*

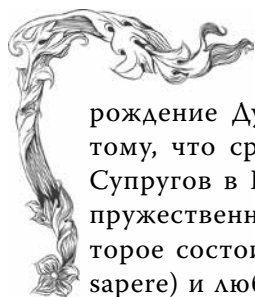
<...> (I, 564)

В этом стихотворении аллегорией любви и смерти становятся белая и алая роза, как у романтиков. Обращение к андрогинному сюжету уже в ранней лирике навеяно романтическими идеями мистического брака, восходящими к Данте и Новалису. Интерпретация мотива Данте была осуществлена в поэзии и живописи Д. Г. Россетти, например, в известном живописном триптихе «Паоло и Франческа» (1855).

Идея мистико-эротической утопии у Иванова опиралась, как считают исследователи, не на индивидуальную психологию влечения, как у Фрейда, а на глубокое религиозное и мистическое представление об Эросе как возможности преодоления смерти⁴⁵⁶. Мистико-эротическая утопия позволяла формировать метафизическую сферу представлений об идеальном супружестве как форме андрогинизма, перенесенном в потусторонний мир. Не случайно М. В. Сабашникова, по воспоминаниям Иванова, не приняла «Венка сонетов». В дневнике Иванова содержится запись: «Сегодня вечером: — Почему не нравятся мои сонеты — не эстетически, а субстанциально? — Потому что вы в них бальзамируете. — самого себя, в таком случае. — Именно. Вечность мумии. Вы поспешили причислить себя к лику святых! — Я читал многим, никто не воспринял так — все были достаточно чисты и чувствовали светлое» (II, 779).

В книге Сведенборга «Увеселения Премудрости о любви супружеской» говорилось, что супружество «в Небесах» осуществляет «дето-

⁴⁵⁶ Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. С. 7.



рождение Духовное, происходящее из любви и Премудрости, это потому, что среди находящихся в Мире Духовном нет третьего»; «двое Супругов в Небе составляют не двух, но одного Ангела: почему и Супружественное соединение исполняет их свойством человеческим, которое состоит в желании премудрствовать или быть премудрым (*velle sapere*) и любить то, что есть из премудрости»⁴⁵⁷. Любовь супружеская, по Сведенборгу, — это такая, в которой собраны все радости и увеселения от первых до последних, «что эта любовь была любовью любвей у древних, живших в веках золотом, серебряном и медном»⁴⁵⁸. «Любовь от святости и чистоты своей постепенно удалялась <...>, — пишет Сведенборг, — но что при всем том есть еще надежда на возвращение ее в первобытную или древнюю свою святость»⁴⁵⁹. И прообраз этой любви — любовь, которая была «любвию любвей» «живших тогда в чистоте и непорочности»⁴⁶⁰.

Андрогинный сюжет мистического брака развивается и в поэме «Феофил и Мария», завершающей пятый раздел второй книги — «Rosarium», куда она включена поэтом.

Символом мистического брака становится роза. Уже в самом начале поэмы это символ аскетического служения Христу и Деве Марии — «*rosa mystica*», роза, смысл которой восходил к «Божественной комедии» Данте и Голубому Цветку Новалиса. На влияние Данте указывает и форма терцин. Сюжет поэмы — отречение двух любящих друг друга супругов от пола и плоти и принятие ими обета девства. «Главные моменты действия, — писал Иванов в примечаниях к поэме, — совпадают с празднованием весеннего цветочного праздника Розалий, унаследованного христианским миром от язычества. В античной Греции Розалиям соответствовали Дионисовы Антестерии (роза посвящена Дионису)» (II, 813).

Путь мистической любви и бесплотного существования венчается в поэме видением Розы — своего рода символическим посвящением героини: «Была вода. Но я ступить посмела / В эфир текучий; и по сонму вод / Все далее, далее я — не шла, летела // За дивной розой. А она растет, / Живое солнце влажных недр. И мнится — / Спешить должна я: милый в лодке ждет. // Но рдяный свет алеет и дробится / В прозрачной влаге, и моя стопа / Невольно к очагу его стремится. // Что было после, — как мне знать? Слепа / Я обмерла у темного порога / Пречистой розы. Кончилась тропа» (II, 523).

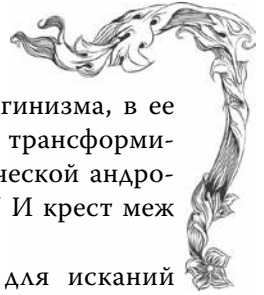
Путь героини завершается у чашевидной розы — алтаря Девы Марии. Ее видение — это символическое крещение, не случайно возникает образ «прозрачной влаги», которую она видит духовным зрением и чувствует сердцем, так как это — пространство «перехода» и преображения. Чаша-

⁴⁵⁷ Сведенборг Э. Увеселения премудрости о любви супружеской. С. 66.

⁴⁵⁸ Там же.

⁴⁵⁹ Там же. С. 67.

⁴⁶⁰ Там же.



роза — это *инициационный* образ духовно-телесного андрогинизма, в ее купели телесное превращается в бестелесное. Брачный союз трансформируется в мистический брак Христа и его Невесты — мистической андрогинной души двух любящих: «Пожаром роз они окружены, / И крест меж них горит лучами злата...» (II, 528).

Символика мистического христианства показательна для исканий Иванова — она в полной мере проявится в структуре образов книги «Rosarium» и в поэме «Младенчество», как мы сможем убедиться в ходе последующего анализа.

Книга «Rosarium» (Стихи о Розе) носила посвящение «ЕДИНОЙ И НАШЕЙ ВЕРЕ»⁴⁶¹. Она представляет собой циклическое единство, требующее специального анализа в аспекте мифопоэтики, так как отдельные проблемы синтеза уже намечены исследователями⁴⁶².

Хаос бессознательных состояний, вызванный событиями личной жизни, Вячеслав Иванов структурирует в образы душевных переживаний. Это новый цикл поиска и духовных странствий, познания самого себя и символическое пространство перехода от солнечного дионисийского мифа — к дальнейшим исканиям.

Образ розы в мифологической традиции отождествлялся с сердцем и солнцем⁴⁶³, поэтому для завершающей пятой книги второго тома он был органичен. Рассматривая множественные значения символа розы, В. Н. Топоров писал, что «после Данте роза все чаще символизирует духовное избранничество, высокое этическое совершенство, творческий порыв (в итальянском гуманистическом неоплатонизме, философских утопиях розенкрейцеров и масонов и т. д.). <...> В поэтическом цикле Вячеслава Иванова “Rosarium” роза связывает воедино бесконечное число символов от колыбели через брак к смертному ложу, и является как бы универсальным символом мира и человеческой жизни»⁴⁶⁴.

Ее множественная символика способствовала созданию микро-и макроциклов, из которых состоит последняя книга второго тома сборника «Cor Ardens», посвященная разгадке тайны розы как цветка любви и смерти, возрождения и спасения, красоты и любви, духовного избранничества, Христа и Девы Марии, рыцарского поиска Св. Грааля.

Вячеслав Иванов в комментариях к стихотворениям сделал многочисленные ссылки на работу А. Н. Веселовского «Из поэтики розы». Ссылками помечены стихотворения: «Роза меча», «Роза преображения», «Роза союза», «Роза трех волхвов», «Три гроба» (II, 812–813).

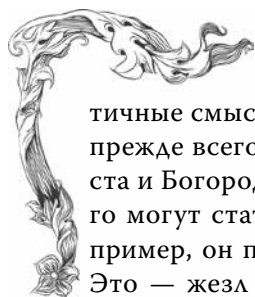
Веселовский, рассматривая семантику образа, писал, что древнейшая символика розы обогащается содержанием «вековой мысли», что на ан-

⁴⁶¹ Иванов Вяч. Cor Ardens. М.: Скорпион, 1911. Ч. II. С. 83.

⁴⁶² См., например: Павловская М. Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова «Rosarium» // Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae. С. 199–208.

⁴⁶³ См. об этом: Топоров В. Н. Роза // Мифы народов мира. Т. 2. С. 386.

⁴⁶⁴ Там же.



тичные смыслы наслоились фольклорные, литературные и религиозные и прежде всего христианские. Преобладающими стали представления Христа и Богородицы цветущей розой. Некоторые строки статьи Веселовского могут стать комментарием к отдельным строфам стихотворений. Например, он писал: «Символика розы распространилась и на Богородицу. Это — жезл от корня Иессея, и цвет (Христос) выйдет из корня — так понимали пророчество Исаи; с другой стороны, жезл Аарона (Числ. 17) стал символом “Пресвятой Девы”: в западных изображениях Благовещения он изображен расцветшим деревом, на нем св. Дух в виде голубя»⁴⁶⁵.

Стихотворение «Cruх florida» («Цветущий крест») построено на размышлениях поэта-символиста о Деве Марии как цветущем кресте:

<...>

*Как сохлый жезл, прозябший розой рдяной,
Светило дня на вечера страстной
Красуется ль, мертвец, разверстой раной?..*

*Незримая! не ты ли дышишь мной,
И купю цветет благоуханной
Бесплодный крест моей тюрьмы земной?*

(II, 493)

Стихотворение «Ad rosam» является прологом к теме. Образ рыцаря — символ служения Вечной Женственности и Душе Мира — зачарованной розе-царевне: «И снится рыцарю: в дубраве на лугу // Сном непробудным спит царевна...» (II, 449). Мотив заколдованной девы-розы вводится не случайно. Он указывает рыцарю путь: «О Роза дремная! Кто, мощный паладин, / Твой плен глубокий расколдует? / Кто, лирик избранный, найдет глагол один / И пеньем сферы согласует?» (II, 449). Принцип сновидческого — один из важнейших в мифопоэтике Иванова, так как роза (*ras, rus*) в переводе с санскритского — «мудрость» или «тайна, сокрытие». Сон, греза, видение предрекают раскрытие тайны. Важна полисемантичность образа розы и ее проекции на христианскую мистическую традицию, в которой он включается.

В этом плане интересен миницикл, состоящий из трех стихотворений, имеющих форму газеллы — «Turris eburnea» («башня из слоновой кости»). Он был написан в 1910 году. Это одно из загадочных творений поэта, включенных в книгу «Rosarium». Его Иванов относил, по его признанию, сделанному в письме от 8 июня 1910 года, к своим лучшим стихам⁴⁶⁶. Стихотво-

⁴⁶⁵ Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 307.

⁴⁶⁶ Стихотворение датируется по публикации Н. Богомоловым письма Вяч. Иванова к В. К. Шварсалон от 8 июня 1910 года (См.: Богомолов Н. А. Из итальянских



рение основано на архетипе Анимы-Башни как Девы Марии, воплощением которого является Мистическая Роза.

Башня из слоновой кости в католической традиции является одним из сакрализованных символов Девы Марии. Не случайна попытка Иванова обратить свою Башню, как свидетельствуют его письма, «в кусочек неба, в лазурный грот»⁴⁶⁷. Это попытка мифологизации пространства. Пещера и грот, как уже указывалось, связывались с религиозно-мифологическими представлениями о зарождении душ в лоне Матери-Земли, как свидетельствует философско-теологический текст неоплатоника Порфирия «О пещере нимф». Как указывает Т. Жолковский, в теологических толкованиях, начиная с XVI века широкое распространение получает символ Девы Марии как «башни из слоновой кости»⁴⁶⁸. Большое значение сыграл культ Девы Марии в католичестве, особенно догмат о непорочном зачатии⁴⁶⁹.

Одним из источников текста произведения могла быть, на наш взгляд, «Лоретанская литания» — разновидность католической молитвы к Деве Марии, где Дева Мария представлена в различных символических образах. Поразительно, что именно ее К. Г. Юнг берет для анализа в книге «Психологические типы» для того, чтобы продемонстрировать присутствие в ней идеи объединяющего символа: «Mater amabilis, // Mater admirabilis, // Mater boni consilii. // Speculum justitiae, // Sedes sapientiae, // Causa nostrae laetitiae. // Vas spirituale, // Vas honorabile, // Vas insigne devotionis. // Rosa mistica, // Turris Davidica, // Turris eburnea, // Domus aurea, // Foederis arca, // Janua coeli, // Stella matutina»⁴⁷⁰.

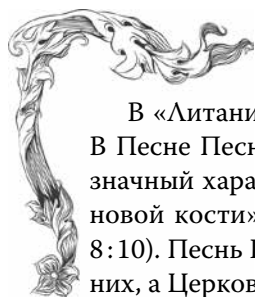
впечатлений Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией. Europa Orientalis. XXI. 2002:2. С. 108). «В Троицын день, — пишет Вяч. Иванов, — я закончил оба цикла газэл: “о Розе” (7) и о “Башне из слоновой кости” (3) — всего десять стихотворений, которые, кажется, принадлежат к моим лучшим стихам» (Там же). В последующих письмах поэта к В.К. Шварсалон — будущей жене — возникают образы католических храмов, посвященных Деве Марии, а также Пантеона и Колизея, являющимися для поэта символами мистического брака и связанными с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. (Там же. С. 112–113). Они упоминаются также в письме М. Замятиной к В. К. Шварсалон от 7 июля 1910 года (Богомолов Н. А. Из башенной жизни 1908–1910 гг. // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 49).

⁴⁶⁷ В письме от 12 августа 1909 года Вяч. Иванов указывал: «Бетховена квартет с русской темой, Гретри и Глюк — в почти пустой — Лидиной и Марусиной комнате, которую я счастливым выбором обоев обратил в кусочек неба, в лазурный грот» (II, 789).

⁴⁶⁸ Ziolkowski Th. The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. Princeton, 1998. P. 30–31.

⁴⁶⁹ См.: Лебедев А. Разности церквей Восточной и Западной в учении о Пресвятой Деве Марии Богородице. СПб., 1903.

⁴⁷⁰ К. Юнг приводит текст «Литании» на латинском языке в цюрихском издании книги «Психологические типы». См.: Psychologische Typen von C. G. Jung. Zurich, 1925. S. 314. В русском переводе книги приводится перевод С. А. Лорие: «Матерь любезная, // Матерь чудесная, // Матерь благого совета. // Зерцало справедливости, // Лоно премудрости, // Источник нашей радости. // Сосуд духовный, // Сосуд почитания, // Сосуд совершенный благочестия. // Роза мистическая, // Башня Давидова, // Башня из слоновой кости. // Дом



В «Литании» Дева Мария отождествляется с башней из слоновой кости. В Песне Песней, откуда непосредственно взят этот образ, он носит многозначный характер, в том числе и эротический: «Шея твоя, как столп из слоновой кости» (Песн. 4:4) или «Я стена, и сосцы у меня как башни» (Песн. 8:10). Песнь Песней понимается как брачное песнопение, где Христос — жених, а Церковь — невеста.

Юнг при анализе «Литании» в книге «Психологические типы» подчеркивает архаический характер библейских символов в ее тексте. Рассматривая раннехристианское сочинение «Пастырь Гермы» (которое уже упоминалось нами при анализе поэмы Иванова «Ars Mystica» в связи с образом храма, создающегося из душ верующих, превращающихся в камни), Юнг пишет о вытесненном эротическом желании Гермы, воплотившемся в аллегорическом видении храма. Этот объединяющий образ храма из душ — камней спасает христианского проповедника от утраты собственной души. Поэтому «в атрибутах Литании Лорето (лавретанской литании), — пишет Юнг, — мы уже видели, что Марию именуют *Turris Davidica* и *Turris eburnea*, то есть башней из слоновой кости. По-видимому, и тут мы имеем дело с тем же самым или сходным отношением»⁴⁷¹. Он считает, что здесь воплощается антитеза вавилонскому столпотворению, так как христианская церковь первых времен страдала от расколов, и важен был объединяющий символ, каким стал образ христианской церкви, воплотившийся в «Пастыре Гермы», а затем в Литании Лорето. Отождествление женщины с сосудом, по мысли Юнга, характерно для языческих представлений о том, что все произошло из воды. Кроме того, здесь важен гностический миф, выдвигающий женское начало на первый план («лоно премудрости») ⁴⁷². По мнению Юнга, в «Литании» произошла ассимиляция архаических и архетипических представлений ⁴⁷³.

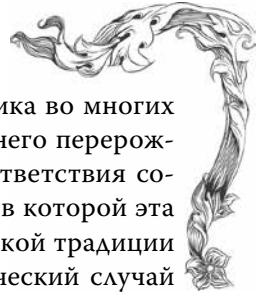
Для Вячеслава Иванова после смерти Л. Д. Зиновьевой — Аннибал важны были такие символы, которые бы заключали в себе смысл возрождения души и ее спасения. Поэтому он обращается к женской символике

золотой, // Завета ковчег, // Врата в небеса, // Утренняя звезда» (Цит по кн: Юнг К. Г. Психологические типы. СПб., 2001. С. 327).

⁴⁷¹ Там же. С. 328–336

⁴⁷² Параллель к этому тексту представляет стихотворение М. А. Волошина «Гностический гимн Деве Марии», опубликованное в 1908 году в «Вестнике теософии». Дева Мария, по его словам, — «живая мистерия», «тайна глубинная». Стихотворение Волошина, по мнению А. Р. Минцловой, почти дословно совпадает с молитвой розенкрейцеров. См. об этом в коммент. В. П. Купченко в кн.: *Волошин М. А. Собр. соч. / Под общей ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. М., 2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926. С. 462. «Вечная женственность, — писал Волошин в записных книжках, — это вечная девственность — идеал невыявленного пола, идеал человечества, еще не низвергнутого в деторождение. Это идеал древней божественной чистоты, не прикоснувшейся к полу, к греху, к плоти. В Деве Марии — в девственной материи — средневековье утверждало свой идеал невозвратной высоты, с которой боги низвергались в человечность. Это идеал воспоминаемый, идеал пассивный, невозвратный» (Волошин М. А. Записные книжки. С. 76).*

⁴⁷³ Юнг К. Г. Психологические типы. С. 343



в ветхозаветной и христианской традиции. Женская символика во многих мифах была связана с процессами индивидуации — внутреннего перерождения. Этот сюжет в цикле Иванова основан на мотиве соответствия софиологии и мариологии как особой онтологической сферы, «в которой эта встреча только и может произойти», потому что в христианской традиции Дева Мария — «врата Неба»⁴⁷⁴. Самый известный символический случай этого обозначения, — по мысли С. С. Аверинцева, — «Лоретанская литания», которую предвосхищает ранневизантийский Акафист (не позднее 626 года) и латинская гимнография, которые определяют Деву Марию как «Дом Божий»⁴⁷⁵.

Иванов пытается мифопоэтически воссоздать пространственный образ вечного Дома Бога в душе, постичь тайну проникновения божественного (софийного) начала в тварный мир. Образ Девы Марии определяется символикой рая. Об ощущении Рая, связанном с образом Богоматери — Невесты Невестной у Иванова пишет О. Шор, указывая на его стихотворение «Стих о Святой Горе», где храм освящается присутствием Царицы Небесной (I, 49–50).

В цикле символика Девы Марии носит не столько архетипический характер, сколько представляет собой образец трансформации в соответствии с христианской традицией, ставшей сферой сакрального и неизреченного, где Дева Мария — Мистическая Роза. В стихотворении она еще и «Роза знаменый», символизирующая мистический брак Души и Церкви (Христа):

I.

*Изваяна не из камней — из слоновой кости Башня.
У зеленых райских раменей — из слоновой кости Башня.*

*Светит вам, любви паломники, словно рог ликорна белый,
Словно парус в море пламеней, — из слоновой кости Башня.*

*Жгут ступню пески горячие... Вот ночлег, и ключ, и пальмы...
Снится сердцу Роза знаменый, из слоновой кости Башня.*

*Смуглым златом препоясанных, облеченных в пурпур черный, —
Вас покоит в брачной храмине из слоновой кости Башня.*

II.

*Манны ты живой ковчег, из слоновой кости Башня!
Ты белей, чем горный снег, из слоновой кости Башня!*

⁴⁷⁴ Аверинцев С. С. Софиология и мариология: предварительные замечания // Аверинцев С. С. София — Логос: Словарь. Киев, 2001. С. 253.

⁴⁷⁵ Там же. С. 257.



*В злобной ревности пучин, в треволненьи ночи бурной,
Ты — маяк и верный брег; из слоновой кости Башня!*

*Ось незыблемых небес твой одержит остов нежный;
Ты смиряешь волн набег, из слоновой кости Башня!*

*Замкнут девственный оплот гладких стен, и приступ тицетен:
Двери нет в чертоги нег, из слоновой кости Башня!*

*Только Голубю с лучом ты раскрыла чашу розы,
О, Земли в лазурь побег, из слоновой кости Башня!*

*Двери нет, но многих душ ты приют странноприимный.
Дай нам с милыми ночлег, из слоновой кости Башня!*

III.

*Ты нам дашь цветы лазурные, из слоновой кости Башня!
Будем розы мы пурпурные, из слоновой кости Башня! —*

*Как придем в твои обители, как минуем в утлых челнах
Этих странствий воды бурные, из слоновой кости Башня!*

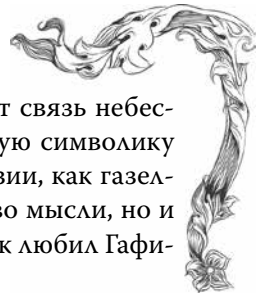
*Только в пристани на якорях нас дождися, парус белый,
Turris Domini Eburnea, — из слоновой кости Башня!*

(II, 457–458)

Библейская символика: «башня из слоновой кости», «ковчег», «голубь» — используется поэтом для обозначения темы спасения. Все «предизображает Деву Марию, родившую Спасителя мира», как пишет С. С. Аверинцев⁴⁷⁶. Цикл стихотворений основан на сюжете мистического брака души с Христом в лоне Церкви — Девы Марии. Его сложная символика диктуется словами католической молитвы, где Дева Мария представлена и Великой Матерью, и мистической розой, и сосудом духовным, и ковчегом спасения, и вратами в небеса (символ непорочности).

Дева Мария как образ «брачной храмины», брачного чертога или святой обители — обширная тема христианской мистики. Мистическая Роза — атрибут данте-петрарковской поэзии и один из сложнейших традиционных символов. О. Шор писала о том, что первым после Соловьева философом для Иванова был Платон в тайном понимании смысла любви, славя «розы,

⁴⁷⁶ См.: Аверинцев С. С. Мария // Аверинцев С. С. София — Логос: Словарь. С. 125. Ср. символику цикла с записями в дневнике Вяч. Иванова от 14 апреля 1910 года: «Маслину мира пусть несет душа твоя, как голубь ковчега, ибо в душе твоей обнажились вершины от губительных вод, и она ждет ковчега. И если мир шлет тебе голубя с маслиной верной, это знак, что ты спасен в ковчеге твоём — от губительных вод» (II, 807).



возносящиеся над черною глыбой» (I, 39). Роза символизирует связь небесного и земного, это — символ рая. Именно эту архетипическую символику имел в виду Иванов, обращаясь к такой форме восточной поэзии, как газелла, для которой, по его мнению, характерно не только единство мысли, но и мотив сопряжения неба с землею, — «недаром Вл. Соловьев так любил Гафиза и переводил его...»⁴⁷⁷

Кроме того, в этом стихотворении, как и в других текстах «поэтической мариологии» Вячеслава Иванова, Дева Мария является одной из ипостасей Софии как посредница между землей и небесами и как воплощение красоты⁴⁷⁸. Здесь также важен образ лазури («ты нам дашь цветы лазурные»), обозначающий софийное начало и встречающийся в лирике Иванова, как и у Соловьева, и у Флоренского.

Поэт-символист создает художественный текст, представляющий собой мифологизированную переработку канонизированных в христианстве мотивов и образов. Кроме того, им используется литературная традиция восточной поэзии с ее сложной семантикой и мистикой розы, традиция поэзии Данте и Петрарки. Важными источниками становятся символы, трансформированные религиозной и литературной традицией. В этом смысле он оказывается человеком той же эпохи, что и Юнг. Их объединяют принципы восхождения к архетипам религиозного сознания через христианские образы. Есть некая глубинная общность метода, которая обуславливает сходство и даже совпадение в выборе материала.

Образ камня в первой строке («Изваяна не из камней — из слоновой кости башня») — не просто антитеза петербургской «Башне», а образ, требующий духовного проникновения в природу христианской мистерии рождения Христа в душе человека и мистического единства — *unio mystica*. Образ ковчега — глубоко личный символ для Вячеслава Иванова, хотя он характерен для символики как башни, так и женщины как символов спасения и возрождения. В интерпретации Юнга образ женщины-матери также является символом спасения и возрождения, знаком целостности (андрогинности) души⁴⁷⁹.

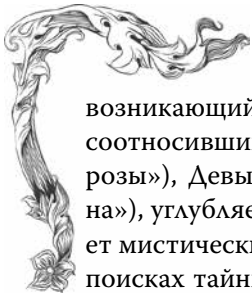
Рассмотренное нами стихотворение является ключевым в пятой части книги «Rosarium», так как дает кульминацию темы любви к Богородице как Мистической Розе — *Rosa Mystica*.

Таким образом, книга «Cor Ardens» объединяется многогранным символическим образом сердца-солнца, сердца-Эроса, сердца-розы. Образ розы,

⁴⁷⁷ См.: «Кружок поэзии» под руководством Вяч. Иванова в записи Ф. Коган (Публикация А. Б. Шишкина) // Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией (Europa Orientalis. XXI. 2002: 2. С. 141).

⁴⁷⁸ См., например: Dudek A. Поэтическая мариология Вячеслава Иванова // Studia Literaria Polono-Slavica. Warszawa, 1993. № № 1. С. 41–51. В исследовании анализируются богородичные мотивы и их символика в творчестве Вяч. Иванова как воплощение онтологического принципа.

⁴⁷⁹ См.: Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1996. С. 260.



возникающий уже на страницах книг «Кормчие Звезды» и «Прозрачность» и соотносившийся с темой красоты, любви и смерти, андрогинности («Лунные розы»), Девы Марии («Мадонна высот»), вознесения Христа («Горная весна»), углубляется и трансформируется в книге «Rosarium». Он символизирует мистический поиск души, ищущей спасения. Поэтому сюжет странствия в поисках тайны символа розы, как у Данте и Новалиса, составляет единство книги. «Rosarium» начинается с обращения к розам Франциска Ассизского и Данте («Ad rosam»), а заканчивается тайной мистической розы в поэме «Феофил и Мария». Аллегория души в католичестве — мистическая роза оконных витражей в форме круга или колеса. Она символизирует солнце как символ Христа и преображенную душу.

Во многих религиях и культурах роза — символ посвящения и мистического рождения, например, в розенкрейцтерстве. Душа человека уподобляется розе, распятой на кресте. Особенно показательно в этом плане стихотворение «Rosa in cruce»:

*И все, что здесь предел, и все, что здесь свобода, —
Закон и замысел ее живого сна;
И сладко сердцу знать: его творит она, —
Как солнцу в лоно к ней стремиться от восхода.*

*Я от корней бежал, но пригвожден к стволу...
Ты улыбаешься... — где крепкий плен распятыя?
Дерзает грудь моя соревновать орлу!*

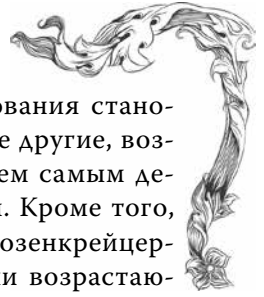
*Ширококрылый крест открыл тебе объятья!
Ты улыбаешься, ты вечно впереди, —
И ты же розою цветешь в моей груди.*

(II, 494)

В стихотворении образы сердца, солнца, креста, распятия, розы взаимосвязаны. Мистическая роза, расцветшая в сердце, — отражение Вечной Премудрости как «замысел ее живого сна». Воплощением вечной христианской темы души как невесты Христа становится сонетный триптих «Душа и Жених», где в аллегорической форме рассказывается о скитаниях души-Психеи, ищущей своего возлюбленного.

Поэтому поэтика мифопоэтического и религиозного образа-символа розы многогранна у Вячеслава Иванова. Она охватывает символику многих времен, народов и культур и соотносится как с традицией христианской религии, так и с античными истоками образа.

В книге «Эллинская религия...» мистика розы была напрямую связана с образом Диониса, так как «Дионис, по словам Иванова, — был и Анфей, цветущий и цветочный бог, бог розы», с ним возвращалась весна, тогда «жена афинского архонта-басилевса вступала в символический



брак с воскресшим Дионисом...»⁴⁸⁰. Отзвуком этого толкования становится стихотворение «Роза Диониса». Оно, как и некоторые другие, возвращают смысл розы к ее толкованию как любви-Эроса, тем самым делая книгу «Cor Ardens» единым мифопоэтическим текстом. Кроме того, в книге становится значима универсальная символика розенкрейцеровства, связанная с пониманием Мистической Розы как души возрастающей, преодолевающей свой телесный крест.

Платоновский философский миф об андрогине, созданный в диалоге «Пир», и философия платоновского Эроса являются мифообразующим началом, которое начинает формироваться уже в первом томе книги лирики «Cor Ardens», как и сюжет солнечного восхождения, который развивается во втором томе. Не случайно многократное варьирование мифологемы *огня*, на что обратили внимание уже современники Иванова, например, Ф. Ф. Зелинский и Андрей Белый. Мифологема *огня* углубляется мифологемами *сердца-Эроса* и *сердца-Христа*, достигая кульминации в «книге»-главе «Любовь и смерть» и глубины воплощения в «книге»-главе «Rosarium», где доминирует образ *сердца-солнца-розы*, подкрепляясь идеями всеединства философии В. С. Соловьева, высказанными в работах «Чтения о Богочеловечестве», «Жизненная драма Платона» и «Смысл любви», а также герметическими, мистико-теургическими и христианскими учениями и символами.

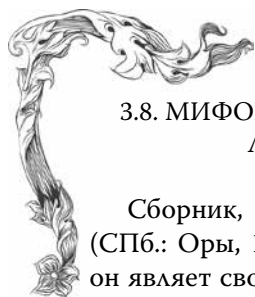
Сюжет солнечного восхождения Иванов мог связывать и с именем В. Ф. Эрн, которому посвящен цикл «Газэлы» в книге «Rosarium». Он предваряется словами: «Владимиру Францевичу Эрну эти сны об Афродите Небесной посвящаю с любовью» (II, 451). Известно, что свою статью «Природа философского сомнения» (1910) Эрн завершил словами, что философское сомнение в своем последнем определении есть Эрос и что «оно совпадает с сыном Пеннии и Пороса, зачатым в день рождения Афродиты»⁴⁸¹. В другой своей работе — «Меч и крест. Сущность немецкого феноменализма» — он, описывая соотношения субъекта с объектом, перенес их на формы взаимосвязи мужского и женского начал и отметил, что формы земного брака могут быть признаны частичными. «Под их священными покровами, — пишет он, — открывается новая и глубинная невестность женского естества и влюбленность мужского, и подлинное и абсолютное соединение между ними переносится в беспредельную за-историческую сферу непостижимого брака Агнца с Церковью»⁴⁸². Поэтому акцент финальной части книги «Rosarium» сделан на христианской мистике розы как солнце-сердце. Не случайно заглавие книги повторяет название католической молитвы.

3.7. Книга лирики «Cor Ardens» как сверхъестественное единство и полнота

⁴⁸⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 126.

⁴⁸¹ Эрн В. Ф. Природа философского сомнения // Эрн В. Ф. Сочинения. С. 70.

⁴⁸² Эрн В. Ф. Меч и крест // Там же. С. 322.



3.8. МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В СБОРНИКЕ «НЕЖНАЯ ТАЙНА. ЛЕПТА»: ЛУНАРНЫЙ МИФ О ВОССОЕДИНЕНИИ

Сборник, называвшийся в первом издании: «Нежная Тайна. Лепта» (СПб.: Оры, 1912), как отмечает А. В. Лавров, носит переходный характер, он являет своего рода *postscriptum* к петербургскому периоду Иванова и не осложнен системой циклов, хотя выделяется «Лептой» (разделом стихотворений-посвящений друзьям и близким)⁴⁸³.

В развитии мифологического сюжета сборника нашли отражение реальные события, связанные с женитьбой Иванова на своей приемной дочери — Вере Александровне Шварсалон после смерти ее матери — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. О. А. Шор в своей мифологизированной истории жизни Иванова писала, что «В. И. пришлось пережить тайну преемства между живыми и ушедшими как решающее событие своей личной жизни: <...> В. И. видел в дочери Лидии — дочь Деметры, Персефону Элевсинских мистерий» (I, 133). Вячеслав Иванов говорил М. С. Альтману о Вере Константиновне: «... я в ней вижу лик и ответ моей любимой, ее матери, второй жены — Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал», «я боюсь потерять ее так же внезапно, как потерял ее мать»⁴⁸⁴.

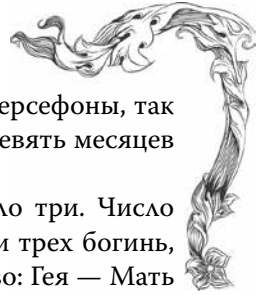
Эта внезапность потери — важный элемент мифа о Деметре и Персефоне, так как Плутон (Аид) — бог подземного царства — похитил Персефону, когда она собирала цветы в долине. Страдающая Деметра искала ее повсюду, пока не узнала правду. Сюжет мифа в различных вариациях использовался в мировой литературе. Классическим образцом является гомеровский гимн «К Деметре», строки из которого Вячеслав Иванов использовал в качестве эпиграфа к стихотворению «Красота», открывающему книгу стихов «Кормчие звезды». Поэтому миф о Деметре и Персефоне начинает формироваться уже в первых сборниках поэта. В книге «Прозрачность» он находит глубокое воплощение в стихотворении «Персефона»:

*Свершился год —
И небо синей,
И с темного лона
Я встаю,
И Матери — Гее
Венец вью,
И веду хоровод
Весенних дней,
О смертный род! —
Царица теней,
Персефона.
<...>*

(I, 745)

⁴⁸³ Лавров А. В. Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова. С. 188.

⁴⁸⁴ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 48.



Хоровод — символ празднования весны — возвращения Персефоны, так как Плутон (Аид) по велению богов отпускает Персефону на девять месяцев из подземного царства.

В книге «Нежная Тайна» символическим становится число три. Число три в одной из версий мифа означает лунную богиню Гекату и трех богинь, связанных с культом Великой Матери. Это триединое божество: Гея — Мать Земля, которую олицетворяет Деметра, Персефона — богиня подземного царства и Луна-Геката — богиня подлунного и лунного мира. Лунный мир с древнейших времен связан с символикой женского начала. Мать и Дочь символизируются в мифологии Луной как носительницей женского начала и ночной стороны души. В оргиастической эллинской религии, как пишет Ф. Ф. Зелинский, — участие в культе Великой Матери предварялось посвящением, что сближало это культ, с одной стороны, — с элевсинским мифом, с другой, — с дионисийским⁴⁸⁵. Поэтому элевсинский миф о Матери и Дочери мог рассматриваться Ивановым как продолжение дионисийского.

В мифологической традиции, на которую опирался в своих разысканиях К. Г. Юнг, лунное начало Гекаты является частью мира Деметры и частью мира Персефоны. Он пишет, что двойственные отношения Деметры-Земли и Коры-Персефоны связаны с соучастницей преступления в гомеровском гимне «К Деметре» — Гекатой. «Триада ярких индивидуальных образов, — пишет он, такими представлены в гимне три богини: Мать, Дочь и богиня Луны — Геката. Их скульптурные изображения можно перепутать...»⁴⁸⁶ Он высказывает предположение, что Геката — это еще одна Деметра — владычица ночи. «Можно предположить, — пишет он, — что греки называли Гекатой богиню, сочетающую в себе свойства луны, природу Деметры и черты Коры...». В триаде богинь гомеровского гимна «высвечивается идея связи между тремя аспектами мира: девушкой, матерью и луной...»⁴⁸⁷, поэтому их архетипом является троичная форма. Геката как повелительница трех царств — земли, небес и моря упоминается в «Теогонии Гесиода», поэтому архаические изображения представляют ее как трехглавую богиню⁴⁸⁸.

В московских и петербургских кругах сюжет женитьбы Иванова на падчерице был предметом обсуждений и злословия. По свидетельству М. Альтмана, поэт признавался, что в ответе на клевету его недругов им был написан ответ — стихотворение на латинском языке, которое было посвящено его третьей жене — падчерице, и там была использована «игра слов [vera * и] Вера»⁴⁸⁹.

Комментируя стихотворение — посвящение Г. И. Чулкову («Истолкование сна»), представляющее ответный сонет Иванова на присланный ему

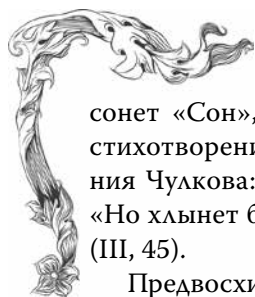
⁴⁸⁵ Зелинский Ф. Ф. Эллинская религия. Минск, 2003. С. 190.

⁴⁸⁶ Юнг К. Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / Пер. Минск, 2004. С. 126.

⁴⁸⁷ Там же. С. 127.

⁴⁸⁸ Там же. С. 128.

⁴⁸⁹ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 75.



сонет «Сон», А. В. Лавров отмечает полемический характер ивановского стихотворения-вызова его союзу с падчерицей⁴⁹⁰. На строки стихотворения Чулкова: «Медуза в ней и в ней же Прима-Вера» — Иванов отвечает: «Но хлынет блеск недольной синевы: / Жена грядет, одета светлой славой» (III, 45).

Предвосхищением лунарного элевсинского мифа было также стихотворение «Целящая» из книги «Cor Ardens». Оно имело посвящение: «Диотиме», то есть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Мифологические события, отражающиеся в нем, проецируются на внебрачный союз Деметры и Иасия, который осуществился на трижды вспаханном поле, как свидетельствуют источники⁴⁹¹. Поэтому Деметра уподобляется в стихотворении Милитте и Кибеле. Ее образ спроецирован также на Изиду, ищущую и воскрешающую потерянного мужа, а также на Марию Магдалину и ее мистический союз с Христом.

Сюжет священного брака позволяет проводить мифологические уподобления жены и матери, матери и дочери. Слово «тайна» — ключевое в мифопоэтике книги. Оно имеет множество значений, в том числе и восходящих к сокровенным элевсинским мистериям.

Андрей Белый в примечаниях к статье «Проблема культуры», вошедшей в сборник «Символизм» (1910), приводя названия книг, посвященных мистериям, писал, что «в мистериях не преподавалось эзотерической доктрины, но творческая доктрина переживалась». «Элевсинские мистерии, — далее указывает он, — по мнению В. Иванова и других, — живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии признаваемы с точки зрения учения неоплатоников, но, наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях»⁴⁹².

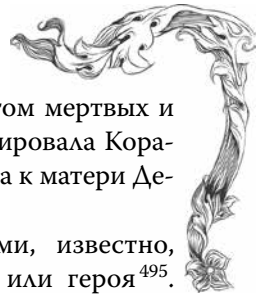
В книге Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», хорошо известной Иванову, приводится древнейшее толкование смысла мифологического двуединства матери-дочери как отражение близнечного архетипа. Оно основано на тождестве матери и дочери элевсинских мистерий — Деметры и Персефоны. Фрэзер пишет: «В пользу тождественности матери и дочери говорит не только большое сходство их художественных образов. Известно, что в великом святилище в Элевсине к ним обеим без особого различения их индивидуальных свойств и атрибутов постоянно применяли титул “две богини”, как будто они обе являются воплощением некой единой божественной субстанции»⁴⁹³. Это ритуальное представление связано с символикой плодородия матери-богини Деметры (Земли) и жизненной энергией дочери Персефоны — залога будущего

⁴⁹⁰ Лавров А. В. Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова. С. 192–193.

⁴⁹¹ Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург, 2005. С. 111.

⁴⁹² Белый А. Символизм: Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова. М., 2010. С. 332–333.

⁴⁹³ Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М., 1980. С. 441.



урожаю⁴⁹⁴. Элевсинские мистерии также были связаны с культом мертвых и с надеждой на их будущее воскресение. Воскресение символизировала Кора-Персефона, возвращающаяся каждой весной из царства Плутона к матери Деметре. Она связывала подземный (хтонический) и земной мир.

Из исследований, проводимых английскими мифологами, известно, что солярные мифы связаны с образами священного царя или героя⁴⁹⁵. Солярный миф, сложившийся в книге «Cor Ardens», трансформируется в книге «Нежная Тайна» в солярно-лунарный. Это древнейшие дуалистические мифы, которые вызывают друг друга, согласно исследованиям, проведенным Вяч. Вс. Ивановым⁴⁹⁶. В книге лирики «Нежная Тайна» Иванова-символиста этот сюжет разрастается в миф священного брака, где героями становятся царь и царица, и носителями этой тайны являются многие близкие Иванову люди, дружеские послания к которым входят в состав второй части сборника — «Лепты».

«Религия разрыва и разлучения», согласно мысли Иванова, «утверждала свою коренную идею в противоположении полов, основном и глубочайшем разъединении мира», и чувство пола, как он пишет, «было чувством всей тайны, подосновой всех боговещих, нечеловеческих переживаний духа»⁴⁹⁷. С образом покойной матери Иванов связывал помощь дочери при рождении сына — Димитрия Вячеславовича. Вячеслав Иванов говорил М. Альтману: «Тайна нежна» и приводил строки следующего стихотворения: «Шелест рощ умильный, / Рокот волн унылых — / Все доносит милых / Шепот замогильный...», вспоминая события рождения сына⁴⁹⁸.

Н. И. Новосадский, труды которого хорошо знал Иванов, в книге об элевсинских мистериях пишет, что когда Нумерий начал разглашать тайны мистерий, к нему явились во сне Деметра и Персефона и выразили свой гнев за такой легкомысленный поступок⁴⁹⁹. Исследователь приводит множество объяснений слову мистерия и большая часть из них заключается в этимологии слова «мистерия» в значении «тайна» или «телестика». Телестикой называли этап завершения мистерий, их исполнение, обряд⁵⁰⁰. Во всяком случае, служение Деметре и Персефоне считалось тайным культом и, по свидетельству исследователей этого культа, было окружено священным ореолом глубокой тайны⁵⁰¹.

Интересна трактовка образов Деметры и Персефоны, сделанная Ф. Ф. Зелинским. В своей работе «Рим и его религия» он в самом начале

⁴⁹⁴ Там же. С. 440.

⁴⁹⁵ См. об этом: Иванов Вяч. Вс. Солярные мифы // Мифы народов мира. Т. 2. С. 461.

⁴⁹⁶ Иванов Вяч. Вс. Лунарные мифы // Там же. С. 79.

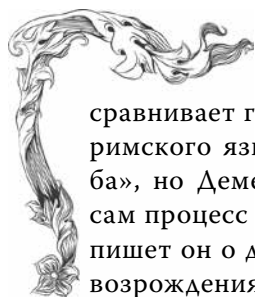
⁴⁹⁷ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 187.

⁴⁹⁸ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 73.

⁴⁹⁹ Новосадский Н. И. Элевсинские мистерии. С. 6.

⁵⁰⁰ Там же. С. 12–13.

⁵⁰¹ Там же. С. 16–17. См. также: Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. С. 14–15; Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Н. Федоровой. М., 1996.



сравнивает греческую Деметру и римскую Цереру, чтобы понять «душу» римского язычества. Деметра и Церера — символы «возрождения хлеба», но Деметра — сила более трансцендентальная, символизирующая сам процесс возрождения, Церера — имманентная. «И это еще не все, — пишет он о древнегреческой религии, — погружаясь в великое таинство возрождения хлеба, эллин поражался чудесной идеей чередования смерти и рождения, бытия и небытия»⁵⁰², так как зерно вновь рождается, всходит на поверхность, превращается в колос. Поэтому, по его мысли, «в религию Деметры вошел догмат о продолжении жизни за пределами смерти...»⁵⁰³ В римской истории, как указывает Зелинский, это явление проявилось в феномене пандемонизма, то есть в обоготворении знаменательных для человеческой жизни моментов. «Если живущая во мне воля родственна всемирной Воле, то, допуская божественность этой последней, я должен признать такую же божественность, хотя и количественно меньшую, и за первой; и так во мне живет божество, божество личное и индивидуальное». Это божество римляне называли гением, как здесь же указывает Зелинский⁵⁰⁴.

Поэтому римский подтекст религиозного переживания элевсинского мифа о Деметре и Персефоне сыграл большое значение для автобиографического мифа, развиваемого в книге «Нежная Тайна». Он выявляется в образах «царского поезда» («Ты царским поездом называл...») и «царя» («Уход царя»), который в лунных чарах ищет свой венец — алхимическое обретение царицы. Царь в мифологиях мира сочетал в себе космологическое и социальное начала как продолжение рода.

Интересно, что созданию некоторых стихотворений предшествовала музыка или мелодия (мелос), воссозданная в стихах. Так, Вячеслав Иванов вспоминал, как появилось стихотворение «Уход царя»: «Лидия (дочь) сочинила музыку и предложила мне подобрать к ней слова, результатом и явилась эта баллада»⁵⁰⁵.

Алхимические образы царя и царицы связаны в структуре книги с представлениями древности о священном браке. Дж. Фрэзер в книге «Золотая ветвь» пишет, что ритуалом празднования священных браков в Древней Греции была брачная церемония. «Бога виноградной лозы Диониса в Афинах каждый год женили на Царице, и, по-видимому, существовала особая церемония заключения брачного союза богов»⁵⁰⁶. Мифология священного царя была известна Иванову по многим источникам, в том числе и книгам Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон и другим, на труды которых он ссылается в книгах «Эллинская религия...» и «Дионис и прадионисийство». У Фрэзера и Харрисон мифологический образ священного царя связан с архетипом Ми-

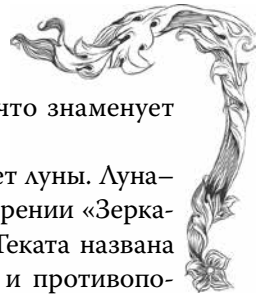
⁵⁰² Зелинский Ф. Ф. Рим и его религия. С. 10.

⁵⁰³ Там же.

⁵⁰⁴ Там же. С. 17.

⁵⁰⁵ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 73.

⁵⁰⁶ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. С. 166.



рового Древа, его царство начинается со священного брака, что знаменует смену царств⁵⁰⁷.

Путь к царице в сборнике «Нежная Тайна» подсказывает свет луны. Луна-Геката — многозначный символ женского божества. В стихотворении «Зеркало Гекаты» поэтом воссоздан лунный мир чар и обольщения. Геката названа «двойником Мира». Она олицетворяет лунный женский мир и противопоставлена своему двойнику — мужскому корреляту — Миру Солнца (III, 37).

Одно из значений слова «Элевсин» Н. И. Новосадский объясняет этимологией обозначения места, где пребывают блаженные после их смерти, доступ к которому открыт через посвящение в элевсинские мистерии⁵⁰⁸. Он выдвигает две точки зрения исследований мифа о похищении Персефоны: лунарное и теллурическое. «Представители первого видели в образах Деметры и Керы луну и разные ее фазы» (стоики, неоплатоники, Порфирий, Ямвлих), теллургисты — землю — «аллегорическое представление того, как брошенное в землю зерно опять возвращается к жизни в виде растения»⁵⁰⁹. Еще одна версия — похищение Персефоны символизирует нисхождение душ в подземный мир, а возвращение — восхождение к Солнцу.

Лунная символика связана с ритуальной оргией. Приуготовление к ритуальной оргии воспроизводится в стихотворении «Сон». Иванов писал, что глубинный смысл ритуальной оргии — в снятии всех граней, слиянии вещей, упразднении ограничений. Это древнейший смысл ритуального обряда оргазма как символа плодоносящих сил земли. Символика лунного света играет здесь большое значение.

Анализируя орфические гимны, вобравшие в себя символику элевсинских мистерий, Н. И. Новосадский указывает на то, что в гимнах Персефоне «придаются эпитеты луны», что «Орфей также приписывал этой богине свойства луны»⁵¹⁰. Лунная символика присутствует во многих стихотворениях «Нежной Тайны» и связана она и с Персефой, и с Деметрой. В «Послании на Кавказ (Юрию Верховскому)», помещенному в раздел «Лепта» есть строки: «Я начал, помню, жить / В ночь лунную, в пещерах Колизея. / И долго жил той жизнью, живой / Впервые. / Вновь потом я умер. / Боль смертельная той смерти все жива...» (III, 58).

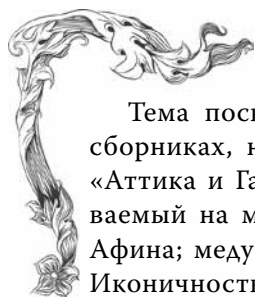
Цикл «Материнство» в книге «Нежная Тайна» говорит о состоявшемся лунном посвящении. В третьем стихотворении цикла есть строки: «Всем посвящения венцы / Нам были розданы; и свиток/ Прочитан всем, — и всем напиток / летейский поднесли жрецы. // В древь Лабиринта все пловцы / Вошли с клубком заветных ниток...» (III, 24). Испытание лабиринтом преодолевается «Тайной нежной»: «Как двойственна душа магнита, / Так Плоти Страсть с Могилой слита, / С рождением — Скорбь. Ее святя» (III, 25).

⁵⁰⁷ Там же. С. 18; Брагинская Н. В. Царь // Мифы народов мира. Т. 2. С. 614.

⁵⁰⁸ Новосадский Н. И. Элевсинские мистерии. С. 26.

⁵⁰⁹ Там же. С. 33.

⁵¹⁰ Новосадский Н. И. Орфические гимны. С. 63.



Тема посвящения в тайны Элевсина возникает в предшествующих сборниках, например, в книге лирики «Cor Ardens», в стихотворении «Аттика и Галилея». О посвящении говорит «венок элевсинский», одеваемый на миста: «Мой венок элевсинский веяньем тонким / Ласкала Афина; медуница Гимета... / <...> Но белее — лилия Галилеи!» (II, 269). Иконичность образа заключается в его двойственности: сквозь один образ «просвечивает» другой. О способности Иванова видеть один образ через другой писал А. Блок в статье «Творчество Вячеслава Иванова», отмечая «двойное зрение» поэта⁵¹¹.

Две богини: богиня Аттики и богиня Галилеи — символизируют мистический обряд, совершаемый Деметрой и Персефоной, матерью и дочерью. «Обряд содержит образ того, — пишет о нем Д. Лауэнштайн, — что должно произойти в душе миста, в котором элевсинское таинство таким способом вызывает желанное пробуждение, открывает способность к духовидению, — образ оплодотворения свыше.

На этот же процесс указывает и широко известное еще в древности изображение Элевсинских мистерий — найденный под руинами элевсинской гробницы Триптолема рельеф, датируемый примерно 440 годом до Р. Х. Перед нами обнаженный юноша Триптолем в окружении «обеих владычиц» ... <...> И сам обряд, и это изображение показывают, как «мать» наделяет человека плодом, питающим тело, а дочь — духовным огнем, пробуждающим душу»⁵¹².

В книге «Cor Ardens» в раздел «В старофранцузском стиле» помещено еще одно стихотворение, предвосхищающее элевсинский миф «Нежной Тайны». Это сонет «Роза ветров»:

*Магнитных сил два стража — Север, Юг,
Дня колыбель и Запад похоронный —
Недвижимы. Ток стрелкой неуклонной
Вселенский крест в небесный вписан круг...*

*Церера-мать по ниве темнолонной
Скитается; меж тем, в толпе подруг,
Прозерпина подземный топчет луг
И кликами тревожит берег сонный...*

⁵¹¹ «Уже лицо Сфинкса — девы, как “темная икона” в лучах Зари» (Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова. С. 12). В пометах А. Блока, сохранившихся на страницах собрания сочинений В. Соловьева, отразился его интерес к проблеме «двойного зрения». Он проявился в подчеркивании этих слов, которые использовал В. С. Соловьев при определении специфики лермонтовского дара как способности выходить в запредельные сферы. См. об этом: Рычков А. Л. Доклад А. Блока о русском символизме в 1910 году как развитие «Мысли о Софии» Вл. Соловьева // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 226.

⁵¹² Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. С. 196.



*О крест пространств! Разлуки крест! Ветров
На том кресте живая роза дышит
И, сея души посев, волну костров*

*Средь плача тризн во все концы колышет.
И мир цветет разлукою Креста;
И Розой Крест объемлет — Красота.*
(II, 494)

30 января 1932 года О. А. Шор записала высказывание Иванова, которое раскрывает суть таинственных событий: «Аполлон был принят рассудком как “Эллада” в школе, но в переживании дан через Диониса (как и в самой Греции). В бурном жизненном переживании раскрылся дионисийский пафос и узнался крест. А в христианстве через “нежную тайну” рождения открылась девственность, целостность (греч. категория), роза»⁵¹³.

В христианской религии сокровенной тайной считалось непорочное зачатие и рождение Девой Марией Христа. Слово «тайна» вводится уже во втором стихотворении цикла, посвященного А. Блоку и спроецированного на образ Вечной Женственности В. С. Соловьева и икону Девы Марии: «Затем, что оба Соловьевым / Тайнственно мы крещены; / Затем, что обручением новым / С Единою обручены. // Убрус положен на икону: / Незримо тайное лицо...» (III, 10). В последующих стихотворениях этот образ приобретает многозначность и символический смысл. Например, в стихотворении «Prooemion», где ассоциируется со знаменем, которое пережил поэт: «Я не знаю Нежной Тайны явных ликов и примет. / Сняты ль знамения поэту? Или знаменье — поэт?» (III, 11).

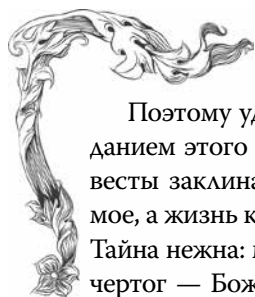
Ключевым для истолкования образа является стихотворение «Gratiea plena», посвященное Деве Марии, познавшей «нежную тайну» рождения Христа. Этой же теме посвящен цикл «Материнство», где многократно обыгрывается семантика и символика этого образа: «Не ты ль учила Тайне нежной / Того, кто “Господи, доколь?” — // Стенал, взирая на юдоль / Земной судьбины безнадежной, — / Чтоб он познал, по тайне смежной, / Что значит в Боге Смерть и Боль?» (III, 25).

Великая тайна богорождения становится частью духовной жизни и проецируется на судьбу поэта: «Не Тайна ль нежная твоя, / Земля, взрастила воле злобной / Распятья крест?.....» (III, 26).

По свидетельству исследователей, мифологемы Матери-Земли, Деметры, Богородицы у Иванова тесно связаны с мифологемой Софии⁵¹⁴.

⁵¹³ Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. А. Шор / Предисловие С. С. Аверинцева // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti (Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы) / Сост. Даниэла Рицци и Андрей Шишкин. Salerno, 2001. (Europa Orientalis). С. 138.

⁵¹⁴ Об этом пишет, например, С. Н. Доценко в статье «Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова» (Studia Slavica Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae. С. 106.). Эта идея, по его мнению, подтверждается в работах других исследователей, на-



Поэтому удел поэта — таить «тайну нежную мою» («Тайна поэта»). Исповеданием этого становится стихотворение «Нежная Тайна», в котором образ Невесты закликает смерть и символизирует Христа: «Тайна нежна, — вот слово мое, а жизнь колыбельна; / Смерть — повитуха; в земле — новая нам колыбель. / Тайна нежна: мир от вечности — брак, и творенье — невеста; / Свадебный света чертог — Божья всезвездная Ночь. / Тайна нежна! Все целует любовь и лелеет Пощада. / Все, что ни вижу, венцом светлым объемлет Жених» (III, 30).

Следующее стихотворение — «Примитив» — основано на сюжете создания поэтом иконы Тайны Нежной. Это икона, которую «рисует» поэт в воображении, уподобляясь Апостолу Луке. Икона воплощается на древе — «кипариса доски» как символу Древа Познания, где «...цвет Единый / Возрос из тайника, / Где Корень свит змеинный, / В *эфир* листвою сочной; / И Агнец непорочный / На пурпуре Цветка». Поэт-художник воспроизводит сюжеты икон «Благовещения» и «Успения Богоматери», проецируя их на тайны человеческой жизни, любви и смерти, которые в иконе невоплотимы, поэтому «...распались своды /И синий свет сверкнул...»:

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

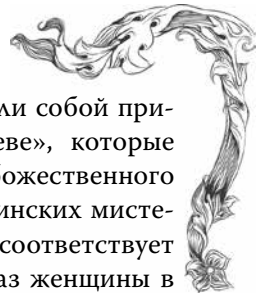
*Взгляни: вот Розы сладость
На горечи Креста;
Под ним — могилы радость,
И я, в заре воскресной,
Простерла дар небесный
За ласкою Христа».*

(III, 32)

Софиологический символ Девы Марии «просвечивает» сквозь сюжет элевсинского мифа о Деметре и Персефоне («плодородия-смерти»), который можно считать центральным для этого сборника, так как он связан с реальным планом жизни Иванова и создаваемым им автобиографическим мифом о единстве для него Матери и Дочери.

Событие реальной жизни у Иванова спроецировано на священный брак — основной миф элевсинских мистерий о Деметре и Персефоне и скрытом в этом мифе Дионисе. Сакральный миф познания является «зерном», или «ядром» его. Элевсинский миф связан с мифологией Мирового Древа как Древа Познания и Древа Жизни.

пример, В. Н. Топорова (*Топоров В. Н. Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: Происхождение слова и его внутренний смысл // Структура текста. М., 1980. С. 169–173*).



К. Кереньи считает, что элевсинские мистерии представляли собой пример ритуального воплощения мифов об «Изначальной Деве», которые «впервые появились в результате насильственной смерти божественного существа», как и Дионис⁵¹⁵. Образы матери и дочери в элевсинских мистериях, по его мысли, — образы святой двойственности: Дева соответствует Матери и соотносится с Анимой как идеализированный образ женщины в представлении мужчины⁵¹⁶. В работах Кереньи и Юнга Деметра и Персефона воплощают архетип женской судьбы и женский культовый миф, как и у Вячеслава Иванова. Кереньи пишет: «Мать и дочь — “архетипические факты человеческого существования”, а не только психики человека», заключающиеся в том, что в мистериях видели женский источник жизни⁵¹⁷. В стихотворении Вячеслава Иванова «Ночь» говорится: «И лоно Матери со дна / Горит миллиардами огней!...» (III, 14).

В «Эллинской религии...» Иванов пишет о том, что культ пола — одна из особенностей дионисийской религии, что «жертвенное служение силам мира загробного и половой оргазм — два противоположных полюса единого экстаза». Далее он указывает: «Именно культ хтонического, подземного Диониса и соединяется с оргазмом чувственным. Вместе с тем поклонение полу приводится в связь с почитанием божеств хтонических (например, Деметры и Керы)...»⁵¹⁸

Сакрализация образа «невесты вечной Отца» осуществляется в образах ритуального мифа, когда невестой является «им первоузнанная дочь»: «Вы — родились. И свет иной / Вы криком встретили давно. / Но к нам склонились, в мир ночной: / Затем что вы и Мать — одно» (III, 13–14). Мифологическая основа мистического брака воплощается метафорически в стихотворении «Нежная Тайна», ключевом для всей книги:

*Не вотще на берег Элевсина
Вынесла, волнуясь, пучина
В оный день опасную ладью!
Меж колонн, где светит Персефона,
Вижу в складках влажного хитона
Шею наклоненную твою.
Вижу твой — в сугробах девы горной
И в пещере Корикийской черной —
Богомольный и мятежный шаг.
Нежная паломница святыни,
Детский список дочери-богини,
Преступившей заповедный праг»*
(III, 53).

⁵¹⁵ Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. С. 14–15.

⁵¹⁶ Там же. С. 18–19.

⁵¹⁷ Там же. С. 21–22.

⁵¹⁸ Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 185–186.



Поэтому Великая Богиня-Мать (Земля, Деметра, Богородица) — божество всеединства — Душа Мира. Тайна воплощается в символических образах античных богинь: Деметры и Персефоны элевсинских мистерий, которые являются отражениями Вечной Женственности и Души Мира (цикл «Материнство», «Примитив»).

Глубочайший смысл «Нежной Тайны» восходит к судьбе Богоматери, символизирующей Вечную Женственность: «Но нет в мирах души недужней, / Чем в коей Вечная Жена / Мнит жизнь родить собой, безмужней» (III, 26) и тайне Голгофы: «Не Тайна ль нежная твоя, / Земля, взрастила воле злобной / Распятъя крест? <...> / Так и Голгофа, братья, — роды / Многострадальные Природы, / Дабы созрел на древе Плод! // И Плоть на Древе — роженица, / И млеко — крови смесь и вод. / И повивальник — плащаница» (III, 26). Архетип Мирового Древа проецируется на архетип креста-распятия Христа.

Лунарные мотивы в мифопоэтике книги лирики «Нежная Тайна» являются сюжетообразующими, они развивают тему о демонической власти женского начала. Они берут начало уже в первом сборнике Иванова «Кормчие Звезды». Это, например, стихотворения «Лунные Розы», «Явление Луны», «Полнолуние», «Лунный плен».

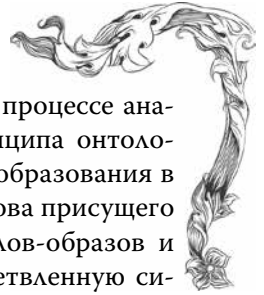
Лунный мир был всегда магическим и таинственным. В стихотворении «Вести» лунарные мотивы переплетаются с мотивами «нежной тайны»: «Не расскажешь песнью струнной: / Облак лунный / Как просвечен тайной нежной?» (III, 330). Образ «нежной тайны» связан с новолунием («Август»), которое возвращает образ царя.

Образ царского поезда, Царя и Царицы — это мифологические образы, спроецированные на биографию поэта. В последних стихотворениях первой части книги («Уста зари» и «Радуга») лунный мир просветляется «огненным безмолвием» Солнца. Солнечным восхождением завершается выход из лабиринта лунного мира и венчается образом испепеленного Диониса как Древа Жизни («Конь Арион»).

Образ Диониса древесного воплощает архетипические представления. Он связан также с мифологией элевсинских мистерий и темой смерти-возрождения. Древо — мыслительная форма человеческого существования, спроецированная на понятие жизнь и неразрывно связанная с символом Диониса, говоря словами К. Кереньи, в «архетипическом образе неразрушимой жизни»⁵¹⁹.

Таким образом, формирование автобиографического мифа в книге «Cor Ardens» и примыкающей к ней «Нежной Тайны», основано на сакральном мифологическом сюжете священного брака, восходящем к таинствам элевсинских мистерий.

⁵¹⁹ Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. С. 22.



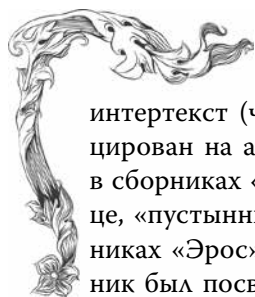
Книги лирики Вячеслава Иванова, как можно убедиться в процессе анализа, формируются как единый *метатекст* на основе принципа онтологизма «отраженных культур». Усиливающийся процесс циклообразования в 1900–1910-е годы привел к формированию в творчестве Иванова присущего автору *метаязыка* индивидуально-авторских мифов, символов-образов и символов-понятий. Тексты жизни трансформируются в разветвленную систему символов.

Циклические принципы в поэзии Иванова восходят к архетипическим и универсальным символам сознания, получившим развитие в мифо-ритуальной и философской традиции. Философскую природу мифопоэтики определяет полилог различных культур и традиций, представленных как духовная мистическая реальность. Композиция книг определяется философскими и мифо-ритуальными теориями циклического (кругообразного, возврата, вечного возвращения, блуждания), которые являются основой мифопорождающих стратегий. Ключевые архетипические образы в книгах лирики — круг, пещера, лабиринт, древо, крест, число и другие.

Процесс формирования книги как типа целостности на архитектурном и композиционном уровне определяется индивидуально-авторским мифом духовного поиска и его воплощением в системе символических образов. Этот индивидуально-авторский миф имеет множественные вариации, образующие круги познания и блуждания как стремления обрести истину о мире, Боге и человеке. Они разворачиваются на основе мифопоэтического мистериального вечного времени в символическом пространстве духовной реальности.

Метафизика образа поэта как некоего Сверх-Я основывается на символической природе сознания и его дуализме. Антиномическая модель сознания восходит к архаическим диалогическим жанрам, традиции античного диалога (Платон, Плутарх), христианского мистического дискурса (Августин), к гностической мифологии и герметической философии. Архетипической моделью поэзии становятся архаические прототеатральные жанры, ритуально-обрядовые формы и модель античной драмы, основанная на введении хора и протагониста. Христианство выступает как внутренняя форма сокровенной религии, его знаки и коды рождаются в глубине религий древности. Одним из важнейших является мистериальный сюжет посвящения, который подвергается дополнительной авторской мифологизации и символизации уже в первых сборниках, где используются космологические модели собирания вселенной из самосозидающегося духа.

Книги лирики связаны между собой космологическими мотивами и образами солярно-лунарных мифов, герметическими сюжетами воссоединения с первоначалами или воссоздания утраченной божественной природы, их проекции формируют софиологический сотериологический миф, который прямо не проявлен в текстах, а выступает на уровне ключевых символов (эфира, прозрачности, солнца-сердца, эроса, «нежной тайны»). Большую роль играют литературные мотивы и образы, которые используются не как



интертекст (чужое слово), а как мифема (свое и чужое). Метатекст спроецирован на автобиографический миф, формирование которого начинается в сборниках «Кормчие Звезды» и «Прозрачность» как миф о поэте-провидце, «пустыннике духа». Его актуализация и укрупнение происходит в сборниках «Эрос», «Cor Ardens» и «Нежная Тайна». Не случайно первый сборник был посвящен памяти умершей матери — А. Д. Преображенской, «Cor Ardens» — жене — А. Д. Зиновьевой-Аннибал, «Нежная Тайна» с примыкавшей ему «Лептой» — А. Блоку и друзьям поэта, выражая при этом сокровенные переживания личного плана. Реальный план спроецирован на мифопоэтический. Между стихотворениями сборников существуют «скрепы» на уровне образов, мотивов и сюжетов символического и мифопоэтического планов.

Дионисийский миф оказывается обогащенным в поэзии Вячеслава Иванова софийно-теургическим, в рамках которого осуществляется сложный синтез элементов гностических мифов и герметических представлений на основе христианской мистической и эзотерической античной традиции. С одной стороны, он углубляется мифом о женском хтоническом божестве (Океаниды/Мать-Земля-Гея/Адрастея/Деметра/Персефона/Геката/Мойры/Эриннии), восходящем к античности и проецирующимся на архетип Великой Богини-Матери, ведающей о таинствах рождения природы и человека, с другой — дополняется софиологическими космологическими, гностико-герметическими и мистическими представлениями о Душе Мира, Деве Марии, Софии Премудрости. Весь корпус лирики пронизан интуициями Диониса как протообраза Христа. Поэтому универсальные архетипы и символы философской и прежде всего платоновской традиции проецируются на христианские образы-символы восхождения, нисхождения, пещеры, креста и Мирового Древа.

Иванов использует мифы и сюжеты философской традиции и прежде всего Платона («Тимей», «Государство», «Пир», «Федр»), мифоритуальные сюжеты брачных отношений (иерогамия, андрогинность и пр.), перелагая их в мифы о борьбе хаоса и космоса, Эроса и Танатоса, растерзания Диониса или Орфея, борьбы женского (лунарного) и мужского (солярного) начал. Литературные, исторические сюжеты также подвергаются мифологизации, особенно в циклах и книгах лирики, где происходит укрупнение сюжета. Солярный миф о солнечном восхождении и лунарный миф плодородия-смерти проецируются на архетипические мифологические мотивы судьбы и посвятельные ритуалы на «Башне».



Глава 4

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК СТРАТЕГИЯ
МИФОТВОРЧЕСТВА В ЛИРИКЕ
И ПОЭМАХ 1910-х ГОДОВ:
ОТ КОСМОЛОГИИ — К КОСМОСОФИИ



4.1. ДУХОВНОЕ ЗРЕНИЕ И ГАРМОНИЯ СФЕР: «АБСОЛЮТНЫЙ МИФ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМА ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Произведения Вячеслава Иванова 1910-х годов, написанные на «закате» русского символизма, совершенно справедливо считаются вершинными. Сюда относят стихотворения 1910-х годов, позднее вошедшие в книгу лирики «Свет вечерний», поэмы «Человек», «Младенчество», трагедии «Сыны Прометея» (1915) и «Прометей» (1919), книги эссе и статей: «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1918). Онтологизм Иванова в эти годы сближает его поиски с представителями русской религиозной философии и прежде всего с П. А. Флоренским, В. Ф. Эрном, С. А. Франком, с музыкантами и художниками, например, А. Н. Скрябиным.

Творчество поэта 1910-х годов совпадает с кризисом символизма. Случай Вячеслава Иванова может показаться архаичным на фоне набирающего силы русского авангарда, живописи В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова, поэзии русских кубофутуристов. Вместе с тем феномен вершинных творений Иванова даже на этом фоне говорит о жизнеспособности символизма. Это связано с тем, что идеи Иванова оказались созвучны поискам «духовного» в искусстве, например, у П. Флоренского¹ или у В. Кандинского².

Споры и дискуссии этого периода в связи с неприятием некоторыми участниками религиозно-философского движения концепции искусства, предлагаемого Ивановым, — это важнейшее звено в развитии русского символизма³. Узловые точки в этом направлении были намечены исследователями⁴. Главный пафос разногласий — понятие онтологизма, признание

¹ См. об этом подробнее: Бычков В. В. Символизм в поисках духовного // Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. М., 1999. Т. 2. С. 394–456; Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост., подг. текста и примеч. Е. В. Ивановой. М., 2004.

² Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде: декабрь 1911 – январь 1912. Пг., 1914. С. 47–74.

³ См. критические статьи на сборники Вяч. Иванова в кн.: Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи / Вступ. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. М., 2007. С. 567–696.

⁴ См. об этом: Венцлова Т. Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Вильнюс, 1997. С. 103–116; Кузнецова О. А. Дискуссия о состо-



религиозной роли поэзии и утопические проекты создания теургического искусства⁵.

Вячеслав Иванов стремился сделать мифотворчество теургическим проектом вселенского искусства «из глубины» религиозно-философской и эзотерической традиции, воплотить личный опыт познания как всечеловеческий и духовный, используя различные языки искусств. Это была утопия соборно-хоровой мистерии, вселенского действия, вызвавшая неоднозначные оценки.

Поэма «Младенчество» создавалась параллельно с поэмой-мелопеей «Человек». В ней нашел отражение метод *иконологии*, так как в реальном образе «высвечивается» его «иконный» первообраз⁶. Смысл поэмы «Человек» Иванов объяснял М. О. Гершензону через пифагорейско-розенкрейцеровские фигуры⁷, что свидетельствует об его обостренном внимании в этот период к мифологии и универсальным символам в русле эзотерических исканий русского Серебряного века, обращенного к античной и прежде всего пифагорейской музыкальной эстетике. Реставрация формы мелопеи, как мы попытаемся показать, — яркий пример того, что античная музыкальная композиция может быть аналогом создаваемого словесного текста и воплощать *сотериологический миф* — миф спасения, как и исповедально-биографическая поэма «Младенчество».

В этом плане искания Иванова совпадают с идеями П. А. Флоренского и музыкальными экспериментами А. Н. Скрябина. Общечеловеческий символический язык мифологии, религии, философии, искусства Флоренский, как и Иванов, определяет как «идеографические знаки», служащие для выражения сокровенной идеи. Он писал, что «в наших глубоких слоях сознания (или подсознания) залегают эти принципы символизирования»⁸.

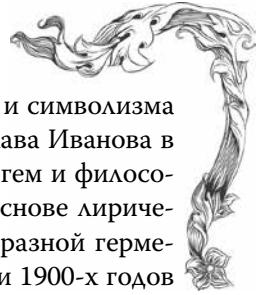
янии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207; Богомолов Н. А. К истолкованию статьи А. Блока «О современном состоянии русского символизма» // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. С. 186–203; Обатнин Г. В. 1). Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). М., 2000; 2) Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). М., 2001. Т. 2. С. 231–252; Рычков А. А. Доклад А. Блока о русском символизме в 1910 году как развитие «Мысли о Софии» Вл. Соловьева // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 207–231.

⁵ О разногласиях Вяч. Иванова с символистами в области проектов синтеза искусств см.: Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. С. 172–174; Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 489–512.

⁶ Об иконологическом методе в искусствознании см.: Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance. Oxford University Press, 1939; Пановский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 178–187.

⁷ См. об этом: Троицкий В. П. Древнеегипетский «анх» в символике поэтических произведений Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 438.

⁸ Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 567.



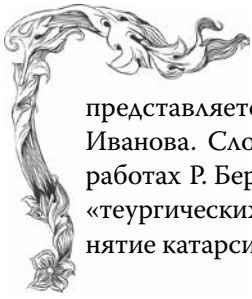
Один из центральных для русской религиозной философии и символизма смыслообразов — Софии Премудрости — становится у Вячеслава Иванова в эти годы наиболее значимым и развивается не на уровне теологом и философом, как у русских философов, например, Флоренского, а на основе лирического философствования и развертывания скрытой в многообразной герметичной символике мифопоэтической образности. Если в поэзии 1900-х годов *софийно-теургический* миф коррелирует с *дионисийско-орфическим*, то в 1900-е годы он трансформируется в *пифагорейско-космософийный*. Это было обусловлено как дискуссиями и спорами о Софии в русской религиозной философии, так и опытами постижения этой большой темы в русском символизме. Интуиции Софии пронизывают поэмы Вячеслава Иванова «Младенчество» и «Человек», стихотворения 1910-х годов, становясь символами постижения мироздания и души человека. Они связаны с философемой Души Мира. Причем традиции понимания смыслообраза Софии у Иванова в этот период восходят к античному истолкованию его как умопостигаемой сущности. София соотносится с онтологией бытия и сознания человека, как у Платона, который писал: «...поставим еще один вопрос относительно космоса: взирая на какой первообраз работал тот, кто его устроил» («Тимей», 29).

Поэтому творение мира осуществляется в соответствии с *софийным эйдосом*, говоря словами Платона. В этой системе гностический миф о Софии как инвариант раннего христианского гносиса не теряет актуальности для Вячеслава Иванова, он соотносится с душой человека, «падшей» в тварный мир и подлежащей спасению, или пресуществлению по образу Христа и Девы Марии как носителей софийно-энергийной первосущности. Поэтому тема Софии становится многослойной. Флоренский — автор «Столпа и утверждения истины» — и Иванов идут разными путями ее истолкования. Флоренский — по пути богословско-философского осмысления, Иванов — герметического религиозно-философского, претворенного в поэтические формы.

Герметизм поэзии Вячеслава Иванова во многом был обусловлен не только рефлексией о Софии, скрытой в тексте и, на первый взгляд, не выявленной, но и теорией *реалиоризма* и доктринальной идеей создания совершенного языка поэзии как выходящего за свои «границы». При этом актуализируется функция мифологического кода, символ становится знаком-указателем «провидимой» и творимой поэтом-теургом реальности, усиливается его изобразительно-выразительная функция.

Проблемы реалиоризма Вячеслава Иванова как выражение его исканий в искусстве были рассмотрены Д. Н. Мицкевичем и важнейшие идеи поэта были проанализированы им в программных стихотворениях и прежде всего в сонете «Apollini». Исследователем был продемонстрирован принцип перехода поэта от мистического созерцания *образов-икон* на сверхличностный уровень создания *символов-прозрений* как выражения Абсолюта⁹. Подобный подход

⁹ Мицкевич Д. Н. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература: Взаимодействие этнокультурных и религиозно-этических традиций в русской мысли и литературе. СПб., 2010. Сб. 6. С. 263–264.



представляется наиболее плодотворным для изучения герметического языка Иванова. Сложный комплекс эстетических идей Иванова рассматривался в работах Р. Берда, Л. Силард, М. Цимборской-Лебода, наметивших понимание «теургических постулатов» поэта через восприятие традиций герметизма, понятие катарсиса и трансцензуса¹⁰.

Одной из важнейших мифотворческих стратегий в творчестве Иванова, как мы уже убедились, анализируя книги лирики, становится синтез искусств, или *синэстетизм*, многосторонне рассматривавшийся в творчестве поэтов и писателей Серебряного века, как и диалог культур¹¹. Типы и функции взаимодействия языков живописи, архитектуры, музыки, танца в художественном тексте многообразны, существует традиция их изучения как знаков-кодов в различных научных парадигмах и на основе современных методов анализа и интерпретации: от семиотики — до герменевтики, интертекстуального и мифопоэтического анализа. Можно назвать отдельные исследования, посвященные проблемам синтеза искусств у Вячеслава Иванова, которые интересны в плане анализа¹².

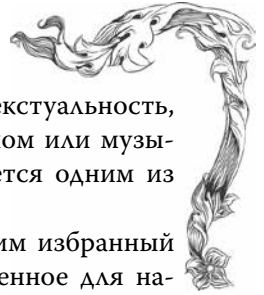
Сложной проблемой исследования герметического языка Вячеслава Иванова является *интермедийальность* — наименее изученный аспект его мифопоэтики.

В современном литературоведении понятие *интермедийальность* рассматривается вслед за Е. Фарыно и А. Ханзенем-Лёве как один из методов современного литературоведения. В различных исследованиях это явление трактуется по-разному: и как феномен многоголосия или полифоничности языка текста, и как явление межтекстовых связей в произведении, возникающее в результате взаимодействия искусств и перекодировки символиче-

¹⁰ Бёрд Р. 1) Катарсис-Матезис-Праксис: Мистическая триада в эстетике Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. — 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. 2002. XXI: 2). Р. 289–301; 2) Символ и печать у Вяч. Иванова // Memento vivere: Сборник памяти Л. Н. Ивановой / Под ред. К. А. Кумпан, Е. А. Обатниной. СПб., 2009. С. 231–244; Силард Л. 1) К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 102–135; 2) Заметки к учению Вячеслава Иванова о катарсисе // Там же. С. 148–161; Цимборска-Лебода М. 1) О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова. К проблеме «Вяч. Иванов и Блаженный Августин» // Sub Rosa. In Honorem. Szilárd. Budapest, 2005. С. 123–132; 2) Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Томск; М., 2004.

¹¹ Сарабьянов Д. С. Стиль модерн. М., 1989; Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989 (глава «Стиль модерн и синтез искусств»); Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х гг.). М.: ИМЛИ РАН, 2000. Кн. 1. С. 131–190; Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001; Искусство versus литература: Франция-Россия-Германия на рубеже XIX–XX вв. / Под общей ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2006; и др.

¹² См., например: Bobilewicz G. Wyobrażenia poetycka — Wiachesław Iwanow w kręgu sztuk / PAN. Inst. slawistyki. Warszawa, 1995; Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова (Сообщение-Память-Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозанского симпозиума / Под ред. А. Геллера. М., 2002. С. 53–70.



ских знаков, и как расширенное понимание термина интертекстуальность, когда словесный текст несет в себе информацию о живописном или музыкальном произведении¹³. Понятие интермедиальности является одним из спорных в современном литературоведении¹⁴.

При всем многообразии представленных подходов наметим избранный нами. Приведем мнение Н. В. Тишуниной, наиболее существенное для нашего анализа. Она считает интермедиальность явлением, характерным для символистского текста, в отличие от синтеза искусств — более общего понятия, свойственного, например, эстетике романтизма. По ее мнению, интермедиальность в символистском тексте стала «способом художественного отражения многомерности самой объективной реальности» и принципом «моделирования смысла и структуры художественного произведения»¹⁵. Это моделирование у Вячеслава Иванова осуществляется языками других искусств на основе мифологических знаков-кодов и теургической теории «перехода» за «границы искусства», когда образ становится *вариативным*, то есть формирующимся языком литературы, живописи или других искусств, например, музыки, скульптуры или архитектуры.

В этом отношении большой интерес представляет статья А. Ф. Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе». Он выдвигает понятие живописного образа в поэзии как выразительного и имеющего самодовлеюще-созерцательный характер. Главная черта подобного образа-символа, согласно размышлениям А. Ф. Лосева, его предельная *обобщенность*, формирующая эстетическую образность на основе *субъективно-объективной структуры мифа* и *космологических обобщений*, когда создается символично-мифологическая колористика особого типа, укорененная в живописном видении мира¹⁶. Подобный

¹³ *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. Amsterdam, 1979. Vol. VII. № 1; *Hanzen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. № 11. S. 291–360; *Тишунина Н. В.* 1) Западно-европейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998; 2) Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. 2003. № 1. С. 19–26; 3) Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. СПб., 2001. Вып. 12. С. 149–154; *Гервер А. А.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001; Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX веков. СПб., 2008; *Махлина С.* Интермедиальность // Словарь по семиотике культуры. СПб., 2009. С. 206–207; и др. Большой интерес представляют работы, написанные в конце XIX века: *Амброс А. В.* Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики. СПб.; М., 1889; *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895.

¹⁴ *Борисова И.* Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на книгу «Слово и музыка») // Новое литературное обозрение. 2004. № 65.

¹⁵ *Тишунина Н. В.* Западно-европейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. С. 6.

¹⁶ *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31–65. О функцио-



тип образности присущ поэзии, возникшей на основе музыкальных принципов и композиций¹⁷.

Об универсализации принципа интермедийности у Вячеслава Иванова свидетельствуют эмблематизация и визуальный характер образов, ярко выраженная живописная и музыкальная природа композиции и мотивов. Интермедийность присуща и раннему творчеству Вячеслава Иванова. Создавая стихотворения, вошедшие в сборники «Кормчие Звезды», «Прозрачность», «Cor Ardens», «Нежная Тайна», поэт иногда брал за основу уже возникшую в его сознании музыкальную мелодию (например, стихотворение «Голоса»)¹⁸ или образы Скопаса, Микеланджело, Одилона Редона, Россетти. Уровень перекодировки языка был очень высок, что позволяло добиваться художественного эффекта.

Нас будет интересовать в творчестве Вячеслава Иванова интермедийная система иконических образов, интермедийные композиции: эмблема, палимпсест, мелодея и другие. Основой интермедийности становится словесный текст. Под интермедийностью понимается не просто цитирование темы, образа или мотива музыкального и живописного произведения, а процесс взаимодействия музыкального и вербального, живописного и словесного на разных уровнях текста: от его ансамблевого оформления и структурирования сюжета — до игры стилей, смыслов, аллюзий, мотивов и образов.

Подобная эклектика имеет смысл при *контрапунктности* (сочетании в высшей точке) всех элементов, их органическом взаимодействии, когда символ становится носителем информации о другом произведении искусства и формирует язык текста и его восприятия. Если интермедийность была для Иванова в 1900-е годы архитектурно-изобразительным и визуально-музыкальным принципом создания мифопоэтического текста, о чем свидетельствует анализ его книг лирики «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», то в 1910-е становится и методом анализа.

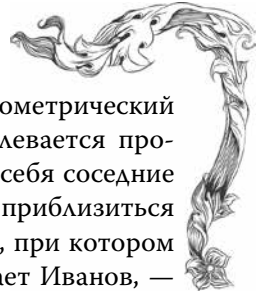
Важнейшими работами Иванова этих лет, отражающими философию искусства в аспекте мифотворчества и проблем интермедийности, являются статьи «О границах искусства» (1913), «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914), «Взгляд Скрябина на искусство» (1915), «Скрябин и дух революции» (1918).

В статье о художнике Чюрленисе Иванов выделяет особый дар творца и духовидца — живописать на грани ясновидения, обладать особым двойным зрением, когда «все вещественное, как бы осаждаясь в другой, низший

нировании музыкальной образности см. статью А. Ф. Лосева «Проблема Вагнера в прошлом и настоящем в связи с анализом его тетралогии “Кольцо Нибелунга”» (Вопросы эстетики. М., 1968. Вып. 8. С. 67–196).

¹⁷ См., например: *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997.

¹⁸ См. об этом: *Вахтель М.* Дионис или Протей? // Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903 / Подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; вст. ст. М. Вахтеля, Н. А. Богомолова. М., 2009. Т. I. С. 13–18.



план творения, оставляет ощутимым только ритмический и геометрический принцип своего бытия». «Само пространство почти преодолевается прозрачностью форм, не исключаящих, но как бы вмещающих в себя соседние формы. Эта геометрическая прозрачность кажется попыткой приблизиться к возможностям зрительной сигнализации такого созерцания, при котором наши три измерения недостаточны...» (III, 149) Это, как считает Иванов, — предвестие «нового мифотворчества», свидетельство тех духов в человеке, которых Данте называл «*spiriti del viso*», «вечное восхождение к началу и источнику Платоновых идей и пифагорейских чисел», к «монаде монад» (III, 149). Метод Чюрлениса оказывается ему близок, так как художник прозревает и «*a realibus ad realiora ascendit*, от реального к реальнейшему восходит он», поэтому ему свойственна «живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки» (III, 151).

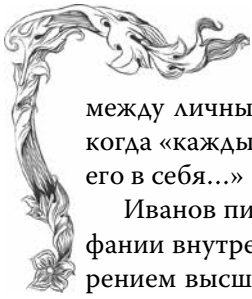
Эстетические воззрения Иванова формируются в это время и за счет обращения к переводам наиболее почитаемых авторов, среди которых — Эсхил, Данте, Петрарка, Новалис¹⁹. Среди переводов с греческого и латинского показательны оракулы древности, фрагменты орфических богослужений и речений, орфические стихи, эпитафии, стихотворения Алкея и Сафо, фрагменты из сочинений Гесиода, Горация²⁰. Переводы этих и других «вечных спутников» человечества были чрезвычайно важны для мифопоэтических стратегий поэта, о чем свидетельствует его статья «О границах искусства».

Создаваемая им теория *перехода* «границ искусства» — показательный пример того, что он намечает здесь некоторые важнейшие принципы интермедиальной поэтики. Особенно важен проводимый Ивановым в статье «О границах искусства» анализ сонетов Данте и Петрарки как опыт визионерства.

Приводя в качестве примеров «перехода» за «границы искусства» сонеты Данте, Петрарки, Микеланджело, Иванов демонстрирует формы «визионарного изложения лирической идеи» — *видения-эпифании* (II, 629–632). Принцип визионерства декларируется им как «внутренний канон» и «закон устройства личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления

¹⁹ См.: Котрелев Н. В. Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 497–556; Казанский Н. Н. Вяч. Иванов как переводчик Эсхила // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 15–24; Иванов Вяч. Из черновых записей о Данте / Вступ. заметка и подг. текста А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1996. С. 7–13; Богомолов Н. А. Из предыстории «Лиры Новалиса» Вяч. Иванова // Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 203–210; Силард Л. Новалис и русская мысль начала XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 136–147; Эткинд Е. Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Эткинд Е. Там, внутри (О русской поэзии XX века): Очерки. СПб., 1996. С. 114–195; Венцлова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 168–183.

²⁰ Отдельными изданиями вышли книги переводов: Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинника Вяч. Иванова. М., 1914; Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М., 1915.



между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным», когда «каждый микрокосм, уподобляясь в норме своей макрокосму, вмещает его в себя...» (II, 640–641).

Иванов пишет, что творчество форм проявляется «а) в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей <...>; б) в аполлинийском видении чисто художественного идеала, которое и есть то сновидение поэтической фантазии, что поэты привыкли именовать своими поэтическими “снами”; γ) в окончательном воплощении снов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе» (II, 631–632).

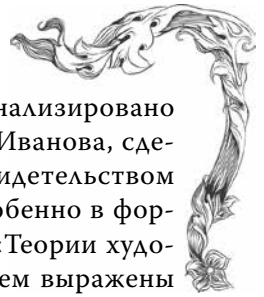
На примере сонетов Данте и Петрарки он показывает возможность теургического перехода. Понятие *эпифании*, используемое им для обозначения визионерского опыта созерцания, основано на аналогии с мистическими видениями посвящаемого — эпипта в древних мистериях. Неслучайно использование теоретиком символизма понятия «теургический переход». «Итак, теургический “переход” — “трансценс” — искусства за предел, “заповедный”, — пишет он, — есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово — жизнью животворящую, и музыка — гармонией сфер» (II, 649).

Подобный тип опыта, постигнутого Ивановым при изучении древних форм религиозных обрядов и прежде всего мистерии, нашел выражение в различных мифопорождающих стратегиях, например, музыкальной теургии и визионерстве. Поэтому от принципа мистерияльности в раннем творчестве он идет к попытке создания жанровой формы символистской мистерии. Здесь его поиски совпадают не только с экспериментами в области «археологии» жанра мистерии, но и выходят на небывалый уровень интермедиального синтеза, близкого таким композиторам-экспериментаторам, как А. Н. Скрябин.

«Духовное» в искусстве должно было найти в эпоху авангарда созвучные формы выражения. Поэтому повышенный интерес Вячеслав Иванов и символисты проявляют к различным формам сверхчувственного познания. Нередко поиск приводил к изучению опыта эзотерической традиции.

К преодолению антропософии Иванов шел в 1910-е годы, в отличие, например, от Андрея Белого или Эллиса. Его знакомство с теософскими и антропософскими идеями Штайнера, как известно, произошло на «Башне» через А. Р. Минцлову, М. В. Сабашникову, Белого и других приверженцев учения Штайнера в России²¹.

²¹ О влиянии розенкрейцерских идей на Вяч. Иванова см.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 2000. С. 23–110; Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). М., 2000; Нефедьев Г. В. 1) Русский символизм и розенкрейцерство // Новое литературное обозрение. 2001. Т. 51. № 5. С. 167–195; 2) К истории одного «посвящения»: Вяч. Иванов и розенкрейцерство // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 194–202; Глухова Е. В. Андрей Белый — Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века.



Влияние теории Штайнера на Иванова было проанализировано Е. В. Глуховой в связи с публикацией ею конспекта лекций Иванова, сделанного Белым²². Эти и другие материалы являются свидетельством особого «штайнеровского» слоя в русском символизме, особенно в формировании теории художественного образа²³. Конспект к «Теории художественного слова» Андрея Белого интересен тем, что в нем выражены взаимосвязанные искания Белого и Иванова. Судя по схемам, Иванова заинтересовала теория звукообраза Белого, которая, в частности, основывалась на трех этапах медитативного познания. Как считал Иванов, природа образа формируется из первоначального магического «звукового волнения»: а) Начальная стадия: звуковое волнение, связанное с глоссолалией; б) Промежуточная романтическая стадия: появление образов <...> Образы неопределенные, плавающие», — «вследствие неполной просвеченности материала логическим творчеством»; в) «Все бессознательное заменяется сознательным»²⁴.

Сам Штайнер различал имажинацию и визионерство (видения) как два способа духовного познания. Видения, проявляющиеся в визионерских опытах, по его мнению, приходят без участия воли человека, но дают возможность «вступления в духовный мир». Истинный мистик переживает видение не как реальность, а как «духовно-сущностное начало человека, которое в обычном сознании укрыто покровом чувственных восприятий», «его цель — единение сознательной души с собственным духовным существом». Это — духовное странствие, которое открывает «сверхчувственный мир в имажинациях», путь к сверхсознанию, то есть к отражению собственного Я в являющихся образах²⁵.

Иванов ссылается на стародавнее предание достижения сверхчувственного познания, намекая этим на Платона и послеплатоновскую традицию. Для него важен был исток: теория образоявления у Платона, имажинации как видения бесплотных идей представлены в диалоге «Федр», который положен в основу его статьи «О границах искусства». Для Вячеслава Иванова важен был эзотерический религиозный опыт мистического познания, особенно ярко выраженный в диалогах Платона и в христианском искусстве.

В этот сложный период Иванову оказались наиболее близки искания В. Ф. Эрна, С. А. Франка и особенно П. А. Флоренского²⁶. Тема «Иванов и

СПб., 2006. С. 100–132.

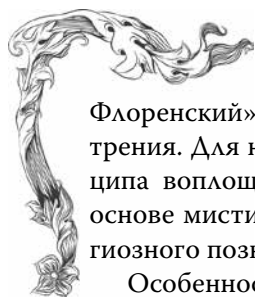
²² Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3. С. 135–147.

²³ О близости идей русской религиозной философии и антропософии Р. Штайнера см.: Бонеецкая Н. К. Русская софиология и антропософия // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 79–97.

²⁴ Эткин Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы // Эткин Е. Там, внутри (О русской поэзии XX века): Очерки. СПб., 1996. С. 144.

²⁵ См.: Штайнер Р. Химическая свадьба Христиана Розенкрейца // Андреа И. В. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. М., 2003. С. 169–187.

²⁶ См. об этом: Шишкин А. Б. О. Павел Флоренский, Вячеслав Иванов и его семья. Пе-



Флоренский» многогранна и может стать предметом специального рассмотрения. Для нас она важна сближением мыслителей в области поиска принципа воплощения религиозного образа методами различных искусств на основе мистического «перехода» за границы эстетического в область религиозного познания.

Особенность мифотворчества Иванова заключается в этот период в *соединении науки, мифа и религии* в некоем творческом синтезе, на что обратил внимание П. А. Флоренский²⁷. Анализируя комплекс идей поэта, отвергающего путь теософский, Г. В. Обатнин совершенно справедливо считает, что Иванов выбрал «концепцию личного мистического пути и личного религиозного опыта», о чем свидетельствовал его доклад «Евангельский смысл слова “Земля”», появившийся в диалоге не только с В. Розановым и Д. Мережковским, но и с Р. Штайнером и А. Р. Минцловой²⁸.

В этом плане поиски Флоренского глубоко созвучны открытиям Вячеслава Иванова. Искомый принцип познания сверхчувственного вобрал в себя специфические формы того «перехода» за «границы искусств», который Иванов наметил в статье «О границах искусства», а П. А. Флоренский в статьях «Иконостас» и «Не восхищение непщева» (1912)²⁹.

Последняя статья была посвящена Вячеславу Иванову. В центре внимания Флоренского в этой статье — пограничные состояния сознания и прежде всего: «восхищенность» как высшая форма достижения вдохновения и экстаза, «мистическое умирание», «переход» в миры «иные». В статье «Иконостас» им рассматривались принципы «перехода» из видимого в невидимый мир иконы через такие формы мистического познания, как сновидение, символ, видение мира духовного, духовное зрение. Большую роль играл здесь процесс трансформации *реального — в реальнейшее* (ноуменальное и горнее), преобразование личины или маски — в лик.

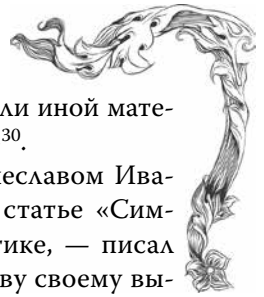
В системе символистского текста визуальность и визионарные состояния были формой осуществления подобного «перехода». Они формируются в соответствии с законами теургической эстетики, становясь законом становления мистического сознания поэта, своего рода «внутренним изображением» живописного образа или музыкального мотива или сюжета. Искусство является духовным феноменом. «Здесь духовный опыт облекается в символические образы, — как пишет В. В. Бычков, анализируя теургическую эсте-

реписка (О символическом образе, мифе и догмате) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 93–97.

²⁷ Иванов Вяч. Переписка с П. А. Флоренским / Публ. игумена Андроника (А. С. Трубачева), Дм. Вяч. Иванова, А. Б. Шишкина // Там же. С. 100.

²⁸ Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919). С. 119. Доклад Вяч. Иванова см.: Иванов Вяч. Доклад «Евангельский смысл слова “Земля”» / Подг. текста, коммент. и прил. О. Л. Фетисенко // Символ: журнал христианской культуры. Париж; М., 2008. № 53–54. С. 68–84.

²⁹ О близости идей двух мыслителей см.: Шишкин А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995. С. 101–129.



тику Флоренского, — которые, будучи закрепленными в той или иной материализованной форме, являют художественное произведение»³⁰.

Принципы теургической эстетики были разработаны Вячеславом Ивановым и определены им как *восхождение* и *нисхождение* в статье «Символика эстетических начал» (1905). «"Возвышенное" в эстетике, — писал он, — поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный» (I, 824). В связи с этим восхождение — принцип теургической «тайны», трагического раскола личности с миром. «Это царство не знает межей и пределов. Все формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики, нет личности...» (I, 829). Но «нас пленяет зрелище подъема, разрешающегося в нисхождение», «купол и дуга устрояют душу», восхождение разрешается гармоничными образами пирамидальных групп Рафаэля, музыкой Бетховена (I, 826). «И могущественнейшее из искусств — Музыка — властительно поет нам этих ночных Сирен глубины, — чтобы потом вознести нас по произволу из своих пучин (как "хаос рождает звезду") взвивающейся линией возвышенного и возратить очищенными и усиленными земле благим нисхождением Красоты» (I, 829).

В этих размышлениях поэта на образном символическом языке представлена трансформация эстетического переживания, которое воплощается в творении художника, музыканта и поэта. Важнейшим критерием художественности образа становится *катарсис*, ведущий к просветлению от созерцания провидимого образа. Катарсис у Платона означает отделение духовного начала от телесного в целях восхождения от красоты тела к красоте души («Федон», 67с; «Софист», 230с). У Аристотеля в «Поэтике» (11, 1149b) понятие катарсиса связано с категорией трагического и означает потрясение, вызванное состраданием и страхом, в «Политике» — с природой эстетического наслаждения (1341b–1342a). Аристотель писал о медицинском, терапевтическом значении катарсиса, трансформировавшегося в эстетическое удовольствие. Иванов, принимая эту идею, настаивал на религиозно-обрядовой теории катарсических очищений, связанных с мистериями, то есть давал трактовку катарсиса, близкую Платону³¹.

Именно катарсис, как пишет Л. Силард, способствует найти то, «что теперь принято именовать архетипической структурой»³². Архетипические структуры восходят к обрядовому сознанию, в котором были «свернуты» вышедшие из него явления «религии, искусств (словесных, мусических и т. д.) и быта (прежде всего ярмарочно-карнавальные формы)...»³³

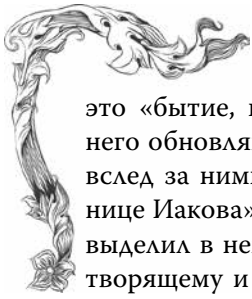
В творчестве Вячеслава Иванова архетипический образ-символ имеет глубокую эстетическую и религиозно-философскую природу. У Флоренского — научно-философскую и богословскую. Понимание того, что символ —

³⁰ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. С. 222–223.

³¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 210–218.

³² Силард Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе. С. 149.

³³ Там же. С. 150.



это «бытие, которое больше самого себя», и «бытие «существенно через него обновляющееся»,³⁴ присуще и Флоренскому, и Иванову, и А. Ф. Лосеву вслед за ними. Иванов уподобил истинно-символическое искусство «лестнице Иакова», «рождению в красоте», сочетанию двух «третьим и высшим», выделил в нем «отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему» в статье «Мысли о символизме» (II, 606, 610). Он считал, что подлинный символизм — это магнетизм, «не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация, но и субъективация художественного объекта» (II, 610).

Поэтому интермедийный опыт «двойного зрения», как в «визионарном творчестве» Чюрлениса, которое «граничит с ясновидением» (III, 149), или сложные формы полифонизма, как в «магической» и «запредельной» музыке Скрябина (III, 174), должны быть воплощены, по мнению поэта, в опыте словесного постижения бытия как зримой и звучащей онтологической реальности, как некоего неосинкретического действия связанных в едином образе-символе «мусических искусств». «Мыслимо ли, — писал он в статье «Взгляд Скрябина на искусство», — чтобы в одном из разделенных искусств, которые и в своем разделении все же остаются гранями единого духа, мог совершиться действительный сдвиг без некоего соответствующего и соподчиненного ему передвижения в других областях творчества?» (III, 172)

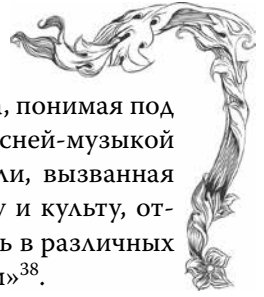
Проблема метафизики слуха и зрения как способов постижения сверхчувственного опыта духовной жизни волновала Флоренского. В разделе «Философская антропология», вошедшем в предисловие к «Водоразделам мысли», он писал, что среди семи «врат» — чувств человека — слух и зрение являются «метафизическими осями» познания, так как «объективность зрительных впечатлений и субъективность слуховых соответственно учитывается религиозными складами и настроениями души». Но если зримое нуждается «в переработке во внутреннее», то звук — «осознается, как душа вещей»³⁵.

Вячеслав Иванов ищет истоки сакрального звука и особого видения в мифе и религиозном обряде, которые содержат «зерно» первообраза — *архетипический символ*, каким могли быть простые геометрические формы: круг, квадрат, треугольник-пирамида, пятиугольная звезда, а также числа и их буквенные эквиваленты, как это наиболее ярко проявится в символической композиции поэмы «Человек».

Миф возник на основе обрядового синкретизма, поэтому мог быть формой воплощения интермедийных принципов. С точки зрения исторической поэтики А. Н. Веселовского, — это попытка вернуться в изначальный синкретизм, в системе которого происходит реставрация ритуальной функции священного звучащего слова или сакрального зримого образа. С поня-

³⁴ Флоренский П. А. Имяславие как философская предпосылка // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 287.

³⁵ Флоренский П. А. Философская антропология // Там же. С. 34–35.



тием синкретизм Веселовский связывал эволюцию языка мифа, понимая под ним «сочетание ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова»³⁶. Синкретическая поэзия, по его мысли, вызванная явлениями психофизического катарсиса, «дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарсиса религиозного»³⁷. Это проявилось в различных обрядах, восходивших к инициации, или «свободной мистерии»³⁸.

Форма перехода в мир «иной» — сновидческое, греза, мечта. Свидетельство «перехода» — «мистическая смерть», описанная Флоренским на основе опыта мистерий в статье «Не восхищение непщева» как «переход» в мир иной³⁹. Мистический сюжет получения нового зрения и особого слуха, как в стихотворении «Пророк» А. С. Пушкина, — важнейший путь формирования интермедиального принципа, когда поэт становится медиумом.

Целью Иванова-поэта становится задача выработки принципов, благодаря которым создаваемый образ-символ должен был способствовать не только тому, чтобы быть выражением религиозной идеи пересоздания действительности и сознания человека, но и вызывал бы стремление к осуществлению религиозной идеи «возрастания» личности, говоря словами П. А. Флоренского.

В статье «О типах возрастания» Флоренский показал важнейший принцип духовного становления. Духовное развитие личности, по его мнению, есть «возрастание ее типа», на котором строится глубоко индивидуальный путь самопознания и Богопознания. Это — творчество «искателей религиозного синтеза жизни», «спасения личного и вселенского, путь внутреннего дела и действия общественного», как определил Иванов подобный тип творчества в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (III, 66).

Специфика интермедиальности сказала у Иванова в особых формах неосинкретизма и трансформации в поэзии религиозного мистического опыта Данте, Петрарки, Новалиса, религиозной живописи.

Для анализа произведений Вячеслава Иванова, важно определить такое понятие, как *интермедиальный образ*. Здесь мы должны исходить из понятия теургии, так как функция подобного образа — *теургическая*.

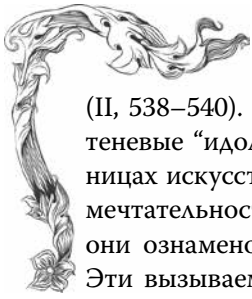
Реалистический символизм заключается, согласно теории Иванова, изложенной в статье «Две стихии в современном символизме» (1908), не в подражании (*мимесисе*), а в принципе проникновения (*ознаменования*), смысл которого — «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей», так как реальное раскрывается в «явлении и существе своем», то есть в реальнейшем

³⁶ Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / Автор вступ. статьи и сост. И. О. Шайтанов. М., 2006. С. 173.

³⁷ Там же. С. 174.

³⁸ Там же. С. 202–203.

³⁹ Флоренский П. А. «Не восхищение непщева» (К суждению о мистике) // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 4. С. 167–168.



(II, 538–540). Творимые художником «бесплотные обличия — фантазмы или теневые “идолы”, как сказали бы древние, — пишет Иванов в статье “О границах искусства”, — не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменованы для открывшихся художнику высших реальностей... Эти вызываемые художественными чарами видения — суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий; он заслуживает этого имени в той мере, в какой содержательно и прозрачно в нем откровение высших реальностей» (II, 644).

Логика развития философии мифа Иванова заключается, как нам представляется, в движении к «абсолютной мифологии» (понятие А. Ф. Лосева). Большую роль сыграл здесь принцип «двойного» зрения и «внутренней» музыки.

Поэтому типы интермедийального образа в наиболее важных для мифопоэтики Иванова произведениях 1910-х годов представляют особый интерес как выражение его исканий и развития поэтики мифа. Подобные задачи были обусловлены формированием принципов онтологической поэтики. «Но если, в силу вышесказанного, искусство есть одна из форм действия высших реальностей на низшие, — доказывал Вяч. Иванов в статье “О границах искусства”, — должно ли признать, что оно в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преображает мир?» (II, 646)

Роль «символяования» велика в сфере художественного творчества. В статье «Орфей» (1912), обосновывая природу мистического познания, Иванов писал, что высшим критерием для поэта является глубина познания мистического внутреннего опыта, что главный вопрос, стоящий перед ним, — вопрос об *изрекаемости* этого познания. Способ «изрекаемости» виделся теоретику символизма в «духовном зрении» и «внутренней музыке», как и П. А. Флоренскому, а не в схемах инициаций и посвящений, обрисованных Штайнером без учета жизни человека в религиозной культуре.

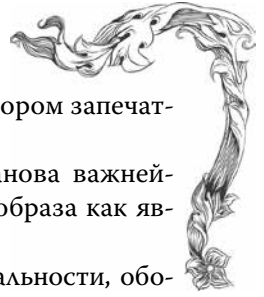
Анализируя специфику духовных видений, претворяющихся в иконописи, Флоренский писал, что икона, напоминая о первообразе, «пробуждает в сознании духовное видение»⁴⁰. Это аналог тому специфическому явлению, возникшему во французской культуре и воплотившемуся в творчестве Поля Клоделя, которое французский поэт определил словами «глаз слушает»⁴¹.

Теургическая задача художника, по Флоренскому, как пишет В. В. Бычков, — при нисхождении души из горнего мира «запечатлеть воспринятые там идеи, “лики” вещей в символических образах»⁴². Подобный опыт при-

⁴⁰ Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 449.

⁴¹ Клодель П. Глаз слушает. Харьков, 1995. О рецепции идей Клоделя Вяч. Ивановым см.: Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Томск; М., 2004. С. 141–18; Шишкин А. Б. Французская литература и культура и Вячеслав Иванов. Париж, 2006. С. 4–5.

⁴² Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. С. 225.



обретается через приобщение к религиозному искусству, в котором запечатлелся «лик».

Интермедиаальный принцип становится в творчестве Иванова важнейшей мифопорождающей стратегией, ведущей к становлению образа как явления «абсолютной мифологии».

Это положение соответствует трактовке мифоподобной реальности, обозначенной Я. Э. Голосовкером понятием «имагинативный абсолют», или «имагинативная реальность», то есть реальность, созданная силой воображения. «Осуществив в воображении (в мифе, сказке, фантазии) нечто невозможное в мире действительном, — пишет Голосовкер о мифотворце, анализируя логику развития мифа в философском аспекте воплощение “имагинативного абсолюта”, — он признал в этом для себя более действительности, чем сама действительность (realia). Он провозгласил “a realibus ad realiora” — и за это “реалиора” готов был жизнь отдать, как за бессмертие. И в то же время, противореча сам себе, он стал стремиться все-таки осуществить это “realiora” хотя бы духовно, то есть стал стремиться перевести мир воображимый в мир действительный»⁴³. Голосовкер не ссылается здесь на Вячеслава Иванова по условиям запрета на введение его имени в науку в то время, когда он писал свою книгу, но становится очевидным, что идея мифа как «имагинативного абсолюта» сформировалась у него не без влияния теоретика русского символизма. Он использует здесь значение латинского слова *imaginatio* — «воображение», противопоставляя его понятию *ratio* («как разуму науки»)⁴⁴.

Вячеслав Иванов опирается на значение слова *imago* — образ, подобие, призрак, изображение, сновидение как отражение не произвольной фантазии, а высшей реальности в сознании.

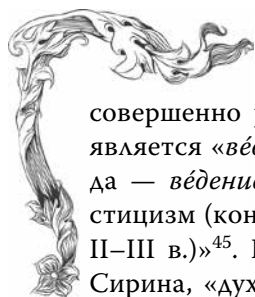
Логика развития философии мифа теоретика русского символизма заключается, как нам представляется, в движении от «имагинативного» мифа (понятие Я. Э. Голосовкера) — к «абсолютной мифологии» (понятие А. Ф. Лосева). «Имагинативный» миф проявился в мифотворческих практиках поэта в его книгах лирики. Уже первые сборники «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», как мы уже убедились, основаны на медиальных принципах в целях воссоздания образов высшей, сверхчувственной реальности. Большую роль сыграли здесь принципы «двойного» зрения и «внутренней» музыки. В 1910-е годы эти принципы углубляются.

Поэтому типы интермедиаального образа в наиболее важных для мифопоэтики Иванова произведениях 1910-х годов представляют особый интерес как выражение его исканий и развития поэтики мифа. Подобные задачи были обусловлены формированием принципов онтологической поэтики.

«Вопреки относительной мифологии, выставляющей на первый план то веру без знания, то знание без веры, — пишет А. Ф. Лосев, — *абсолютная мифология* может избрать только один путь — признать одинаковую,

⁴³ Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют // Голосовкер Я. Э. Избранное: Логика мифа. М., 1997. С. 23.

⁴⁴ Там же. С. 174.



совершенно равноправную ценность и веры, и знания». Таким синтезом является «вѣдение». «Я называю эту мифологию, — *абсолютной*; она всегда — *вѣдение*, гносис». «Абсолютная мифология *гностична*, она — гностицизм (конечно, в общем, а не в специальном смысле христианских сект II–III в.)»⁴⁵. Под «вѣдением» он понимал, ссылаясь на сочинения Исаака Сирина, «духовное, порождаемое верой» знание, выделяя типы пророческого, молитвенного, интеллектуального гносиса⁴⁶. В этом плане произведения Иванова относятся к типу интеллектуально-пророческого гносиса («Человек», «Прометей») и интеллектуально-исповедального («Младенчество»). В этих произведениях происходит универсализация всех центральных принципов символистского мифотворчества Иванова на основе интермедиальности.

Универсализация как стремление к «абсолютной мифологии» может проявляться в различных аспектах.

Как пишет Лосев, в движении к «абсолютной мифологии» должно быть сформировано представление об абсолютном бытии. В предыдущих главах мы стремились показать, что мифопоэтика Вячеслава Иванова — органическая часть его онтологизма, что его поэзия — это поэтическая онтология как представление о бытии создаваемой художественной картины мира «отраженных культур». В поэзии Иванова, как в средневековой эмблеме, онтологичность, говоря словами Флоренского, «не плоскость, а глубина», «отсюда иерархизм бытия». «Все занимает свое место. Отсюда символизм — вещи и лица. Иерархическая связь вещей и лиц. Все во всем, в известном соотношении. Все многозначительно, все полносодержательно, полнозвучно. Отсюда — богослужение»⁴⁷.

Как пишет А. Б. Шишкин, Флоренский считал, что верхний предел принадлежит символам литургическим и богословским. Он приводит следующее высказывание П. А. Флоренского: «Догматы, Крест, Имя Иисусово и Крестное Знамение суть именно схемы человеческого духа, в коих открывается высшая реальность и, по мере очищения сердца нашего, схематический характер сих символов все более уплотняется в *реалистический*»⁴⁸.

Флоренский признавал формулу Иванова «*a realibus ad realiora*»⁴⁹. Они были близки в понимании проблем синтеза искусств как явления *литургического*. Об этом свидетельствует статья Флоренского «Не восхищение непщева (К суждению о мистике)» и «Иконостас». Анализируя сновидческое в статье «Иконостас» как аналог «перехода» в мир «невидимого», Флоренский пишет,

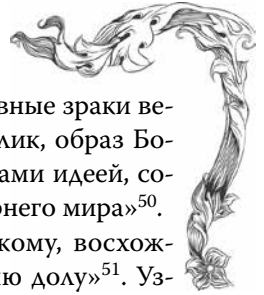
⁴⁵ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 585.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Флоренский П. А. Предварительные главы и заметки к лекциям // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 3 (2). С. 368.

⁴⁸ Шишкин А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg: Blaue Horner Verlag, 1995. С. 107.

⁴⁹ Там же. С. 108.



что это сновидческое — «то же самое бытие». «Это лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первозданный лик, образ Божий, а по-гречески идею; идеи сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и чрез себя являющиеся миру, этому нашему миру, идеи горнего мира»⁵⁰.

Переход через границу миров соответствует, по Флоренскому, восхождению, или «вхождению в горнее», а «переход — нисхождению долу»⁵¹. Учение мира горнего Флоренский понимает как «аполлиническое» видение мира духовного, но в этом, по его мнению, есть величайшая опасность «предела» — призрачность «духовной прелести», неразличение личины и лика. Здесь он выступает как богослов, защищая неизреченное от субъективности его толкования.

Многочисленные теории «запороговых» состояний являются предметом исследования П. Флоренского в статье «Символика видений» (1917–1919). Рассматривая символизирующую деятельность духа, он пишет о том, что «деятельность эта совершается «под- и сверх-сознательно» и ключ к ней там, «где порог сознания наиболее смещается», то есть в снах, видениях, «снах наяву» (галлюцинациях), ссылаясь на опыт исследования подобных явлений у Г. Шуберта, К. Шернера, В. Вундта, З. Фрейда. Роль подобного опыта как «символо-явления» велика в сфере художественного творчества. «*Душа — Тело — Изображения*, — пишет П. Флоренский, — вот пояснение органопроецирования, как деятельности символизации»⁵². Мир (бытие) создается множественными отражениями вечного мира *эйдосов* Платона. Флоренский различал «слово как факт языка» и «слово как факт личной духовной жизни»⁵³. Как факт «внутренней духовной жизни» «внутреннее изображение» может быть дано как иконический образ в форме *теофании*, воплощающей вечное время, в которое переходит субъект сознания.

Понятие «внутреннее изображение» у Иванова связано с его идеей мифа как носителя изначальной истины. Оно основано на толкуемом им явлении — внутренняя форма — некий софийно-энергетический субстрат творения. Об этом он писал в статье «Мысли о поэзии» и «Форма зиждущая и форма созижденная». Понятие «внутренняя форма» укоренено в эзотерической мистической традиции. Например, у Экхарта в его сочинениях форма понимается как хранилище памяти о мистической связи человека и Бога, соотносимой с паламистской теорией божественных энергий, с идеями Прокла и Дионисия Ареопагита, а также Фомы Аквинского, развитыми в их учениях о Боге, явленном в творениях и символизированном в них⁵⁴.

При определении понятия «внутренняя форма» Иванов отсылает к ее средневековому толкованию как провидению, встречающемуся в теологии.

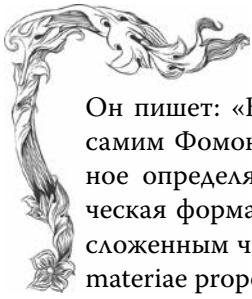
⁵⁰ Флоренский П. А. Иконостас. С. 427.

⁵¹ Там же. С. 428.

⁵² Флоренский П. Сочинения: В 4 т. Т. III (1). М., 2000. С. 426, 427–428.

⁵³ Флоренский П. А. Строение слова // Контекст — 1972. М., 1973. С. 349.

⁵⁴ См. об этом: Реутин М. Ю. Учение о форме у Майстера Экхарта (К вопросу о сходстве богословских учений Иоанна Экхарта и Григория Паламы). М., 2004. С. 3–10.



Он пишет: «В так называемом “Opusculum de Pulcro”, написанном если не самим Фомаю Аквинским, то одним из его ближайших учеников, прекрасное определяется как “сияние формы”, Аристотелева действующая, творческая форма, имманентная вещам, как внутренне разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава (*resplendentia formae super partes materiae proportionatas*)”⁵⁵. Форма на языке схоластиков есть акт, идея, впервые возводящая в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей бесформенности субстрат материи, каким является в искусстве камень, звуки, бессвязные элементы языка. <...> Символ сияния напоминает о том, что красота в дольном мире есть затускненный природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной» (IV, 667).

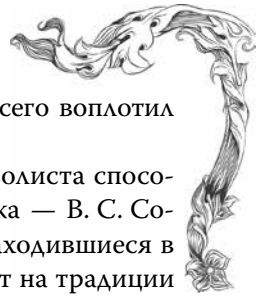
«Внутренняя форма» у Иванова стала способом создания герметически истолкованных *эпифаний* или *теофаний* — видений божественного, претворения их через визуальную и музыкальную образность, как в древнейших мистериях. В лекциях по поэтике 1921–1922 года он, размышляя о психологии дионисийского экстаза, говорил, что на высших его ступенях «бывшие в экстазе видели видения или слышали звуки», что эти эпифании — явления бога Диониса⁵⁶. Далее в записи лекций Тер-Григоряна читаем: «Корень сновидческого состояния есть эпифаническое состояние. Эпифанические состояния могли быть использованы поэтами; поэт мог сделать предметом своего произведения образы, явившиеся ему во время его эпифанического состояния»⁵⁷.

Эпифании божественного встречаются в диалогах Платона, евангельских текстах и сочинениях христианских мистиков (Экхарта, Я. Бёме), гностических и герметических трактатах, например, «Поймандре» Гермеса Трисмегиста, у Данте («Божественная комедия»), у Гёте («Фауст»), в набросках «Софии» и поэме «Три свидания» Соловьева. Сквозной уже для Соловьева образ Девы в лазури («Вся в лазури сегодня явилась...», «Серебром лазурным облита...») был формой имажинативно-визионерской эпифании, воплощающей в себе средневековые представления о Вечно Женственном начале, идеальным воплощением которого стал тип Мадонны в искусстве итальянского Предвозрождения и особенно у Фра Беато Анжелико, который, как известно, писал свои картины на основе видений и озарений, возникающих в результате монашеской аскетической жизни и непрестанной молитвы. Именно он, по мнению

⁵⁵ Речь идет о работах Альберта Великого «De pulchro et bono» и Фомы Аквинского «Сумма теологии», в которых, вслед за Августином, утверждалась мысль, что с энергией формы связан эстетический принцип сияния или света. Слова, обозначающие свет, например, *resplendentia* (лат. — отражать свет, блистать, сверкать), использовались в теологических сочинениях, как и слова, означающие форму. См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 2000. Т. 1. С. 160–161. Анализ понятия см.: Гидини М. К. Понятие внутренней формы у Вячеслава Иванова // Cahiers du Monde russe. 1994. Janv.-juin. P. 81–90.

⁵⁶ Этому посвящена специальная работа. См.: Дымишиц З. Эпифания Диониса в мифе и обряде // Ученые записки ЛГУ. Сер. Филология. 1939. Вып. 2. № 33.

⁵⁷ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. VIII лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькинд.



исследователей, в итальянской готической живописи глубже всего воплотил «чувство божественного миропорядка и жажду спасения»⁵⁸.

Различные способы визионерства становятся у поэта-символиста способами воплощения невыразимого, как и у его предшественника — В. С. Соловьева. Рассматривая, например, герметические трактаты, находившиеся в центре внимания Соловьева-мистика, А. П. Козырев указывает на традиции понимания Софии как неизреченного в древности и герметической философии, начиная с платоновского «Тимея» и до корпуса «Поймандр» Гермеса Трисмегиста, а также в гностической традиции как Вечности, или Души Мира⁵⁹. П. А. Флоренский, создавая книгу «Столп и утверждение истины», согласно его комментариям к главе десятой — «София», изучал древнерусские иконы с изображением Софии Премудрости и Богоматери. Его интересовали иконография образа, пространство, цвет, ритм⁶⁰.

Тема Софии у каждого поэта и писателя принадлежит к самым сокровенным. Адекватными средствами воплощения ее невидимого образа «всея во всем» могли быть *музыкальность*, принцип, разрабатывавшийся со времен пифагорейства как воплощающий гармонию сфер, или *живописность*, основанная на *особых цветоносных ритмах*, так как в традиции религиозного искусства образ Софии разрабатывался во фресковой, мозаичной и иконной живописи. Он также диктовался античными и средневековыми учениями о световых эманациях, например, об «искорке» Экхарта и Бёме и представлении о божественной телесности в средневековой живописи. В «Чтениях о Богочеловечестве» Соловьев писал: «Существование небесной телесности не только всегда утверждалось богومудрствующим разумом как необходимое для действительности Божества, но и познавалось опытно в различных теофаниях...», что подготовительные и преобразовательные теофании — это путь к совершенной теофании в ряду других — «это явление Бога во плоти человеческой»⁶¹. Теофании — путь восстановления мира, предстоящего, по Соловьеву, в хаосе распавшихся элементов. «Таким образом, — пишет он, — здесь божественное начало стремится к тому же, к чему и мировая душа, — к воплощению божественной идеи или к обожествлению (theosis)...»⁶² Поэтому теофании, по Соловьеву, — визионерский путь, приближающий человечество к всеединству и Богочеловечеству.

Сохранившийся в лекциях Иванова, записанных студентами, рисунок, сделанный в процессе его рассказа, говорит о том, что имажинациями он считал, вслед за Белым, субъективную сферу фантазии, где образы проявляются. Пройдя еще две сферы объективации (*воли и идеи*), образы реализу-

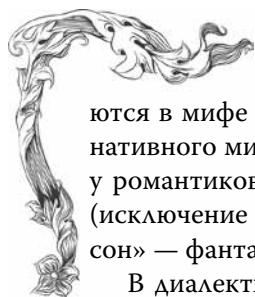
⁵⁸ См. об этом: Клуцкерт Э. Готическая живопись // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись/ Под ред. Р. Томана. Kölnemann, 2004. С. 452.

⁵⁹ Козырев А. П. Соловьев и гностики. М., 2007. С. 157.

⁶⁰ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. I (II). С. 763–775.

⁶¹ Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 15 т. 2-е изд. Т. 3. С. 159, 165.

⁶² Там же. С. 145.



ются в мифе силой интуиции⁶³. Здесь намечен путь трансформации имажинативного мифа поэта-теурга в «абсолютный». Говоря об отличии эпифании у романтиков и символистов, Иванов подчеркивал, что у них почти всегда (исключение — Новалис) преобладает «*imaginatio*», то есть «аполлинийский сон» — фантазия не восходит к высшей — абсолютной сфере эйдосов (идей).

В диалектике мифа образоявление (эпифания) или богоявление (теофания) понимаются как внутренний опыт, перерастающий в творческое и познавательное начало, как у Платона, в диалоге «Федр». Фрагмент диалога, где Платон воспроизводит постижение ноуменального, П. А. Флоренский пересказывает в «Иконостасе»: «Так в художественном творчестве душа возторгается из дольного мира и входит в мир горний. Там, без образов, она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный»⁶⁴. Описанная Флоренским интермедиация состоит из цикла мыслительных процессов, сопровождающихся созерцанием и ощущением высшей реальности. Высший смысл развития личности в соответствии с «типами возрастания» Флоренский, согласно его «Записной тетради» (1904–1905 гг.), видел, как и В. С. Соловьев, в Богочеловеческом процессе, который заключается «в восприятии <...> каждой монадой своего идеального (“софийного”) содержания — в [постоянном] приобщении [тем] Великой Матери к Софии и тем в объединении Христом и воплощении»⁶⁵.

Рассмотрим с этой точки зрения некоторые важнейшие принципы интермедиальности как мифопорождающей стратегии в поэзии Вячеслава Иванова на основе его индивидуально-авторских стратегий и в связи с параллельными поисками П. А. Флоренского и А. Н. Скребины.

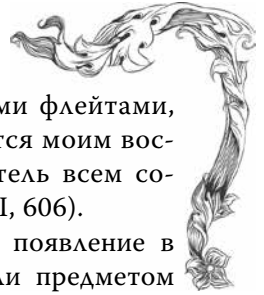
4.2. ЭКФРАСИС-ЭМБЛЕМА У ВЯЧ. ИВАНОВА И П. А. ФЛОРЕНСКОГО И ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В статье «Мысли о символизме» (1912) Вячеслав Иванов говорит о важном принципе символистской поэтики — «живописать словом». Причем, по его мысли, нужно «живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного», когда вещи представляются «осознательно-выпуклыми и жизненно-красочными, оттененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления» (II, 605). Этот принцип дополняется умением поэта, согласно размышлению Иванова, «петь с волшебной силой», так как «если я умею петь столь сладкогласно

⁶³ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. IX лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькинд.

⁶⁴ Флоренский П. А. Иконостас. С. 428.

⁶⁵ Флоренский П. А. Записная тетрадь (1904–1905) // Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. С. 344.



и властно, что обаянная звуками душа идет вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и, согласным биением сердца, отвечает слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму» (II, 606).

Установка на то, чтобы «живописать словом», вызвала появление в творчестве Иванова различных форм экфрасиса. Они были предметом специального анализа в статье М. Цимборской-Лебода и рассмотрены ею на уровне коммуникативном и герменевтическом как «сообщение-память-инобытие». Она понимает экфрасис у Вячеслава Иванова как способ мышления и выделяет у поэта тексты-экфрасисы, тексты с экфрастическими элементами, тексты, содержащие экфрастичность в «свернутом виде»⁶⁶. В этой содержательной статье, как и в других работах исследовательницы, намечены основные пути изучения экфрасиса как формы интермедийности у Вячеслава Иванова.

Так как экфрасис у Иванова-поэта, по нашему мнению, является важнейшим способом интермедийного синтеза и мифологизации, мы выделяем наиболее сложные формы, остающиеся пока вне поля зрения исследователей. Это, во-первых, *иконический тип* экфрасиса, нами рассмотренный на материале книг «Эллинская религия...» и «Дионис и прадионисийство». Иконический тип экфрасиса дал возможность проследить формирование «дионисийского тела» и «дионисийского текста» в разворачивании проекций визуальной образности Пергамского Алтаря Зевса в Берлине. Он показателен для живописной образности в поэме «Младенчество» и для многих лирических шедевров поэта, где визуальный образ основан на феномене присутствующего Иванову «двойного зрения», что было отмечено еще А. Блоком в статье «Творчество Вячеслава Иванова»⁶⁷.

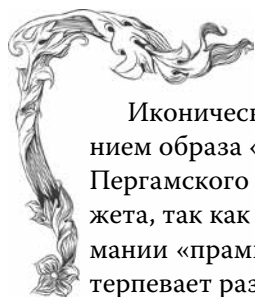
Иконический экфрасис возникает как способ интерпретации известного текста искусства, его перевода с одного символического языка на другой. В этом плане указанный тип экфрасиса основывается на понятии символического знака, который, как известно, «сходен с означаемой вещью *только в некоторых своих аспектах*»⁶⁸. В определенной степени иконический экфрасис близок выделенным М. Цимборской-Лебода типам «свернутого» экфрасиса, а также «экфрастическому импульсу»⁶⁹.

⁶⁶ Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова (Сообщение-Память-Инобытие). С. 53–70.

⁶⁷ Наблюдения о двусоставной природе образов у А. Блока и Вяч. Иванова были сделаны Т. А. Касаткиной в докладе «"Реализм в высшем смысле" и символизм: Структура образа у Ф. М. Достоевского и А. А. Блока» на III Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, Покровское, 18–22 декабря 2009 года). См. также: Касаткина Т. А. О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004 (глава «Прототип словесных икон в романах Достоевского»).

⁶⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 155.

⁶⁹ Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память-Инобытие). С. 55.



Иконический тип экфрасиса в рассмотренном нами случае с формированием образа «дионисийского тела» из впечатлений от скульптурных образов Пергамского алтаря был «мифологическим кодом» исследовательского сюжета, так как герменевтика визуального образа у Иванова основана на понимании «прамифа» как первоначального синкретического ядра, которое претерпевает различные трансформации.

Примером иконического экфрасиса являются такие стихотворения, как «Аттика и Галилея» из книги стихов «Cor Ardens», «Примитив» из «Нежной Тайны», нами уже рассматривавшиеся, и некоторые другие. Наивысшее развитие, как мы сможем убедиться, иконический экфрасис достиг у Иванова в поэме «Младенчество» и «Повести о Светомире царевиче».

Второй важнейший вид экфрасиса, менее всего изученный у Иванова, — это религиозный *экфрасис-эмблема*. О типе религиозного экфрасиса уже писали исследователи, указывая на ряд его эстетических функций⁷⁰. Нас интересует проблема эмблематизации религиозно-философского типа экфрасиса. На проблему эмблематизации экфрасиса в творчестве некоторых писателей-символистов, например, Вяч. Иванова, указывала М. Цимборска-Лебода при размышлении над экфрастическими интенциями в его поэзии⁷¹.

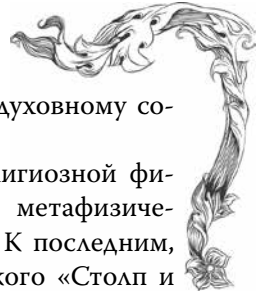
Эмблема, в отличие от символа, имеющего бесконечный ряд значений и соотношений, есть точно фиксированный, конвенциональный знак. Поэтому, согласно теории А. Ф. Лосева, понятие символа гораздо шире, чем понятие эмблемы, потому что, «хотя всякая эмблема есть символ, но отнюдь не всякий символ есть эмблема»⁷².

Эмблематическая живопись восходит к древним формам иероглифического письма и, как известно, являет собой особые поучительные и моралистические изображения в виде образов человека и явлений окружающего природного мира, а также сюжетов библейского или евангельского характера. Эмблема получает распространение уже в античной культуре, а также в период Средневековья и Возрождения в связи с герметической традицией, в которой эмблемы использовались с целью зашифровать тайное знание. Эмблемы как соотношение визуального и вербального стали входить в серии

⁷⁰ О религиозном экфрасисе, имеющем корни в античной и христианской культуре, см.: Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры *subspecie aesthetica*. Т. 1. С. 399; Брагинская Н. В. Кенезис «Картин» Филострата Старшего / Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе / Экфрасис в русской литературе. С. 19; Лепяхин В. В. Икона в русской литературе XIX века // Христианство и русская литература. СПб., 2002. Вып. 4. С. 110–148; Титаренко Е. М. Экфрасис и сакрализация художественности в супраморализме Н. Ф. Федорова // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 295–304; Меднис Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58–67.

⁷¹ Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие). С. 57.

⁷² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 149.



книг, называемые «Эмблематы». Их цель — способствовать духовному совершенствованию и самовозрастанию личности⁷³.

В творчестве символистов и представителей русской религиозной философии эмблематы понимались как форма визуализации метафизических идей и обусловили появление оригинальных проектов. К последним, безусловно, относится сложная по форме книга П. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914), а также поэтические опыты Вячеслава Иванова, которые в данном аспекте не изучались. Они возникли как попытка глубинного усвоения и переработки языка сложившихся в сакральной традиции символов и эмблем, взятых из различных источников, в том числе и из книг эмблем или *emblemata*. В этом плане большую роль, как нам представляется, сыграл складывающийся в русской и европейской культуре принцип диалога и синтеза искусств, что привело не только к реставрации традиции, но и многообразным поискам.

Нас интересует семиотическая природа экфрасиса в текстах Флоренского и Иванова, сложившаяся под влиянием традиции сакральных эмблемат. Тип экфрасиса, основанный на жанровой традиции эмблемат, представляется нам наименее изученным. Интересны для сопоставления недавно переведенные на русский язык и опубликованные книги Даниеля Крамера «Сакральная эмблемата» (1624) или Ромейна де Хоге «Иероглифика или символы мифов и религий древних народов» (1744)⁷⁴.

Жанр эмблемат был основан на традиции постижения не только окружающего мира, «но и того мира, чем есть или должен быть внутренний человек», понимании того, что «язык символов определенных изображений проникает в сознание человека гораздо глубже, чем пространственные словесные объяснения сокровенных тайн»⁷⁵. Кроме того, магическое воздействие на сознание человека оказывают и графический образ, и ритм стиха, углубляющие понимание символических фигур и образов, и сама композиционная форма сборника, открывающаяся «вратами посвящения», как, например, в книге Крамера.

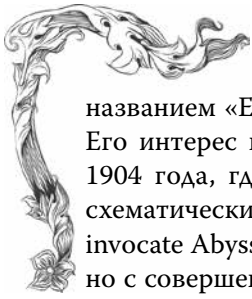
В связи с характером эмблематической природы книги П. Флоренского «Столп и утверждение истины» и поэзии Иванова возникает проблема традиций. И Флоренский, и Иванов ставили своей целью создание священного языка символов, или, в терминологии Флоренского, «*Symbolarium'a*».

Известно, что целый ряд эмблем для книги «Столп и утверждение истины» Флоренский взял из достаточно редкой книги А. Альчиато «*Emblematum liber*» (1531), которая была известна в русском переводе под

⁷³ См.: Иеннис А. К благосклонному читателю // Крамер Д. Сакральная эмблемата / Пер. с нем., лат. К., 2007. С. 19.

⁷⁴ Крамер Даниель. Сакральная эмблемата / Пер. с нем., лат. В. фон Эрцен-Глерона, В. Артюха. Киев, 2007; Хоге Ромейн де. Иероглифика или символы мифов и религий древних народов мира / Пер. с нем. Ю. Олейник. Киев, 2009.

⁷⁵ Крамер Даниель. Сакральная эмблемата. С. 11.



названием «Емблемы и символы» (Амстердам, по указанию Петра I; 1805)⁷⁶. Его интерес к эмблемам выражен в письме к Андрею Белому от 18 июля 1904 года, где он писал: «В одной масонской рукописи я видел когда-то схематический рисунок мироустройства, а на рисунке надпись: “Abyssus invocare Abyssum” — бездна бездну призывает; выражение взято из псалмов, но с совершенно измененным смыслом. Теперь тоже происходят переделки Бездны — и бездны хаоса и другой, “нашей”. Вот на этом-то факте следовало внимательнее остановиться, потому что тут несомненный факт. Не Вы и не какое-либо отдельное лицо является в данном случае “Abyssusus”. Некоторая Бездна, то есть то, что не имеет эмпирически ограничивающего ЕЕ — дна — звучит вечной гармонией, и перекликается в нас, резонатором, отзвуки этой гармонии»⁷⁷. Здесь дан способ интерпретации эмблемы в соответствии с заданным ею смыслом.

Модель классической эмблемы, как свидетельствуют современные исследования, проведенные, например, Е. Григорьевой, представлена как «комбинация гетерогенных знаков, образующая самостоятельный знак» в целях «смыслообразования и сохранения смысла в культуре»⁷⁸. В связи с усилением гностико-герметических, масонских и религиозных движений с XVI века в европейской литературе усиливается интерес к сверхжанровой форме эмблемы, распространенной в культуре Средневековья и Возрождения, включающей множественность отдельных мини-эмблем и представляющей собой композицию, состоящую из словесно-графического единства⁷⁹.

Классическая эмблема, имеющая аллегорический смысл, предполагала трехступенчатое условное изображение идеи через тождественность вербального и визуального рядов, или по принципу аналогии. Для каждой из эмблем было обязательным присутствие «надписи» (*titulus, inscriptio, motto, lemma*), то есть короткой фразы на латинском или древнегреческом языке. Под ней помещался рисунок — «картинка» (*picture*), представлявший собой аллегорическое изображение, то есть перевод вербального ряда символов в визуальный. Все завершалось афористической «подписью» (*epigramma, declaration, subscriptio*).

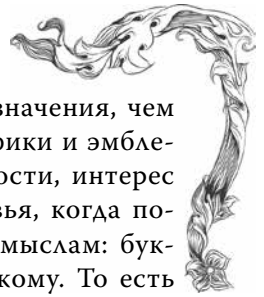
Как известно, эмблемы складываются из иероглифического и аллегорического типа образности, выражающей глубинные религиозные идеи и концепции гностико-герметической философии. Как показывают исследования Е. Григорьевой, «процесс эмблематизации вторичен по сравнению с процессом образования иероглифа», то есть эмблема

⁷⁶ См.: Andrea Alciato and the Emblem Tradition. N. Y., 1989; Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Hrsg. A. Schöne, A. Henkel. Stuttgart 1977.

⁷⁷ Флоренский П. А. Переписка с Андреем Белым // Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. С. 462.

⁷⁸ Григорьева Е. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М., 2005. С. 12.

⁷⁹ Михайлов А. В. 1) Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997; 2) Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы: Роды и жанры. М., 2003. С. 250–278.



обладает большей степенью свободы на основе переноса значения, чем иероглиф⁸⁰. И это не случайно. Сакральный язык иероглифики и эмблематики вырабатывался в Древнем Египте, затем в античности, интерес к эмблемам, как известно, возрос в культуре Средневековья, когда получило распространение толкование образа по четырем смыслам: буквальному, аллегорическому, символическому и анагогическому. То есть в процессе исторического развития происходит усиление знаковой, конвенциональной природы эмблемы. В силу этого ее стали использовать при составлении герметических книг.

Всего вероятнее, что Флоренский, Вячеслав Иванов, а также Андрей Белый были знакомы не только с традициями классической эмблемы, но и сакральных эмблемат. Вот как описывает Н. О. Лосский внешний вид книги Флоренского: «Внешний вид книги не менее поразителен. Обложка воспроизводит цвета древних икон Софии новгородской школы. Каждому письму предшествует символическая виньетка из книги Амбодика (Ambodica) “Simbola et Emblem ata Selecta”. Книга посвящается “Всеблагоуханному и Пречистому имени Девы Марии”. Фронтиспис взят из “Amoris Divini Emblemata studio et aere Othonis Vaeni concinnate”, Antverpiae (1660). Символ двух ангелов, стоящих на пьедестале, с надписью “Fenis amoris ut duo unum fiant” (“Предел любви — да двое едино будут”), выражает основную идею метафизики Флоренского, а именно его утверждение, что все сотворенные личности, составляющие часть мира, суть существа, сосуществующие друг с другом»⁸¹.

О знании традиций эмблемат свидетельствует программная статья Андрея Белого «Эмблематика смысла» (1910), в которой он выдвинул идею эмблем как познавательных форм, которые бы стали выражением цельного мировоззрения. «Один из способов символизировать ценность», по его мнению, — создать искусство эмблем на основе теургии⁸². Рассматривая структуру эмблемы, он указывает на взаимодействие здесь метафизики, этики и теологии, поэтому эмблема оказывается пирамидой «познаний и творчества»⁸³. Ее основа — архетипические образы и символы («миры Идей» и «Ликов»), поэтому она является *метафизическим символом*, лишённым субъективного значения, то есть «эмблематикой чистого смысла». «Эмблематика чистого смысла, таким образом, — поясняет Белый, — распадается на три части: в первой части выводится теоретическое место для понятия, которое должно лечь в основу системы эмблем; во второй дедуцируются сами эмблемы, независимо от путей, по которым мы восходили; и только потом уже, в третьей части, мы можем систематизировать все эмбле-

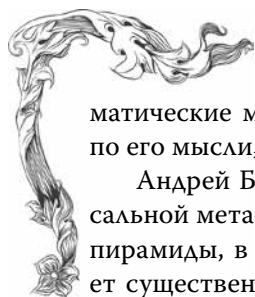
4.2. Эмблематика и Вяч. Иванов и Л. А. Флоренского и эзотерическая традиция

⁸⁰ О различии эмблемы и иероглифа см. в книге Е. Григорьевой. С. 43–44.

⁸¹ Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 232.

⁸² Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 56.

⁸³ Там же. С. 58.



матические места познаний и творчеств в любой дисциплине»⁸⁴. Поэтому, по его мысли, «символ есть единство эмблем творчества и познания»⁸⁵.

Андрей Белый также представил в своей работе чертеж некоей универсальной метафизической книги эмблем, основанной на архетипической идее пирамиды, в которой тройственный принцип классической эмблемы играет существенную роль: «Если мы вернемся теперь к нашему графическому изображению пирамиды эмблем, то мы поймем необходимость символизации верхнего треугольника рядом описанных треугольников; сумма треугольников составляет первый большой треугольник. Большой треугольник есть символ нашего триединства; триединство же есть символ единства. Единство является нам в виде символа; и потому-то, касаясь его в терминах познания или в терминах творчества, мы говорим о нем языком символов. В этом смысле должно понимать суждение: “Единое есть символ”»⁸⁶.

В классической эмблеме вербальный образ «надписи» и визуальный образ «картинки» подводят к метафизической «идее идей». В результате их взаимодействия формируется особый символический язык, при помощи которого эта «идея идей» репрезентируется в целостном образе, где взаимодействуют визуальное и вербальное. Его становление идет от иконического знака (то есть чистой непроявленной сущности) — к эмблематическому (конвенциональному). Таким образом, создание образа и его истолкование есть уже герменевтическая процедура, получившая наименование в традиции как «герменевтический круг». Поэтому и создание эмблем, и их интерпретация — феномен экзегезы, то есть непрерывного толкования или «восхождения» к смыслу (идее) и «нисхождения» — к обретению формы.

Причем сразу же следует оговорить тот факт, что в знаковой теории образа, представленной теоретиками символизма, происходит кардинальный поворот в понимании классической эмблемы. Символисты и прежде всего Вячеслав Иванов используют эмблему в функции символа, осуществляя ее «перевод» с языка аллегории. Ю. М. Лотман отмечал, что в процессе развития русской культуры XVIII века осуществился как бы «переход от эмблемы к символу»⁸⁷. Отличие между ними, по его мнению, заключается в том, что «эмблема подразумевает адекватный перевод с одного языка (например, словесного) на другой (например, графический)» и здесь существует отношение взаимной переводимости, а при переводе символа отношение к его значению «всегда имеет не полностью предсказуемый, лишь частично конвенциональный художественный или мистический характер»⁸⁸.

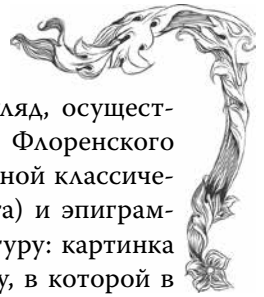
⁸⁴ Там же. С. 66.

⁸⁵ Там же. С. 75.

⁸⁶ Там же. С. 54.

⁸⁷ Лотман Ю. М. Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник. М., 1997. С. 416–417.

⁸⁸ Там же. С. 417.



Эмблематический «симболяриум», в котором, на наш взгляд, осуществляется этот процесс перевода, был намечен в книге П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины», где эмблема вместо трехчастной классической структуры: надписи (лемма, *inscriptio*), картинки (*pictura*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*) — имеет двучастную структуру: картинка и эпиграмматическая надпись. Они предваряют каждую главу, в которой в образно-аллегорической и символической форме письма развивается эмблематизированная надписью и картинкой метафизическая идея, восполняя утрату необходимой части. В связи с этим книга приобретает барочную жанровую форму средневековой эмблемы — компендиума религиозных и философских знаний, где тесно взаимодействуют визуальный и вербальный ряды, когда всегда есть взаимоперевод или взаимоинтерпретация «разноприродных знаковых образований», что составляет сущность любой эмблемы, по мнению ее теоретиков⁸⁹.

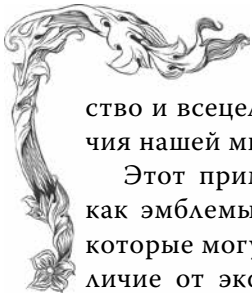
Все главы-письма книги Флоренского предваряются афоризмами и эмблемами. Их подбор основан на идее снятия противоречий между идеей «мирового зла» и идеей «благой и разумной божественной воли». Например, «Письмо десятое: София» в книге П. Флоренского «Столп и утверждение истины» предваряется картинкой с изображением Купидона-Эрота, бросившего лук и стрелы. Девиз-надпись гласит: «*Omnia conjungo*. Все соединяю». Автор ставит в тексте письма вопрос, в чем заключается метафизический смысл духоносной личности.

Рассматривая в качестве сакрального образа Деву Марию как идею духовного созерцания, он венчает свои рассуждения истолковательным экфрасисом икон Софии Божественной Премудрости из соборов Великого Новгорода, Ярославля и Киева. В результате классическая эмблема трансформируется, так как заключительная ее часть осложняется богословскими размышлениями и религиозным типом экфрасиса. Вся глава в целом является неким эстетическим подобием традиционной эмблемы и в то же время результатом ее толкования. Завершая главу, Флоренский пишет о трех типах понимания идеи, которые он сводит к эмблематизации Софии: она «является предварительно как намек на преображенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горняго в дольнем»⁹⁰.

Вся книга Флоренского — стилизация книг сакральных эмблемат. В ней ставится глобальная проблема религиозного сознания. В черновых записях Вячеслава Иванова, сделанных по поводу книги Флоренского «Столп и утверждение истины», находим его размышление: «Свет Фаворский и религиозная задача человеческого ума: подлежит ли последний преобразению или отсечению. Греховное раздвоение человеческого ума (антиномизм) и задача восстановления его целостности. <...> Един-

⁸⁹ Григорьева Е. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. С. 13.

⁹⁰ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. I (II). С. 391.



ство и всецелость как подлинная норма разума (Августин) и противоречия нашей мысли. Имманентное разуму разрешение антиномий»⁹¹.

Этот пример позволяет убедиться в том, что специфика экфрасиса как эмблемы заключается в выражении высших метафизических идей, которые могут способствовать преодолению антиномики сознания, в отличие от экфрасиса описательного типа или экфрасиса-комментария, где представлен образ-аллегория. И Флоренский, и Иванов используют экфрасис для выражения метафизики сознания. Вместе с тем Флоренский более традиционен в использовании языка аллегорического языка эмблемат. Он иллюстрирует свою идею через истолковательный комментарий в главах-письмах.

Вячеслав Иванов на основе принципа теургии, им декларируемого во многих статьях по теории символизма, создает текст, где наблюдается взаимодействие знаков-кодов различных видов искусств. Интермедиальность становится доминирующим принципом текста, визуальное и вербальное перекодируются на всех уровнях его структуры. Понимая исчерпанность классической эмблемы как «наивного символа», близкого аллегории, и делая установку на «иератический» священный язык жрецов в статьях по теории символизма, поэт понимает эмблему как «иероглиф», а «иероглифику» как чистую символику, называя эмблему «иероглифом последней истины о вещи сущей воистину» в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) (II, 556), предвосхищая этим искания Флоренского и Белого.

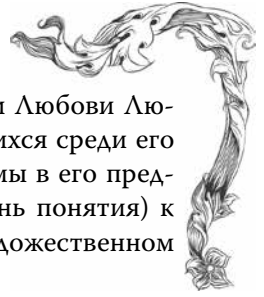
Искусство реалистического символизма, — по мысли Иванова, — основано не на миметическом принципе, а на озаменовательном, поэтому лишено субъективности. Его смысл — проникновение. Если символ, по мнению Иванова, «прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности» (II, 537), то эмблема может функционировать в качестве «застывшего» символа, создающего модель коммуникации, так как эмблематизируется «высшее» значение ряда символов, или метафизическая «истина», говоря словами Флоренского: «...Истина должна быть эмблемою какого-то основного свойства Истины. Или, наконец, будучи здесь и теперь, она должна быть символом Вечности»⁹².

Не случайно в ряду универсальных Идей, в платоновском их понимании, Белый, например, называет Вечную Женственность, или Софию как «эмблему религиозную» — эмблему Церкви Небесной, указывая, что «все виды теургического творчества должны быть ориентированы в теургической схеме и рассмотрены в отношении их к символам Софии и Логоса», причем возможны метаморфозы и трансформации указанной эмблемы в зависимости от ценностного уровня⁹³, то есть уровня означивания.

⁹¹ См.: РГБ. Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 51. Л. 5.

⁹² Флоренский П. Столп и утверждение истины. С. 145.

⁹³ Белый А. Эмблематика смысла. С. 65.



На символ Софии как «Идею Божию» («Любовь Любви и Любви Любость») Иванов указал в своих черновых заметках, сохранившихся среди его рукописного наследия⁹⁴. Поэтому парадигма развития эмблемы в его представлении — от архетипического уровня (ментальный уровень понятия) к метафизическому, закреплённому в знаковом религиозном художественном образе, который носит эмблематический характер.

У Иванова эмблематизация как результат интермедиаального синтеза представлена во многих стихотворениях. Отдельные лирические стихотворения, действительно, могут выступать в творчестве Иванова как репрезентация высшего смысла воспроизводимой или «прозреваемой» картины в форме экфрасиса как эмблемы: например, «Transcende te ipsum» из сборника «Прозрачность» (1904), «Turris Eburnea» — из книги «Cor Ardens» (1911–1912), «Голубь и чаша», «Греческая ваза», «Икона», написанные в 1910-е годы и опубликованные в составе сборника «Свет вечерний» (1962).

Название стихотворений само по себе эмблематично, так как является топосом — готовым образом-понятием в мировой культуре. Поэтому оно может пониматься как надпись (лемма). Текст стихотворения — не просто экспликация живописного или скульптурного образа («картинка») и истолкование ее смысла («подпись»), а сложный синтез вербального и визуального. Этот синтез определяется стремлением выразить метафизическую идею, которая часто воплощается в образности заключительных строк, являющейся своеобразным эпиграмматическим «ключом».

Например, стихотворение «Transcende te ipsum» из сборника «Прозрачность» (1904) у Иванова представляет собой не столько развернутый описательный экфрасис картины английского художника-прерафаэлиты Д. Г. Россетти («Видение Рахили и Лии Данте»), сколько стремление постичь высший смысл понятия — надписи, воспроизводящей слова бл. Августина «Превзойди самого себя», данные в заглавии. Лия и Рахиль являются в стихотворении не только аллегориями деятельной и созерцательной жизни, как у Данте или Россетти, а визуальными символами сознания.

Можно сравнить указанный текст со стихотворением Иванова «Пан и Психея», написанным на мотивы одноименной картины Россетти. Позиция субъекта сознания здесь подчеркивается определенными словами: «я видел», «я слышал». Это позиция присутствия в пространстве изображенной картины. В стихотворении «Transcende te ipsum» существует некая метапозиция, в соответствии с которой описание картины-видения заменяется принципом проникновения в запредельное поле метафизических сущностей и знаменования «Идеи идей» — Софии, понимание которой доступно некоему «Сверх-Я»:

*Два жала есть у царственного змия;
У ангела Порывов — два крыла.*

⁹⁴ РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 69. Л. 2.



*К распутию душа твоя пришла:
Вождь сей тропы — Рахиль; и оной — Лия.*

*Как двум вожжам послушны удила,
Так ей — дела, а той — мечты благие.
Ей Отречение имя, — чьи дела;
Той — Отрешенье. Вечная София —*

*Обеим свет. Одна зовет: «Прейди
Себя, — себя объемля в беспредельном».
Рахиль: «Себя прежди — в себя сойди».*

*И любит отчужденного в Одном,
А Лия — отчужденного в Раздельном.
И обе склонены над темным дном.*

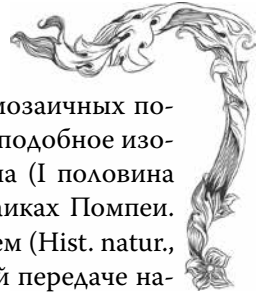
(I, 747)

Здесь находит воплощение одна из важнейших неоплатонических идей, заключающаяся в понимании того, что тело, разделенное на множество частей, утрачивает свою сущность. Душа, по мнению Августина, должна искать всюду единое, но множественность, на которую она распадается, то есть антиномия, этого не позволяет делать (Августин. «О порядке», 1, 2). «Темное дно» в стихотворении — это образ воды в картине Россетти и одновременно образ бесформенной материи у Августина. Это Бездна, о которой писал Флоренский, исследуя образы сакральных эмблем. Образ может восприниматься как аллегория души, не обретшей божественного софийного просветления, как у Августина в «Исповеди» (VIII, 8), а может пониматься как стремление постигнуть то, что утаивается в глубине души, чтобы выйти к просветлению.

Интересно стихотворение «Голубь и чаша», написанное поэтом с 1918 до 1920 года и вошедшее в книгу «Свет вечерний». Оно уникально по эмблематической форме, так как визуальный ряд закодирован в словесном рисовании, основанном на экфрасисе известного мозаичного шедевра:

*Ночь златокрылая! Тебе вослед пытается
Мой дух упругость крыл, но вскоре прилетает
На край своей души, как голубь к чаше вод,
И видит: тот же в ней, далече, небосвод
Переливается Голкондою жемчужин...
И не докунет он до дна, и — безоружен —
Тайноязычное следит в звездах и в ней,
Двоенье знамений и переклик огней,
Как бы взаимный лад и некий сговор женский
Молчальницы-души с Молчальницей вселенской.*

(III, 537)



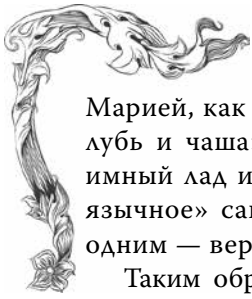
Образ голубей, пьющих из чаши, встречается в росписях мозаичных полов в Древнем Риме. В Капитолийском музее в Риме хранится подобное изображение под названием «Голуби на чаше» из виллы Адриана (I половина II века н.э.). Сходные образы встречаются на фресках и мозаиках Помпеи. Один из ранних образцов Пергамской мозаики описан Плинием (Hist. natur., XXXVI, 60). Как пишет А. Бенуа, «особенно поражала в верной передаче натуры тень (отражение) на воде от пьющего голубя»⁹⁵. В мозаике завораживает стремление птицы заглянуть на дно чаши. Это реальность иллюзионистического пейзажа, как пишет А. Бенуа, вместе с тем выражение стремления к реальному, то есть к бездне души.

В христианстве голубь — символ Св. Духа, вестник божественной воли, посредник между небом и землей, символ доброй вести и мира. А изображение голубя и чаши стало символом души, стремящейся к раю, преображению и спасению, обретению божественного, соединению Анимы и Анимуса. Голуби, пьющие из чаши, являются олицетворением души у вод жизни или памяти (об ушедших). В мистической традиции этот тип образности в живописи соотносят с поисками Св. Грааля со времен В. фон Эшенбаха, написавшего «Парцифаль», где есть известные строки о голубе, принесшем из-за заоблачных высот «дивную облатку», которой «насыщается Грааль». Изображения голубя и чаши как символа Св. Грааля встречаются также и в немецкой живописи.

Вячеслав Иванов, воссоздавая внешне сюжет античной мозаики в стихотворении «Голубь и чаша», пытается символически воплотить символику Евхаристии. Он делает композицию стихотворения максимально приближенной к структуре сакральной эмблемы. Название стихотворения — «Голубь и чаша» — для человека, живущего в религиозной культуре, — символично. Визуальный образ — экфрасис античной мозаики. Сквозь явную сюжетность картинки «просвечивает» христианский мотив соединения души с Богом. О символике чаши Иванов писал в ряде статей, например, «Заветы символизма», где он указал, что на сокровенном языке «смесительная чаша (кратэр) означает душу» (II, 593). Метафизическая идея стихотворения — разрушение граней «Молчальницы-души с Молчальницей вселенской» — души человека и Неизрекаемым, так как — «Молчальница вселенская» — метафизическая идея Софии Премудрости — олицетворенной мудрости Божества.

В латинской христианской культуре, по словам Аверинцева, понятие «София» «вытесняется почти синонимическим обозначением мистически понятой Церкви, и поэтому собственно «софиологии» католическая традиция почти не знает», в отличие от Византии или Древней Руси. В католичестве и православии София сближается, по его словам, с Девой

⁹⁵ Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб.: Изд.: Шиповник. 1912. С. 35–36. Бенуа указывает на повторяемость этого сюжета на помпейских мозаиках и фресках, хранящихся в Неаполитанском музее (с. 35).



Марией, как просветленной, «софийной»⁹⁶. Поэтому стихотворение «Голубь и чаша» воплощает «двоение знаменей и переклик огней», «взаимный лад и некий стовор женский». Это — Неизреченное или «тайноязычное» сакральное религиозное знание, которое постигается только одним — верой.

Таким образом, сложная традиция сакральных эмблемат определяет у Флоренского и Вячеслава Иванова модели философской прозы и поэзии, в которых взаимодействие вербального и визуального планов осуществляется за счет принципа интермедиальности. Интермедиальность служит средством передачи Неизреченного. Для непосвященного читателя интерпретация подобных текстов — это инициация виртуальная, когда мы вступаем на путь толкования и попадаем в лабиринт. Реальная инициация, по словам Р. Генона, отличается от виртуальной тем, что читатель и интерпретатор может идти по пути, видя выход из лабиринта⁹⁷.

4.3. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА В ПОЭМЕ «МЛАДЕНЧЕСТВО» И ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО СИНТЕЗА

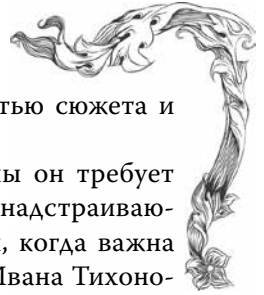
Поэма Вячеслава Иванова «Младенчество» основана на, казалось бы, незамысловатом рассказе о счастливом «аполлинийском сне» — раннем детстве поэта (первом шестилетии жизни). Здесь есть воспоминание и об отце-землемере, и о необычной матери, проведшей до сорока лет в девичестве и ставшей духовной наставницей поздно родившегося ребенка, которому она предрекала путь поэта. Поэтому рассмотрение поэмы как разновидности «романа в стихах» или модификации автобиографического жанра, предпринимаемое современными исследователями, — закономерно. В их работах отмечается уникальность жанровой природы произведения, обусловленная установкой поэта на палимпсест и mineю⁹⁸.

Используя все тот же принцип *палимпсеста*, на который указал сам Иванов и плодотворность которого показана в работах исследователей, можно выйти на анализ скрытого сюжета автобиографического мифа, который укоренен в христианской и гностико-герметической традиции. Палимпсест — вид рукописи, когда каждая последующая запись производилась на преды-

⁹⁶ Аверинцев С. С. София—Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 397.

⁹⁷ Генон Р. Символика креста / Пер. с фр. Т. М. Фадеевой и Ю. Н. Стефанова. М., 2004. С. 527.

⁹⁸ См.: Чумаков Ю. Н. «Младенчество» Вячеслава Иванова как роман в стихах // Эстетический дискурс. Новосибирск, 1991. С. 115–124; Шатин Ю. В. Mineя и палимпсест // *Ars interpretandi*: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222–225; Аверин Б. В. 1) «Палимпсест» Вячеслава Иванова: «Младенчество» и «Песни из лабиринта» // Автоинтерпретация: Сб. статей. СПб., 1998. С. 141–154; 2) Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 147–175.



душей. Подобный тип текста характеризуется многослойностью сюжета и образной системы.

В связи с неоднозначностью мистического сюжета поэмы он требует герменевтического анализа и учета разных уровней смысла, надстраивающихся один над другим. Это, во-первых, смысл буквальный, когда важна сама биографическая реальность жизни родителей: отца — Ивана Тихоновича Иванова и матери — Александры Дмитриевны Преображенской, во-вторых, аллегорический, моральный и, наконец, символический, основанный на стремлении «узрения» высшей реальности, которая обозначается сокровенными образами-символами. Подобный прием был присущ Данте, который стремился закодировать эзотерическое учение под покровом фигур умолчания и формул «скрывающего языка» «темных символов», поэтому язык его поэзии был притягателен для русских символистов и предполагал дешифровку по четырем смыслам, включая анагогический⁹⁹. Именно так сам Вячеслав Иванов предлагал рассматривать «Божественную комедию» Данте, замысел перевода которой у него сложился к 1920 году¹⁰⁰.

На прием умолчания, аналогичный Данте («Ад», IX. 61–63), автор поэмы «Младенчество» указал во вступлении, выделив все вступление курсивом: *«Размер заветных строк приятен; / Герою были верен слог. / Не так поэму слышит Бог; / Но ритм его нам непонятен. / Солгать и в малом не хочу; / Мудрей иное умолчу»*. Умолчание связано с мифологическим кодом сюжета — мистической розой — символом Девы Марии и Христа и эмблемой розы и креста: *«Вот жизни длинная минея, / Воспоминаний палимпсест, / Ее единая идея — / Аминь всех жизней — в розах крест»* (I, 230).

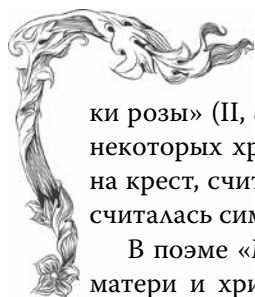
Смысл мистико-символической эмблемы («в розах крест») остается загадочным на протяжении всего произведения и требует специального рассмотрения, так как данный образ, неоднократно встречающийся в поэзии Иванова, мог быть навеян не только розенкрейцерскими символами, но и ранним эпическим фрагментом Гёте — «Тайны». На это указывает С. С. Аверинцев, считая, что в этом контексте «слово “розенкрейцерство” употребляется в этимологическом смысле для потребности соединить с Крестом (аскетическим воспринимаемым явлением Божественного Начала во всей чистоте его потусторонности) — обвивающие его Розы, т.е. явление земной красоты (в том числе и ценности культуры)¹⁰¹.

О символике розы поэт рассуждает в комментарии к циклу «Rosarium», написанном в 1910–1911 годах и включенном в книгу лирики «Cor Ardens», отсылая к трудам А. Н. Веселовского, в частности, к его работе «Из поэти-

⁹⁹ См. об этом.: Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 174–175.

¹⁰⁰ Иванов Вяч. Из черновых записей о Данте / Подг. текста и публ. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 11.

¹⁰¹ Аверинцев С. С. Комментарии к «Сентенциям и фрагментам Вяч. Иванова» // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti: Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Salerno, 2001 // Europa Orientalis, 2001:3. С. 144.



ки розы» (II, 812–814). Важно также учесть аспект отражения в образе розы некоторых христианских идей. В католичестве венки из роз, брошенные на крест, считаются символом добродетельной и благочестивой жизни. Роза считалась символом Девы Марии.

В поэме «Младенчество» пробуждение души ребенка связано с образом матери и христианскими истоками отождествления с розой образа Девы Марии: «Осенний праздник пышной розы, / Какой чрез светопись она / Моим очам сбережена» (I, 238). Символика розы трактуется в духе немецких романтиков, как в статье Иванова, посвященной Новалису (IV, 275). Будучи светоносным, образ матери соотносится с мистическим пониманием софийности как животворящей силы и духоносности.

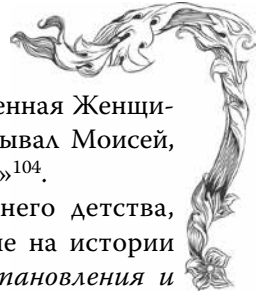
Эмблематичность образа розы восходит, как известно, к традиции Данте. В финале «Божественной комедии» он представлял, по мнению исследователей, «первую публичную манифестацию и решительную трактовку символа розенкрейцерства». Этот образ стал для русских символистов моделью посятительного пути¹⁰².

Для Иванова *роза и крест* — притягательный образ-мифологема. Крест в розенкрейцерской теории означает физическое тело человека в его проявленности, роза — становление и расцвет души. Роза и крест символизируют направленность человеческой жизни к самовозрастанию. Так, в статье «Два лада русской души» (1916) Иванов писал: «...“Роза и Крест” <...>: этот иероглиф — узор пламенных роз, страдальчески вырастающих из живой плоти его душевного креста» (III, 349). Согласно герметическим учениям, к которым относится розенкрейцерство, Христа рождает душа, посвященная в таинства и обретшая спасительный гносис. Об этом Иванов писал в своем эссе «Ты еси» (1907), где он ссылался на сочинения христианского мистика и теолога Майстера Экхарта.

Исходя из этого, можно предположить, что образ матери в свете учения христианских мистиков и русских философов-софиологов может быть истолкован как символ посредника: Девы-водительницы — Марии-Софии. Истоки этого символа сам Иванов связывал с мистическим учением Я. Бёме (IV, 379). Именно тевтонского философа считали основоположником розенкрейцерской софиологической доктрины.

Вячеслав Иванов как член символистского книгоиздательства «Мусагет» принимал активное участие в подготовке к выходу в свет на русском языке книги Я. Бёме «Аврора, или утренняя заря в восхождении» (М., 1914) и даже снабдил вступительную статью своим переводом стихотворения Новалиса. Другим источником для него могла стать книга Э. Шюре «Великие Посвященные», многократно переиздававшаяся в России и за рубежом. На сочинения Шюре Иванов ссылается в своей переписке с Л. Д. Зиновье-

¹⁰² См. об этом: Силард Л. Дантов код русского символизма. С. 162–205. О розенкрейцерстве Данте см.: Генон Р. Данте и розенкрейцерство // Генон Р. Избр. соч.: Царство количества и знамение времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте. М., 2003. С. 429–437; Приходько И. С. Данте — рыцарь Розы и Креста // Художественный текст и культура. Тезисы доклада. Владимир, 1993. С. 23–30.



вой-Аннибал¹⁰³. Э. Шюре писал, что в христианстве «посвященная Женщина представляет собою Душу человечества, Aisha, как ее называл Моисей, т. е. Могущество Интуиции, способность любить и предвидеть»¹⁰⁴.

Автор не столько рассказывает о событиях жизни раннего детства, сколько описывает процесс самосознания. Акцент сделан не на истории развития человека как индивидуальности, а на истории *становления и самовозрастания души* человека, что переключает сюжет поэмы в контекст философско-теологический и отсылает к христианской традиции. При формировании единого образа рассказчика возникают две повествовательные стратегии. Первая определяет реальное отражение жизни, что обеспечивает автобиографизм произведения и введение конкретно-исторического пространства. Это Москва, Замоскворечье («с Георгиевским переулком там Волков узенький скрещен; я у Георгия крещен») (I, 239). Вторая точка зрения скрыта в религиозно-мистических снах, видениях, прозрениях, пророчествах¹⁰⁵. Она способствует созданию мистериального времени и пространства.

Точкой соприкосновения двух миров, видимого и невидимого, по мысли П. Флоренского, является душа человека, именно ею «созерцается само это соприкосновение»¹⁰⁶. Поэтому мы можем предположить, что тема самосознания углубляется за счет мотива странствия души: «И вышла из туманной лодки / На брег земного бытия / Изгнанница — душа моя» (I, 231). Образ *лодки/ладьи* изоморфен образу *гроба/колыбели* и символизирует *материнское лоно, мистическую смерть/воскрешение как новое рождение души*, то есть временное возвращение души на землю в соответствии с мифом Платона.

В поэме появляется образ «слепого окна». Оно символизирует в христианской мистической литературе собственное зрение, которое смотрит «только в свое хотение» и должно быть преодолено сверхчувственным. К нему подведет Мудрая Дева, как в «Христософии» Я. Бёме. Здесь душа посвященная наставляет непосвященную, и автор понимает это как «обручение благородной Софии с душою»¹⁰⁷. «Слепое окно» — гностическая метафора:

¹⁰³ См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. I. С. 14, 521–522 и др.

¹⁰⁴ Шюре Э. Великие Посвященные: Очерк эзотеризма религий / Пер. с фр. М., 2008. С. 404.

¹⁰⁵ О контрасте между двумя последовательными во времени ситуациями одного и того же субъекта в повествовании см.: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 15. Он указывает на тип нарративности, характеризующий «не описываемое, а описывающего и его акт описывания», то есть тот случай, когда история относится «не к повествуемому миру», а является экзегетической (т. е. относящейся к акту повествования или описания), когда фиксируются «изменения в сознании опосредующей инстанции» (С. 20).

¹⁰⁶ Флоренский П. А. Иконостас. С. 419.

¹⁰⁷ Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. СПб., 1815. С. 179, 101.



*Меж окон, что в предел Эдема
Глядели, было — помню я —
Одно слепое... <...> Голубые
На нем подобия завес
Оставил некий Апеллес.*

(I, 239)

Этот образ можно трактовать как метафору отсутствия духовного зренья.

У Августина также встречается образ «телесного зренья», не позволяющий человеку знать настоящей правды: «Что я мог тут увидеть, если глаза мои не видели ничего дальше тела, а душа дальше призраков?» (3, VII)¹⁰⁸. В «Иконостасе» у Флоренского образ окна используется как метафора внутреннего зренья, под «узрением» понимается «выведение» сознания в мир духовный с целью ощущения реальности иного мира и личного пресуществления в нем¹⁰⁹. В книге «Столп и утверждение истины» (1914) в главе «Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета» Флоренский пишет о сакральной цветовой символике как языке священных понятий и мистической реальности: «...голубое прозрачное покрывало — естественный символ Софии. Иначе и быть не может: мир духовный реальнее мира телесного»¹¹⁰.

С учетом «скрытых» символов автобиографический сюжет поэмы трансформируется в символический, углубляющийся введением христианских мотивов. Свидетельства этого — многочисленные «вкрапления» в сюжет поэмы знамений, видений, предсказаний, снов, в которых отражаются события будущего и формируется провиденциальный план поэмы.

В этом плане интересно сопоставление мотивов и образов поэмы «Младенчество» с «Исповедью» Августина. На их переключку указывали некоторые исследователи, считая тему матери-водительницы актуальной как для Иванова, как и Августина¹¹¹.

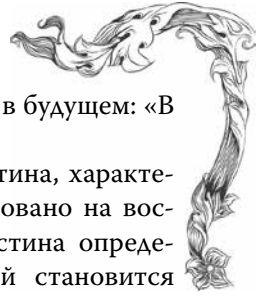
Время как бытие души, как известно, — одна из важнейших тем «Исповеди». «В тебе, душа моя, измеряю я время», — писал Августин (11, XVII). Бытие души измеряется в «Исповеди» временем прошедшим (воспоминание), настоящим (созерцание) и будущим (ожидание или предвидение): «Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени»

¹⁰⁸ Здесь и далее цитируем по изданию: Августин А. Исповедь / Пер. М. Е. Сергеевко; подг. текста А. А. Столярова. М., 1991.

¹⁰⁹ Флоренский П. А. Иконостас. С. 442–444.

¹¹⁰ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. I (II). С. 566.

¹¹¹ На переключку этих сочинений указывала Н. И. Григорьева. См. ее исследования: Августин, бл. Исповедь / Пер. с лат. и комм. М. Е. Сергеевко; пред. и посл. Н. И. Григорьевой. М., 1992; Григорьева Н. И. Жанровый синтез на рубеже эпох: «Исповедь Августина» // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 89–97.



(11, XVIII). Поэтому в видениях, прозрениях, снах живет душа в будущем: «В душе есть ожидание будущего» (11, XXVIII).

Для поэмы «Младенчество», как и для «Исповеди» Августина, характерен особый план философствования. Философствование основано на восхождении просветленной души к Богу. Это явление у Августина определяется понятием *трансцендирование*¹¹². Путеводительницей становится Мать-Премудрость, ведущая человека от Града Земного к Граду Божию. Кроме того и здесь, и там показательно введение образа «внутреннего человека». Августин писал: «Ты же был во мне глубже глубин моих и выше вершин моих» (3, VI).

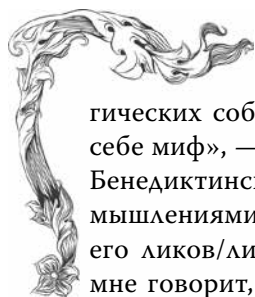
«Внутренний человек» в поэме Иванова — старец-инок в снах-видениях ребенка: «Был на черном он / Отчетливо отображен, / Как будто вычерчен в агате / Искусной резчика иглой» (I, 248). С образом старца-инока связаны воспоминания души о Фиваиде — месте поселения раннехристианских отшельников в Египте. Это слово, как известно, созвучно обозначению северных русских монастырей. Поэтому слово «Фиваида» стало символическим обозначением духоносной личности. Понятие «внутреннего человека» как духоносной личности на примере старца Исихора разрабатывается П. А. Флоренским в книге «Столп и утверждение истины» в главе XI «Письмо десятое. София», где ставится вопрос о метафизической сущности подобной личности.

В поэме «Младенчество» и в «Исповеди» Августина можно отметить множественные совпадения мотивов и образов, которые не случайны. Они намечают путь становления личности. Например, мотивы материнского молока (1, VI–VII), выхода из материнского чрева (1, XI), неверия отца и благочестия матери (1, XI). И Августином, и Ивановым вводятся символические образы моря и плавания как странствия земного (5, VIII), видений матери (6, I), воскресительной благодати, исходящей от нее (5, VIII), божественной мудрости (6, XI; 8, I; 12, XV). Идиллическое состояние в поэме Иванова подчеркивается, как и в «Исповеди», мотивом созерцания внутреннего двора как символа Эдема (9, X), созданием образов диких и домашних зверей как метафор душевных состояний.

Глубоко внутреннее совпадение поэмы Иванова с «Исповедью» Августина выводит произведение за рамки чистого автобиографизма. Для анализа скрытого сюжета поэмы, который формируется на основе герметических и христианских мистических мотивов и образов, важен автобиографический миф, создаваемый Вячеславом Ивановым.

В беседах с М. Альтманом, относящихся к бакинскому периоду жизни и творчества Иванова, непосредственно примыкавшему к периоду написания поэмы «Младенчество», находит отражение мотивация мифоло-

¹¹² См.: Цимборска-Лебода М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова: К проблеме «Вяч. Иванов и Блаженный Августин». С. 123–132; Дудек А. Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией (Europa Orientalis. 2002. № XXI:1). Р. 353–365.



гических событий сюжета этого произведения. «Вот я возьму и создам о себе миф», — говорил Иванов Альтману. — Поеду за границу и поступлю в Бенедиктинский орден»¹¹³. Это высказывание было сделано в связи с размышлениями поэта о двойственной природе человека и множественности его ликов/личин, в соответствии с чем он сказал: «Моя гордость всегда мне говорит, что я гораздо высшее, чем представляю, и имею униженное воплощение»¹¹⁴.

Альтман, которого Иванов называл «разгадчиком темных соответствий», приводит высказывание поэта, относящееся к январю 1922 года. «Я верю, что мы рождаемся не от одного отца, — говорил Вячеслав Иванов. — Этим, по-моему, объясняется многое в нас, что без этого было бы слишком непонятно. Я полагаю, что при самом зачатии как бы падает в лоно материнское еще одно семя, и в разных планах мы имеем разных отцов. В самом Высшем плане отец наш — Бог, Отец Небесный. <...> У меня лично, <...>, — ощущение, что я сын не одного моего отца-землемера, которого я в себе тоже знаю, но еще и другого, даже и других»¹¹⁵.

Эти суждения были сделаны им, по его свидетельству, в связи с воспоминаниями о духовном водительстве А. Минцловой, которая его хотела привести к Р. Штайнеру, и идеей Р. Штайнера о воплощении в образе Фауста отца Гёте¹¹⁶. Интересно, что в учении Р. Штайнера, на которое Иванов ссылается при разговоре с Альтманом, говорилось, что кроме земной физической матери человек несет в себе вечное «материнское начало — “мать”; и кроме физического отца, он имеет в себе отцовское начало — “отца”». Отцовское начало — это родовое, материнское — это то, «чем в нас является внутренняя жизнь мудрости»¹¹⁷. На вопрос Альтмана, что он говорит о наличии божественного отца, но не матери, Иванов отвечает, что матерью земной он доволен, так она — человек «абсолютного слуха, с богатой фантазией»¹¹⁸.

В «Автобиографическом письме» (1918), которое является прозаическим комментарием к строкам поэмы¹¹⁹, Иванов писал о матери: «Она была пламенно религиозна; ежедневно, в течение всей жизни, читала Псалтирь, обливаясь слезами; видывала в знаменательные эпохи вещие сны и даже наяву имела видения; в жизнь вглядывалась с мистическим проникновением...» (II, 8)¹²⁰. Исходя из этих суждений, параллель с мифом об Эдипе, искусно

¹¹³ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского; Ст. и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 71.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же. С. 102–103.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Штайнер Р. Евангелие от Иоанна в связи с Евангелием от Луки и другими Евангелиями. М., 2001. С. 222.

¹¹⁸ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 103.

¹¹⁹ См. содержательный анализ этой проблемы, сделанный Б. В. Авериним, в его книге «Дар Мнемозины». С. 160–163.

¹²⁰ Альтман в одном из своих сонетов, написанных в 1921 году и посвященных Вяч.



обыгрываемым в психоанализе, напрашивается сама собой. Этот миф был в центре внимания Иванова в ряде его бесед с Альтманом¹²¹. Но он не охватывает всей глубины сюжета поэмы «Младенчество».

Как мы можем предположить, образ реальной матери А. Д. Преображенской в поэме соотносится с идеалом Вечной Женственности. Поиски смысла Вечно Женственного в человеке могли привести к одному из важных мифологических сюжетов, истоки которого — в архетипических представлениях о сакральных браках богов и земных женщин.

Поэтому можно предположить, что существенное значение в развитии сюжета поэмы «Младенчество» имеет скрытый религиозно-мистический мотив священного брака, как и в автобиографическом повествовании-мифе «Повесть о Светомире царевиче». Он восходит к древнейшим архетипическим представлениям о божественном отце и избранной матери. Представление о священном браке в древнейших архаических культурах формируется в русле космогонических мифов о браке Неба-отца и Земли-матери, закрепляется в обрядах и ритуалах и получает широкое распространение в религиях мира, философии и художественном творчестве в связи с тайной рождения, смерти и возрождения¹²². Эти архаические представления отражаются в библейских и евангельских текстах, наделяются особым смыслом в диалогах Платона, где человек необычной судьбы или герой должен обязательно иметь происхождение от бога и земной женщины, как в диалоге Платона «Кратил» (398 с-д). Мотив избранной (двойной) матери, Матери-Духа, которая порождает светлое зиждительное начало — душу, восходит к гностическим источникам (учению валентиниан, офитов), о которых В. С. Соловьев писал в энциклопедических статьях словаря Брокгауза и Ефрона¹²³.

Мифологические отражения древнейших представлений о сакральных браках стали частью жизни на Башне Вячеслава Иванова. Сам он много писал и говорил об этом в связи с влиянием на него идей В. С. Соловьева. Его современники — Д. Мережковский, Н. Бердяев и другие мыслители сделали эту проблему одной из кардинальных в культуре Серебряного века. Она подкреплялась изучением сочинений христианских мистиков: Августина, Экхарта, Луллия, Бёме и других.

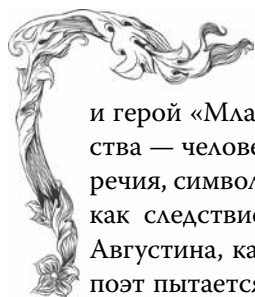
Мотив божественного отца и земной матери — один из важнейших в христианской религии, он основан на вере в непорочное зачатие. Показательно, что в «Исповеди» Августина также используется мотив божественного/двойного отца: «Мать постаралась, чтобы отцом моим был скорее Ты, Господи, чем он, и Ты помог ей взять в этом верх над мужем» (1, XI). Герой «Исповеди», как

Иванову, отметил этот дар поэта-символиста — уметь «преодолеть исток рожденья узкий / И грузом жизни, смерти перегрузкой / В себе вязать узлы вселенских уз». См. в кн.: Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 11.

¹²¹ Там же. С. 58–61.

¹²² См.: Элиаде М. 1) История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий. М., 2008. С. 40–41; 2) Священное и мирское. М., 1994. С. 88–94.

¹²³ Соловьев В. С. Валентин и валентиниане. Офиты // Соловьев В. С. Философский словарь. Ростов н/Д., 2000. С. 4–5; 347.



и герой «Младенчества», в финале поэмы — в период «выхода» из младенчества — человек трагического сознания, погруженный во внутренние противоречия, символически обозначенные через образы «духа тьмы» и «духа Божья» как следствие двойного отцовства. Дуализм — свидетельство влияния на Августина, как и на Иванова, гностических дуалистических учений. Поэтому поэт пытается привести в гармоническое соответствие архетип земного отца и матери через господство символа матери, несущего божественное начало, как в «Исповеди» Августина.

По исследованиям К. Г. Юнга, этот архетип связан с представлением, что матерью может быть та, которая «избрана чистым сосудом», она — «дочь Божия», «несет в себе *imago Dei*» и «в качестве Невесты Божией воплощает и свой прототип, Софию». Далее он пишет: «Она, как и София, — *mediatrix*, она приводит к Богу...»¹²⁴ Образ избранной матери формируется в культуре на основе представлений о совмещении в одном образе двух матерей — земной и небесной. В христианской и гностико-герметической традиции они основаны на взаимоотражении Марии и Софии. Софийная символика связана с образами света и Духа Святого¹²⁵.

Избранность матери выражается в проявлении священного в мирской жизни в форме иерофаний — «священных реальностей», то есть вторжения в реальность потустороннего и мистического¹²⁶. В поэме этот мотив вводится событием знамения: крика ребенка во чреве во время гадания по Псалтири («точно, в ней / Младенец вскрикнул!..») (I, 231). Этот образ вызывает ассоциации с символикой знаменитых икон «Знамения», на которых Дева Мария изображалась с младенцем, помещенным на груди в круге: «Удивлена, умилена, / Прияла знаменье она» (I, 231).

Вторым важным символическим событием жизни матери становится событие ожидания Благой вести. Этот эпизод поэмы является своего рода «телесным видением», явлением софийного начала в виде светового луча:

*Заране храм ей снился, — тот,
Где столько лет ее приход:
В нем луч в нее метнул Георгий;
Под жалом Божьего посла
Она в земную глубь вросла.*

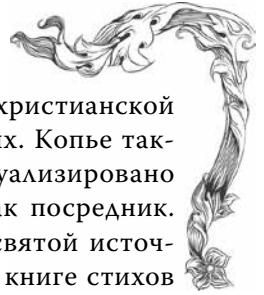
(I, 235)

Ключевое событие жизни матери — пронзенность ее лучом /копьем/ стрелой — является образным воплощением евангельского пророчества: «И тебе самой оружие пройдет душу» (Лк, 2:35). Луч/копье/стрела, прон-

¹²⁴ Юнг К. Г. Ответ Иову / Пер. с нем. М., 2001. С. 223–224.

¹²⁵ Шипфлингер Т. София — Мария. Целостный образ творения. München–Zürich, 1997. С. 108.

¹²⁶ См.: Элиаде М. Священное и мирское. С. 17.



зающие грудь, — эмблема нисхождения Духа Святого в христианской традиции, например, у Августина во многих его сочинениях. Копье также является символом св. Грааля¹²⁷. В поэме событие визуализировано образом луча, и Георгий Победоносец здесь выступает как посредник. Св. Георгий, пробивающий копьем землю, чтобы создать святой источник, — образ одного из сонетов цикла «Голубой покров» в книге стихов «Cor Ardens» (II, 426). Этот сюжет можно также истолковать как крещение Матерью-Землей.

Можно предположить, что в этой сцене воспроизводится событие священной истории — Благовещение. Дева Мария, пронзенная лучом Св. Духа, — распространенный образ как в итальянской живописи (Фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи и др.), так и в древнерусской. Репродукции некоторых мозаик, фресок и икон интересны с точки зрения проблемы изображения луча/копья, пронзающего Богоматерь. Так, например, большой интерес представляют репродукции из известных Иванову книг Н. П. Кондакова¹²⁸, посвященных иконографии Богоматери. Здесь имеются фоторепродукции мозаик из церкви св. Марии Маджоре и из церкви Девы Марии за Тибром в Риме¹²⁹.

Мотив пронзенности женщины — будущей матери копьем св. Георгия как символ Благой вести встречается у Вячеслава Иванова и в «Повести о Светомире царевиче».

В связи с этим образ реальной матери — Александры Дмитриевны Преображенской в структуре автобиографического мифа поэта получает статус Вечной Женственности: она становится носительницей божественного начала. Показательно, что ее присутствие в поэме связано с образами света: «Внесен кормилицей моей / Куда-то, в свет, где та сидела?» (I, 241). Образ дан как агиофания — «явление святости, архетипическая полнота»¹³⁰.

Поэтому мать в поэме наделяется функцией сотворения священного пространства — дома как храма/Эдема. Знаки, связанные с пространством дома, становятся иконическими: здесь осуществляется переход из мирского в священное. Особенно показателен эпизод видения Небесного Иерусалима. Видения святой обители — Иерусалима — используются как символ матери у Августина. «И вспоминая Иерусалим, вознесусь всем сердцем к Тебе, Иерусалим, отечество мое, Иерусалим, мать моя...», — писал Августин в «Исповеди» (12, XVI).

П. Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» пишет о тесной связи Горнего Иерусалима с символикой Богоматери¹³¹.

¹²⁷ Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. С. 166.

¹²⁸ О знакомстве с его трудами см.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Периодика: 1894–1903. Т. II. С. 523–524.

¹²⁹ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб., 1914. Т. 1. С. 433. СПб., 1915. Т. 2. С. 435.

¹³⁰ См. в кн.: Евдокимов П. Женщина и спасение мира. Минск, 2007. С. 205–206.

¹³¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. 1 (1). С. 356.



Символика моря, которое виделось герою во младенчестве, — это отражение материнского мира, море является архетипом «праматери», как справедливо подметил Б. В. Аверин¹³². Этот мотив символизирует не только тоску по безмерности и странствию земному, но и становление души, начинающей восхождение из глубин бессознательного. Знаки реальности — растения и животные — наделяются особым смыслом, как, например, в «Цветочках» св. Франциска Ассизского.

Для мифологизации образа матери Вячеслав Иванов использует многообразную христианскую символику. Например, жизнь земной матери до рождения ребенка проходит под знаком рыбы, так как в связи с продолжительным девичеством ей дали прозвище: «рыба».

*<...> Видно, век девицей
Ей вековать, не обрета
По нраву мужа. Хоть Жар-Птицей
Пылает сердце, — не шутя,
«Александрину» Генриета
Все дразнит «рыбой». Да и лета
Не те... Но все ж в монастыре б
Спасаться ей... <...>*

(I, 235)

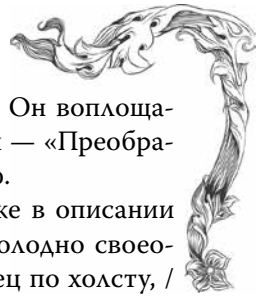
В древнехристианских памятниках, сохранившихся в римских катакомбах, подобный образ был эмблемой Христа. Наиболее значимым для контекста поэмы становится истолкование этого образа как души праведной в раю¹³³. Кроме того, в раннем христианстве обращенных в христианскую религию уподобляли рыбам, использовали этот символический образ как эмблему посвященного.

Образ Девы-Матери создан также по типу «освященных дев», избранных для христианского служения. Не случайно в поэме намечен мотив «священного девства». До зрелого возраста — более чем сорок лет — мать жила праведной и целомудренной жизнью истинной христианки. Это феномен «священного девства» (*virgo sacra*), принятого, по мнению Н. П. Кондакова, в западной церкви, где со времен раннего христианства существовал институт «освященных дев». Он пишет о том, что прообразом для этого была Дева Мария, поэтому девушки, идущие по ее пути, должны были быть воплощением чистоты и добродетели. Цикл жизни подобных дев — праведное отрочество, посвящение («освящение»), водительство (религиозное служение). В результате праведной жизни они становились благовестницами, путеводительницами в деле распространения христианства. Их долг — посвящать в учение Христа¹³⁴.

¹³² Аверин Б. В. Дар Мнемозины. С. 169–173.

¹³³ Уваров А. С. Христианская символика. М., 1908. Ч. 1. С. 138–145.

¹³⁴ Кондаков Н. Иконография Богоматери. Т. I. (Гл. 2. «Образ Божией Матери Оранты и его отношение к “чину” “дев” и “диаконис” в древней Церкви».)



В человеке, по мысли Иванова, скрыт его подлинный лик. Он воплощается в имени. Символическую нагрузку несет фамилия матери — «Преображенская» — и ее род, посвятивший себя церковному служению.

Образы отца и матери имеют двуплановую структуру. Уже в описании отца-землемера есть реальный план его изображения («Он холодно своеобычен / и не похож ни на кого») и иконичный: «Как живописец по холсту, / Так по младенческому злату // Воспоминая чародей // Бросает краски — все живей. // Отцовский лик душа находит» (I, 245). Отец, с одной стороны, разделяет судьбу интеллигента XIX века — материалиста и позитивиста, с другой стороны, это не дает ему абсолютной глубины познания. Он «проклятых / вопросов жертва — иль Эдип...» (I, 244). Цenia в нем «ум образованный», Иванов подчеркивает его двойственность: «Так тайна Божья и гордыня / Боролись в алчущем уме» (I, 243).

Образ земного отца очень важен для поэта. Он проецируется на архетипический образ титана, сына Геи-Земли. Он — землемер, цепи, которыми он измеряет землю, — символический образ прикованности к ней: «Ту груду звучную, чьи звенья / Досель из сумерек забвенья / Мерцают мне, чей странный вид / Все память смутную дивит» (231)¹³⁵. Со времен Гомера (Илиада, VIII 18–27) известен символический смысл образа цепей, знаменующий связь всех частей природы. Образ цепей встречается и в поэзии В. С. Соловьева: «Хоть мы навек незримыми цепями / Прикованы к нездешним берегам, / Но и в цепях должны свершить мы сами / Тот круг, что боги очертили нам...»¹³⁶.

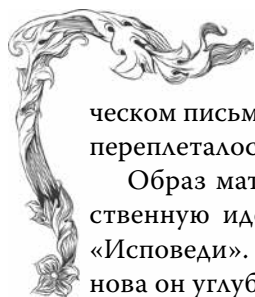
Цепь в поэме понимается как символ прикованности отца, не разомкнувшего звенья, и проецируется на судьбу сына, который понимает «незримую цепь» как круг исканий, ведущий от судьбы отца «к нездешним берегам».

Именно мать пыталась отвлечь ребенка от запретного нигилистического пути познания: «Питай лишь мать к нему доверье / Закон огня раскрылся б мне, / Когда б я пальцы сжег в огне» (I, 244). «Но я унаследовал черты душевного склада матери, — писал Вячеслав Иванов в своей «Автобиографии». — <...> Я страстно ее любил и так тесно с нею сдружился, что ее жизнь, не раз пересказанная мне во всех подробностях, стала казаться мне, ребенку, пережитою мною самим» (II, 7). Создавая ее образ, он каждой реальной деталью ее жизни указывает на символический смысл судьбы и предназначения матери — быть путеводительницей.

Праведность благочестивой супружеской четы фон Кеппенов, воспитавшей мать на «пиетически-библейском» отношении к религии, играет здесь исключительную роль. Книги Ветхого и Нового Заветов и Псалтирь — излюбленное чтение ребенка с матерью. После смерти отца мать вела будущего поэта по пути христианской религиозности. Поэт писал в «Автобиографии»

¹³⁵ На мотив цепи, «замыкающий» земное бытие, указывает Ханзен-Лёве. См.: Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 169.

¹³⁶ Соловьев В. С. Стихотворения. М., 1991. С. 28.



ческом письме»: «С той поры я полюбил Христа на всю жизнь. Эстетическое переплеталось с религиозным...» (II, 12).

Образ матери иконописен. В нем Вячеслав Иванов воплотил сверхчувственную идею своего понимания материнства, как и Августин в своей «Исповеди». Главным сюжетом становится сюжет посвятительный. У Иванова он углубляется за счет введения мистических христианских мотивов.

Претендовавшая на роль духовной водительницы Иванова А. Р. Минцлова писала ему о трех путях посвящения: восточном, христианском и розенкрейцерском. Причем в христианском пути, по ее мысли, важную роль играют сновидческие состояния и руководящая роль принадлежит Евангелию от Иоанна и Апокалипсису. В третьем пути — Розы и Креста, — как она пишет, — большую роль играет самопознание человека, его «само-зеркальность», то есть путь вниз, к «самоотражению», и «ввысь — к богам»¹³⁷. Путь самопознания возможен, по ее мысли, лишь через ряды и системы символов: «От символа, уподобления путь идет к проникновению, к *видению* непосредственному», к неизреченному и пифагорейской «музыке сфер», ощущению связи «Микрокосма с Макрокосмом»¹³⁸.

Анализируя эти материалы, Н. А. Богомолов пишет о том, что «со временем Иванов совершенно определенно выбрал путь розенкрейцерский»¹³⁹. Но розенкрейцерство было для поэта прежде всего сокровищницей символического языка древнейшей герметической философии. «Когда мы обсуждаем определенные компоненты мировоззрения и образного языка Вяч. Иванова, — писал С. С. Аверинцев, — было бы одинаково недопустимым как вовсе перестать оглядываться на мир современных ему эзотерических доктрин, так и пытаться чересчур однозначно соотносить с реалиями этого мира мысли и слова поэта... Поэтому истолкование каждого слова, даже столь специфического, как “розенкрейцерство”, должно исходить из внутренних авторских контекстов, из особенностей сугубо индивидуальной лексики»¹⁴⁰.

События реальной жизни, изложенные в поэме, становятся основой мистического воссоединения матери и сына на основе введения софийно-мариологических мотивов. Образ Матери-Девы — водительницы, на который проецируются розенкрейцерские мифологемы и чаемое ожидание «второго рождения», был очень важен для Иванова. Символические образы, сопровождающие рассказ о развитии и посвящении души ребенка, например, лестницы от земли до неба, двух ангелов («духа тьмы и духа божья»), — свидетельство гностической модели мировидения:

¹³⁷ Цит. по кн.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 38-40.

¹³⁸ Там же. С. 41-42.

¹³⁹ Там же. С. 43.

¹⁴⁰ Аверинцев С. С. Комментарии к «Сентенциям и фрагментам Вяч. Иванова». С. 144-145.



*Шесть весен... Видит у подножья
Высокой лестницы — во сне —
Мать духа тьмы и духа Божья
В бореньи трудном обо мне...
В старинной церкви Спиридонья
Родимой тонкого просонья
Являют новые струи
Простор пустынной соли
И два по клиросам кумира:
Тут — ангел медный, гость небес;
Там — ангел мрака, медный бес...
И два таинственные мира
Я научаюсь различать,
Приемлю от двоих печать.*

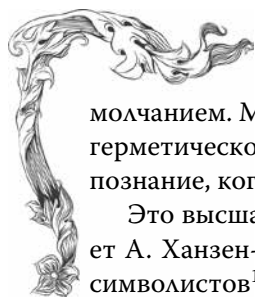
(I, 254)

Видение лестницы как образа инициации показательно. Она символизирует *восхождение* (образ водителя — «духа Божья») и *нисхождение* (образ проводника «духа тьмы»), знаменующие мистическую смерть и новое рождение, что подтверждают материалы легенд русских розенкрейцеров, отсылающие к христианской ангелологии в видении «Золотой лестницы»¹⁴¹. Метафора лестницы, согласно гностическим учениям, есть «одновременно прохождение внутреннего космоса, то есть устройства самой души»¹⁴². Вместе с тем семантика лестницы не исчерпывается этим кругом значений, и ее смысл может накладываться на библейский образ лестницы Иакова, который встречается у Иванова в «Переписке из двух углов» (III, 412) и ряде статей по символизму.

Женский образ в мистической теории посвящения трактовался в свете гностико-герметических и алхимических теорий как посредник и символ *unio mystica* — мистического союза человека с Абсолютом. У Данте водительницей по «Чистилищу» и «Раю» является Беатриче или Дева Света — Вечная Женственность. У Иванова — Дева-Мать. Она направляет по пути прозрения, познания, посвящения и озарения. Софийные видения Вечной Женственности — лазурь (море и небо). Кроме того, это символы посвящения: небо — символ восхождения и море — символ нисхождения и очищения. Они же являются знаками просветления, знаменования связи Макрокосма и Микрокосма. Путь восхождения намечен в поэме световыми образами-эпифаниями и пифагорейской музыкой «сфер», символизируемой

¹⁴¹ В легенде повествуется о двух демиургах: один из них — Элоим Верха выделил Логос, из которых вверх поднялись эманация Слова и океан душ высших, другой — Элоим Низа выделил Хаос и океан душ низших. Материал опубликован в кн.: Никитин А. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России. М., 2000. С. 196.

¹⁴² Протопопова И. Метафора лестницы в текстах о «восхождении души» // Россия и гносис. Материалы конференции. М., 2000. С. 44.



молчанием. Молчание и духовное зрение — мотивы христианской мистики и герметической философии. У Я. Бёме молчание означает сверхчувственное познание, когда личное не мешает слышать вселенское¹⁴³.

Это высшая ступень посвящения в таинство. Неизреченное, как указывает А. Ханзен-Лёве, — «гностико-апофатическое свойство Софии» в лирике символистов¹⁴⁴. Солнечные лучи, преображающие душу, — инициационный образ, созданный поэтом в финальном эпизоде поэмы:

*Впервые солнечная сила,
Какой не знал мой ранний рай,
Мне грудь наполнила по край
И в ней недвижно опочила...*

(I, 254)

Просветляющий сакральный образ «нечаянной радости» — нового рождения, венчающий младенчество, — символ перехода в новую жизнь: «в живой родник / Глядится новый мой двойник» (I, 254). Поэтому поэма близка к жанровой форме мистерии, так как выход героя из лабиринта сознания завершается просветляющими образами.

П. Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» писал о том, что среди человеческих типов есть «чистые по преимуществу, так сказать, осколки раздробившегося первозданного мира, менее других исказившие свой образ». «Это, — пишет он, — читатели Приснодевства», в них сочетается «сила Софийная, то есть ангельская, и человеческое смирение»¹⁴⁵. Первообразом образа матери в поэме становится иконный лик Богоматери. Развитие сюжета начинается с отрочества матери (архетип — «Отрочество Девы Марии»), пророческими событиями становятся «Знамение» и «Благовещение», а кульминационным моментом времени будущего, возникающего в душе сына, — католическое «Коронование Девы Марии» или православное «Успение Богоматери», когда Сын и Мать воссоединяются. Не случайно топографию поэмы образуют московские храмы и церкви, например, церковь Святого Георгия Победоносца («я у Георгия крещен»).

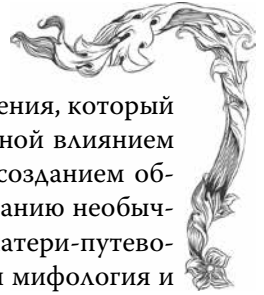
Нужно заострить внимание также на форме поэмы. Она написана строфой, близкой онегинской («размер заветных строф приятен»), как уже писали исследователи, вместе с тем не учтен процесс возможной трансформации сонета в строфу, что мы наблюдаем и в других поэмах Иванова («Спор», «Человек» и др.). Сонет в дантовско-петрарковской традиции понимался Ивановым как форма имажинативно-мистической эпифании, в рамках которой создавался идеализированный образ на основе архетипа Небесной Девы, о чем поэт писал в своей статье «О границах искусства».

Таким образом, в поэме «Младенчество» Вячеслав Иванов развивает

¹⁴³ Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. С. 101.

¹⁴⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. С. 168.

¹⁴⁵ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. I (1). С. 358.



сложную тему Марии-Софии за счет введения сюжета посвящения, который отсылает к мистической христианской традиции, подкрепленной влиянием Данте и Августина. Символический сюжет связан в поэме с созданием образа посредника — Девы-Матери. Он способствует формированию необычного автобиографического мифа о земном отце и избранной матери-путеводительнице. Определенную роль играют в поэме гностическая мифология и герметическая традиция, а также христианская религиозная живопись, что определяет интермедиаальный характер произведения и его сложную мистериальную природу. Двойственен образ героя-рассказчика, двоение его души — основа поиска спасительного архетипа.

4.4. ЖАНРОВО-РОДОВОЙ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭМЕ-МИСТЕРИИ «ЧЕЛОВЕК»: ПИФАГОРЕЙСКИЙ ЧИСЛОВОЙ СИМВОЛИЗМ И ВЛИЯНИЕ А. Н. СКРЯБИНА

Философская поэма Вячеслава Иванова «Человек» (1915–1919) оценивается исследователями как вершинное произведение русского символизма и считается одним из самых герметичных творений поэта. Произведение было опубликовано полностью только в 1939 году в Париже и вошло в Брюссельское собрание сочинений Иванова с избранными комментариями самого автора. Поэма недавно была впервые издана в России как репринтное издание с приложением пояснительных статей¹⁴⁶. Она имеет сложную историю создания и опубликования, подтвержденную архивными разысканиями и подробно изложенную в приложении к поэме в публикациях А. Б. Шишкина¹⁴⁷. Здесь же есть набросок незавершенного комментария П. А. Флоренского.

Поэма была известна современникам, так как поэт неоднократно читал ее в кругу литераторов и философов и прежде всего в Религиозно-философском обществе. Произведение получило противоречивые отзывы, которые носят взаимно-исключающий характер: от восторженного (П. Флоренский, Л. Шестов, Ф. Степун) — до обвинения в умозрительности в связи с изощренным эстетизмом и герметизмом формы (С. К. Маковский, Н. Устрялов). «Разве цель поэзии — какой-то умозрительный герметизм», — писал С. К. Маковский в своих воспоминаниях¹⁴⁸. Он, как известно, не решился опубликовать ее в журнале «Аполлон»¹⁴⁹.

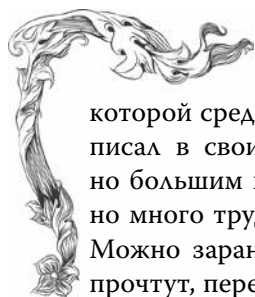
Вместе с тем среди представителей философского движения были противоположные мнения. «Еще не напечатанная поэма “Человек”, по поводу

¹⁴⁶ Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репринтное изд. М., 2006.

¹⁴⁷ Шишкин А. Б. К истории мелопеи «Человек»: творческая и издательская судьба // Там же. Приложение: Статьи и материалы. С. 17–50.

¹⁴⁸ Маковский С. К. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 272.

¹⁴⁹ См.: Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским / Подготовка текста Н. А. Богомолова и С. С. Гречишкина; Вступ. ст. Н. А. Богомолова; коммент. Н. А. Богомолова и О. А. Кузнецовой // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 10. С. 152.



которой среди поэтов и любителей поэзии вероятно будет много споров, — писал в своих воспоминаниях Ф. А. Степун, — представляется мне лично большим шагом вперед по пути внутреннего роста поэта. Она бесспорно много труднее всего, что было раньше написано Вячеславом Ивановым. Можно заранее сказать, что найдется не много людей, которые до конца прочтут, перечтут и действительно освоят эти 1350 строк, развертывающих перед читателем весьма сложное и глубокомысленное интуитивно-спекулятивное мирозерцание поэта. Эта сложность, однако, ничего не говорит против исключительной художественной цельности “Человека”. <...> Поэма говорит о самых сложных тайнах нашего бытия и сознания, но она говорит о них с простотой, доступной лишь подлинному вдохновению и вполне зрелому мастерству»¹⁵⁰.

Современные исследователи в истолковании ее смысла идут от авторского комментария Вячеслава Иванова (III, 737–740) и примечаний О. А. Шор (III, 737–740), идей русской религиозной философии, христианского гностицизма, эзотерической традиции Каббалы, а также мистического христианского учения о «внутреннем человеке» Августина¹⁵¹.

Все эти и другие точки зрения представляют безусловный интерес, так как произведение уникально по глубине воплощенной в ней философской мысли. Вместе с тем высказанные гипотезы требуют некоторого уточнения и корректировки. К спорным вопросам принадлежат проблемы истолкования композиции поэмы, числового и музыкального символизма, трактовки некоторых образов и особой *интермедиальной* природы произведения, связанной прежде всего с определением ее как *мелопеи* и *симфонии*.

В истолковании ее формы принимаются во внимание суждения самого поэта и его современников. Поэма определялась как *мистерия* (Вяч. Иванов)¹⁵², *лирический цикл* (Вяч. Иванов, С. К. Маковский)¹⁵³, *симфония* (С. Н. Булгаков, М. О. Гершензон)¹⁵⁴ и *мелопея* (Вяч. Иванов)¹⁵⁵.

Уже перечисленные определения говорят о ее сложной жанрово-родовой природе. Поэма, как известно, — лиро-эпическое произведение, а лириче-

¹⁵⁰ Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 156.

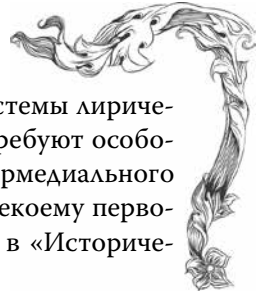
¹⁵¹ См.: Никитин В. А. Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова // Россия и гнозис. М., 1998; С. 64–76; Федотова С. В. Три концепции человека в литературе Серебряного века // Вестник ТГПУ. 2005. № 6 (50). С. 32–38; Доброхотов А. Тема бытийного дара в мелопее Вяч. Иванова «Человек» // Символ. 2008. № 53–53. С. 791–804; Паперный В. Две заметки об источниках поэмы Вяч. Иванова «Человек» // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 518–529; Дудек А. На пути к «внутреннему человеку»: концепция самопознания в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 53–64; и др.

¹⁵² Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 151.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Неизвестная Россия. XX век. 1992. Вып. 2. С. 134. См. об этом в статье А. Б. Шишкина «К истории мелопеи “Человек”»: Творческая и издательская судьба». С. 31.

¹⁵⁵ Переписка Вячеслава Иванова со священником П. А. Флоренским // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 107–109.



ский цикл предполагает развитие лирического сюжета или системы лирических мотивов. Такие определения, как симфония и мелопея, требуют особого подхода с точки зрения проблемы жанрово-родового и интермедialного синтеза и понимания того, что это произведение отсылает к некоему первоначальному синкретизму, о котором писал А. Н. Веселовский в «Исторической поэтике».

Главная проблема заключается в том, что в современных словарях нет термина *мелопея*, поэтому нами предпринимается реставрация античного смысла этого слова, возрожденного Ивановым и имеющего прямое отношение к исследованию интермедialности как мифотворческой стратегии.

Поэтому наша задача — рассмотреть мифопоэтическую природу поэмы, заключающуюся не только в глубокой мифогенности ее сюжета, но и в ее специфической художественности, основанной на числовом символизме и на идее трансформации античного *мелоса*, определить перспективы исследования поэмы в аспекте ее связи с музыкальными экспериментами А. Н. Скрябина на основе принципа *симфонизма*.

Важна установка поэта на мифопоэтическое истолкование произведения как выражение его художественных и жизнотворческих исканий. В письме к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 года Вячеслав Иванов писал, что поэма, как и его лирика, глубоко раскрывает его мирозерцание, в отличие от ранних статей. «В 1915 году, — как здесь говорится, — я пишу поэму Человек — уже не реконструкцию, но синтетическое изображение всего моего мирозерцания в виде одного космического мифа»¹⁵⁶.

Путь ее истолкования он наметил в признании И. Н. Голенищеву-Кутузову и Е. В. Аничкову, сказав, что это поэма «о путях человечества к реинтеграции, к мистическому всечеловеку: Адаму Кадмону»¹⁵⁷. Голенищев-Кутузов вспоминал, что автор просил ее «изъяснить» «“в четырех смыслах”, по обычаю средневековых комментаторов-схоластов»¹⁵⁸, то есть буквальном, аллегорическом, символическом и анагогическом.

Иванов, как и Флоренский, считал, что поэма требует обширного исторического, богословского и мистериософского комментария¹⁵⁹. Видимо, священник Флоренский, обещая Иванову сделать комментарий, хотел осуществить этот синтез в русле создаваемой им православной «Антроподицеи»¹⁶⁰, так как подобный замысел был по силам только ему. Набросок его комментария фрагментарен, здесь содержится несколько пунктов, которые исследователи классифицируют как «мифопоэтические сюжеты». В первом наброске указаны: «1) Тема Креста, распадаящаяся на анти-

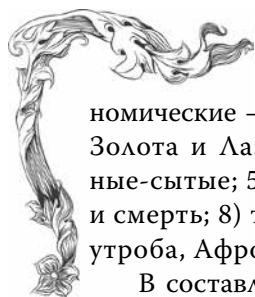
¹⁵⁶ Переписка Вяч. Иванова с Е. Д. Шором / Подг. текста и коммент. Д. Сегала и Н. Сегал (Рудник) // Символ. 2008. № 53–54. С. 398.

¹⁵⁷ Голенищев-Кутузов И. Н. От Рильке до Волошина. М., 2005. С. 194.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ См. публикацию материалов из Римского архива Иванова в статье А. Б. Шишкина «К истории мелопеи “Человек”»: Творческая и издательская судьба». С. 31.

¹⁶⁰ Антроподицея мыслилась П. А. Флоренским как продолжение теодицеи «Стоп и утверждение истины». В ее основе идея оправдания и обожения человека.



номические — мужск<ое> и женск<ое>, да и нет; 2) Крест имя Божие; 3) Золота и Лазури (тоже распадающиеся на да и нет); 4) Эрос — голодные-сытые; 5) Колодец, пещера... женск<ое> начало; 6) печать; 7) любовь и смерть; 8) тема красоты, кровосмешения, Эдипа; 9) Море, лоно, земная утроба, Афродита...»¹⁶¹

В составленном наброске отражается понимание Флоренским пифагорейской антиномики и универсальных символов, находящих воплощение в творчестве Иванова (Крест, Эрос и Танатос, пещера, печать, Душа Мира, Мать-Земля, София и др.). Пифагорейцами был составлен список основных противоположностей, которые может соединить только гармония сфер, проецируясь на макрокосм (Космос) и микрокосм — душу человека.

Причина антиномичности, по Флоренскому, — отпадение человека от Бога в мир греха и зла. В своей работе «Макрокосм и микрокосм» он писал о том, что различными путями мыслители приходят к одному и тому же признанию: «идеального сродства мира и человека, их взаимообусловленности, их пронизанности друг другом, их существенной связанности между собою»¹⁶². Религиозно это, по его мнению, — «Мир, образ Софии, есть Мать, Невеста и Жена образа Христова — Человека, ему подобная, ждущая от него заботы, ласки и оплодотворения духом»¹⁶³.

Далее он поясняет, что человек приносит в жертву своей корысти Мир и Природу, но «Человек и Природа взаимно подобны и внутренне едины», «Человек — малый мир — микрокосм», Природа и Среда — «большой мир — макрокосм», «Мир — в человеке, но и мир так сложен, как и человек». Главное, что эта сложность возрастает с геометрической прогрессией, так как «человек есть бесконечность»¹⁶⁴. Поэтому «Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его», а «Мир есть раскрытие Человека, проекция его»¹⁶⁵.

Эта мысль раскрывается, по Флоренскому, бесчисленное множество раз в религиях, философских воззрениях древности, поэтому незыблемы символы религии. Приводя различные примеры, Флоренский показывает тождество организма человека природе, земле, кресту. «Обращаясь к древним религиям, — пишет он, — мы находим здесь то же учение, преимущественно о мире как отображении человека — Великого Человека, антропоморфного бога». Он объясняет это так: «Тут обычно подразумевается двойное подобие: бог — подобен человеку, мир — подобен богу, следовательно, мир подобен человеку, и обратно: человек — подобен миру»¹⁶⁶. Крест он трактовал как образ и тип Вселенной и Софии.

¹⁶¹ Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репринтное изд. Приложение: Статьи и материалы. С. 5.

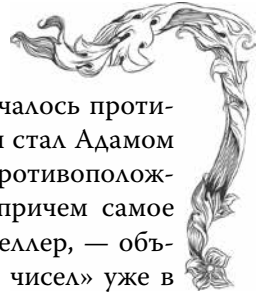
¹⁶² Флоренский П. А. Макрокосм и микрокосм // Флоренский П. А. Оправдание космоса / Сост., вступ. статья и примеч. К. Г. Исупова. СПб., 1994. С. 184.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же. С. 184–185.

¹⁶⁵ Там же. С. 187.

¹⁶⁶ Там же. С. 188–189.



Отпадение человека от Мира со времен древности обозначалось противоположностями. Так, например, ветхозаветный Адам Кадмон стал Адамом и Евой, одно (*монада*) стало двумя (*диада*). Эти и другие противоположности выражались числами и геометрическими фигурами, причем самое сложное выражено было простым. «Число, — как писал Э. Целлер, — обьявлялось сущностью вещи», «свойства вещей выводились из чисел» уже в пифагорейской философии¹⁶⁷.

Вячеслав Иванов, исследуя дионисийский архетип, определил его в статье «О существе трагедии» как «диаду», в отличие от аполлоновского единства — «монады». «Но, — считал он, — если естественным символом единства является монада, то символ разделения в единстве, как источника всякой множественности, был издавна подсказан учением пифагорейцев: это — двоица, или диада» (II, 191).

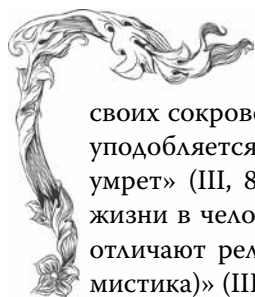
Искусство, посвященное раскрытию диады, по его мнению, должно быть «внутренне диалектическим», «“действом”, если не чистою музыкой». «Разрешение изображаемого процесса должно заключаться в “снятии”, или упразднении диады, — писал он. — Поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, — упразднению принадлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, — или погибнуть» (II, 192). В этом заключается принцип антиномии сознания.

Принцип антиномизма стал, по мнению Флоренского, традицией новоевропейской философии. «Принцип истины от человека, — убеждал он, — столкнулся с принципом истины от Бога»¹⁶⁸. Титанизм Прометей и гигантов (теогония), бунт возрожденческой личности, рациональные модели новоевропейской философии, романтический индивидуализм и противление Церкви Л. Н. Толстого и Д. С. Мережковского — примеры столкновения истины от человека и истины от Бога, вечная борьба фаустовского типа личности, расщепленной на «Аз есмь» и «Ты еси». Это — главная тема творчества Вячеслава Иванова. Она затрагивалась им в статьях: «Идея неприятия мира», «Скрябин и дух революции», «Пролегомены о демонах», «Легион и соборность», «Религиозное дело Владимира Соловьева», «Старая или новая вера?» и др.

«Неприятие мира, — как говорил Иванов, — одна из древних форм богоборства» (III, 80). Богоборство может быть правым и неправым, как у Прометей. «Христос раскрыл идею неприятия мира, — писал он, — во всей антиномической полноте ее глубочайшего содержания. Он велит “не любить мир, ни всего, что в мире”, — и сам любит мир в его конкретности, мир “ближних”, мир окружающий и непосредственно близкий... <...> Такое неприятие мира мы называем правым, ибо оно — “непримиримое Нет”, из коего уже сияет в

¹⁶⁷ Целлер Э. Очерк истории греческой философии / Пер. С. А. Франка. СПб., 1996. С. 53. (1 изд. М., 1912).

¹⁶⁸ Флоренский П. А. Космические антиномии Иммануила Канта // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. С. 3.



своих сокровенных возможностях “слепительное Да”. Здесь отрицающий дух уподобляется погруженному в землю зерну, которое не прозябнет, если не умрет» (III, 82–83). Поэтому «без противления Божеству нет мистической жизни в человеке, нет внутренней драмы, нет действия и события, которые отличают религиозное творчество и религиозность динамическую (имя ей мистика)» (III, 80). Отражение этих глубоких философских прозрений воплотилось в лирике Иванова 1910-х годов: в стихотворениях «Лира и ось», «Безбожие», «Богопознание», «Порог сознания», «Внутреннее небо» и других, вошедших в книгу «Свет вечерний».

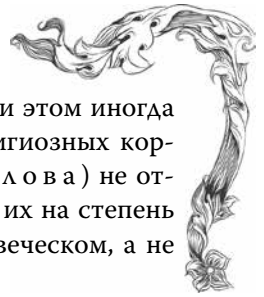
В указанном выше письме к Е. Д. Шору поэт также настоятельно советовал рассматривать его мирозерцание с учетом его отражения не только в лирике, но и сборниках статей, где он утверждает «дуализм Бога и Тварности». Особенность своей лирики он видел в принципе воплощения сокровенного. Это, по его словам, созерцание «надмирной абсолютной реальности Бога», а в мире сотворенном — «реальности духовных сущностей, пронизывающих чувственный мир, к которым принадлежит прежде всего сам человек как метафизическое единство человеческого рода и как метафизическая самость каждой отдельной личности» (*подчеркнуто*: Вяч. Ивановым)¹⁶⁹.

Выделенное им понятие *метафизическое единство* глубоко содержательно. Оно указывает на *философский подход* к объекту изображения. Далее он размышляет о субъекте сознания и символической образности, необходимой для отражения метафизической сферы. «Все творчество Иванова, — пишет он далее о понимании своего творчества, — это попытка выявить все пережитое перед взором всех с помощью поэтических образов и раскрыть все духовно зримое в явлениях “низшей реальности”. Так его представление видимого мира приобретает значение символическое, а его созерцание невидимого облекается в мистические образы. Поскольку интуиция сверхчувственного по природе своей непосредственна и неопишима, она остается своего рода “невыразимым видением”, — которое познается в своих взаимодействиях и отражениях, обозначается в символах и воплощается в мифах»¹⁷⁰. Поэтому важно учитывать те «взаимодействия и отражения», которые функционируют как многозначные *символические образы*, формирующие мифопоэтические сюжеты.

Выдвижение на первый план *мистерии* было обусловлено символистским пониманием синкретического искусства как теургического. В силу своего синкретизма мистерия содержала в себе потенциальную возможность продуцировать различные жанровые формы. Мистерия понималась Мережковским, Андреем Белым и другими символистами как содержательная форма, мифологизация в структуре которой, как пишут исследователи, «была обречена на роль инструмента в утопико-археологическом проекте по ре-

¹⁶⁹ Переписка Вяч. Иванова с Е. Д. Шором. С. 403.

¹⁷⁰ Там же.



конструкции мистерияльной формы в новых условиях»¹⁷¹. При этом иногда происходило, как писал Эллис, отвлечение мистерии от религиозных корней: «Единая и универсальная Мистерия (в о п л о щ е н и е С л о в а) не отвела места древним мистериям, равного с собой; она низвела их на степень простой человеческой мудрости, науки, знания о человеческом, а не божеском, на степень антропософии и космозофии»¹⁷².

Функция мистерии у Иванова в этот период определялась (в отличие от 1900-х годов, когда была осуществлена разработка посвяtitельных сюжетов и символических образов) стратегией создания авторских сюжетов и мифов для воплощения мессианских идей. Каждое искусство и их синтез должны были стать творящей формой в системе создаваемой поэтом модели всеединства — важнейшей интуиции Серебряного века. Софиология Соловьева воплотила идею всеединства как идею синтеза множества в одно целое.

Поэма-мистерия Вячеслава Иванова представляет собой своеобразный переход от космологии — к *космософии* на основе циклического принципа всеединства в системе его мифопоэтики.

Циклизация как мифопорождающая стратегия была нами рассмотрена в третьей главе. Циклообразование у Вячеслава Иванова основывается на символических образах-символах и мотивах круга, кругообразного, возврата, лабиринта, креста (вертикаль-горизонталь) и антиномики развития темы, что формирует единый сквозной сюжет. В поэме оно также основано на философии числа и геометрических формах как символических элементах метафизического мышления.

Отдельные части поэмы написаны в разное время. Сначала формировалась «лирическая трилогия», датирующаяся 1915 годом. Ее композиция описана самим поэтом в письме к С. К. Маковскому:

*«I часть может быть озаглавлена
“Денница (Люцифер)”, или
“Аз есмь”.*

*II часть — “Эрос” или
“Ты еси”.*

III часть — “Два Града”.

*<...> Все вместе должно слагаться в мистирию “Человек”».*¹⁷³

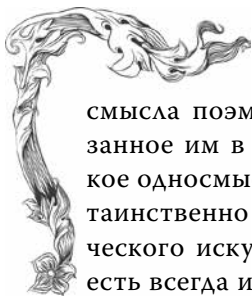
Четвертая часть поэмы — «Человек един» и эпилог — «Соборность» были созданы после того, как в 1917 году, готовя публикацию трилогии к печати, Иванов понял, что «не сказано главного о Человеке» (III, 737).

Прямое изложение идей Иванова при анализе поэмы «Человек», судя по высказыванию поэта, вряд ли возможно. Для анализа философского

¹⁷¹ См. об этом подробнее: Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 2008. С. 265.

¹⁷² Эллис. Vigilemus! М.: Мусcaret, 1914. С. 32.

¹⁷³ Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 150–151.



смысла поэмы имеет важное значение замечание Ф. А. Степуна, высказанное им в связи со сложностью творчества Вячеслава Иванова. «Всякое односмысленное приравнение знака к идее грозило бы превращением таинственно живого символизма в элементарную иероглифику аллегорического искусства, в секретно шифрованную тайнопись. Всякий символ есть всегда и неизбежно знак противоборства в знаменуемом им предмете. В этом творческий его динамизм»¹⁷⁴.

О символическом смысле поэмы писал Дим. Вяч. Иванов, который считал, что «главная проблема состоит в свободе человека, который, отделившись от Бога и утверждая свою автономию, попадает в “круг имманентности”. <...> Освобождения можно достичь только через преодоление границ нашей индивидуальности»¹⁷⁵. С. С. Аверинцев в своих статьях и исследованиях указал, что поэма — «это размышление о смысле самосознания как дара, который вне любви к человеческому и Божьему “Ты” превращается в проклятие Люцифера»¹⁷⁶. Поэтому *личное* как человеческое и божественное, *вселенское* как любовь к человеческому «Ты» и «Божьему “Ты”» становится метафизической темой, углубляющейся фаустовским стремлением к вечному поиску, познанию и стремлению, и завершается *мистериософским* утопическим синтезом чаемого возрожденного человечества как соборного видения в Эпilogue поэмы.

Нетрудно убедиться, что многогранный смысл поэмы основан на мифопоэтически истолкованной идее пути человека как *всмирного человечества* к некоему сокровенному (то есть доступного посвященным) *знанию-гносису*, актуализированному на уровне языка универсальных символов. Это позволяет говорить о метафизическом сюжете поэмы и символических знаках-кодах этого сюжета. Сюжет движения от мрака к просветлению — основной сюжет не только христианской, но и гностической традиции, учитывая сюжет валентинианского мифа о падении эона Софии-Ахамот в хаос. «Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова — самые сокровенные<...>, — пишет В. А. Никитин, — гностическое и поэтическое вдохновение и было его внутренним каноном», так как «слово “гнозис” стало обозначать духовное и священное знание, доступное лишь посвященным, которое можно приобрести лишь при посвящении в мистерии»¹⁷⁷.

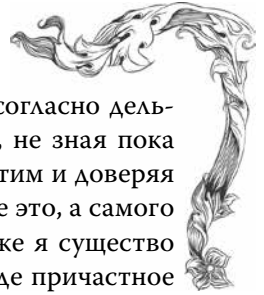
Выделенная в заглавии проблема *Человека* — вечная тема философствования. Она возникла в русле общечеловеческих исканий сокровенного знания: познания самого себя и преодоления самого себя еще в античности и прежде всего у Платона. В диалоге «Федр», сохранившемся в личном архиве

¹⁷⁴ Степун Ф. А. Встречи. С. 145.

¹⁷⁵ Иванов Дим. Вяч. Вячеслав Иванов о вселенском анамнезисе во Христе как основе славянского гуманизма // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 177.

¹⁷⁶ Аверинцев С. С. «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 93. См. также: Доброхотов А. Тема бытийного дара в мелопее В. И. Иванова «Человек». С. 791–804.

¹⁷⁷ Никитин В. А. Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова. С. 327, 325.



Иванова с его пометами, говорится: «...я никак еще не могу, согласно дельфийской надписи, познать самого себя. И по-моему, смешно, не зная пока этого, исследовать чужое. Поэтому, распростившись со всем этим и доверяя здесь общепринятому, я, как я только что и сказал, исследую не это, а самого себя: чудовище ли я, замысловатее и яростней Тифона, или же я существо более кроткое и простое и хоть скромное, но по своей природе причастное какому-то божественному уделу?» («Федр», 229е–230в).

В поэме эта идея находит поэтическое выражение, формируя антиномику «ангела» и «зверя», лика и личины как распада единого человека. Она намечена уже в начальном ключевом стихотворении первой части поэмы — «Аз есмь»:

*Когда лазурь — как опахало
Над Афродитой золотой,
Как баснословное зеркало —
Пред нею вод металл литой:*

*Вдруг вал озlobится, захлещет,
Похитит ветер паруса,
И море мраком оклеветает
Безоблачные небеса.*

*Так и душе — святыни строя
Не сотворить в своих мирах:
Пока не отдан праху прах,
Не знать волнуемой покоя...*

*Но и тогда (увы, тогда-то
Еще мятежней, может быть!)
О берег все, чем дно богато,
Волною мутной станет бить.*

*Затем что ангела и зверя
И лики всех стихий навек
В себе замкнул, кто, лицемеря,
Назвал личину: Человек.*

(III, 198)

Первая часть, в которой глубоко представлена антиномика лика и личины, замыкается в кольцо, показывая блуждания и борьбу в человеке двух вечных начал. Образ кольца — круга блужданий — символизируется образом змеи — Уробороса, которая очертаниями своего тела «спрягает» «цель с началом»:



*Ты крест чертила в высоте,
Взмывая к далям заповедным;
Ты ж, обескрылев, на кресте
Повисла знаменiem медным.*

*Во рту держала ты алмаз —
«Аз есмь» прочел на нем Денница —
И шепчешь «Помни: аз есмь аз,
И пребывай, меняя лица».*

(III, 203)

Образ Уробороса в древнейших религиях и культурах мира является символом вечности и бесконечности, рождения и перерождения. В гностицизме, и прежде всего у офитов, змея почиталась, как писал В. С. Соловьев в статье для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, «как образ, принятый верховною Премудростью, или небесным эоном Софией <...>, чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Демиург хотел держать в детском неведении»¹⁷⁸. Эту тему затрагивает стихотворение Соловьева «Песня офитов». В античном гностицизме, как свидетельствуют христианские апологеты, София, будучи эоном, захотела создать подобие себе, но плод ее не был подобен матери и принял форму в соответствии с другим образом, «образом змея с мордой льва», поэтому она отринула его от себя¹⁷⁹. Гностический космогонический миф является свидетельством того, что дуализм в древнейших воззрениях был связан с образом змеи. Подтверждение этого — библейское предание о грехопадении Адама и Евы.

К. Г. Юнг считал, что Уроборос — символ погружения в темноту саморазрушения, вместе с тем он знаменует начало проявления творческой личностной активности, так как является символом существа, «пожирающим себя и вновь порождающим себя»¹⁸⁰. Главное — он знаменует разделение на две противоположности, так как дуализм, по мнению Юнга, основа психической жизни человека¹⁸¹.

Дуализм (раздвоение) ведет к познанию самого себя для человека, ставшего множественным:

*«Познай себя», — ты пел: «в себе ты весь,
Бессчисленный! И тверди соревнуя,
От звезд не жди, что сам имеешь здесь».*

(III, 204)

¹⁷⁸ Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов н/Д., 2000. С. 347.

¹⁷⁹ Афонасин Е. В. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. СПб., 2002. С. 310–311.

¹⁸⁰ Юнг К. Г. О природе психе. М., 2002. С. 364.

¹⁸¹ Сэьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Словарь аналитической психологии К. Юнга. СПб., 2009. С. 249–250.



Признание того, что человек — носитель божественного начала — важнейший лейтмотив поэмы:

*Творец икон и сам Икона,
Ты, Человек, мне в ближнем свят,
И в звездных знаках небосклона
Твои мне знаменья горят.*

(III, 198).

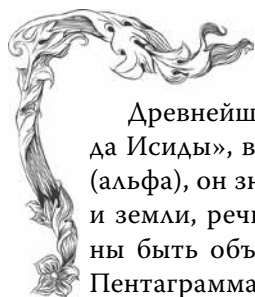
Путь человека указан в поэме символом креста в круге, который образует фигура Уробороса. Образ повисшей на кресте змеи: «Ты ж, обессилев, на кресте/ Повисла знамением медным» — был одним из важнейших образов в «Венке сонетов» из книги «Cor Ardens». Он восходит не столько к ветхозаветной теме искушения змеем Адама и Евы, как он обычно трактуется, сколько к смыслу искушения-просветления как жезл Моисея. Именно о нем говорил Иванов Альтману, отвечая на его вопрос о понимании сюжета с медным змием из Библии. Сам Альтман трактовал сюжет спасения людей через созерцание змеи на кресте как иудейский катарсис, аналогичный эллинскому, дионисийскому. Иванов ответил: «Собственно, не созерцание искусителя спасительно, а то, что, созерцая медного змия, человек уже переживает мысленно и самый укус, он уже искушенный и в этом смысле несколько обезопасенный. Кроме того, для нас, христиан, медный змий есть прообраз Христа (“вознесен, как змий в пустыне”), Спасителя Мира. И Он именно тем и был Спасителем, что явил человеку — человека. Он, Сын Человеческий, был зеркалом человеку. И не части его, не какому-нибудь отдельному виду и индивиду человеческому, а всему человеку. Он, принявший на Себя грех всего мира, есть зеркало и разбойника, и святого. Сораспятый с разбойниками, Он и хуже разбойника, ибо Он, решив стать человеком, Сыном Человеческим, принял в Себя и на Себя все. Вот почему созерцание Его, Медного Змия, распятого на кресте, спасительно, вот почему Он — Искупитель»¹⁸².

Важное значение имеет и образ «алмаза», дарованного Человеку, утратившему его в сюжете поэмы. Алмаз-печать, который получил человек, — наиболее сложный символ в поэме и древнейшее обозначение божественного в человеке. Символический образ алмаза соответствует в религиозных и эзотерических учениях высшему просветлению и символизируется пентаграммой. Пентаграмма (звезда в круге) — символ *индивидуации*, то есть трансформации, треугольник или крест в круге обозначает поиски духовного. С центром внутри круг становится символом человека во Вселенной, как у Леонардо да Винчи.

Витрувианский человек у Леонардо да Винчи — многозначный символ человека в круге, близкий тому, что обозначается в пентаграмме-звезде, обращенной одним концом вверх.

4.4. Жанрово-родовой и интермедийный синтез в философской поэме-мистерии «Человек»

¹⁸² Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 47.



Древнейший знак пентаграммы в Древнем Египте почитался как «звезда Исида», в Древней Греции — это пентальфа, состоящая из пяти букв α (альфа), он знаменовал взаимодействие пяти стихий — огня, воды, воздуха и земли, речь о которых идет в части первой поэмы Иванова. Они должны быть объединены высшим началом — духом совершенного человека. Пентаграмма особо почиталась Пифагором и была знаком пифагорейской школы философии. Особенность пентаграммы выражать золотое сечение впервые показал Леонардо да Винчи. По его мысли, «пропорция обретается не только в числах и мерах, но также в звуках...»¹⁸³

Показательно, что среди черновых автографов статьи «Ты еси» (1907) сохранились два рисунка пятиконечных звезд в круге (пентаграмм) — символов микрокосма¹⁸⁴. Они сделаны цветными карандашами на желтоватой бумаге. Первый представляет набросок, на котором различима синяя пятиконечная звезда в синем круге с красной точкой внутри и направленной к этой точке синей стрелкой. Это так называемая «опрокинутая пентаграмма» с двумя концами, идущими вверх и тремя, направленными вниз, — символ микрокосма несовершенного, отпавшего от Бога человека, подверженного люциферическим соблазнам, согласно древнейшей эзотерической традиции. На витрувианском рисунке Леонардо да Винчи подобная пентаграмма соотносится с фигурой человека, вписанной в четырехугольник — квадрат.

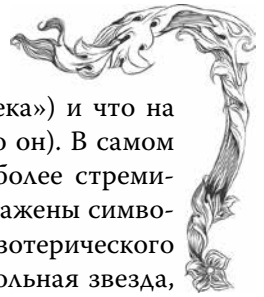
На втором рисунке Иванова в вышеуказанной рукописи изображена красная пятиконечная звезда, также опоясанная синим кругом, с синим же кругом внутри нее. Но это пентаграмма пресуществления, в нее легко вписывается фигура витрувианского человека. Внутри нее стрелка красного цвета направлена к центру красной же пылающей середины, из которой как бы расходятся мистические лучи красного цвета. Христос на иконах «Преображение» иногда изображается в лучах звезды. Знак правильной пентаграммы защищает от демонических сил. Как известно, этот знак начертил Фауст на двери своей комнаты, но так как он не завершил пентаграмму, к нему смог проникнуть Мефистофель, боящийся знака на двери.

Сам поэт интерпретировал смысл поэмы через символы и фигуры пифагорейско-розенкрейцерской традиции, по сохранившемуся свидетельству М. О. Гершензона¹⁸⁵. В. П. Троицкий, рассуждая о древнеегипетском числовом символизме при комментировании одной из строк поэмы, пишет, что внимание у Иванова к символическим фигурам не было случайным. «Интерес в этой связи, — добавляет он, — представляет карандашный набросок графических символов на листке бумаги, хранящемся в ОР РГБ в фонде М. Гершензона. Рукой последнего удостоверяется, что запись относится

¹⁸³ Цит. по: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. А., 1962. С. 220.

¹⁸⁴ РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 15. Л. 28 об. Указание на рисунок и его описание см.: *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик. С. 187. Толкования двух пентаграмм автор не дает.

¹⁸⁵ См. об этом: *Троицкий В. П.* Древнеегипетский «анх» в символике поэтических произведений Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 438.



к 17 июня 1915 г. (напомним, что это год написания «Человека») и что на листке зафиксирован разговор с «Вяч. Ив.» (нет сомнений, кто он). В самом тексте более жирным, чем в комментариях, карандашом и более стремительным почерком (принадлежит, видимо, рассказчику) изображены символы из набора, относимого к арсеналу розенкрейцеровского эзотерического учения, — здесь треугольник, квадрат, пентаграмма, шестиугольная звезда, крест, а также разные их комбинации, в том числе (характерная для учения) пентаграмма, «распятая» на кресте. Примечательное «уравнение» (в начертании, видимо, рукой рассказчика) обнаруживается в левом нижнем углу листка:

$$\begin{array}{r} 4 \text{ (Тварность)} \\ +3 \text{ (Бог)} \end{array}$$

$$= 7 \text{ София.}$$

Тут вряд ли нужны особые комментарии»¹⁸⁶.

Подходы к исследованию нумерологии и архетипических фигур круга и креста в поэме «Человек» намечены в выше названной работе Троицкого, числовой символизм также проанализирован С. В. Федотовой, но, к сожалению, без проекции его на основы пифагорейской философии и эзотерической традиции и фигуры, указанные в материалах, опубликованных Троицким¹⁸⁷.

Число в пифагорейской традиции считалось метафизической сущностью явления. Вячеслав Иванов считал, что числовой символизм является выражением лабиринта исканий. Как свидетельствует Шор, стихотворение Иванова «Весь исходив свой лабиринт душевный...» сопровождалось комментарием поэта, записавшего «Число есть отношение Realiorum к Realia»¹⁸⁸. Об этом же писал Флоренский в «Заметках о троичности» — приложении к его работе «Столп и утверждение истины», понимая число как глубочайшую характеристику сущностей и указывая на платоновско-пифагорейские корни. «Числа, — утверждал он, — основные, заэмпирические корни вещей...»¹⁸⁹

Именно число, как считал Э. Целлер, читавший лекции Вячеславу Иванову в Берлинском университете в 1880-е годы, — «делает скрытое познаваемым, властвует над божественными вещами (т. е. мирозданием)...», поэтому «все составлено по образцу чисел»¹⁹⁰. Целлер ссылается на «Метафизику»

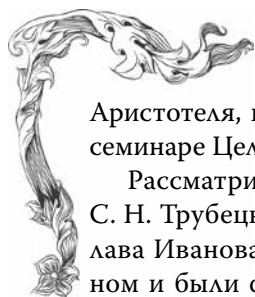
¹⁸⁶ Троицкий В. П. Древнеегипетский «анх» в символике поэтических произведений В. Иванова. С. 439.

¹⁸⁷ Федотова С. В. «Жанр холодных чисел» в мелопее Вяч. Иванова «Человек» // Europa Orientalis. 2004. Т. 23. № 1. С. 97–138.

¹⁸⁸ Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор // Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин (Europa Orientalis: Русско-итальянский архив, Т. III = Archivio Italo-Russo, Vol. III). Salerno, 2001. С. 136.

¹⁸⁹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. I (II). С. 595.

¹⁹⁰ Целлер Э. Очерк истории греческой философии. С. 52.



Аристотеля, которая была хорошо известна Иванову со времен обучения в семинаре Целлера.

Рассматривая метафизику числа в пифагорейской философии, С. Н. Трубецкой, оказавший большое влияние на А. Н. Скрябина и Вячеслава Иванова¹⁹¹, писал о том, что числа позволяли мыслить многое в едином и были формой всеединства как первоначала. До того, как они стали записываться как числа, они имели буквенные обозначения и из них складывались имена. Числа — это формулы, определяющие, по его мнению, соотношение мировых сил¹⁹². Все числа происходят от единого (нечетного) и его раздвоения (четного). Поэтому число три — это первое проявление единого, а четверица — проявление силы единого и трех, так как именно с нее начинается счет до десяти ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$)¹⁹³. «Триада, — пишет он, — есть коренное начало раскрытия, проявления числа; четверица же есть начало не одного только внешнего явления, но знаменует в себе *существо* (1) в *явлении* (3)», поэтому четверка есть источник всякой телесности, она символизирует тело, пространство и части света. Но это тело не есть еще проявление божественного, оно смешано из положительных и отрицательных сил¹⁹⁴.

Диалектика единого (монады) и двойственного (диады) определяет метафизический сюжет распада Человека в первой части поэмы «Аз есмь» и второй «Ты еси».

Антиномичность сознания человека рождается в противлении. Как свидетельствуют высказывания Иванова, записанные Шор, он объяснил это на основе принципов «Аз есмь» и «Ты еси». «Бог сказал Человеку “Аз есмь” — это его имя. Потому человек не может сказать “аз есмь”. Но Ты сотворил Человека по образу и подобию своему (иначе не был бы всеблаг) и сказал ему: “Ты еси”. Но человек должен в ответ сказать ему: “Ты Еси”. У подножия храма, где на одной стороне была надпись “Познай самого себя”, на другой загадочные слова, которые значат “еси” или “иди” или “Ты еси”»¹⁹⁵.

«Ты еси» — мистериальная формула, восходящая к древним обрядам посвящения и прежде всего к мистериям Дельфийского храма. Идея богоподобности человека, отпавшего от Бога (Единого), — сюжет первой части поэмы. Он становится основой поиска человеком своего божественного начала, единого, распавшегося на множество личин и ликов, знаков божественного и демонического.

Любовь к Богу и любовь к человеку (от *Эроса* до *филии*) в ее двойственности и во множественности проявлений и самоотречения — тема второй

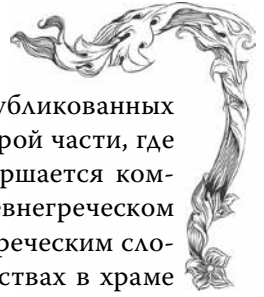
¹⁹¹ В письме от 16/29 апреля 1903 года к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Иванов писал об его интересе к статье С. Н. Трубецкого. Имелась в виду статья С. Н. Трубецкого «Этюды по истории греческой религии» (Научное слово. 1903. Кн. 2. С. 100–109). См. об этом: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. С. 494, 497.

¹⁹² Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С. 184.

¹⁹³ Там же. С. 183–193.

¹⁹⁴ Там же. С. 194.

¹⁹⁵ Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор. С. 142.



части поэмы. Не случайно графическим символом ее в опубликованных рисунках поэта становится треугольник как обозначение второй части, где главное — поиск третьего и Высшего¹⁹⁶. Вторая часть завершается композиционно кульминационной точкой, обозначенной на древнегреческом языке как ακμή (*греч.* — наивысшая точка чего-либо). Этим греческим словом обозначено размышление поэта о посвятителных таинствах в храме Аполлона в Дельфах:

акμή

*Что тебе, в издревле пресловутых
Прорицаньем Дельфах, богомол,
Возвестила медь ворот замкнутых?
Что познал ты, гость, когда прочел
На вратах: ЕСИ?
У себя спроси,
Человек, что значит сей глагол.*

*«Ты еси» — чье слово? Кто глаголет?
От пришельца ль Богу сей привет?
Сущему, Кого поклонник молит,
Имени достойнейшего нет...
«Ты еси» — поет
С голубых высот —
Из глубин ли храмовых? — ответ...*

*«Ты еси»... И надпись тут же, рядом:
«Сам себя познай»... То Аполлон
Прорицает Геи темным чадам!
Человека возвещает он!
Бог мне быть велит!
Дух земля долит:
Мне ли богоравным быть — закон?*

*Мне ль «аз есмь» изречь не святотатство?
Мне ль приять алмазную скрижаль?
Завещал ты мне свое богатство, —
Завещал бессмертную печаль!
Как скажу: «есмь аз»?
Свой возьми алмаз,
Коль тебе униженного жаль!*

4.4. Жанрово-родовой и интермедийный синтез в философской поэме-мистерии «Человек»

¹⁹⁶ Опубликованные рисунки см.: Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 150; Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репринтное изд. Приложение: Статьи и материалы. С. 79.



Сущий — Ты! А я, — кто я, ничтожный?
 Пред Тобой в какую скроюсь мглу?
 Ты грядешь: пылинкою дорожной
 Прилипаю к Твоему жезлу...
 Но в ответ: «Еси!»
 В пустоте виси,
 Соревнуя солнцу и орлу!..»

(III, 213–214)

Число три и семь в поэме — пример притяжения к христианскому символизму, к тайнам троичности и софийности. Об этих числах писал П. А. Флоренский в «Заметках о Троичности». Число три — это не формальная фигура мышления, как пишет Флоренский, а «содержание самого переживания Божества». «Усмотреть несотворенный Свет — вот первая ступень уразумения; усмотреть внемножественное единство и единичную множественность — это вторая ступень; усмотрение в этой единичной множественности множественность, как троичность, — такова третья ступень; понять смысл числа “три” — значение его, его духовное отличие от чисел “два” и “четыре” и т.д., — это еще последующая ступень и т.д.»¹⁹⁷

С этой точки зрения, близкой Вячеславу Иванову, — число *три* и *треугольник* как мыслительная фигура — не соответствуют логической гегелевской триаде, на первый взгляд, воплощенной в композиции поэмы. То есть в первоначальной трилогии композиция основана не на тезе, антитезе и синтезе, а множественности поиска. У Гегеля дедукция — не способ выведения нового смысла, так как «и противоположность (антитезис), и предвкушаемый результат (синтез) уже заданы», а, как считал Флоренский, «целое наличествует уже в начале, как и в ходе развивающегося процесса, в каждом его моменте, как в и завершении, и всякий раз в своеобразном оформлении»¹⁹⁸.

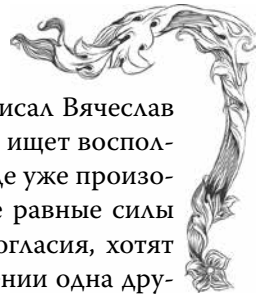
Диалектическое развитие мысли по спирали — основа композиции; она развивается под знаком монады (единицы), ведущей к семеричности, а диада и триада — лишь путь к этому. Об этой особенности платоновского понимания числа как идеальной сущности, исключающей возможность простого математического складывания, писали исследователи, указывая, что «идея есть (идеальное) число, или с каждой идеей можно сопоставить идеальное число, или (даже) каждая идея определяется “своим” идеальным числом»¹⁹⁹. Это понимание чисел Платона было свойственно А. Ф. Лосеву²⁰⁰.

¹⁹⁷ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. I (II). С. 594.

¹⁹⁸ Лазарев В. В. Триады и Троица в наследии Павла Флоренского // Вопросы философии. 2008. № 1. С. 65.

¹⁹⁹ Паршин А. Н. Идеальные числа у Платона // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи и Е. А. Тахо-Годи. М., 2005. С. 190.

²⁰⁰ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 607.



«Трагедия — не в том, что диада хочет стать триадою, — писал Вячеслав Иванов в статье “О существе трагедии”, — что двойственность ищет восполнения и примирения в чем-то третьем... Она, напротив, там, где уже произошло и дано нечто, могущее умирить борьбу, а мечущиеся две равные силы стремятся оттолкнуть и извергнуть его, не хотят исхода и согласия, хотя слепо себя, только себя, — пребыть в себе и в противоположении одна другой» (III, 198).

Венок сонетов «Два града», составляющий третью часть поэмы «Человек», — тому подтверждение. Он основан на круговой композиции, как того требует сама сверхжанровая форма венка. Это именно следующий цикл поиска человеком и человечеством Истины. Обращаясь в эпиграфе к словам Августина: «Создали две любви, два града: град земной — любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный — любовь к Богу до презрения к себе», поэт формирует диалогическую ситуацию, в которой монада и диада требуют разрешения в триаде. Это — особенность размышлений самого Августина.

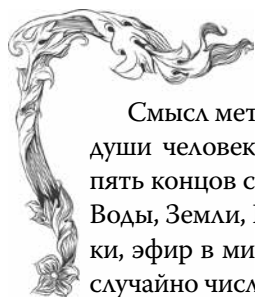
В докладе Е. В. Аничкова «Эстетика и христианство» на заседании Религиозно-философского общества 2 февраля 1913 года был глубоко проанализирован числовой символизм учения Августина²⁰¹. Аничков цитирует «Исповедь» Августина, в которой автор пишет о том, что, любя мир, он увидел в нем раздвоение, а полноту своего восприятия Творца назвал он «Монадою (monos — единица), как разум или дух, у которого нет пола; а раздвоение — Диадою (dyas — двоица)...»²⁰² Как говорил Аничков, Августин развивает эту мысль чисто эстетически, видя, что раздвоение — не полное понимание существующего, так как прекрасное и некрасивое — части целого и их нужно понимать символически. Относительно сочинения Августина «О Граде Божиим», из которого взят эпиграф Вячеславом Ивановым к поэме «Человек», Аничков говорил: «Все историческое развитие этих обоих градов: града человеческого, или земного, и Града Божия — представлено символически: семь дней творения соответствуют семи возрастам человека, а в то же время и семи периодам Града Божия. <...> То же число семь мы находим в трактате “О количестве души” в перечне состояний, возносящих человека к Богу»²⁰³. По словам Аничкова, философия Августина коренится в платонизме и пифагорейском символизме, которые он христианизует и соотносит с музыкой и поэзией как своеобразным «приступом» к мудрости, «ведущей из мрака к желанному свету познания истины»²⁰⁴.

²⁰¹ См. первую публикацию: Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // История и теория эстетики. Вопросы теории и психологии творчества. 1915. Т. IV. Вып. 1. С. 12–21.

²⁰² Цит. по кн.: Августин: Pro et contra / Сост., примеч. Р. В. Светлова; сост., вст. ст., примеч. В. А. Селиверстова. СПб., 2002. С. 232.

²⁰³ Там же. С. 233.

²⁰⁴ Там же. С. 234.



Смысл метафизики чисел, согласно пифагорейской философии, — устройство души человека по законам гармонии космоса. В пифагорейской пентаграмме пять концов символизируют единство пяти взаимосвязанных элементов (Огня, Воды, Земли, Воздуха и Эфира). Как нами уже было показано при анализе лирики, эфир в мифопоэтике Иванова — символ проявления софийного начала. Не случайно число 7 символизирует Софию у русских философов-софиологов.

Это образ внутреннего преображения.

«Семерица, — писал Трубецкой, — есть мистическое число Софии Премудрости, апокалиптическое число всех народов. У пифагорейцев она есть число Афины-девственницы, не рождающей и не рожденной...»²⁰⁵

В поэме Иванова также мы имеем дело не с отрицанием и синтезом, а с диалогическими точками зрения, так как развитие композиции: от части первой — «Аз есмь» ко второй — «Ты Еси» и третьей — «Два града» — основано на мотиве поиска и блуждания, движение мысли развивается по кругу и спирали.

На рисунках Иванова, сохранившихся в архиве Гершензона, при помощи которых он объяснял смысл поэмы, были еще шестиугольная звезда и пентаграмма на кресте.

Шестиугольная звезда, состоящая из двух пифагорейских треугольников, завершала рисунок поэта, вошедший в его статью «О границах искусства». Л. Силард обратила внимание на то, что она обозначена в статье числом 7. «Как известно, — пишет она, — гексаграмма-гексальфа, совмещая оба пифагорейских треугольника и знаменуя единство духа (треугольник вершиною вверх) и материи (треугольник вершиною вниз), макрокосма и микрокосма, женского и мужского принципов, т. е. символизируя работу единения, с древнейших времен считалась магическим знаком (Sigillum Salomonis), содействующим завершению великого дела (Opus Magnum) мага-теурга»²⁰⁶.

Связь архетипических фигур с символизмом чисел берет также начало в пифагорейской традиции. Анализируя античный числовой символизм, А. Ф. Лосев пишет о глубочайшей мистике нумерологии в древних трактатах, основанных на пифагорейской традиции и прежде всего у Платона, Прокла и других философов. «Число есть умное “как” конструирования смысла, смысловой метод конструирования бытия вообще»²⁰⁷. Поэтому «сфера чисел есть сфера божественная», «это сфера не только символическая, но и мифическая». Поэтому «миф есть объединение и синтез познаваемого и непознаваемого»²⁰⁸. «Неделимая же сущность должна первично участвовать в пресущественных единичностях. Вторично же [участвует

²⁰⁵ Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. С. 195–196.

²⁰⁶ Силард Л. К проблеме «теургического постулата». С. 104.

²⁰⁷ Лосев А. Ф. Диалектика числа у Платона // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 799.

²⁰⁸ Там же. С. 807–808.



сущность], прикосновенная становлению. Третично — само становление»²⁰⁹. С этой точки зрения, всякое божество — «символически пресущественная единица, или число», из которого порождается множественность единиц ипостасного, или раздробленного²¹⁰.

Поэтому монада, диада и триада у Вячеслава Иванова символизируют этапы инициационного сюжета, ведущего к числу семь, а им соответствуют геометрические фигуры.

Указанные фигуры в древности соотносились с мистериями, так как смысл мистерии — *инициация* как внутреннее осуществление мудрости. Путь посвящения в познание мира и человека составляет основу метафизического сюжета поэмы, о чем говорит прежде всего числовой символизм наброска Иванова, сделанного в беседе с О. Э. Гершензоном. Указанные фигуры и прежде всего треугольники, пентаграмма и гексаграмма-гексальфа (шестиугольник) символизируют ступени посвящения, высшая же из ступеней — это пламенеющая звезда на кресте. Она знаменует совершенную посвященную в таинства душу, которой доступно *духовное зрение*.

В дневнике Вячеслава Иванова сохранилось очень важное свидетельство понимания им геометрического и числового символизма как мистерияльного посвящения. Приводим запись от 21 июня 1908 года, в которой зафиксированы видение блужданий и выход к храму *Сидящего*, «лицо Которого закрыто гексаграммой». «Голова моя помещена в вертикальное остроконечное вместилище, ноги и руки в четырех таких же горизонтальных. Весь я в пентаграмме, верхний конец которой вертикальный, а остальные конечности в горизонтальной плоскости» (II, 773).

Это пресуществление человека в мистерии восхождения показано через геометрическую символику и эмблематику. В его статье «Прологемы о демонах», которую можно считать комментарием к поэме «Человек», говорилось: «Некоторые из так думающих не легкомысленно отдаются романтической прелести демонизма, но далеко видят и знают, что сами условия нашего уединенного сознания, столь безнадежного в описании Канта, и даже само строение (пентаграмма) тела нашего, — этого, по Вл. Соловьеву “организованного эгоизма”, — суть проявления в детях Адамовых Люциферова начала, — почему и не решаются назвать “злом” самих корней нашего обособленного, индивидуального бытия... Впрочем, не о сущности Зла идет речь, а о пленении человека и о тоске пленника по Боге» (III, 245–246). Это пленение Человека показано в поэме как трагедия рока и следствие его отпадения от Бога:

*Ты в плоть мою, Денница, вжег
Печать звезды пятиугольной
И страстной плотию облек
Мой райский крест, мой крест безбольный.*

²⁰⁹ Там же. С. 811.

²¹⁰ Там же. С. 818.



*Он воск печати растопил!
Пять роз раскрылись... Каплют раны...
На этой свадьбе упоил
Гостей Жених водою Каны!*

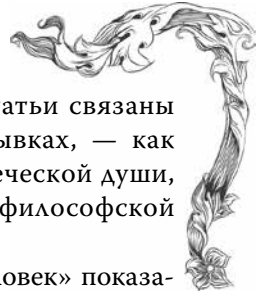
(III, 205)

Растопленный воск печати, символизируемый пятью розами — ранами Христа, — знак трансформации. Пять роз — символ совершенной правильной пентаграммы. Образ Каны Галилейской всегда обозначал чудо, которое совершил Христос, превратив воду в вино (Иоанн. II: 1–11). Во втором послании ап. Павла говорится, что «если мы с Ним умерли, то с Ним и оживем...» (II: 11).

Символический план образа «мерцающей звезды» в форме пентаграммы, завершающий первую часть поэмы — «Аз есмь», Иванов пояснил в статье «Прологомены о демонах» так: «Ведь уже и дно кубка видишь: видишь, что на дне — небытие. Пойми, что изжито и кончилось *аз-есмь*, потому что ты не нашел, кому бы мог сказать воистину *ты-еси*, — потому что ты убедился, что Бога нет. Итак, не будет более и тебя самого». Тогда знак индивидуации человека, пятиугольная звезда его, или пентаграмма, обращенная средним лучем вверх, к небу (*“os sublime fert”*), символ движущей энергии и воли, самоутверждающейся лишь постольку, поскольку она опирается на ступень, необходимую для дальнейшего восхождения, — опрокидывается острием вниз и падает в зияющую тьму Аримана» (III, 249). Завершающий первую часть фрагмент стихотворения говорит о становлении души, утратившей божественную печать (остроконечную пентаграмму) и получившей возможность через мистическую смерть возродиться к новому кругу испытаний через импульс Христа и чуда, им сотворенного.

Об интересе Вячеслава Иванова к проблемам души свидетельствует сделанная им подборка в журнале «Бюллетени литературы и жизни» (1918. Кн. 5), озаглавленная «Из мыслей Вячеслава Иванова о человеческой душе». Это четыре главки из статей, опубликованных в его книге «Родное и вселенское»: 1. Эпический и трагический строй души (первый параграф из статьи «Два лада русской души»); 2. Начало Аполлоново и начало Дионисово (из статьи «Духовный лик славянства»); 3. Чем опасен отрыв личности от Бога (из статьи «Легион и соборность»); 4. О гении и таланте (из статьи «Скрябин и дух революции»).

Сама подборка предваряется предисловием неустановленного автора под заглавием «Кризис культуры и путь ее возрождения». Здесь говорится, что «искусство наших дней — в лице Белого, Метерлинка, Андреева, Ибсена, Чюрляниса, Пикассо, Скрябина, Вячеслава Иванова и др. — подошло к какой-то грани, и за этой гранью начинается “вселенская мистерия”<...> Искусство ясно и остро ставит проблему идеализации материи, творческого преобразования данности, рождения *космоса* из мистического переживания. <...> Нынешнее искусство, посылая страстное проклятие данности, реально преодолевает и создает новую землю и новое небо» (с. 8).



В преамбуле к публикуемой подборке говорится, что статьи связаны внутренней связью, внутренним единством. «В этих отрывках, — как здесь отмечено, — автор затрагивает вопрос о строе человеческой души, ее корнях и вершинах и ее основных “ладах” — с чисто философской точки зрения» (с. 12).

Выдвижение на первый план мистерии души в поэме «Человек» показательно. Эта тема требовала преобразования самой формы поэмы, углубляемой за счет реставрации мистерии и ее древнейшей композиционной основы — мелопеи как *внутренней формы*. Большую роль играл антиномический принцип как основа трагического «лада» русской души. О ней писал Иванов в статье «Два лада русской души» как о структуре воли, которая «не как разлад противоборствующих стремлений, не как запутанность нецельных желаний, не как надтреснутость и расслабленность характера, но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некая природная полярность внутреннего человека в себе...» (III, 348).

Глубочайшее воплощение числа три и четыре как символа семеричного состава души человеческой продемонстрировано в третьей части поэмы — венке сонетов «Два града». Он воплощает ритмы становления человека: от легендарной Атлантиды и пришествия Христа — до грядущего Апокалипсиса и чаемого Небесного Иерусалима. Круг сонетных строк («круговая песня моя») смыкает возврат к образу «бессмертной змеи» — Уробороса, которая «свой хвост началом жалит». Магистрал синтезирует в круговой структуре (повторности четырнадцати строчек сонета) идею целого как вечной антиномики и непрерывной борьбы.

В четвертой части поэмы, которая называется «Человек един», композиционной основой становится геометрическая фигура единицы, двойки и числа три как движение по кругу. Этот мотив глубоко выражен в финальном стихотворении «Ephymnion»:

*Есть лишь Бог — и ты: вас двое.
Создан ты один Творцом.
Все небесное, земное —
Ты пред Божиим лицом.*

*Ведай в сердце благодарном:
Бог не хочет, чтоб навек
Пребывал в смиренье тварном
Богозданный человек.*

(III, 238)

В Эпилоче дано видение некоего соборного вселенского человечества в образе готического Храма на основе интермедиального синтеза архитектуры, живописи, музыки. Собор растет, охватывая необъятным кругом всю вселенную:



*И некий нежный вихрь златым покровом
Меня обвеял. Из сетей сквозных
Озрелся я: в преображеньи новом
Не храм предстал, но мириад родных,
Людской собор, как невод, полный ловом.
И в сонме лиц я различал иных,
Что ближними моими были прежде;
И все сияли в солнечной одежде —*

*Созвездьями: зане семью стяжал
Свою по духу каждый дух свободный,
И каждое созвездие держал
В отверстом лоне ангел, ликом сходный
С тем сонмом, коего отображал
Таинственно прообраз первородный.
И ангелы сильнейшие увей
Простерли над соборами церквей.*

(III, 241)

Образ собора из душ является видением человечества как единого соборного Храма души. Архитектурный образ перерастает в «людской собор» и ангельское воинство. Этот интермедиаальный образ можно считать мистериософским завершением поэмы. В мистерии подобное видение, как уже говорилось, свидетельствовало о совершившемся посвящении, так как «духовному зрению» доступно то, что человек в своей обособленности не мог постичь. Это теофания софийности.

Интересен недавно опубликованный черновой финал поэмы «Человек», как пример имажинативно-визионарного образа, находящегося в становлении. Его можно рассматривать в мифопоэтическом аспекте как мистериальную *эпоптию*, в которой осуществлен синтез вербального и визуального, тектонического:

*Я видел умным взором в серебре
Готические стрельчатые арки,
Рядами возникавшие из мглы,
Просвеченной сияньем розоватым.
Из тех рядов другие вырастали
И ввысь стремились. И хотелось мне
Их связь увидеть, разгадать строенье,
Но розовая мгла все застилала
Лучистой туманностью. И выше
Все выше рос тот лес, и в вышине
Был золотом пронизан и смыкался*



*Эфирным сводом. Но незрим был свод,
Затем, что в нем, как несказанный облак,
В стремительном летал сверканыи Голубь,
И дивное свершалось: чем больней
Свет молнийный земное ранил око,
Тем зрение, крепчая, больше света
Впивало, тем усладней был ему
Блеск нестерпимой белизны, что в розу
Переливалось на окрайней сфере.
И мнилось, был под Голубем потир
Из цельного сафира. То была
С Дарами Чаша. В ней вино и хлеб
Во плоть и кровь Господню претворялись.
И небосводом был сафир, и солнца
Животворящей влагой кровь была;
Земля же Агнцем...*²¹¹

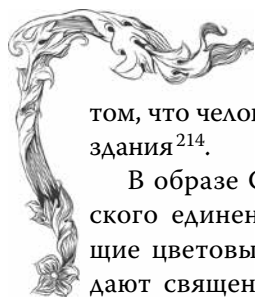
Это образ восхождения и просветления, некая высшая реальность, доказательством чему служат слова, свидетельствующие о духовном зрении: «Я видел умным взором в серебре...» «Внутреннее» зрение, присущее поэту в его книгах лирики «Кормчие Звезды» и «Прозрачность», где «видеть» означало «ведать», по словам Н. В. Котрелева, перерастает в «духовное». Созданный художественный образ неповторим как воплощение творческой фантазии. Имагинативно-визионарный образ дан как пространство постижения религиозной истины на языках различных искусств: поэзии, живописи, архитектуры, музыки. «Тот факт, что собор, особенно средневековый, был в полной мере синтезом искусств, имел для русских поэтов, тяготевшим к символистским кругам, особое значение», — пишет В. Е. Багно, рассматривая влияние романской архитектуры на творчество русских символистов²¹². По его словам, в образах готического собора Иванов видел идеал всенародного искусства, «пример будущей “органической” культуры, когда личность вновь сольется с коллективом...»²¹³

Добавим только, что готический собор имеет присущую ему символику, отразившуюся в его плане. В основании готического храма некоторые исследователи усматривают воспроизведение идеи тела распятого Адама как архетипического символа Христа. В примечаниях к поэме Иванов писал: «Каббала учит, что на теле человеческого невидимо начертан весь священный алфавит: сколько букв, столько тайн о Человеке» (III, 742), «Райское тело Адама поэт видит движущимся лучезарным крестом» (III, 741). К. Г. Юнг также писал о

²¹¹ См.: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 5 (Публикация А. Б. Шишкина).

²¹² Багно В. Е. Зарубежное зодчество в русской поэзии конца XIX – начала XX // Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 16.

²¹³ Там же. С. 16–17.



том, что человеческое тело в культурной традиции часто изображалось в виде здания²¹⁴.

В образе Соборности, созданном Ивановым, заключался идеал вселенского единения. Живописные символические детали образа, обозначающие цветовые и световые реалии, переходят в образы архитектуры, создают священное пространство преобразования — готические стрельчатые арки, смыкающиеся в свод и тяготеющие к кругу. Здесь как бы нашла подтверждение идея Вячеслава Иванова, что «музыка вообще, это “текущая архитектура” в нашем лишенном зодчества веке, — единственное искусство нового мира» (I, 730).

Созданная мифопоэтическая модель пространства в Эпilogue поэмы архитектурно воплощает софийную красоту единения и гармонию сфер. В статье «Иконостас» П. А. Флоренский писал о постижении религиозного пространства как преобразующего человека в его духовном пути от *личины* — к *лицу*: «Храм есть путь горнего восхождения. Так во времени: богослужение — это внутреннее движение, внутреннее расчленение Храма... Но так же — и в пространстве: организация Храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру, имеет то же значение... Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый Храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец»²¹⁵.

В цитированном выше наброске финала поэмы «Человек» образ собирается как «свод» «готических стрельчатых арок», устремленных ввысь и объединяющих систему христианских символов эвхаристии и преобразования: *голубь, свет, потир, роза, Чаша, вино и хлеб* и др. Строки: «И хотелось мне // Их связь увидеть, разгадать строенье» — подчеркивают устремленность к разгадке тайны Святого Причастия как высшего промысла Софии Премудрости.

Образ создан как архитектурный средствами поэзии, так как архитектура подобна «текучей музыке». Этот образ возник в немецкой романтической философии у А. и Ф. Шлегелей, а также встречается у Шеллинга²¹⁶. Рассматривая проблему музыкально прекрасного, Э. Ганслик пишет: «Музыка есть текущая, или, употребляя более общий термин, движущаяся архитектура; причем движение ее линейное, от прошлого к будущему: другого измерения оно не имеет. Есть, правда, подобие второго измерения в полифонии...», так как архитектура, понятая как музыка, выражает чувства и эмоции²¹⁷.

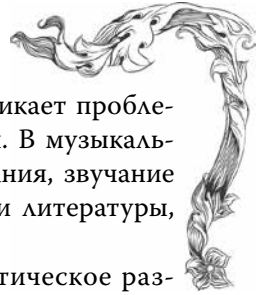
Принципом соединения музыкального и архитектурного является здесь

²¹⁴ Юнг К. Г. К вопросу о подсознании // Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1996. С. 75. Об идее Человека как Храма см.: Штейнер Р. Легенда о Храме и Золотая легенда как символическое выражение прошлых и будущих тайн развития человека. М., 1998. С. 106. Эта идея была укоренена в древнейших мистериях, — см.: Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии / Пер. с англ. СПб., 2005. С. 308–315.

²¹⁵ Флоренский П. А. Иконостас. С. 439.

²¹⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966. С. 298.

²¹⁷ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. XXVII.



контрапункт и художественно воплощенная *гармония*. Возникает проблема границ искусств и нахождения точек их соприкосновения. В музыкальной эстетике конца XIX века настроение, память, воспоминания, звучание считались точками взаимосвязи и перехода языков музыки и литературы, которые, взаимодействуя, выражают феномен Духа²¹⁸.

Важнейшим принципом, на котором основывается тематическое развитие произведения по законам музыки, Вячеслав Иванов считает *антиномичность*, так как «поистине антиномии суть двери познания, — художник становится познающим», когда «форма и содержание одно, и художественный метод оказывается средством оформления души» (III, 153–154). «Внутренняя» музыка приоткрывает, по его мысли, «тайну возникновения всех форм из божественного посева изначальных форм-сущностей» (III, 154). При помощи музыкальной формы создается миф как свидетельство «тварности нашей о тайне Божией», «из музыки рождается миф», а «принцип музыкальной повторности» превращается в «откровение о существовании с внешним миром миров иных, незримые энергии и прообразы которых как бы осаждаются в формах осязательной вещественности» (III, 154–155).

И это особое видение художника Иванов связывает с даром особого чувства ритма, мелодии и гармонии, художник «нуждался в музыке, чтобы удержать связь с миром» (III, 160). Поэтому художник творит теургически, осуществляя «сдвиг» «данного искусства в сторону соседнего», чтобы создать новые способы изобразительности и выразить «существенно иное чувствование человеческого я», «уподобляясь, по сравнению Платона, планетному телу, описывающему свои небесные круги, определяемые гармонией сфер, по темной земле» (III, 164–165). Это путь исканий, таким путем, по Иванову, шел Скрябин, через «созерцания тех же вещей в их вселенской связи» (III, 166). Здесь заключены важнейшие положения, намечающие выход в творчестве от пифагорейской философии и космологии — к символистской космологии.

Определения поэмы как циклической формы и симфонии возникли ассоциативно в связи с музыкальными поэмами А. Н. Скрябина, но и, возможно, с учетом доклада В. Ф. Эрн на заседаниях Религиозно-философского общества. В докладе «Основной характер русской философской мысли и метод ее изучения», называя имена С. Н. Трубецкого и Вяч. Иванова, Ф. Ф. Эрн говорил: «Что-то единое видится и предчувствуется всеми представителями русского философского самосознания, и диалектика, искание жизнью, европейская образованность, варварская стихийность, чудачество и трагизм личных переживаний — все различными путями ведет к одному, и все различными тонами вливается в одно *симфоническое целое*»²¹⁹.

Симфонизм — особая и малоизученная проблема композиции поэмы,

²¹⁸ См., например, об этом: Амброс А. В. Границы музыки и поэзии. М., 1889. С. 38–39.

²¹⁹ Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). Т. 2. С. 189.



которая интересна с точки зрения влияния музыки А. Н. Скрябина. При сопоставлении поэмы «Человек» и творчества А. Н. Скрябина в фокусе внимания было преимущественно «Предварительное действие» как пролог к «Мистерии» Скрябина²²⁰, а не его симфонические произведения: «Божественная поэма», «Поэма экстаза» и «Прометей», выводящие к замыслу «Мистерии» и оказавшие несомненное влияние на поэтику таких произведений Иванова, как поэма-мистерия «Человек» и трагедия-мистерия «Прометей».

В 1900-е годы Скрябин был известен в России и за рубежом как создатель уникальных симфонических форм и фортепианных произведений, тяготеющих к символизации. Символическими явились названия многих его произведений, принцип структурирования и мелодики, тяготеющей к экспериментальным формам гармонии. Уже Первая шестичастная симфония Скрябина имела хоровой финал, в основе которого лежит написанный композитором текст («О, дивный образ Божества...»), соотносящийся с круговым финалом философской поэмы Иванова «Человек»²²¹. Вторая симфония (1901) была пятичастной. Перелом, как отмечают исследователи его творчества, наметился с Третьей симфонии (1902–1904), названной под влиянием Данте «Божественной поэмой». Она состояла из трех частей: «Борьба», «Наслаждения» и «Божественная игра», соответствовавших дантовским «Аду», «Чистилищу» и «Раю»²²².

В «Божественной поэме» Скрябина отразились титанические борения человека, преодолевающего люциферическое начало под напором воли, через наслаждения и духовный рост, его стремление к высшему пределу — осознанию себя творящим божественным Духом, что знаменовало высшую точку, названную «Божественной игрой».

Сохранившиеся записи Скрябина 1904–1905 годов — тому свидетельство. «Я начинаю свою повесть, повесть мира, — пишет он, — повесть вселенной. Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я все, я единое, я в нем единообразное множество. Я жить хочу. Я трепет жизни, я желанье, я мечта. О мой мир, излученный, мое пробужденье, моя игра, мой расцвет (мое исчезновение), чувств неизведанных играющий поток. Еще, всегда еще, другого, нового, более сильного, более нежного, новой неги, новых творений, новой игры. Пока не исчезну, пока не сгорю. Я пожар. Я хаос»²²³.

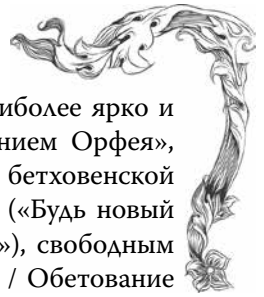
У Иванова этот мотив самовозрастания и воплощения в творящем божественном духе представлен уже в сборнике «Кормчие Звезды» (1903) в стихотворениях «Дух», «Воплощение», «Звездное небо», «Творчество». В последнем

²²⁰ Бёрд Р. 1) Мелопея Вяч. Иванова и Мистерия Скрябина // Иванов Вяч. Человек. Приложение: Статьи и материалы. С. 103–114; 2) Неизданный текст Вяч. Иванова о «Предварительном действии» А. И. Скрябина // Русская литература. 2006. № 3. С. 147–150.

²²¹ См.: Русские Пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы / Сост. и подготовил к печати М. О. Гершензон. М., 1919. Т. 6. С. 122.

²²² См.: Федякин С. Скрябин. М., 2004. С. 209–212.

²²³ Русские Пропилеи. С. 137–138.



из них скрябинская тема божественной игры представлена наиболее ярко и выражена мотивами «зова» на «праздник воплощений», «пением Орфея», «таинственным хоралом», «тающими созвучиями», громами бетховенской музыки. Она завершается осознанием себя новым Демиургом («Будь новый Демиург! Как Дант или Омир, / Зажги над солнцем эмпирей!»), свободным творцом вселенной («Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано / Обетование Природы! / Творящей матери наследник, воззови / Преображение вселенной, / И на лице земном напечатлей в любви / Свой идеал богоявленный!» — I, 537).

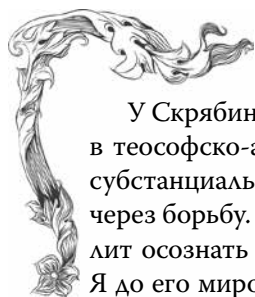
Тематически «Божественная поэма» Скрябина соотносится с основными темами первой «Аз есмь» («Борения») и второй «Ты еси» («Наслаждения») частей философской поэмы «Человек», состоящей, как и поэма-симфония Скрябина, первоначально из трех частей как трилогия. Первая часть в словесном эквиваленте у Скрябина основана на самоутверждении: «Аз есмь». Исследователи отмечают двусоставность этой темы в «Божественной поэме» у Скрябина как философской («Я» и «есмь», явление и сущность), так как ее ведут две мелодические линии, организованные участием духовых и струнных инструментов по контрасту. В финале темы сливаются, перестают быть противоположностью, так как творящий субъект познает себя через борьбу и преодоление чувственных соблазнов и наслаждений в акте свободного творчества или божественной игры. У Иванова третья часть — венок сонетов «Два града» — вводит пифагорейско-августинскую тему антиномий, на которой строится модель мира и модель сознания. Четвертая часть — «Человек един» — ведет к Эпилогу — видению некоего ангельского воинства, символу объединенного вселенского человечества.

Нетрудно убедиться, что космогонический миф о борьбе хаоса и космоса перерабатывается в космологический и у Иванова, и у Скрябина. И у Иванова, и у Скрябина представлена платоновско-пифагорейская космология, которая у Иванова осложняется библейской и христианской (августинской) темой самопознания. Поэтому у поэта главной становится идея Царства Духа как Царства Божия, человек представлен в трех аспектах: *философском* (отвлеченно-субстанциальный аспект чистого «я», как у Августина)²²⁴, *религиозно-философском и историческом* (как всеобщая история религиозного сознания) и *индивидуально-личностном* (нравственно-психологическом как комплекс вины — христианское сознание).

Космология Августина, как указывают исследователи, основана на синтезе античного культурного наследия с христианскими ценностями и представляет собой метафизический проект христианской Церкви как истину самоспасения и спасения человечества²²⁵.

²²⁴ О космологии Августина см.: Сидоренко А. К. Космология бл. Августина // Историко-философский ежегодник-2002. Екатеринбург, 2002. С. 36–49.

²²⁵ Трубецкой Е. Н. Религиозно-общественный идеал западного христианства в V веке. Ч. I. Мирозерцание бл. Августина. М., 1892. С. 54. См. также: Столяров А. А. Аврелий Августин. Жизнь, учение и его судьбы // Августин Аврелий. Исповедь. М., 1991. С. 29–30.



У Скрябина чаемое воплощение — царство божественного Духа, мыслимое в теософско-антропософском аспекте, так как им дан в музыке отвлеченно-субстанциальный аспект чистого Я, преодолевающего бездну хаотического через борьбу. Об этом аспекте Иванов писал в статье «Новые маски»: «Дух во-лит осознать себя как объект и как субъект», «расширение индивидуального Я до его мировой беспредельности чрез углубление личного страдания, отрешенность от внешнего ради откровений внутренних и тяготение к тому дифирамбическому разрешению духа, которое снимает всякое что и как бы топит его в одном неизрекаемом к а к» (II, 79).

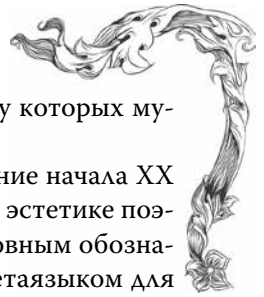
Скрябинский мессианский миф, который был важен для Иванова, формируется уже в его «Божественной поэме», развивается в «Поэме экстаза» и «Прометее» («Поэме огня»). Он должен был достигнуть кульминации в замысле «Предварительного действия» как пролога к «Мистерии». Мифологема дионисийского экстаза была чрезвычайно важна как для Иванова, так и для Скрябина в разработке симфонического принципа как объединяющего все части в одно целое на основе повторности тем, мотивов, мелодических звучаний²²⁶.

Симфония — музыкальное произведение с циклической композицией, предполагающее возможное введение хора или вокала. В творчестве Скрябина сложились уникальные формы поэм-симфоний с хоровым началом. Поэма Иванова имеет пятичастную структуру и этим отличается от его ранних поэм, вошедших, например, в сборник «Кормчие Звезды», или поэмы «Младенчество». Известно, что симфония не состоит из разрозненных и мало связанных частей, в отличие от сюиты или цикла музыкальных произведений, это единое монолитное целое, где часть воплощает разные грани единого, как в герменевтике, имеющей основанием «герменевтический круг». Но целое может выражать *инструментовка* отдельных частей, над чем Скрябин, по его свидетельству, работал после наброска частей симфоний²²⁷.

Нас будет интересовать именно этот аспект в творчестве Иванова, который представляет большой интерес для изучения музыкальной природы поэмы «Человек», основанной на принципах интермедияльного синтеза, как и трагедия «Прометей». В связи с этими традициями и не без влияния Скрябина, как нам представляется, у Иванова появляется обозначение *мелопея*, связанное с античными теориями *мелоса*. Мелос связан с идеей становления «музыкального мифа». Понятие «музыкальный миф» вводит А. Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики». Если миф — «магическое развернутое имя», то музыка — невербальный способ этого развертывания в форме философствования. Рассматривая мелос в европейской культуре как основу философской мысли, М. С. Уваров называет имена Августина, Боэция, Абе-

²²⁶ См. об этом: Шлецер Б. Ф. 1) Шлецер Б. Об экстазе и действенном искусстве. Пг.: Сириус, 1916; 2) А. Скрябин. Личность. Мистерия. Берлин, 1923. Т. 1.

²²⁷ Например, в письме к М. П. Беляеву от 24 сентября/6 октября 1899 года он писал: «За лето я сочинил симфонию (6 частей) кроме последней части. Теперь ее инструментовать» (См.: Скрябин А. Н. Письма. М., 1965. С. 220).



ляра, Гегеля, Ницше, Андрея Белого, М. Хайдеггера и других, у которых музыкальность символизирует духовный поиск²²⁸.

Мелопея — понятие новое, введенное в читательское сознание начала XX века именно Ивановым. Причем определенного обоснования в эстетике поэта мелопея не получила и оставалась долгое время весьма условным обозначением. Комментарий Иванова к поэме служит своего рода метаязыком для истолкования мифологического сюжета поэмы и системы символических образов, но не объясняет природу формы. С. С. Аверинцев и М. Л. Гаспаров стремились перевести понятие мелопеи на язык традиционных литературоведческих терминов, называя ее *лирическим циклом* или *лирической композицией*, так как в теоретической поэтике нет таких жанровых обозначений, как мелопея²²⁹.

У С. С. Аверинцева в статье «Предварительные замечания» изложена также вторая гипотеза значения понятия «мелопея» применительно к поэме Вячеслава Иванова. Она заключается в том, что в основе понятия «мелопея» лежит не прием этимологизации, а прием комбинирования двух понятий — «эпопея» и «мелопея». «Этот логический смысл прозрачен, — указывает исследователь, — поскольку сконструирован по аналогии к общеизвестному, привычному смыслу другого термина — «эпопея»²³⁰.

Допуская тот факт, что лирический сюжет обогащается за счет его эпизации в нарративе и метанарративе (истолковательном автокомментарии самого Иванова), оговорим необычный тип композиции поэмы. Именно на музыкальную композицию Иванов указал в письме к С. К. Маковскому от 23 июня 1915 года, написав редактору журнала «Аполлон», что поэма-мелопея — это лирический цикл, «архитектонически построенный наподобие больших музыкальных произведений»²³¹. На музыкальную форму духовной оратории и на ее связь со средневековыми мистериями Иванов намекнул и при ответе на критику Н. В. Устрялова, не принявшего религиозные откровения поэта, воплощенные в изощренной форме²³². Кроме того, этимологизация — излюбленный прием поэта, используемый им в поисках «внутренней формы» слова в его статьях и исследованиях.

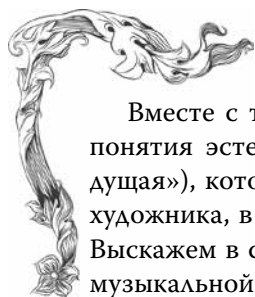
²²⁸ Уваров М. С. Мелос и логос философии // Вестник Санкт-Петербургского госуниверситета. 2003. Сер. 6. Вып. 2(14). С. 17.

²²⁹ «Мелопея — лирический цикл, отличающийся особой жесткостью построения и непрерывностью смыслового развития». — См.: Аверинцев С. С. Разноречие и связность мысли Вяч. Иванова // Иванов Вяч. И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 14; Мелопея — «сложная многочастная лирическая композиция». См.: Гаспаров М. Л. Вячеслав Иванов // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 234.

²³⁰ Аверинцев С. С. Предварительные замечания / Иванов Вяч. И. Человек: [поэма]: Приложение. С. 51. См. также в его кн.: «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. С. 92.

²³¹ Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 150.

²³² Иванов Вяч. О «мысли изреченной». Утро России. 1916. № 106. 16 апреля. С. 5.



Вместе с тем исследование мелопеи необходимо вести с учетом такого понятия эстетики Вячеслава Иванова, как «*forma formans*» («форма живущая»), которая существует, по словам поэта, только во внутреннем мире художника, в отличие от «*forma formata*» («формы созижденной») (III, 667). Выскажем в связи с этим свои предположения, опираясь на опыт античной музыкальной эстетики и контекст использования данного слова.

В основу древнегреческого слова «мелопея», как можно убедиться, положен целый ряд значений. Мелопея (*греч.* μέλο=ποίη, melopoía) — сочинение песней или музыки к песням. Слово связано этимологическими значениями со словом μέλος и переводится как *песнь, лирическое стихотворение, мелодия, лад*. Это же слово μέλος имеет второе значение — *член*. С ним связан глагол μερίζω — *расчленять, рассекать на части*²³³. В этих же значениях указанные слова встречаются у Аристотеля («Политика». 134 1b 20–30) и Платона при размышлении о ритме и строе («Государство». III. 398 d).

Рассматривая античное учение о мелосе, Е. Герцман пишет о том, что в представлении древних греков музыка имела большое значение, она понималась как творческая способность к познанию мелоса²³⁴. Понятие «мелос» имело четыре смысловых уровня трактовки: 1) музыкальное звучание, или музыкальная организация звуков; 2) наука создания произведений в мелосах и ритмах на основе звуковысотной организации; 3) синтез звуковысотности и ритма; 4) комплекс слова, звуковысотности и ритма, или музыкально-организованное звучание на основе гармонии²³⁵. Следовательно, одно из важнейших значений мелоса — это синтез словесного и музыкального во имя прекрасного в человеке.

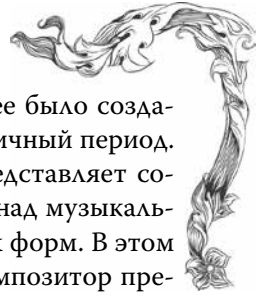
В диалоге Платона «Государство» говорится, что мелос «несколько не отличается от слов без пения», то есть он должен согласовываться с «образчиками изложения» и основываться на музыкальных ладах (III, 398d). Следовательно, одно из важнейших значений мелоса — это синтез словесного и музыкального. Мелос основан на понятии мимесиса (Аристотель. «Политика», VIII 1340 а 6), то есть подражания настроению.

В античной музыкальной эстетике существовало учение о мелопее, которое реконструирует Е. Герцман, указывая, что «сам термин “мелопея” (μέλοποίη) обозначает “создание мелоса” (ποίηω). <...> Следовательно, истоки учения о мелопее приводят нас опять-таки к той древнейшей эпохе, когда теория музыки дифференцировала звуковое пространство на три высотные

²³³ См.: Греческо-русский словарь / Сост. А. Д. Вейсманом, профессором императорского Санкт-Петербургского университета. 5-е изд. СПб., 1899. С. 793–794; Древнегреческо-русский словарь / Сост. И. Х. Дворецкий. М., 1958. Т. II. С. 1069. В статье указывается на использование этого понятия Платоном.

²³⁴ Герцман Е. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение: Сборник статей. Вып. 3. Л., 1987. С. 115. См. подробнее об этом: Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика / Вст. статья и сост. А. Ф. Лосева. М., 1960. С. 11–115; Источники античной музыкальной эстетики // Там же. С. 117–298.

²³⁵ Герцман Е. Античное учение о мелосе. С. 119–121.



области. Конечно, не следует думать, что все учение о мелопее было создано именно тогда. Но истоки его, безусловно, уходят в тот архаичный период. Как показывает Аристид Квинтиллиан, учение о мелопее представляет собой не только описание основных стадий творческой работы над музыкальным материалом, но и способы реализации его звуковысотных форм. В этом процессе первое место занимает «выбор» сферы звучания. Композитор прежде всего должен был определить высотную область, в которой начинается изложение музыкального материала... Следующая стадия творческого процесса — «смешение», то есть различные операции со звуками, родами, тональностями. <...> Однако в этом терминологическом многообразии ясно видно стремление самым тщательным образом систематизировать всевозможные формы построений, зафиксировать все детали мелодических линий, встречающихся в практике, то есть запечатлеть в теоретическом музыкознании любые формы звуковысотной стороны мелоса»²³⁶.

Систематизированные здесь идеи античной музыкальной эстетики подтверждаются материалом философских диалогов Платона. В диалоге «Пир» речь идет о том, что музыкальная мелодия в ее строе и ритме связана с любовным, эротическим началом. Когда речь заходит о двойственности Эрота (Эрота музы Урании и музы Полигимнии), Платон пишет, что Эрот музы Урании — прекрасной небесной любви — требует искусства мелопеи: «Но когда строй и ритм нужно передать людям, то есть либо сочинить музыку, что называется *мелопеей*, либо правильно воспроизвести уже сочиненные лады и размеры, что достигается выучкой, тогда эта задача трудна и требует большого искусника» («Пир», 187 с).

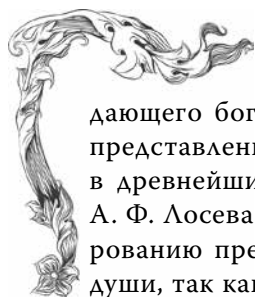
Причем Платон, по свидетельству А. Ф. Лосева, безусловное значение придавал не бессловесной музыке, а музыке, которая должна была согласовываться со словом, музыке, в которой осуществлялся бы *синтез слова, лада и ритма на основе числа*²³⁷.

Значение слова, основанное на понятии «расчленения-рассечения», было связано с природой ритма, описанного Платоном в ряде диалогов («Пир». 187 b-d) и могло одновременно накладываться на орфический и дионисийские мифы в творчестве Вячеслава Иванова, так как поэма «Человек» создается параллельно подготовке книг Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (Верстка книги. 1917) и «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923), а также статье «О Дионисе орфическом» (1913). Показательно, что мелопеи древности были связаны с мистериями и вакхическими культами. Например, Э. Ренан в книге «Апостолы» писал о древнейших сирийских культах единому Богу, которые имели сходство с *мелопеями* и отличались своим экстатическим характером²³⁸. Ссылаясь на сочинения Э. Ренана, Иванов в книге «Эллинская религия стра-

²³⁶ Там же. С. 144, 147.

²³⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Харьков; Москва, 2000. С. 137.

²³⁸ Ренан Э. Апостолы / Пер. С. В. Святоловского. СПб., 1907. С. 222–223.



дающего бога» высказывает предположение о связи общечеловеческих представлений, лежащих в основе мировых религий и воплотившихся в древнейших ритуалах²³⁹. Действительно, как показали исследования А. Ф. Лосева, античная музыкальная эстетика способствовала формированию представления о музыке как магическом средстве врачевания души, так как музыка ближе всего структуре психики человека. Поэтому музыка имела космологическое и практически-медицинское значение в пифагорействе связи с ее катарсическим характером²⁴⁰.

Поэтому поэма «Человек» как символистский текст строится на попытке возвращения в некий первоначальный синкретизм (жанрово-родовой), объединяющий мелос (лирику), лиро-эпическое начало (поэма) и драму (поэма-мистерия). Как последовательный ученик А. Н. Веселовского, Иванов был сторонником генетического подхода в исследовании жанровой и родовой природы произведения и мог опираться на достаточно сложную традицию при осуществлении жанрово-родового синтеза и прежде всего древнегреческую традицию, связанную с именем Гомера.

В предисловии к первому изданию своего перевода Гомера Н. Гнедич писал о природе «русского гекзаметра», что «с помощью музыки, если б она так же тесно была соединена с поэзией у нас, как у греков, мы могли бы иметь все те же стопы, и то же их количество, quantitas, которое одна музыка, то есть род нотного, напевного произношения стихов, называвшегося — *мелопея*, придавала стопам в языках древних и таким образом напевную просодию поэтическую разрознила с просодиею прозы»²⁴¹.

Таким образом, Гнедич отсылает к древнегреческой традиции *ритмопеи*, то есть поэзии, организованной по законным музыкального ритма и исполнявшейся речитативом. Интерес к такой технике, отсылающей к античной традиции, был и у поэтов из круга Вячеслава Иванова. Например, «Александрийские песни» М. Кузмина были задуманы как речитативная мелопея, основанная на принципе диссонанса²⁴².

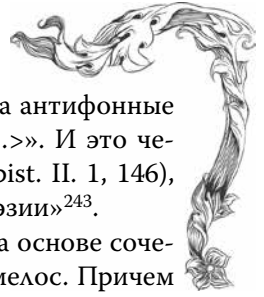
Вячеслав Иванов подготовил исследование «Эпос Гомера», которое как вступительная статья было опубликовано при переиздании перевода «Илиады» Гомера Н. Гнедичем в 1912 году. Ссылаясь на сочинения Веселовского, Иванов пишет здесь о происхождении поэзии из древнейшего синкретического искусства, представляющего собой элементы эпоса, лирики и драмы. Это музыкально-поэтическое творчество, связанное с обрядом, еще не расчлененное и слитное. «Одним из ближайших его признаков является, по Веселовскому, — продолжает Иванов, — «амебейность» (*responsio*), т. е. рас-

²³⁹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 350.

²⁴⁰ См. его вступительную статью в книге: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 12–16.

²⁴¹ Гнедич Н. И. Предисловие к первому изданию // Гомер. Илиада. Пер. с древнегреческого Н. И. Гнедича. СПб; М., 1904. С. XIV.

²⁴² См. о восприятии «Александрийских песен» М. Кузмина как «речитативной мелопеи» в кн.: Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1979. С. 208.



пределение песнопения или речитатива между участниками на антифонные партии, в виде ли двух отвечающих друг другу полухорий <...>». И это чередование голосов, по его мнению («versibus alternis», Hor. Epist. II. 1, 146), было, например, характерною чертой древнейшей римской поэзии»²⁴³.

Поэма Вячеслава Иванова, как известно, была построена на основе сочетания стихотворений-строф, обозначенных как мелос и антимелос. Причем они в первой и второй главах были обозначены буквами греческого алфавита. Это говорит о музыкально-числовой композиции поэмы.

Напомним известные слова Иванова, предпосланные им к своему комментарию поэмы:

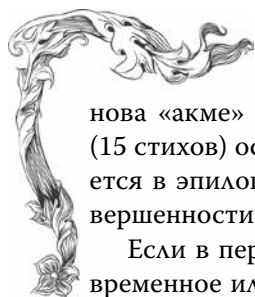
«Архитектоника мелопеи (так можно было бы наименовать литературный “род” предлагаемого читателю произведения) основана на строфической симметрии. В первой части, ряду мелосов (α, β, γ, δ) отвечает параллельный ряд соразмерно построенных антимелосов (α, β, γ, δ). Во второй части, и в четвертой, восходящая череда од, достигнув вершины (акмэ), сменяется нисходящею в обратном порядке, так что каждый мелос со своим антимелосом находятся на той же ступени. “Круговая песнь” третьей части естественно образует венок сонетов. Круговое видение Эпилога рассказано в девяти эпических октавах. Такова структура целого. Отмечу, кроме того, что два стихотворения первой части (мел. ε и антим. ε) сложены в терцинах и два второй (мел. θ и антим. θ) в строе старо-французской баллады. К этим замечаниям о форме автор, не желая возбудить подозрение в предумышленном “герметизме”, присоединяет, как посильную дань на алтарь благосклонной Ясности, несколько глосс, освещающих символику поэмы» (III, 740).

На пифагорейскую музыкально-орфическую традицию указывает прежде всего сам архитектурный образ поэмы: отдельные стихотворения трансформируются в строфы, обозначенные буквами греческого алфавита с выделением высшей точки (ακμῆ) по принципу звукоряда, основанного на повышении или понижении тонов. В письме к С. К. Маковскому Иванов указал именно на это своеобразие. «Под “антимелосом”, — писал он, — я разумею стихотворение, написанное в тех же метрико-ритмических формах и в том же числе строф, как соответствующий “мелос” (относящееся к нему антифонно или антистрофически)»²⁴⁴.

В рисунках-схемах и рисунках-чертежах Вяч. Иванов воспроизводит оригинальную по замыслу композицию произведения, когда две полярные ритмико-мелодические линии стихов организуются принципом соответствия и симметрии по типу античной строфы и антистрофы (две параллельные линии — 12 стихов), вторая часть с контрапунктом, или в терминологии Ива-

²⁴³ Иванов Вяч. И. Эпос Гомера // Гомер. Поэмы. М., 1912. С. XVI.

²⁴⁴ Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 150.



нова «акме» (17 стихов) символизируется треугольником, а венок сонетов (15 стихов) основан на понятии круга как принципе возврата. Круг повторяется в эпилоге произведения как воплощение гармонии, целостности и завершенности.

Если в первой части Иванов использует простой контрапункт как одновременное или последовательно сменяемое господство двух мелодий мелоса и антимелоса, то постепенно ко II части переплетение мелодий становится сложным и образуется сложный «вертикально-подвижный» контрапункт, когда голоса обмениваются мелодиями, такой тип контрапункта называется «двойным, тройным или четвертным»²⁴⁵. В Эпилоге поэмы создается иллюзия полифонического единства.

Понятие мелопея, трактуемое как *искусство композиции*, предполагающее соединение мелодии со стихами, было широко распространено в античной музыкальной эстетике с связи с учением о мелосе²⁴⁶. Приводя определение Аристиды Квинтилиана о мелопее как творческой способности к созданию мелоса, Е. Герцман пишет, что «сам термин “мелопея” в античной музыкальной эстетике <...> обозначает “создание мелоса” в целях воплощения учения об этосе²⁴⁷ и учении о музыкальной гармонии. Труды о музыкальной гармонии публиковались в конце XIX века²⁴⁸. Они были основой руководств по церковному пению.

Например, в книге И. Вознесенского «О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен» (Ч. 1. Калуга, 1895) мелопея рассматривается как творческая практика развития мелодий, где различаются движение мелодии, ее восхождение и нисхождение, вращение, сплетение и пр., основанные на ритме и его соответствии природе воспроизводимого в пении образа (с. 109). Причем, мелопея имеет различное воздействие: от возбуждения возвышенных чувств, свойственных трагедиям, до угнетающих, успокоительных, эротических. Высшие из чувств определяют «благоговение к божественному» (с. 110). В мелопее как искусстве композиции центральным принципом является принцип согласованности или соответствия мелодики и ритма со смыслом, на основе чего тему можно было варьировать и развивать.

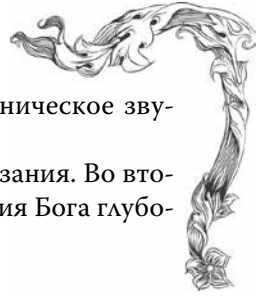
Поэма Иванова также основывается на параллельном ведении темы, ее взаимопереплетении (I часть), восходящих и нисходящих мелодиях и ритмах, которые объединяются в высшей точке — *акмѣ* (II часть). Восходящая и нисходящая части объединяются лейтмотивным возвращением, «вращением» темы, ее мелодическими линиями в третьей и четвертой части. Кру-

²⁴⁵ См. о законах контрапункта в музыке в кн.: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 85.

²⁴⁶ Герцман Е. Античное учение о мелосе. С.115.

²⁴⁷ Там же. С. 144.

²⁴⁸ Аноним [Клеонид] Введение в гармонику // Филологическое обозрение. 1894. Т. VII. Кн. 1–2. ПП. 1, 14.



говой Эпилог можно уподобить хору, завершающему симфоническое звучание целого.

Перебои ритма задаются вакхическим лейтмотивом растерзания. Во второй части поэмы — «Ты еси» дионисийская картина растерзания Бога глубоко передается ритмодинамикой стихотворной формы:

*Тебе хвала, в чьих львиных лапах
Я ланью был, сердцец Молох!
Бог-тень, бог-тать, бог-взор, бог-запах,
Зов неотступный, смутный вздох!*

*Бог — душный вихрь... и безнадежность!
Бог — преступленье... и венец!
Бог — волн пылающих безбрежность!
Бог — смертный ужас! Бог — конец!..*

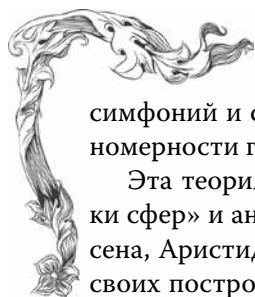
(III, 210)

То же самое можно обнаружить в симфонических поэмах А. Н. Скрябина. Его попытки сопроводить поэму текстом свидетельствовали о желании согласовать тему с мелодией и ритмом, подчинить ее в теургических целях мелосу, добившись сложных гармонических сочетаний, оказывающих катарсическое воздействие. Гармоническая стихия, по мнению Л. А. Сабанеева, доминирует у Скрябина и выполняет теургическую функцию: «Если оценить относительное значение в творчестве Скрябина трех основных стихий воплощения — ритма, гармонии и мелоса, то очевидное преобладание окажется на стороне гармонии <...>. Ежеминутные смены ритмов, обусловленные сменой настроений, теми контрастами эмоций, которые служат Скрябину, как бы, усиленным магическим ритуалом, — какими-то заклинательными судорогами ритмов он стремится произвести наибольшее впечатление на ритмы души, заколдовать ее этими гипнотическими пассажами», его мелодические линии начинают постепенно внедряться в гармонию — становятся в зависимости от последней²⁴⁹.

Гармонию Скрябин понимал как «полное впечатление творящего духа на материи»²⁵⁰. Важнейшей особенностью симфонических поэм Скрябина было стремление к геометрической схематизации его философско-мистических построений, как отмечал Сабанеев, «он часто просто “вычислял” форму своих творений — в его бумагах, в его эскизах много таких вычислений — числа нужных для “кристалличности” формы тактов, модуляционные планы

²⁴⁹ Сабанеев Л. А. Н. Скрябин. Его творческий путь и принципы художественного воплощения. Пг., 1916. С. 20–21. О новациях Скрябина в области гармонии см. с. 22–25. О гармонии Скрябина см. также: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 45–50, 58; и др.

²⁵⁰ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. С. 58.



симфоний и сонат, в которых отображались или хотели отображаться закономерности геометрического типа»²⁵¹.

Эта теория восходит к пифагорейской философии чисел, теории «музыки сфер» и античной музыкальной эстетике: сочинениям Платона, Аристоксена, Аристиды Квинтилиана, псевдо Плутарха. Все эти авторы опирались в своих построениях на пифагорейскую теорию, в которой было разработано учение о числах и их музыкальном ритмическом воплощении. Скрябин, как известно, испытал большое влияние философии С. Н. Трубецкого, автора книги «Метафизика в древней Греции», которая включает большой раздел о пифагорейской философии²⁵².

Сама форма мелопеи, как следует из теорий представителей античной музыкальной эстетики, возникает на основе пифагорейской философии. Она через посредничество эллинистической традиции воплотилась в знаменитом трактате Августина «О музыке», также построенном на пифагорейско-платоновской и неоплатонической традиции. В своих эстетических исканиях Августин осуществил «переход» в понимании и трактовке языческой эллинистической традиции к христианству, не принявшему вакхический дионисийско-орфический мелодизм, и разработал на основе переработки пифагорейской теории числа и ритма музыкальный принцип композиции и словесной инструментировки, в полной мере выразившийся в его исповедальных жанрах²⁵³.

Не случайно поэма была задумана Ивановым как большая книга стихов из более чем двухсот стихотворений, слагающихся в единую «мистерию „Человек“»²⁵⁴, то есть тему можно было развивать и варьировать, как в музыке, на основе ритмических и мелодических партий, звуковых соответствий рифм и философии числа.

Проблема орфико-пифагорейской традиции в творчестве Вячеслава Иванова затрагивалась исследователями преимущественно в связи с изучением феномена орфизма и мифа о растерзании Орфея, который является, по мысли Л. Силард, протоформой космологического мифа о страдающем боге и основой представлений о смерти и воскрешении души в христианстве: «“из человека ты стал богом” — формула орфических таинств»²⁵⁵. Исследователи чаще всего считают истоком этого мифа у Вячеслава Иванова изучение дионисийских культов, отразившихся в «Эллинской религии страдающего бога». Вместе с тем уже в набросках «О многобожии», предшествовавших этой работе, представлены размышления поэта об орфи-

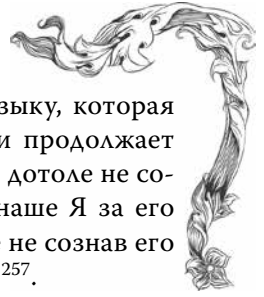
²⁵¹ Сабанеев Л. А. Н. Скрябин. Его творческий путь и принципы художественного воплощения. С. 25.

²⁵² См.: Трубецкой С. Н. Собр. соч. СПб., 1906–1912. Т. 3: Метафизика в Древней Греции.

²⁵³ О пифагорейской и неоплатонической традиции у Августина см.: Бычков В. В. Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 370–395.

²⁵⁴ См.: Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 151.

²⁵⁵ Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 70.



ческой религии Диониса и религиозном познании через музыку, которая может быть сведена к математике²⁵⁶. «Музыка расширяет и продолжает наше Я, наполняя его содержанием сферу, в которой оно себя дотоле не признавало. Религия делает то же самое: <...> ею мы познаем наше Я за его эмпирическими пределами, как божественную сущность, еще не создав его тождества с нами, что совершается лишь на высоте мистики»²⁵⁷.

Музыка в системе мифотворчества Иванова соответствует теории дионисийского религиозного экстаза и становится основой принципа трансцендирования. Истоки этого — в увлечении античной философией.

Вся композиция поэмы Иванова имеет подобие музыкальной структуры, основанной на принципе симметрии, ритмического и метрического контраста. Она основана на символизме числа как «внутренней идее» композиции и пифагорейской системе антиномий в общей структуре частей (I. Аз Есмь. II. Ты Еси. III. Два Града. IV. Человек един. V. Эпилог), то есть на принципе, близком античной прикладной музыкальной эстетике. Это принцип строения мотивов, говоря словами А. Ф. Лосева, как «мелодий (melopoía), ритмов (rhythmoipoía), отдельных стихотворений (poiësis)...»²⁵⁸. Таким образом, искусство мелопей в античной музыкальной эстетике, как свидетельствуют исследования А. Ф. Лосева, являлось мастерством построения мелодий, ритмов, стихотворений. Музыка в античной культуре использовалась для акцентировки, оформления ритмов словесного произведения в форме мелодекламации или речитатива²⁵⁹.

Некоторые из строф основаны на особом мелодизме, как и у Скрябина, например, сонет, а также линиях восхождения и нисхождения, символизирующих «инволюцию» и «эволюцию». По воспоминаниям Л. Сабанеева, Скрябин высказал мысль о близости своих музыкальных творений поэтической форме сонета. «Мне сонеты, — говорил он, — представляются имеющими очень много общего с формами некоторых моих прелюдий... <...>, даже прямо, если вычислить число тактов, то выходит такое же строение в четырнадцать строф. Кода как раз заполняет эти две лишние строчки»²⁶⁰. Кроме того, в сонете актуален принцип восхождения и нисхождения, который был близок музыкальному мышлению Скрябина.

Многие из указанных выше Ивановым строф поэмы основаны на восходящей и нисходящей части (мелосы и антимелосы, венок сонетов). На принципе повторности ритма и мелодии в строфах как твердых формах создаются мотто (в глоссах), заключительное четверостишие (в старофранцузской балладе), строки магистрала (в четырнадцати строфах венка сонетов), рифмующиеся

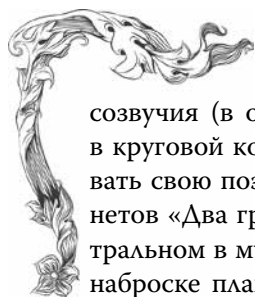
²⁵⁶ Иванов Вяч. О многобожии. Публикация Г. Карпи // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 36–37.

²⁵⁷ Там же. С. 37.

²⁵⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков; Москва, 2000. С. 624.

²⁵⁹ Там же. С. 697.

²⁶⁰ См.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. С. 286. О восхождении и нисхождении см. там же. С. 287.



созвучия (в октавах, терцинах, сонетах). Принцип повторности реализован в круговой композиции венка сонетов, что давало возможность поэту называть свою поэму циклом. Кроме того, мелосы и антимелосы, как и венок сонетов «Два града», основаны на учении об оппозициях (дихотомиях) — центральном в музыкальной и числовой эстетике пифагорейства²⁶¹. Причем при наброске плана к комментарию поэмы Иванова П. А. Флоренский выделил именно платоновско-пифагорейскую систему бинарных оппозиций, обогащенную символикой христианского гносиса.

В поэме эти оппозиции воплотились в системе строф, организованных по аналогии с архаической традицией дионисийского мистерияльного хорового пения. Греческие термины, как следует из его слов, он применяет для выяснения структуры целого, и это показательно, так как прослеживается связь с традицией мистерий²⁶². Буквенный орнамент, составленный из греческого алфавита, у Иванова может соотноситься с сюжетом *возрастания* или *посвящения*. Подобным орнаментом обозначалась Золотая лестница в легендах розенкрейцеров. Эта традиция, — как пишет А. Л. Никитин, — «при кажущемся несходстве с традиционной христианской ангелологией, все же обнаруживает родство с ней». Он пишет о восьми иерархиях, которые легко соотнести с Серафимами, Херувимами, Престолами, Господствами, Силами, Властью, Началами, Архангелами, Ангелами, «которая выглядит как частный случай более глубоко разработанной ангелологии...». Использование греческих букв, по его мнению, «может восходить к гностическим традициям первых веков нашей эры...»²⁶³ «Представления о многомерности ангельских космосов, — как он считает, — позволяют описывать духовные явления с позиций математики. Проекция одного и того же многомерного объекта в наш мир дадут множество разнообразных трехмерных форм, что можно сопоставить с многозначностью, вариантностью описания духовного мира, скажем, явлений ангелов или святых»²⁶⁴.

В книге «Дионис и прадионисийство» Вячеслав Иванов писал, что оппозиция «строфа-антистрофа» объясняется тем, что религия Диониса — религия диады²⁶⁵. Эволюция дионисийской трагедии заключается, по его мнению, в попытке создать «всенародный коррелят элевсинской священной драмы, изображающей дела богов в трагических действиях, посвященных героям и долженствовавших впредь исполняться уже не круговым, как прежде, но четырехугольным, как в мистериях, хором...»²⁶⁶

В мистерияльных таинствах пифагорейцев был утвержден принцип преодоления диады или антиномики сознания, так как на антиномичном

²⁶¹ См.: *Пифагор*. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2001. С. 255.

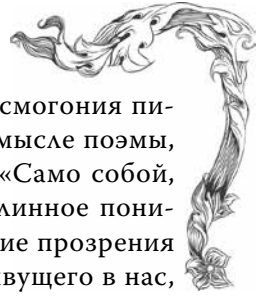
²⁶² Переписка Вяч. Иванова с С. К. Маковским. С. 150.

²⁶³ *Никитин А. Л.* Тайные ордены в Советской России: Тамплиеры и розенкрейцеры. М., 2006. С. 358.

²⁶⁴ Там же. С. 359.

²⁶⁵ Цит. по кн.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. С. 287.

²⁶⁶ Там же. С. 292.



принципе бытия — вечной борьбе *да и нет* — основана космогония пифагорейцев²⁶⁷. Дуальные оппозиции нашли отражение в замысле поэмы, о котором Иванов говорил при комментировании поэмы: «Само собой, что подлинное узрение того, что говорится здесь, это подлинное понимание <к> музыке сфер в нас и т. д. Все эти ясные внутренние прозрения явлений редкие, и мы на периферии также редко видим Живущего в нас, как и Бога, понятого <?> трансцендентно. Уже небольшого внутреннего опыта нужно, чтобы услышать в себе Хаос и иррациональное. <...> Успели ли мы просветить Хаос?»²⁶⁸

«Просветить Хаос» — это основа инициационного сюжета мистерии. Понятие «музыка сфер» отсылает к платоновско-пифагорейской традиции чувственного космоса и к пифагорейской орфической теологии²⁶⁹. Вместе с тем оно воплощает сокровенные основы пифагорейского учения, согласно которым музыка как воплощение числовой гармонии есть воплощение учения *о душе-гармонии*, не случайно музыка оказывает на душу человека очистительное катарсическое воздействие. Еще Аристотель придавал большое значение катарсическому очищению, вызываемому сочетанием ладов, и эффекту исцеления, размышляя о связи мелодии и ритма («Политика», 134 1b 20–30). Подтверждение этому положению находим в диалоге Платона «Пир», где говорится: «А согласие во все это вносит музыкальное искусство, устанавливающее, как и искусство врачебное, любовь и единодушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание любовных влечений, касающихся лада и ритма. <...> И Эрос здесь один» («Пир», 187 cd). Комментируя эту фразу Платона, А. Ф. Лосев указывает, что Эрос здесь понимается как эстетическая категория²⁷⁰.

О музыке как основе преодоления дионисийской разорванности души Иванов писал в книге «Эллинская религия страдающего бога», указывая, что Платон писал о методе очищения посредством экстаза. «С другой стороны, — пишет он, — музыка как очистительное средство против безумия употреблялась пифагорейцами и применялась (особенно музыка экзотических флейт) для врачевания...»²⁷¹ Указывая, что «дифирамбическая душа музыки — душа дионисовых очищений», он пишет о диссонансах души современного человека почти в терминологии наброска комментария Флоренского, говоря о необходимости «в очищении и целении», так как наука «не понимает нашего голода, как мы не понимаем ее сытости»²⁷².

²⁶⁷ См.: *Пифагор*. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2003. С. 257.

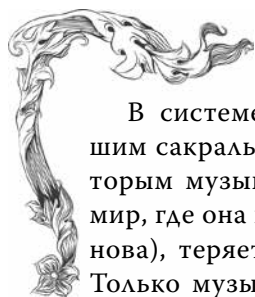
²⁶⁸ См. фрагменты из записей В. К. Шварсалон, опубликованные А. Б. Шишкиным // Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репр. изд. / Приложение. Статьи и материалы. С. 34–35.

²⁶⁹ См.: *Устинова В. А.* Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // *Europa Orientalis*. XXI. 2002:2. С. 321–338.

²⁷⁰ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. Харьков; М., 2000. С. 136.

²⁷¹ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Эсхил. Трагедии* / Пер. Вяч. Иванова. С. 324.

²⁷² Там же. С. 325.



В системе пифагорейско-платоновской космологии считалось высшим сакральным знанием учение о душе-гармонии, в соответствии с которым музыка «как физическое первотело души» ниспадает в тварный мир, где она принимает различные образы (личины в терминологии Иванова), теряет сферическую идеальную форму и понижает человека. Только музыка как состав высшей души человека, воплощая гармонию сфер, не дает ей распасться. И смысл души — вновь стать сферической, то есть воплотить в себе идеальную гармонию сфер²⁷³, или «просветить Хаос», говоря словами Вячеслава Иванова. Поэтому связь формы мелопеи с музыкальными мифами пифагорейцев очевидна. Кроме того, пифагорейская теория души-гармонии оказалась созвучна гностической философии и мифу о Софии-Ахамот. Идея сферичности души находит отражение в имажинативно-визионарном образе Вселенского собора в Эпиле поэмы. Показательно, что на своих рисунках А. Н. Скрябин часто изображает сферическое тело.

Орфико-пифагорейский миф о сферичности души, распятой на кресте, развивается Платоном в диалоге «Тимей». А. А. Тахо-Годи в своих комментариях к платоновскому диалогу пишет: «Диалектика космоса, следовательно, строится так, что *ум-мудрость*, к которому Платон пришел в “Филебе”, переходит в свое инобытие и оттого становится *душой*, а душа, переходя в свое инобытие, становится *космическим телом*. Но для этого надо, чтобы космос был подражанием не отдельному, а универсальному живому существу в его идее»²⁷⁴.

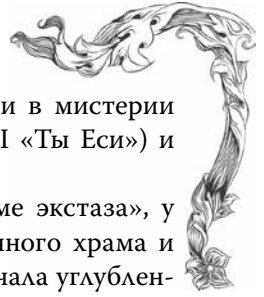
Эта теория, по нашему мнению, составляет основу универсального космогонического мифа Вяч. Иванова, позволяющего ему воплощать в многозначных символических образах представление о божественной природе души, ее метаморфозах и трансформациях, ее первообразах или «ликах». Этот космогонический миф близок скрябинской «Мистерии», о замысле которой композитор говорил, по воспоминаниям Сабанеева, так: «Я раньше думал, когда был вроде нищего, таким сверхчеловеком, что я один все сделаю, что это моя личность все совершит. Но ведь моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды... Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино — в этом и задача, в этом и назначение искусства. Получится едина я с о б о р н а я личность. Сколько времени для этого потребуется, трудно сказать»²⁷⁵.

Космогонический миф в поэме Вячеслава Иванова развивается на основе языка символов Ветхого и Нового Заветов, Каббалы, гностической философии, «Двух Градов» Августина и завершается утопическим образом некоего соборного тела вселенского человечества, символизирующего собой Цер-

²⁷³ См. об этом: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Москва, 2000. С. 700.

²⁷⁴ Тахо-Годи А. А. Комментарий к диалогу Платона «Тимей» // Платон. Сочинения: В 3-х т. Т. 3. Ч. 1. М., 1991. С. 649.

²⁷⁵ См.: Сабанеев А. Воспоминания о Скрябине. С. 288.



ковь Мистическую или Вселенскую. Центральными образами в мистерии пересоздания души являются храм Аполлона в Дельфах (ч. II «Ты Еси») и Церковь Мистическая в круговом видении Эпилога.

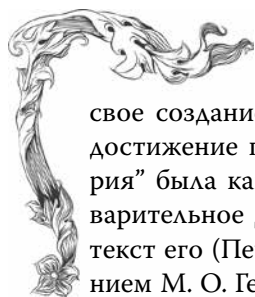
Показательно, что в замысле «Мистерии», как и в «Поэме экстаза», у Скрябина появляется, как пишут музыковеды, образ загадочного храма и восходящих вверх фимиамов, после чего вступает хор — «сначала углубленно-таинственно с сомкнутыми устами, а затем экстатически-мощно, с “темой Разума”, распеваемой на слогах “е-а-о-го”»: эзотерического слова, с которого, по преданию, начинаются миры», а затем идет тема преобразования человека и Вселенной²⁷⁶. Приведем в качестве примера строки из текста «Предварительного действия» Скрябина, которое должно было подготавливать к восприятию «Мистерии»:

*Семь ангелов в эфирных облаченьях,
Семь вестников твоих нетварных слав,
Семь огненных столпов, семь белых глав
Слепительно сверкающих держав
Помочь тебе готовы в совлеченьях.
<...>
Они строители сверкающего храма,
Где творчества должна свершиться драма
Где в танце сладостном, в венчании со мной
Ты обретишь тебе желанный мир иной.
<...>
Мы сонм лучистый — мыслей — пламений,
Мы сноп душистый — светов — знамений,
Тебе — о мире — снов тоскующих,
Земле — о пире — звезд ликующих²⁷⁷.*

Главная цель Скрябина-мистика была, по многочисленным свидетельствам современников, — показать процесс перехода к изменению физического состояния и сознания человека, так как музыка вызывала необыкновенный подъем творческого духа, вдохновения, энергии. Это был теургический проект мистериального соборного искусства, достигаемый интермедийными методами создания обновленного симфонического искусства. В статье «О Вагнере», выделяя имена таких композиторов, как Бетховен, Вагнер и Скрябин, Иванов особо подчеркнул роль Скрябина в решении поставленных временем задач осуществления небывалого синтеза искусств. «Многоголосая орудийная симфония, — писал он, — искала завершительного воплощения в живом слове и движении соборного множества. “Мистерия”, замысел который можно назвать запредельным, осталась за горизонтом осуществимости и осуществления, хотя на каждое новое

²⁷⁶ Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск, 2004. С. 238.

²⁷⁷ Русские Пропилеи. С. 205–206.



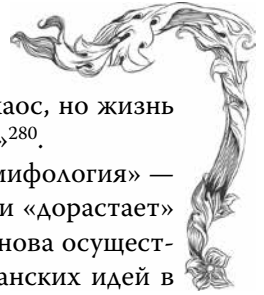
свое создание гениальный композитор смотрел как на преуговорительное достижение по пути к этой единой и единственной цели: далекая “Мистерия” была как бы магнитным полюсом этой творческой жизни. Но “Предварительное Действие” уже созидалось: перед нами и полный поэтический текст его (Печатается в “Русских Пропилениях” под ред. и с обширным введением М. О. Гершензона), и для некоторых частей — наброски, еще смутные, грандиозных музыкальных контуров. “Предварительное действие”, по твердому решению автора, не должно было исполняться перед бездейственной толпой слушателей, — только слушателей. Присутствующие, все без исключения, в праздничных одеждах, должны были соучаствовать в исполнении священной драмы — петь в хорах или шествовать в торжественных процессиях. Соборность должна была реализоваться в искусстве, и искусство обратиться в событие жизни. Скрябин выражал этим глубочайшую мысль нашего времени»²⁷⁸.

Космогонический миф Иванова имеет глубокое внутренне родство не только с экспериментами в жанре поэмы-мистерии Скрябина, но и с музыкальным мифом А. Ф. Лосева. Это связано с тем, что А. Ф. Лосев высоко ценил Вячеслава Иванова как филолога-классика, философа и поэта, сочетающего в своем творчестве научный метод и художественный, «родное и вселенское». Кроме того, это сходство основано на удивительном даре «проникновения» в орфико-пифагорейскую и платоновскую традицию музыки в ее «идее», что оказывается плодотворным для художественного творчества как для Вячеслава Иванова, открывающего в искусстве новые формы через воскрешение древней, так и для А. Ф. Лосева как писателя и ученого²⁷⁹.

Указывая на переживание человеком музыкального бытия, где нет «каменной крепости норм и законов», А. Ф. Лосев пишет: «Ясно и то, почему музыка в древних религиях очень часто симптом и символ оргийных радений, эстетических культов и всяческого освобождения от земных уз и законов “индивидуации” ради безумной стихии перво-жизни. Ясно, наконец, и то, почему вся эта бездна безумия и хаоса таит в своем лоне вечную и неистощимую изваянность и мерность, порядок и строй... Ясно, что музыка —

²⁷⁸ Иванов Вяч. О Вагнере. Речь, произнесенная для членов съезда по внешкольному образованию в московском Большом театре перед представлением «Валкирии» Рихарда Вагнера 17 мая 1919 г. // Вестник театра. 1919. 9–15 июня (№ 31–32). С. 8–9. Перепечатку статьи см. в кн: Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия / Сост, подг. текста и коммент. С. В. Стахорского. М., 1991.

²⁷⁹ См. изложение музыкального мифа А. Ф. Лосева в его прозаическом фрагменте, включенном в его исследование «Музыка как предмет логики» // Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 470–481. О трагедии и музыке в системе художественного творчества А. Ф. Лосева см.: Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М., 2007. С. 169–178.



жизнь, то есть самопротиворечие, и самопротивоборство, и хаос, но жизнь не чего иного, как *чисел*. Жизнь чисел — вот сущность музыки»²⁸⁰.

Согласно логике размышления А. Ф. Лосева, «абсолютная мифология» — это искусство, в котором представление об абсолютном бытии «дорастает» до «абсолютного мифа». Поэтому в творчестве Вячеслава Иванова осуществляется мифологизация религиозных и прежде всего христианских идей в мистериальном сюжете космологического мифа с целью воссоздания в душе человека (микрокосме) образа утраченного Бога — (макрокосма)²⁸¹. Здесь реализована высшая стратегия в развитии мифа как преодоление в «абсолютной мифологии», согласно мысли А. Ф. Лосева, антиномии веры и знания, субъекта и объекта, сознания и бытия, сущности и явления, души и тела. Такой синтез, как пишет А. Ф. Лосев, «есть *религия*, и именно религия в смысле *церкви*»²⁸².

И, наконец, движение к «абсолютной мифологии» проявилось у Иванова в универсализации жанровой формы мистерии, ставшей емкой синкретичной формой воплощения «абсолютного мифа». Если в раннем творчестве и в формах лирики, как мы отмечали, для Вяч. Иванова характерна *мистериальность*, то есть попытка воплощения мистериальных образов, мотивов, сюжетов, то в 1910-е годы он пытается воссоздать жанровую форму мистерии в поэме «Человек» и трагедии «Прометей». И в этом плане его искания совпадают с открытиями А. Н. Скрябина, который опыт постижения мистерии воплотил в таких музыкальных симфониях, как «Прометей», «Поэма экстаза», пытался осуществить грандиозный синтез в намеченной им музыкально-световой мистерии «Предварительное действие». Как отметил Иванов в своей статье о композиторе, «в нем вспыхнуло уже иное, уже не наше зрение и иное, нам еще чуждое алкание, которые не могут, как всякое открытие новой истины или даже как правая постановка новой проблемы, не окрасить своеобразно всей совокупности наших исканий...» (III, 174–175). Скрябина и Иванова сближала орфико-пифагорейская космология. Но путь Иванова — к космофиле, что глубоко воплотилось в мифопоэтической структуре поэмы, числовом символизме и видении Соборности как преображенного человечества в Эпилоге.

Таким образом, пифагорейский миф сыграл значительную роль в творчестве Иванова как система разветвленных и нагруженных символическими значениями образов и геометрических фигур. Кроме того, он стал основой композиции мелопеи как системы организации мелодики и ритма на основе символической природы числа. Музыкальное начало отождествляется у поэта с душой-гармонией — *иневмой*, согласно орфико-пифагорейской и

4.4. Жанрово-родовой и интермедийный синтез в философской поэме-мистерии «Человек»

²⁸⁰ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 467.

²⁸¹ Об этом подробно говорил Вяч. Иванов в своем выступлении на заседании Религиозно-философского общества (См.: Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде)). Т. 2: 1909–1914. С. 507–509).

²⁸² Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 584–589.



платоновской традиции. Это свидетельствует не только о формально-ре-ставраторской направленности поэмы «Человек», но и о попытке синтеза древнейших учений и их воплощении в уникальной для поэзии XX форме мелопеи-мистерии.

Интермедиальность оказывается важнейшим элементом мифопоэтики Иванова. Она основана на взаимодействии и перекодировке языков в художественной системе литературного текста. Исследование его интермедиальной поэтики показало, что она основывается на доктринальных идеях о реалистическом символизме как проекте теургического искусства. Важное значение играет обоснование им понятие «перехода» за «границы искусства», при этом актуализируются такие принципы, как «духовное зрение» и «гармония сфер». В творчестве поэта формируется особый тип имажинативно-визионарных образов, которые основаны на разработке проблем взаимодействия визуального и вербального, музыкального и словесного под влиянием живописных или музыкальных протоформ.



Глава 5

ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО И «ЖИВАЯ МИСТЕРИЯ»: АРХЕТИПЫ И УНИВЕРСАЛИИ КАК СТРАТЕГИИ МИФОТВОРЧЕСТВА И ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ



5.1. ФИЛОСОФИЯ ПЛАТОНА КАК ИСТОЧНИК МИФОТВОРЧЕСКИХ ИДЕЙ И СТРАТЕГИЙ: ДИАЛОГ «ФЕДР» В ЗАМЕТКАХ И КОММЕНТАРИЯХ ВЯЧ. ИВАНОВА

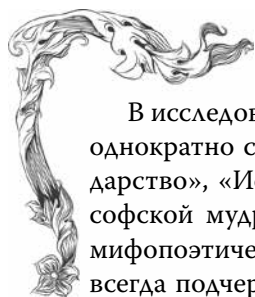
Архетипы и универсалии Платона, ярко представленные в его диалогах, были основой многих мифопоэтических тем в творчестве русских символистов, поэтому платонизм стал важнейшим импульсом религиозной, философской и художественной жизни в России на рубеже XIX–XX веков. «Мы знаем, что львиная доля того, что только было великого в поэзии, так или иначе отразила лучи Платона», — писал О. П. Флоренский в работе «Смысл идеализма» (1915). Платонизм он определил как «типическое выражение внутренней жизни» и отметил, что платонизму нет другого именования, «кроме как символическое», поэтому универсалии Платона «становятся живыми символами внутренних движений»¹. Диалоги Платона, говоря словами А. Ф. Лосева, «есть и теория искусства, и теория философии, и теория человеческой жизни»².

Платон на протяжении всей жизни был, как Данте, Гёте, Соловьев, Ницше, Августин, «вечным спутником» и собеседником Вячеслава Иванова, как мы уже смогли убедиться, рассматривая раннее творчество поэта, его исследовательские работы о религии Диониса, мифопоэтику книг лирики и центральных поэм-мистерий. На это указывали исследователи, анализировавшие его философские взгляды и отдельные темы творчества³.

¹ Флоренский П. А. Смысл идеализма (Метафизика рода и лика) // Соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 3 (2). С. 68–70, 71.

² Лосев А. Ф. Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 465.

³ Дмитриев В. Вяч. Иванов и Платон // Новый журнал. Нью-Йорк, 1988. Кн. 172–173. С. 323–330; Пургин С. П. Философия в круге Слова: Вячеслав Иванов. Екатеринбург, 1997; Шишкин А. Б. Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. СПб., 1998. С. 273–352; Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви. Томск, 2004; Устинова В. А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // Vjaceslav Ivanov: poesia e sacra scrittura. Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII Convegno internazionale. VIII междунар. конф. 2001, Rome, Italy. Salerno, 2002. (Europa Orientalis. 21:1. С. 321–338.); Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам, 2007. С. 163–174. См. также нашу работу: Титаренко С. Д. Архети-



В исследовательских работах и статьях по теории символизма Иванов неоднократно ссылается на диалоги Платона «Пир», «Федр», «Тимей», «Государство», «Ион», «Менон» и другие, которые являются хранилищем философской мудрости и содержат систему различных архетипов, символов и мифопоэтических сюжетов. Говоря о величии Аристотеля, Вячеслав Иванов всегда подчеркивал, что «Платон куда глубже его», так как он трактует, что «в царстве Идей вечно живут все мифы, дремлющие в наших словах»⁴.

На платонизме основана теория *реалиоризма* (реалистического символизма) Иванова, восходящая к «идеям», или «эйдосам» Платона, на что Иванов указал в статье «Две стихии в современном символизме» (1908). Идеи Платона, по Иванову, «суть *res realissimae*, вещи воистину», в истолковании более поздних мыслителей они превращаются в «понятия», «в формально-логическом или гносеологическом смысле» (II, 542), то есть в универсалии философского мышления. Они, как и символы, архетипичны, то есть укоренены в платоновских «сущностях», берущих начало в «Эросе божественного» (II, 553).

Наша цель — рассмотреть в теоретическом аспекте, как идея «прамифа» Вячеслава Иванова, проанализированная во второй главе работы, формируется на основе архетипов Платона и эзотерических учений и реализуется в системе житнетворческих практик в 1900–1910-е годы. В этом плане большой интерес представляют образы и сюжеты «перехода», «переноса» и трансформации. По Юнгу, эти архетипы определяются инстинктом жизни и жаждой целостности души и сознания человека. Чувство целостности формируется в результате ощущения своей связи с высшим началом — Самостью. Этот архетип определяет проанализированный нами *миф поиска гносиса* как доминантный в творчестве Вячеслава Иванова. Сам он писал, что «собственная биография им творится»⁵. В основе этого лежит ритуал как символическая форма поведения, и это — важнейшая особенность восприятия религиозных обрядов у Вячеслава Иванова.

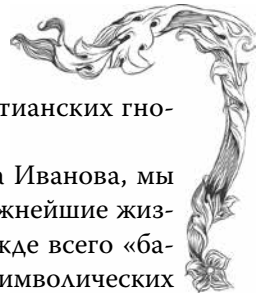
Согласно точкам зрения последователей К. Г. Юнга, задачи глубинной психологии, основанной на комплексе религиозных переживаний, — направить человека на поиск знания, ведущего к целостности его сознания, на основе сокровищницы духовной мудрости: мифологии, теологии, гностической философии, то есть «помочь тьме самой произвести свет»⁶. Это одна из доминантных идей книг «Эллинская религия...» и «Дионис и прадиионисийство», восходящая к космогоническим мифам творения, изло-

пы Платона и их трансформация в русском символизме // Slavica Wratislaviensia. CXLVI. Wrocław, 2008. С. 61–70; и др.

⁴ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского; ст. и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 45.

⁵ Иванов Вяч. набросок «Евреи и русские» / Подг. текста и публ. К. Ю. Лаппо-Данилевского // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 182.

⁶ Хегай Л. Глубинная психология и гностический поиск // Стайн М., Хегай Л., Телемский О. К. Г. Юнг и психология мистицизма. М., 2010. С. 7–19.



женным Платоном, Гераклитом, представителями раннехристианских гностических течений.

Продолжая исследовать «платоновский текст» у Вячеслава Иванова, мы рассмотрим его в теоретическом аспекте, спроецировав на важнейшие житнетворческие мифы, сложившиеся в 1900–1910-е годы, и прежде всего «башенный» и «андрогинный» как «живую мистерию», поиски символических проекций которой были в центре внимания русских символистов. Углубление в философию и мифологию Платона позволило Вячеславу Иванову создать мифо-ритуальную теорию архетипического, воплотившуюся не только в поэзии, но и в житнетворческих практиках. Его открытия оказались созвучны эзотерическим исканиям К. Г. Юнга в области аналитической психологии и — в некоторых аспектах — предвосхитили их, так как в их основе оказались общие источники, восходящие к философии Платона и религиозной эзотерической и христианской традиции.

Идея «прорастания» текстов жизни из текстов искусства и формирования житнетворческих проектов из мифотворчества у русских символистов уже достаточно хорошо изучена на материале творчества Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, А. М. Ремизова. Вместе с тем житнетворчество некоторых из них, и прежде всего Вячеслава Иванова, выделяется из целого ряда аналогичных явлений своей глобальной идеей «встроенности» личной жизни в пространство мировой культуры как некое символическое Мировое Древо. Корни этого древа — архетипические представления древности, ставшие основой философии Платона, ветви — религиозные и эзотерические символы «перехода», становления и развития. Наиболее яркое представление о них дал К. Г. Юнг в опыте аналитической психологии, выразивший сферу сознания современного человека в символах и универсалиях и создавший по сути новую мифологию. Сознание духовного человека он представлял как некое философское древо поиска и познания, как движение к обретаемой Самости⁷. «Коллективное бессознательное, — писал он, — видимо, состоит — насколько мы вообще вправе судить об этом, — из чего-то вроде мифологических мотивов и образов; поэтому мифы народов являются непосредственными проявлениями коллективного бессознательного»⁸.

В центре исканий Юнга и русских символистов неоднократно возникает мистико-религиозная тема андрогинизма. Миф об андрогине — один из наиболее древних в человеческой культуре⁹. Как указывает Н. К. Бонецкая, в философии Серебряного века и прежде всего у В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, Вяч. Иванова он стал антитезой сверхчеловеку Фр. Ницше¹⁰. Разработав

⁷ Юнг К. Г. Философское древо / Пер. с нем. А. В. Гараджи. М., 2008.

⁸ Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Предисл. А. В. Брушлинского; пер. с нем. А. М. Боковой. 2-е изд. М., 2006. С. 126.

⁹ См. об этом: *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 127–128.

¹⁰ Бонецкая Н. К. Андрогин против сверхчеловека // Вопросы философии. 2011. №7. С. 81–95.



Миф Платона об андрогинности человека в работах «Смысл любви» и «Жизненная драма Платона», В. С. Соловьев, а вслед за ним и русские символисты, пытаются его христианизировать, так как сверхчеловеку Ницше противопоставляют Богочеловечество — Софию. Вячеслав Иванов, по мысли Бонецкой, переносит мифологему андрогинности внутрь душевной жизни, параллелью к этому является аналитическая психология К. Г. Юнга¹¹.

Речь идет о духовном синтезе, о ритуально-мифологической андрогинности как явлении религиозной духовности. С одной стороны, у Вячеслава Иванова происходит христианизация темы Платона под влиянием Августина или сочинений других христианских мистиков (Я. Бёме, Э. Сведенборга, М. Экхарта, Я. Рейсбрука)¹². С другой стороны, наблюдается процесс мифореставрации, или так называемая неоязыческая тенденция.

Особенно примечателен период «Башни» (1905–1912) — знаменитого литературного салона Вячеслава Иванова на Таврической, 25 в Санкт-Петербурге, сделавшего его «мистагогом» русского символизма, и отражение этого периода в необычной жизнетворческой практике — опыте автоматического письма, вызванного смертью второй жены — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Этому состоянию «перехода» предшествовало исследование феномена дионисийской религии и изучение диалогов Платона как сокровенной философии жизни, кодирующей схемы религиозных культов, философских мифов, сюжетов и мотивов, восходящих к архетипам и универсалиям мышления, как мы уже убедились, рассматривая статьи по теории символизма и книги лирики Иванова 1900–1910-х годов.

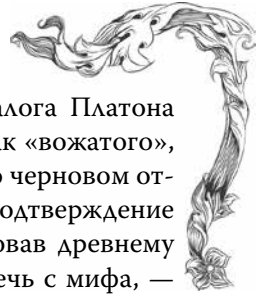
Инициация с древнейших времен связывалась с опытом мистерий и «сюжетом перехода» в новую жизнь. В юнгианском психоанализе она совпадает с пониманием необходимости повторения изначально заложенного в сознании человека конфликта и борьбы Эго и Самости, понимания героического мифа как внутренней реальности и необходимости «мистической смерти»¹³ или «мистического умирания», о котором писал не один раз Вячеслав Иванов.

Ритуалы посвящения восходят к модели, представленной в диалогах Платона и прежде всего «Федр», «Пир» и «Тимей», проекции которых нами были уже рассмотрены на материале анализа лирики Вячеслава Иванова. Они, как и другие сочинения древнегреческого философа, послужили основой для переработки их в мифопоэтическую систему, определившую жизнетворческие проекты теоретика русского символизма.

¹¹ Там же.

¹² См., например: Бёме Я. *Christosophia*, или путь ко Христу: В 9 кн. СПб., 1815; Сведенборг Э. О сообщении души и тела. СПб., 1900; Сведенборг Э. Увеселение Премудрости о любви супружеской. М., 1914; Рейсбрук Я. Одевание духовного брака / Предисловие М. Метерлинка. М., 1910. О влиянии мистической литературы и прежде всего сочинений Э. Сведенборга, Я. Бёме на становление символизма см. в статье Вяч. Иванова «Две стихи в современном символизме» (1908) и «Symbolismo» (1936).

¹³ См. об этом: Хендерсон Дж. Л. Древние мифы и современный человек // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М., 2002. С. 113–114.



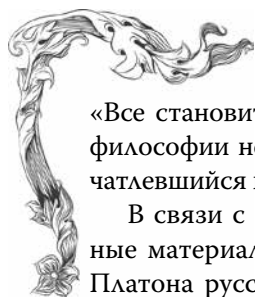
Видение «высших реальностей» — центральная тема диалога Платона «Федр». С «Федром» у Иванова также связана теория мифа как «вожатого», запряженного в колесницу «души». В опубликованном недавно черновом отрывке, находящемся среди автографов стихотворений, есть подтверждение этого заключения. Иванов писал: «Не прекрасно ли, последовав древнему и достохвальному обычаю, освященному Платоном, начать речь с мифа, — если есть вожатый миф? Но чтобы положиться на вожатого речи, потребно увериться, что перед нами воистину миф, *т. е. озаменовательная повесть о сверхчувственной правде*. Разум уверяется в озаменовательной правде повествования, поскольку действие, подлежащее в *озаменованиях* [изображенное в знаменях] (*символах*), уразумевается как внутреннее движение озаменовательной идеи, как ее диалектическое развитие. <...> Пусть же расскажет поэт свой загадочный сон (миф) и потом уступит место разгадчику-истолкователю»¹⁴.

Нетрудно убедиться, что сама форма фрагмента и его риторика, определение мифа как озаменовательной повести о свехчувственной правде, которая раскрывается в знаменях (символах) и воплощает высшую «Идею», берет начало в диалоге Платона «Федр». Можно также вспомнить конструкцию диалогов Платона, где есть ведущий собеседник (Сократ), а также распространенное мнение о том, что сочинения Платона скрывают эзотерическую истину за излагаемым им учением о «первопринципах» всего существующего и открываются в явлениях реальности как «неписаное учение», что утверждал, например, Ф. Шлейермахер¹⁵. Эзотерическая истина угадывается через припоминание и изменение состояния сознания собеседника диалога. Собеседник вместе с вожатым должен перейти в мир иной и вернуться в реальный, познав сокровенную тайну, скрытую в оболочке мифа. Здесь Иванов окажется в 1910-е годы близок П. А. Флоренскому, как уже нами было рассмотрено.

Кроме того, сама философия Платона развивается как мифотворчество. Только диалог «Федр» дает целую систему мифообразующих символических образов и сюжетов. Анализируя значение философии Платона для мифопоэтики Иванова, нельзя не сослаться на важность этой темы именно в историко-литературном плане, так как в центре внимания здесь будет проблема соотношения философской мысли и художественных образов. Здесь есть два пути рассмотрения. Первый заключается в применении готовых мифопоэтических конструктов Платона к идеям и образной системе Иванова, что было нами продемонстрировано в третьей главе при анализе книг лирики Иванова, в основе которых лежат платоновская анамнесиология, мифопоэтические темы, сюжеты, мотивы и образы. Это способ рассмотрения преломления идей Платона в художественной системе поэта-символиста. Второй способ — изучение пути формирования платонического мирозерцания у Иванова, речевой манеры, мифопоэтического мышления «изнутри», через диалог с Платоном.

¹⁴ Иванов Вяч. На суде пред божиим престолом... / Публ. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 7.

¹⁵ См. об этом: Слезак Т. Читая Платона. СПб., 2009. С. 16–17.



«Все становится иным, — пишет С. С. Аверинцев, — если искать в истории философии не архив готовых результатов мысли, доктрин и систем, но запечатлевшийся в конкретных текстах живой процесс мышления...»¹⁶

В связи с этим большой интерес представляют неисследованные архивные материалы, позволяющие углубить наше представление о постижении Платона русским поэтом и теоретиком символизма в целях последующего изучения его мифотворческих стратегий, укорененных в теории архетипов, и их созвучности идеям К. Г. Юнга.

В рукописных архивах Вяч. Иванова сохранились материалы, свидетельствующие о его интересе к диалогам Платона. Можно назвать недатированный конспект фрагмента диалога Платона «Тимей» на древнегреческом языке, к которому мы обращались в третьей главе работы, и конспект лекций проф. А. Д. Гуляева о Платоне, обозначенный 1920-ми годами¹⁷. Но наибольший интерес представляет отделенный от основного корпуса книги и сброшюрованный в блокнот текст русского издания перевода диалога «Федр» Платона, выполненного проф. В. Н. Карповым и изданный в 1863 году. Он весь испещрен пометами и записями Иванова¹⁸. Переводом Карпова пользовались, анализируя и переводя Платона, В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, В. Ф. Эрн, считая его перевод наиболее точным соответствием греческому оригиналу. Он снабжен комментариями, также выполненными В. Н. Карповым, где имеются пометы Иванова.

Известно, что активное постижение диалогов Платона начинается у Иванова уже в период обучения в Московском и Берлинском университетах, о чем свидетельствует его переписка с А. М. Дмитриевским, сохранившаяся в архиве¹⁹. В недавно опубликованном эпистолярном наследии Вячеслава Иванова и И. М. Гревса встречается одно из ранних упоминаний Ивановым диалога «Федр». Письмо поэта с отсылкой к фрагменту диалога («Федр», 229b) датируется 1895 годом²⁰. Интерес к диалогу, как можно убедиться, усиливается в период символизма, так как к нему отсылают многие его ста-

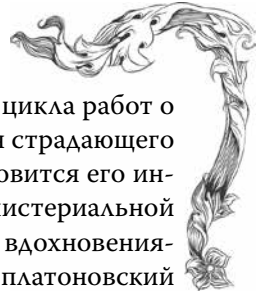
¹⁶ Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической философии. М., 1979. С. 42.

¹⁷ ИРАИ. Ф. 607. № 128; РО РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 34.

¹⁸ См.: ИРАИ. Ф. 607. № 236. Издание диалога см.: Сочинения Платона, пер. с греч. проф. В. Н. Карпова. Ч. IV. СПб., 1863. С. 1–116. (Далее в тексте статьи ссылки на это издание с указанием страницы при параллельном рассмотрении текста «Федр» Платона и заметок к нему Вяч. Иванова, выделенных нами подчеркиванием, если текст был подчеркнут при чтении.) Карпов В. Н. (1798–1867) — философ, психолог, преподаватель Киевской, а затем Санкт-Петербургской Духовной академии (с 1833 г.), один из наиболее известных в XIX веке переводчиков и комментаторов Платона. — См.: Высокоостровский А. П. Покойный профессор Карпов как почитатель Сократо-Платоновой философии // Христианское чтение. 1893. Кн. 1. С. 389–395. Платон: Pro et contra / Примеч. Р. В. Светлова, В. С. Селиверстова. СПб., 2001. С. 602–604.

¹⁹ См.: РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 30. Л. 4.

²⁰ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд., исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006. С. 158, 165.



ты 1900–1910-х годов. В этот же период в связи с написанием цикла работ о дионисийстве, составивших исследование «Эллинская религия страдающего бога» и книгу «Дионис и прадиионисийство», актуальным становится его интерес к теории божественного экстаза, эйдологии Платона, мистерияльной катарктике, анамнесису, философии Эроса и божественного вдохновения-безумия. Особенно привлекательным оказался для Иванова платоновский миф о бессмертии души и ее освобождении от уз тела²¹.

Обширное поле заметок на полях в основном принадлежит Иванову, как мы смогли убедиться, сравнивая не только образцы его почерка разных лет, но и соотнеся записи с текстами самого писателя, где мысли, высказанные в форме комментариев, воплотились в важнейшие положения его статей «О границах искусства», «Две стихии в современном символизме», «Мысли о символизме», «Вдохновение ужаса», «Религиозное дело Владимира Соловьева», «О Новалисе», «Мысли о поэзии», «Анима» и таких фундаментальных работ, как «Дионис и прадиионисийство», «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», которые дают глубочайший опыт переработки платонизма. Как указывает Л. Силард, «платонизм Вяч. Иванова означает онтологизацию символа, и именно эта онтологизация символа позволяет выявить объективно-онтологические основания как художественного творчества, так и интерпретации»²².

В связи с тем, что в своих заметках Вячеслав Иванов достигает предельного охвата религиозно-философских, культурно-философских, мифопоэтических, поэтологических и риторических тем, их можно рассматривать как «верховное постижение Платона», говоря словами В. Ф. Эрн, который в 1910-е годы работал над текстом диалога «Федр» и озаглавил так свое исследование²³.

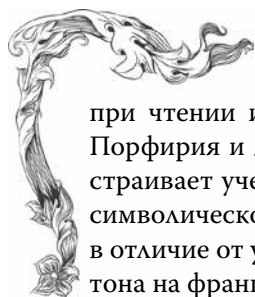
На первый взгляд, записи Вяч. Иванова представляют собой словарный или построчный комментарий в жанре заметок «для себя». В результате пристального их изучения можно убедиться, что они выполнены как к отдельным фрагментам, так и к диалогу в целом, к Платону вообще, к древнегреческой философии и культуре в ее проекции на философию и культуру русского символизма. Здесь же формируется важнейший мифопоэтический комплекс идей и образов, присущих творчеству поэта-символиста.

Заметки убеждают нас в том, что платонизм является не просто важной составляющей ивановского мировидения и основой его творческого метода — диалогического постижения истины, о чем неоднократно писали исследователи его творчества и прежде всего С. С. Аверинцев. Иванов как комментатор и автор заметок наследует важнейший неоплатонический импульс

²¹ См. об этом подробнее в кн.: *Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство*. СПб., 1994. С. 209–210.

²² *Силард Л. Русская герменевтика XX // Силард Л. Герметизм и герменевтика*. СПб., 2002. С. 15.

²³ См.: *Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона // Вопросы философии и психологии*. 1917. Т. 2–3. С. 102–173.



при чтении и комментировании Платона, известный со времен Платина, Порфирия и Ямвлиха, а затем христианских мистиков и Соловьева. Он достраивает учение Платона, актуализируя его теорию в русле задач создания символического языка искусства и жизнетворческой эстетики символизма, в отличие от упоминаемого им на полях Виктора Кузена — переводчика Платона на французский язык, с которым он не может согласиться²⁴.

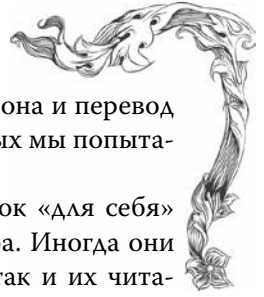
Текст указанного диалога Платона хранит следы многократного пристального изучения. На нем сохранились записи, сделанные простым и синим карандашом, фиолетовыми и черными чернилами. Сохранились следы выделения текста на полях (отчеркивание строк одной или двумя линиями), подчеркивания отдельных слов, строк и целых фрагментов текста, которые также выполнены фиолетовыми и черными чернилами. Есть также подчеркивания красным, синим и простым карандашом. В отличие, например, от сочинений Платона, сохранившихся в личной библиотеке Блока, где текст лишь изредка подчеркнут и отчеркнут на полях²⁵, текст диалога Платона, принадлежавший Иванову, содержит записанные на верхнем, среднем и нижнем поле заметки, а часто и комментарии к выделенному и помеченному знаком сноски тексту на русском языке. Иногда встречается прием этимологизирования, когда слово или понятие Платона переводится на латинский язык или сводится к его древнегреческому оригиналу. Этот прием встречается во многих рукописных автографах Иванова.

Отдельные отчеркивания и записи могут, безусловно, принадлежать другим лицам, например, В. Ф. Эрну, с которым Иванов особенно сблизился в 1910-е годы в Москве, когда тот снимал часть квартиры на Зубовском бульваре, 25, где проживал Иванов с семьей. В этот период Эрн писал свою работу «Верхнее постижение Платона» и пользовался, по его словам, тем же изданием диалога «Федр» в переводе В. Н. Карпова²⁶. В записях, сделанных черными чернилами в заключительной части диалога, встречаются терминология, присущая Эрну из его книги «Верхнее постижение Платона» и некоторые названия его работ. В этом плане необходимы специальная экспертиза почерка и сопоставительный анализ. Мы учитываем преимущественно те записи, которые сделаны фиолетовыми чернилами и соотносятся с фундаментальными идеями, высказанными в ряде работ Вячеслава Иванова. Важным доказательством подлинности записей является сама риторическая манера поэта, свойственный ему универсализм и диалогизм, позволяющий быть не просто комментатором, но и собеседником Платона. Что представляют из себя эти записи: рабочие заметки для себя, подготовитель-

²⁴ Кузен (*Cousin*) Виктор (1792—1867), французский философ-идеалист и эклектик. Считал, что все философские истины уже высказаны и необходим критический отбор истинного знания. Был переводчиком и интерпретатором Платона.

²⁵ См. в кн.: Платон. Творения: Т. 1–2. М.: Изд-во Солдатенкова, 1899–1903. Указ. на пометы см.: Библиотека А. А. Блока: Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина / Под ред. К. П. Лукирской. Л., 1984. Кн. 2. С. 192–194.

²⁶ См. об этом: Эрн В. Ф. Верхнее постижение Платона // Эрн В. Ф. Сочинения. М., 1991. С. 466.



ные этюды к статьям или боговдохновенное постижение Платона и перевод его на язык символизма — вот круг проблем, к разгадке которых мы попытаемся подойти.

Понятно, что эти записи представляют собой жанр заметок «для себя» в целях усвоения важнейших идей древнегреческого философа. Иногда они достаточно ироничны по отношению как к автору диалога, так и их читателю. Это давало возможность Иванову пристально следить за развитием мысли Платона, используя прием отстранения. Отсюда — выделение наиболее «темных» мест со скрытым или сакральным смыслом и попытка их истолкования. Его заметки «привязаны» к тексту, поясняют его смысл, дают глоссарий или разрабатывают важнейшие темы. В них фиксируются понятия Платона как основа собственного философского тезауруса.

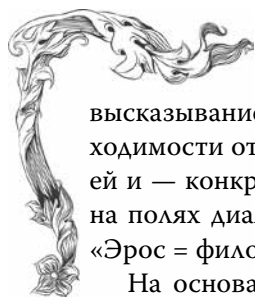
Относительно датировки записей можно выдвинуть только предварительные гипотезы. Некоторые пометы можно соотнести с событиями личной жизни Иванова, нашедшими отражение в его дневниках и переписках, другие — с идеями, высказанными им в многочисленных статьях или воплотившимися в художественных произведениях. Так, например, первоначальные пометы текста диалога «Федр» связаны с осмыслением отразившихся в его дневнике 1906 года событий «башенной жизни». Иванов размышляет об античной этике философских и симпозиональных отношений любящего — возлюбленного или «эроса к юношам», как он пишет в своем «Дневнике» 1906 года (II, 745).

Анализируя дневниковые записи, биограф Иванова О. А. Шор прямо указывает на платоновское «снятие граней» и на то, что «Платон говорил и о “безумии правом”», когда, «согласно требованию Платона», учитель оказывается любящим, а его ученик — возлюбленным (II, 757). ЭРН, анализируя диалог «Федр», прямо пишет о том, что в научной литературе его времени проблематика диалога всегда сознательно умалчивалась из-за запретной чувственной теории однополой любви, декларируемой здесь философами²⁷. Эта внешняя сторона отношений имеет глубокую внутреннюю природу, которую отстаивает Иванов вслед за Сократом: Эрос становится доминантой внутреннего состояния и определяет боговдохновенность человека, впадающего в экстаз, что составляет основу «выхода из себя» и пресуществление сознания через понимание другого.

Этот важнейший этико-философский и мистико-теургический принцип был положен Ивановым в основу его важнейшей работы — статьи «Ты еси» (1907), ставшей основой эссе «Анима» (1935).

В начале диалога поэтом также выделены и помечены фрагменты, связанные с иерархией душ и любовных влечений и отношений. Чрезвычайно большую роль, согласно логике размышлений Иванова, имеет дружба любящего человека, а любовь благоразумная, как в речи Лисия, «заставит душу в продолжение девяти тысяч лет носиться около земли и без ума — под землею» (с. 75). Весь фрагмент отчеркнут красным карандашом, особенно

²⁷ ЭРН В. Ф. Верховное постижение Платона. С. 480.



высказывание Сократа, обращенное к Федру и касающееся мысли о необходимости отвратить Лисия от речей, не связанных с подлинной философией и — конкретно — с «Эросом, понимаемым философски». В связи с этим на полях диалога Платона Ивановым было записано: «опять тождество» и «Эрос = философия», «философия = Эрос» (с. 76).

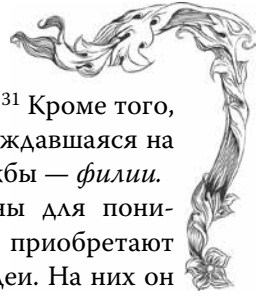
На основании включения в заметки имени Джоберти и некоторой общей с Эрном терминологии можно допустить, что заключительная часть записей черными чернилами сделана в 1910-е годы, то есть в период дружеских контактов с Эрном — автором работ «Верхнее постижение Платона» (1917), «Философия Джоберти» (М., 1916) и др.²⁸ Между Ивановым и Эрном были подлинные дружеские отношения в духе платоновской *филии*, о чем свидетельствует сам Иванов в переписке с Флоренским в эти годы и в стихотворении-посвящении Эрну, включенном им в состав мелопеи «Человек». Это стихотворение в рукописном автографе имело первоначальное заглавие «Филия»²⁹. Упоминание имени Р. Штайнера и ссылка на его работу «Мистерии древности и христианство» (М., 1912), в которой некоторые диалоги Платона (и прежде всего «Тимей», «Пир» и «Федр») рассматриваются как посвященные³⁰, могло быть связано с влиянием А. Р. Минцловой в период «Башни» на Тверской-Таврической (1907–1912 гг.). Минцлова была не только активным деятелем антропософского общества, но и проводником идей Штайнера и переводчиком его книг в России.

Некоторые записи говорят, что работа над диалогом связана с осмыслением теории инспирации, или божественного экстаза-безумия, развиваемого Ивановым в ряде своих работ на протяжении всего творчества. Цитаты из диалога «Федр» встречаются во многих работах теоретика русского символизма и прежде всего в статье «Вдохновение ужаса» (1916) и в книге «Дионис и прадионисийство» (1923). Эти идеи близки тем, что были высказаны П. Флоренским в статьях «О типах возрастания» и «Не восхищение непщева (К суждению о мистике)». Последняя работа, написанная в 1915 году, была посвящена Иванову и обсуждалась в переписке его с Флоренским. В ней затрагивались важнейшие идеи и образы диалога «Федр» и прежде всего то, как писал Флоренский, что «в древнегреческом мифе переход человека в миры иные представляется как *восхищение* или *похи-*

²⁸ Джоберти Винченцо (1801–1852) — итальянский священник, философ неогреческой теологической онтологии. В. Ф. Эрн дал анализ его философии в книге «Философия Джоберти» (М., 1916), в основу которой положены материалы его докторской диссертации. Вяч. Иванову могли быть известны многочисленные статьи Эрна, посвященные Джоберти: 1) Смысл онтологизма Джоберти в связи с проблемами современной философии (1916) // Вопросы философии и психологии. 1916. Т. 1. С. 67–99; 2) Основная мысль второй философии Джоберти // Вопросы философии и психологии. 1916. Т. 2–3. С. 125–154; и др.

²⁹ ИРАИ. Ф. 607. № 118. Л. 9.

³⁰ См. в современном издании: Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1990. С. 44–48.



щение его трансцендентальными существами...»³¹ Кроме того, Иванова, Эрн и Флоренского объединяет в этот период обсуждавшаяся на страницах переписки указанная выше тема платоновской дружбы — *филии*.

Некоторые выделенные Вяч. Ивановым фрагменты важны для понимания текстов его произведений. Цитаты, им подчеркнутые, приобретают статус текстопорождающих и подтверждающих многие его идеи. На них он многократно ссылается в своих статьях и заметках. Это, например, выделенный фрагмент (с. 46), где приведен пример Стесихора, лишенного зрения за порицание Елены и написавшего покаянную палинодию, как пример клеветы на божественное в жизни человека и необходимости покаяния. Написанная Ивановым «Палинодия» (1927) — пример возможного истолкования сокровенного опыта Платона, пропущенного сквозь призму личного духовного опыта.

Диалог «Федр», как и «Пир», в системе творчества Платона занимает совершенно особое место, на чем настаивали его переводчики и комментаторы. В. С. Соловьев в предисловии к выполненным им (совместно с М. С. Соловьевым) диалогам Платона отметил, что диалоги «Федр» и «Пир» обозначают «внутренний перелом в духовной жизни Платона» и «представляют полный расцвет платоновского творчества»³².

В. Н. Карпов, с переводом которого работал Иванов, делил все диалоги Платона на три группы: «протагоровские», «парменидовские» и «федровские». Последние он трактовал как те, которые имеют особую дидактико-поэтическую внутреннюю природу, когда «истина и добро рассматриваются под формами прекрасного и приводят к единству человека...»³³ Ивановым подчеркнуты в его статье слова: «Каждый любит красоту, сродную тому божеству, которому в жизни до-мирной он сопутствовал» (с. 11). Здесь имеется в виду важнейшее учение Платона, изложенное в «Федре» и ряде диалогов, о котором писал А. Ф. Лосев. Это учение об идее как о порождающей модели³⁴, что весьма важно для символистского мировидения.

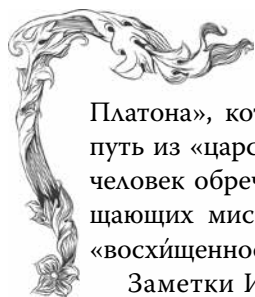
В заметках Иванова есть глубочайшее видение Платона не только с точки зрения филолога и философа-эллиниста (метод этимологизации слова, стремление дойти до истока), но и с позиции мистика, осуществляющего герменевтическую процедуру постижения текста как «выхода» из платоновой «пещеры» к познанию истины или сакрального смысла мистериального события. Размышления Иванова, которые можно считать «посвятительными», совпадают с идеями, высказанными Эрном в работе «Верхнее постижение

³¹ Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 162. См. об этом: Переписка Вячеслава Иванова со священником Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 110–111. Ср.: 1 Кор. 3:18, 1 Фес. 4:17.

³² Соловьев В. С. Предисловие // Платон. Творения / Пер. В. С. Соловьева. М., 1899–1903. Т. 1–2. С. IX.

³³ Карпов В. Н. Жизнь и сочинения Платона / Пер. с греч. 2-е изд. СПб., 1863. Ч. I. С. 40.

³⁴ Лосев А. Ф. Комментарий к диалогу «Федр» // Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 531.



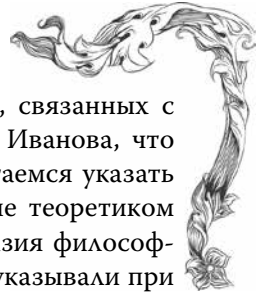
Платона», который также считал текст диалога Платона построенным как путь из «царства теней», то есть из «пещерного существования», на которое человек обречен. Это говорит о совпадении их трактовок диалога как обобщающих мистерияльные практики в религиозном сюжете «перехода» или «восхищенности» души.

Заметки Иванова, сделанные на полях к диалогу Платона, можно рассматривать как подтверждение метода философского и художественного мышления Иванова (диалог, вопрошание), истоком которого могла быть платоновская диалектика, основанная на герменевтической эксегезе (толковании как получении тайного знания). Показательно, что, исследуя теорию диалектики Платона, Гадамер, как и А. Ф. Лосев, обращается к диалогу «Федр», так как, по его словам, «здесь содержится и самое четкое изображение диалектики. Ведь ее структура, равно как и ее функции, разворачиваются в приведенных здесь речах»³⁵. Платон создает ситуацию «вопрошания», свойственную герменевтике, где герменевтическое первенство вопроса порождает горизонты его толкования. Толкование может идти в соответствии с библейской герменевтикой, с опытом которой Иванов был знаком, читая сочинения апологетов Церкви и прежде всего книги Августина. Поэтому он использует буквальное толкование, этимологическое, аллегорическое и символическое. Кроме того, в соответствии с традицией христианской патристики (Оригена и др.), наряду с этимологизацией и аллегорически-символическим (духовным или пневматическим) берется еще и психологический, или моральный смысл. Иванов понимает, что путь к скрытому в диалоге смыслу лежит через слово, и чаще всего использует рефлексивное толкование текста, которое является проявлением своего рода свободы и универсализма, в отличие от более догматичной, например, библейской или средневековой герменевтики. Герменевтика Иванова основана на христианской мистической традиции, так как ее задача — показать связь видимого мира (реального) и невидимого (реальнейшего)³⁶ через нахождение первообраза или идеи (эйдоса) вещи. В основе поиска — обнаружение *архетипической структуры образа* или явления. Поэтому поиск уподобляется процессу инициации или посвящения, укорененному в мистерии и основанному на переживаниях, когда «душа приобретает независимое бытие и сознание в себе самой и становится вольной от уз тела»³⁷.

³⁵ Гадамер Г. Г. Диалектическая этика Платона СПб., 2000. С. 99–100.

³⁶ Идея спасения души через опыт мистического богообщения берет начало в учении Платона («Пир», 202е; «Федр») и получает дальнейшее развитие в различных религиозно-философских учениях древности, прежде всего у Филона Александрийского, который вводит понятие посредников между трансцендентным Божеством и миром, являющимися архетипами, прообразами материального мира и одновременно — творческими, формирующими мир принципами (см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica. М.; СПб., 1999. Т. 1. С. 18–19).

³⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 201.



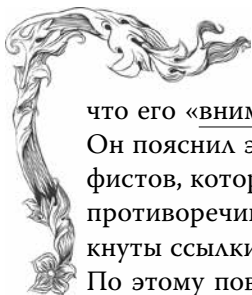
Не претендуя на рассмотрение всего комплекса проблем, связанных с осмыслением диалога «Федр» в контексте всего творчества Иванова, что может составить тему специального исследования, мы попытаемся указать на наиболее важные положения и мысли, актуализированные теоретиком русского символизма. Мы опираемся на понимание своеобразие философского диалога как особого рода литературного текста, на что указывали при анализе диалогов Платона А. Ф. Лосев и С. С. Аверинцев³⁸. Здесь есть нарративные, риторические и драматургические стратегии, символично-метафорическая образность, мифопоэтическая основа и сложнейший философский тезаурус.

Первая часть заметок, как уже отмечалось в связи с проблемой датировки записей, посвящена *Эросу* как философской категории и аспекту жизнестроительства (с. 26–29). Особый интерес Иванов — читатель диалога — испытывает к иерархии любовных отношений, которую выстраивает Лисий в своей речи. Ее с восторгом цитирует Федр — собеседник Сократа. Ивановым подчеркнуты и прокомментированы на полях в виде примечаний отдельные слова, фразы и целые фрагменты. Оставим в рассматриваемом нами тексте подчеркивания, сделанные Ивановым в целях выделения главных положений диалога, вызвавших интерес теоретика русского символизма. Например, речь Лисия привлекла его внимание не случайно: в том, что влюбленные, согласно его записи, «не имеют силы владеть собою», он видит «символический смысл», в связи с тем, как он пишет на полях, что «всякий пафос увлекает и не только может порождать ошибки, но и ненависть к прежним ступеням»³⁹. Далее он замечает: «Для истины нужно не только владеть собою, но и терять себя в этом...» (с. 26). Причем декларируемая Лисием чувственность понимается Ивановым как «отвлеченность в отрыве от онтологических корней» (с. 27). Он отмечает повторения и ложный пафос речи, основанной на суждениях, близких тому, что он отмечает как «софизм» (с. 29) «и не вечность, т. е. приблизительность, а не абсолютность знания» (с. 28). Цель, преследуемая Лисием, по мнению Иванова, — отвержение традиционных любовных отношений. «Но этих — иных — Лисий не хочет, — пишет он. — Иное — это традиционное» (с. 28).

Далее размышления Иванова касаются проблемы формальной, или *безэросной* риторики, и риторики *эросной* посвятительной речи. Его точка зрения близка мысли Сократа, иронически оценивающего речь Лисия как образец формальной риторики, в которой якобы сказано, по его мнению, все нужное. «Смысл обратный», — пометил на полях Иванов (с. 30) и отчеркнул фразу Сократа, указав подчеркиванием на главное в мысли Платона: на то,

³⁸ См. комментарии А. Ф. Лосева к диалогу Платона «Федр» в кн: *Платон*. Соч.: В 3-х т. М., 1970. Т. 2. С. 532.

³⁹ «Если в таком случае им случается испытать любовную страсть (pathos), — пишет Вяч. Иванов в книге «Дионис и прадионисийство», — то любовь их бывает устремлена на человека, наиболее похожего на божественный образ, в них отпечатавшийся, и тогда возлюбленный делается для них предметом обоготворения, кумиром их бога, его живым подобием» (с. 212).

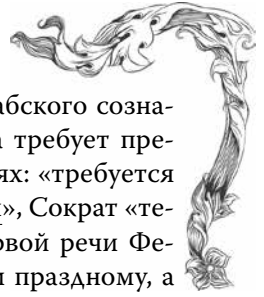


что его «внимание, точно, было обращено на одну ораторскую ее сторону». Он пояснил это высказывание Сократа тем, что указал на беспамятство софистов, которые, как пишет он, «ничего не знают» из того, что находится «в противоречии и с религиозной традицией» (с. 31). Далее Ивановым подчеркнуты ссылки Сократа на мнения Сафо, Анакреонта и на другие источники. По этому поводу читаем в его заметках: «С. говорит не центрально свое, а то, что вообще можно сказать» (с. 31). Он указывает: «Смысл первой речи С.: уж если есть у любви отриц. стороны, то не так, как Лизию <так!> нужно о них говорить, а вот как серьезно и трагично» (Там же). Далее он пишет слово «подтверждение» и подчеркивает в тексте фразу из речи Сократа, что Лисий как оратор во всем ошибался и сказал обратное: «Такой неудачи не случается, думаю, и с самым плохим писателем» (*отчеркнуто на полях и стоит знак NB. — С. Т.*). В риторике Лисия, как выделяет отчеркиванием на полях фрагмент речи Сократа Иванов, должно хвалить не изобретение, а расположение.

Он также выделяет отчеркиванием начало речи Сократа, содержащей, по его мнению, «ловкий поворот», где нет «никакого святотатства» (с. 35). Это уход от формальной или, говоря словами В. Эрнэ при его анализе диалога «Федр», «безэросной риторики» к постановке важнейшей философской проблемы о природе и назначении истинной любви, в понимании которой, как пишет Платон, есть «господствующие и руководительные идеи: которых вождению мы повинемся: одна — врожденная страсть к удовольствиям, другая — приобретенное мнение, влекущее к наилучшему» (*отчеркнуто на полях: — Вяч. И.; с. 36*).

Сюжет «перехода» к посвящению сопровождается уходом от чувственного мира в созерцание божественных Идей. Этому «переходу» в диалоге соответствует фраза Федра о наступлении зноя, или «жгучего полдня», совершенно закономерно выделенная Ивановым. Это указание на наступление перелома, или особого возвышенного состояния души, восторга, которому соответствует в речи Сократа «божественное, столь привычное знамение» о том, что Сократ, как далее подчеркивает Иванов, «провещатель», «и душа есть нечто провещающее». По этому поводу он записывает на полях, что эта мысль есть «первый общий ответ на основной вопрос» (с. 44). Реплика Сократа о том, что он будет говорить безумную речь, сопровождается заметкой Иванова: «не безумную, а «обычную», «благоразумную» (с. 45). Безумство, по мысли Сократа, заключается в том, что в своих речах и Лисий, и он сам согрешили против Эроса, представив его негативно как зло или наваждение, что не включает в себе (*далее подчеркнуто: — Вяч. И.*) «на самом деле ни здравого смысла, ни уважения к истине». Важен древний способ очищения тех, «которые погрешили в учении о богах» (с. 45).

Риторика, как и философия, по мнению Вяч. Иванова, не должны быть безэросными. Вслед за речью Сократа он отмечает, что обе речи: Лисия и первая речь Сократа — были «бесстыдны», а на полях записывает, что в них представлен «эгоизм и утилитаризм», «т. е. неэротическая философия», ко-



торая «есть философия рабов. Все виды ее суть продукция рабского сознания!» (с. 46). Переход к иному истолкованию природы Эроса требует преобразования души, по Платону. По этому поводу читаем на полях: «требуется внутренняя перемена для участия в дальнейшем таинственном», Сократ «теперь требует перемен и от Федре» (с. 47). Приписывание первой речи Федру — сыну Питокла, то есть искателю славы, изнеженному и праздному, а второй Стезихору — создателю хоров, имерейцу, посвященному в таинство любви⁴⁰, — весьма важное звено в логике диалога. Эта фраза выделена Ивановым круглой скобкой на полях в тексте диалога: «Итак, заметь, прекрасный мальчик, что прежняя речь принадлежит Федру Питоклову из Мирринунта; а теперь я произнесу слово Стизихора Евфимова, Имерейца» (с. 47).

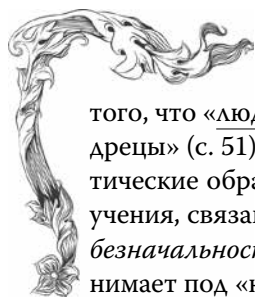
В связи с особым пониманием задач поэтики и риторики важна оценка выдвигаемой Платоном проблемы инспирации и способов ее развертывания в сознании субъекта речи, на что обращает особое внимание Иванов. Проблеме исступления или прочествования, как видно из заметок на полях, он придает большое значение как теоретик символизма. Из текста диалога становится ясно, что исступление Сократ понимает не как зло, так как «оно иногда бывает даром Божиим, и в этом случае становится источником величайших благ» (подчеркнуто: — Вяч. И.). Дальнейшее высказывание Сократа касается жрецов и дельфийских «прововещательниц», Сивилл и оракулов, обладающих даром пророчества, которые, «находясь в состоянии исступления, делали много добра и частным людям, и вообще Греции, а в состоянии спокойного размышления — или мало, или вовсе ничего». Оно выделено Ивановым на полях знаком *NB* и подчеркнуто. Там же он пишет, что Сократ «осуждает всякое спокойное», то есть беспасфосное суждение: «Этот пафос» противодействует против истинного пафоса», когда происходит «высшее овладение предметом» (с. 48).

Кроме того, общепринятые мнения, выработанные опытным путем или наблюдениями, как отмечает Иванов, — «основная черта нового мышления, иначе вся новая философия, основанная на наблюдении отд. <так!> фактов». По мнению Платона, исступленный и одержимый, благодаря молитве и служению богам, удастаивался очищения и освящения, избавлялся от страданий («Федр», 244 e).

Далее следует фрагмент диалога, в котором представлена платоновская теория поэтического вдохновения — «одержимости и исступления от муз»⁴¹. Отчеркивая на полях фразу о благодатном воздействии исступления, «когда оно ниспосылается богами», Иванов выделяет слова Сократа, касающиеся

⁴⁰ См. комментарий В. Н. Карпова, в котором он замечает, что в древности содержание речи во многом определялось этимологией собственных имен. Там же. С. 47–48.

⁴¹ Ср. размышление Вяч. Иванова из его статьи «Вдохновение ужаса», где он пишет: «В своем «Федре» Платон различает виды божественного одержания в духе: одно одержание от Аполлона, это — область вещего ясновидения; другое от Диониса, это — царство мистики и душевных очищений; третье от Муз — ими движимы поэты и художники; четвертое от Эроса — ему послушествуют влюбленные в божественную красоту вечных сущностей» (IV, 628).



того, что «люди сильные нашему доказательству не поверят, а поверят ему мудрецы» (с. 51)⁴².

Следуя логике размышления, облеченного в мифопоэтические образы, Платон, устами Сократа, развивает важнейшие идеи своего учения, связанные с природой души и прежде всего с теорией о бессмертии и безначальности души. Помечая на полях эти фрагменты диалога, Иванов понимает под «нераздельностью» <...> «полный состав души», то есть единство, как он пишет, «возничего и двух коней», где «второй конь — принцип телесности». Потеря духовного начала («перьев») происходит, как комментирует он на полях фрагмент диалога, «вследствие духовного греха»⁴³. Поэтому, — пишет он, — «тело же смертное есть извращение тела бессмертного» (с. 52). «Понятия же о бессмертном нельзя, — подчеркивает Иванов в тексте Платона, — приобрести никаким умозаключением». На верхнем поле содержится запись: «не есть ли крылатая колесница самый принцип телесности, а злой конь — нечто духовное: он ведет колесницу и она терпит от его зла» (с. 54). Иванов так комментирует эту мысль Платона: «Новое понятие вечной тонкой эфирной телесности, свойственной самой идее души, как подвижного начала, т. е. миру Идей».

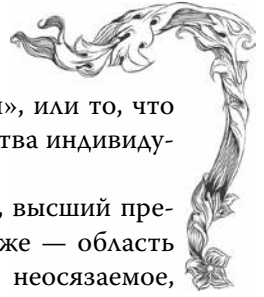
В. Н. Карпов в своих комментариях этого диалога поясняет эту мысль Платона следующим образом: «Ясно, что здесь скрывается намерение Платона отличить бессмертие в смысле безусловном, свойственное истинному Богу, от бессмертия, приписываемого душам и богам сотворенным» (с. 54). Далее Иванов стремится объяснить высказывание Сократа, подчеркнутое им и выделенное сноской («Впрочем, пусть это будет и зовется так, как угодно Богу»): «П. признает неизгладимость бессмертной <так!> телесности, ея сверхразумность и выказывает высшую покорность», «знание Бога...» (с. 54)⁴⁴.

По поводу фразы Сократа: «Божественное же есть прекрасное, мудрое, доброе и все тому подобное: то этим-то особенно питаются и возвращаются крылья души, а от постыдного, злого и противного высшему они ослабевают и гибнут», Иванов, делая отчеркивание красным карандашом на полях, комментируя, указывает, что это «все чисто духовные определения» (с. 55). Картину божественного воинства богов и гениев, разделенных на одиннадцать

⁴² В статье «Взгляд Скрябина на искусство» Вяч. Иванов замечает: «Платон, производящий тщательный отбор положительного от отрицательного в художественном творчестве, — свое оправдание положительного искусства всецело строит на веровании в чудесное “вдохновение” или “безумие”, ниспосылаемое людям богами и делающее их орудиями непрестанно животворного откровения божественных сущностей» (III, 178).

⁴³ «Под потерю перьев, — как поясняет В. Н. Карпов в своих комментариях, — Платон разумеет ослабление стремления и любви к небесному, помрачение божественного в человеке» (с. 53).

⁴⁴ В книге «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов писал, как бы продолжая эту мысль и разворачивая ее в суждение: «Но это безумие есть hieromania [священное безумие] — состояние, в котором душа непосредственно общается с богом. <...> По определению Платона, люди в состоянии экстаза воспринимают в себя существо бога, поскольку возможно человеку общаться с ним» (с. 212).



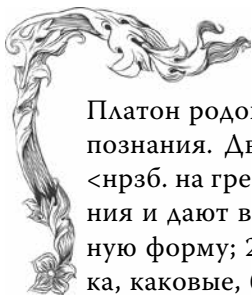
отрядов и другие «зрелища», Иванов трактует как «типы душ», или то, что он называет учением «о типах возрастания»⁴⁵, когда «нет чувства индивидуальности», а есть «типическая религия души» (с. 56).

Под эфиром Платон понимал, как следует из его диалогов, высший предел, символизируемый чистым небом («Федон», 109 С.). Он же — область «за-небесного»: «оно есть существо бесцветное, необразное, неосязаемое, действительно сущее и созерцаемое одним правителем души — умом (*подчеркнуто*: — Вяч. И.)». Далее Платон развивает важнейшие идеи, связанные с постижением душой истинно-сущего знания, воплощаемого в Идеях (*Эйдосах*). Этот фрагмент отчеркнут на полях Ивановым и выделен красным карандашом: «Во время этого кругооборота она созерцает справедливость, созерцает рассудительность, созерцает знание», «насладившись созерцанием и других истинно-сущих предметов, она снова пускается во внутренность неба и идет домой» (с. 57).

Следующий фрагмент в диалоге Платона связан с важнейшей для русского символизма проблемой — посвящения души в созерцание истинно-сущего. Здесь очень важны подчеркивания, сделанные Ивановым в самом тексте Платона. На странице 57 отчеркнуты на полях несколько раз фиолетовыми чернилами и красным карандашом два фрагмента речи Сократа, в которых приоткрывается тайна созерцания «за-небесного» бессмертными душами, то есть визионарный опыт запредельного, то, что в мистериальных таинствах называли *эпоптиями*. «Оно таково, — пишет Платон, — осмелимся уже высказать истину, особенно когда говорим об истине — оно есть существо бесцветное, необразное, неосязаемое, действительно сущее и созерцаемое одним правителем души — умом; род истинного знания только около его имеет свое место». «Во время этого кругооборота, она созерцает справедливость, созерцает рассудительность, созерцает знание, и не такое, какое рождается, или заключается одно в другом, как это бывает теперь у нас, но знание, находящееся в истинно-сущем. Насладившись созерцанием и других истинно-сущих предметов, она снова пускается во внутренность неба и идет домой».

Отчеркивая на полях текст, в котором описано бессилие душ, которые по «глупости возникших делаются «калеками» и, как указывает Платон, «остаются непосвященными в созерцание сущего и идут питаться пищейю мнения», Иванов записывает на полях: «Причина порчи колесницы и потеря перьев в глупости возничего, т. е. чисто духовная» (с. 58). Далее он комментирует эту мифопоэтически выраженную мысль следующим образом: «онтогенезис док-в <так!>». И поясняет: «Ея основа — умопостигаемая вина, не только сама дурная модальность тела, но же результат.

⁴⁵ Под «возрастанием» Флоренский понимал процесс «бесконечного раскрытия личности»: «Выражаясь богословскими терминами (Быт. 1, 2, 6, 27) скажем: у личности не только о б р а з б о ж и й <...>, но еще и *подобие Божие* <...> — возможность бесконечного раскрытия в реальном обнаружении...». — См.: Флоренский П. А. О типах возрастания // Флоренский П. Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 283.



Платон родоначальник⁴⁶ греховного истолкования наличных недостатков познания. Две гносеологии: 1). греховное тело дает неверные ощущения <нрзб. на греч.>, которые связываются, по законам темничного птицегадания и дают в результате полезную для жизни, но теоретически — бесценную форму; 2). эфирное тело дает конкретные ощущения высшего порядка, каковые, будучи тонким анамнезисом <нрзб.>, напоминают целостную Идею» (с. 58).

Эти записи касаются вопроса о *мистической эпифании* внутренне-го опыта, о которой Иванов пишет в программной статье «О границах искусства», указывая, что мистическая эпифания (богоявление) «может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей» (II, 631). Касаясь проблемы метемпсихоза и указывая на возможность переселения души человека в тело животного и наоборот, Платон пишет о том, что душа человека, «никогда не выдавшая истины, не получит этого образа», то есть не вернется в человеческое тело. Подчеркивая эту мысль, Иванов замечает, что здесь указан тип «антрополог. <так!> непреходимых границ между животным и человеком» (с. 61). «Ведь человек, — пишет Платон, — должен познавать истину под формою так называемого рода (εἶδος)».

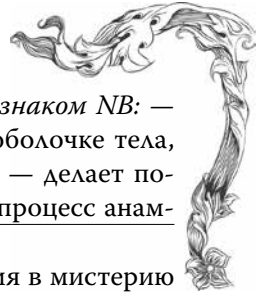
Далее им отчеркнут на полях с пометой «NB анамнезис» фрагмент, связанный с теорией припоминания как целостного познания Платона. Здесь развивается мысль, что познанием «Эйдосов», или «вечных Идей», душой достигается проникновение в «истинно-сущее». «Потому-то достойно, — пишет Платон, — окрыляется только мысль философа, так как его воспоминание, по мере сил, всегда направлено к тем предметам, к которым направляясь, сам бог есть существо божественное. Такими-то воспоминаниями, пользуясь правильно, человек достигает полного освещения и один бывает истинно-совершенен. Правда, чуждый житейских забот и преданный божественному, он терпит укоризны толпы, как помешанный, но толпа не замечает, что он в энтузиазме» (с. 62). Здесь Ивановым сделана помета: «эфирное ощущение».

Оно достигается по Платону на основе его учения об «окрылении» или «неистовстве» души, переживании ею божественного восторга. «Такой восторг, — говорит Сократ, — по самому происхождению своему, лучше всех восторгов...» (*подчеркнуто*: — Вяч. И.). Без созерцания сущего душа «не вошла бы» в человека. Здесь Иванов делает приписку в сноске: 1) «У Кузена «ни одна душа без этого условия не допускается в тело человека»» (с. 62)⁴⁷.

Далее устами Сократа Платон в иносказательной форме рассказывает о выходе души к «истинно-сущему», или о созерцании ею образов и видений, доступных лишь посвященным в таинства мистерий, дарующих тайну, бла-

⁴⁶ Под родом Платон понимает некую умопостигаемую Идею (эйдос). См. далее комментарий В. Н. Карпова к сноске 4: «Форма, **εἶδος**, по его мнению, есть общее представление рассудка <...>» (с. 61).

⁴⁷ См.: Cousin V.1) Oeuvres, v. 1–16. Н., 1846–1851; 2) Histoire générale de la philosophie. Р., 1864.



женнее которой и назвать невозможно» (*отмечено на полях знаком NB: —* Вяч. И.; с. 63). Это происходит, когда человек не погребен в оболочке тела, как в могиле, подобно улиткам («Замечателен образ улиток», — делает помету Иванов на с. 64)⁴⁸. Далее он пишет: «Эта речь сама есть процесс анамнезиса» (с. 64).

Изложенная Платоном речь Сократа о таинстве посвящения в мистерию хранит следы многократного и вдумчивого чтения. На верхнем поле Иванов записывает: «это не трагедия, не посвящение в установленные таинства, а само посвящение <нрз.>. Ср. Штейнера о посвящении Платона»⁴⁹. Речь Сократа, говоря словами Иванова, «освещает сущность феномена» визуализации «занебесного» или метафизического знания, получаемого в процессе «истечения прекрасного», и воплощает в себе «истинное эллинство Платона, противоположное дурному феноменализму Нового времени» (с. 64).

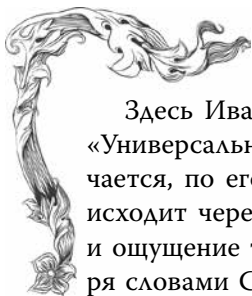
Воспроизведем важнейший фрагмент речи Сократа о посвящении с подчеркиваниями и комментариями на полях к нему Иванова:

«Что же касается до красоты, то она блистала, как сказано, существуя еще там, — с видениями; пришедши же сюда, мы заметили живость ея блеска и здесь, и заметили это яснейшим из наших чувств. Ведь между телесными чувствами, зрение слывет у нас самым острым, которым, однако разумность не постигается; иначе она возбудила бы сильнейшую любовь, если бы могла представить зрению столь же живой образ себя и все достойное любви в себе. Ныне этот жребий принадлежит одной красоте; ей только суждено быть нагладейшею и любезнейшею. Впрочем, не новопосвященный, или развратный не сильно стремится отсюда туда — к красоте в самой в себе <...>: он смотрит на нее без уважения и, ища удовольствия, решается всходить по обычаю четвероногого и осеменять ее. Думая о сладострастии, он не боится проводить жизнь в наслаждении, несообразном с природою. Напротив, только что посвященный, созерцавший много тамошнего, при взгляде на богообразное лицо, хорошо отпечатлевшее на себе красоту или какую-нибудь бестелесную идею, сперва приходит в трепет и объемлется каким-то страхом тамошнего; потом, присматриваясь, чтит его, как бога, и если бы не боялся прослыть очень исступленным, то своему любимцу приносил бы жертвы, будто священному изваянию, или богу» (с. 65)⁵⁰.

⁴⁸ Образ тела как могилы души широко распространен в диалогах Платона («Критил», 400 В; «Федон», 62 В и др.).

⁴⁹ Имеется в виду антропософская работа Р. Штайнера «Мистерии древности и христианство» (М., 1912), в которой некоторые диалоги Платона (и прежде всего «Тимей» и «Пир») рассматриваются как посвятельные.

⁵⁰ Ср. описание высших реальностей в статье «О границах искусства»: «Тому же, кто действительно поднялся путем отчуждающего восхождения до подлинной пустоты, до суровой пустыни, могут открыться за ее пределами, сначала в некоей символической иероглифике, а потом и в менее опосредствованном лицезрении, начертания высших реальностей, как некие первые оболочки мира бесплотных идей» (II, 643).



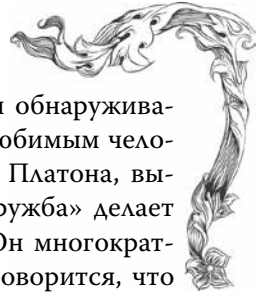
Здесь Ивановым поставлен знак сноски. На полях читаем его заметку: «Универсальное отношение к объекту, т.е. к феномену». Суть этого заключается, по его мысли, в том, что ощущение запредельных сущностей происходит через «анамнетические толчки», которые поступают через зрение и ощущение теплоты, когда душа человека становится духовной или, говоря словами Сократа, обретает силу роста и становится «пернатой»: «Когда же приток пищи открылся, — ствол пера, вздымаясь и поспешно выбегая из корня, разрастается во всех видах души; потому что некогда она была вся перната». Иванов пишет: «<...> значит целостная умопостигаемая природа души — т.е. в образе счастья целостность и начинает расти. Сладостная боль получается от борьбы <...>. Душа как бы птица в клетке, бьется о стенки и проемы, чтобы их разбить» (с. 65). На нижнем поле он помечает: «Весь этот процесс как возрождение тела эфирного, как его оживление, рост и желание сбросить оковы тела физического и им овладеть».

На с. 67 Иванов делает запись в связи с высказанной Сократом идеей подражания тому божеству, которое является для него воплощением «Эроса красоты»: «красота — миметична, эрос — метексичен». Другой путь — постижения божественного, по Платону, — «своею памятью», когда люди, «приходя в восторг, заимствуют от него нравы и наклонности, сколько может человек приобщаться божественному» (с. 68)⁵¹, определен в записи Иванова как «пресуществление субъекта». Выделяя двойным отчеркиванием на полях фрагмент речи Сократа о том, как вакханки «переливают» почерпнутые у Зевса сокровища в души своих любимцев и «стараясь, чтобы он, сколько можно более, походил на их бога», Иванов записывает: «“обратное” отраженное действие на объект. Корень реформаторства Платона».

На следующей странице подчеркнута фраза: «ведут и своего любимца к сообразным тому богу свойствам и к его идее», «вести его к совершенному подобию себе и тому богу, которому воздают почтение». Параллельно пометам сделана запись: «1). Себе глубинному метафизическому; 2). Тому вечному аспекту Бога Всевышнего» (с. 69).

Отчеркивая описание души в образе отличной стати коня, Иванов замечает: «Универсализация понятия Эроса. Оч. важно для истолкования всего диалога» (с. 70). «В возничем, — говорит Сократ, — при взгляде на него, пробуждается воспоминание о природе красоты, которую, как утвержденную при непорочном основании, он снова созерцает с рассудительностью...» Иванов замечает: «миф о “платонической” любви — это не неврастения!» (с. 71). По поводу жестокосердного возничего, обагряющего кровью коня узду, поэт пишет: «“изуверства” аскетов» (с. 71).

⁵¹ См. размышления Вяч. Иванова в статье «Древний ужас»: «Но есть, говорит Платон, и Память Предвечная <...>: воспоминание души о довременном созерцании божественных Идей. Она — источник всякого личного творчества, гениального прозрения и пророчесственного почина. Ибо творчество совершается в Духе, Он же возвеститель о бытии завершеном, когда окончилось становление и произнесено: “Совершилось”. Он окончательная воссоединительная полнота изначального бытия. И пророческие дары Духа — упреждение бытия последнего — раскрываются памятью о бытии первом» (III, 92).



Следы внимательного и пристального чтения Иванова мы обнаруживаем на страницах диалога, посвященных дружбе любящего с любимым человеком, которую Сократ называет «боговдохновенной». Идея Платона, выраженная в словах Сократа о том, что «боговдохновенная дружба» делает человека «существом, равным богу», была близка Иванову. Он многократно подчеркивает два фрагмента, отмечая знаком *NB* тот, где говорится, что «пред боговдохновенною дружбою любящего дружба всех прочих друзей и домашних ничего не значит» (с. 72). Выделяя подчеркиванием на полях слова Платона, где говорится о том, что любимый человек видит в любящем, как в зеркале, самого себя, Иванов помечает: «Себя идеального, то есть свое богоданное лицо» (с. 73), окончательно определяя этим понятие платоновского чувства *филии*.

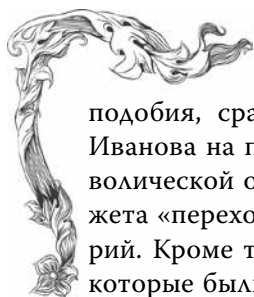
На следующей странице он поясняет по поводу одного из важнейших фрагментов диалога («Итак, если одерживают победу благороднейшие виды души, располагающие человека к добропорядочному поведению и философии, то люди проводят жизнь счастливо и согласно»): «Опять универсализация» и «метексись оканчат.» (с. 74).

Согласно трактовке этого понятия Эрном, *метексис* — акт душевного соучастия, который «позволяет войти в магическое движение духовных энергий, его переполняющих», и через акт «душевного мимезиса» достичь подлинного понимания⁵². Этот принцип глубоко раскрыт у Иванова в статьях «Ты еси» и в мелопее «Человек»⁵³. Последней фразой помечен важный фрагмент текста, в котором Платон говорит: «Потому что тогда, покорив часть души, скрывающую в себе зло, и дав свободу той, в которой заключено добро, они бывают воздержаны и скромны, а по смерти, сделавшись пернатыми и легкими, выигрывают одно из трех истинно-олимпийских сражений, то есть достигают такого блага, более которого не может доставить нам ни человеческая рассудительность, ни божественное исступление» (с. 74).

Таким образом, заметки Вячеслава Иванова на полях диалога «Федр» Платона представляют несомненный интерес, так как он разрабатывает тип записей или комментария как типа перевода Платона на язык символизма. Заметки интересны как образец риторики, но не риторики «готового» слова, а риторики посвятительной, когда она воздействует духовно, преображая и посвящая в тайное знание через символические аналогии,

⁵² Эрн В. Ф. Верховное постижение Платона. С. 480–481.

⁵³ В статье «Пролегомены о демонах», являющейся своего рода комментариями к мелопее «Человек», Вяч. Иванов писал: «Человек, чтобы оправдаться в этом испытании, должен сам найти свое другое, как точку опоры, — должен действием любви и той веры, которая уже заключается в любви и ее обуславливает, обрести свое *ты еси*. Восходя, как наставляет Платон, по ступеням любви, он учится открывать на каждой новой ступени в любимом все большее причастие бытию истинному и через то вырастает в бытии сам, приобщаясь ему от любимого, — пока, в своем алкании безусловного бытия в другом существе, не узнает несказанным возгорением своего сердца Единого Возлюбленного, объемлющего, утверждающего и спасающего в себе все другие любви, и не причастится от Него истинному богосыновству» (III, 248).



подобия, сравнения и мифопоэтическую образность. Поэтому заметки Иванова на полях диалога интересны как основа для понимания его символической образности и мифопоэтических стратегий и прежде всего сюжета «перехода» как инициационного, идущего от таинств древних мистерий. Кроме того, он акцентирует внимание на тех философских сюжетах, которые были наиболее актуальны для мифопоэтики символизма, формировавшейся под влиянием архетипов и универсалий Платона.

Среди многих мифов, которые имели своим истоком философию Платона, наиболее актуализированными в творчестве Иванова и системе русского символизма начала XX века стали следующие: миф об андрогине, основанный на архетипе «круглого человека» или первочеловека («Пир»), миф об анамнесисе (припоминании) души как способе получения сокровенного знания, связанный с архетипом Памяти Предвечной или Первопамяти («Федр», «Федон», «Менон»), мифы об Эросе, вобравшие в себя комплекс архетипических представлений о воссоединении, или сакральной целостности человека («Пир», «Федр»), миф о Душе мира, воплощающий представления о Первоидее («Федр», «Тимей»), миф о пещере, в основу которого положен архетип Тени и представления о ее преодолении («Государство»), миф о бессмертии Души человека (архетип Божественного посредника между мирами) и некоторые другие.

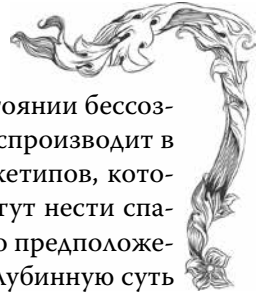
5.2. ПОНЯТИЕ АРХЕТИПА И СИМВОЛОВ ТРАНСФОРМАЦИИ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ И ЭЗОТЕРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ВЯЧ. ИВАНОВ — Э. К. МЕТНЕР — К. Г. ЮНГ

Выявляя важнейший принцип мифа, С. С. Аверинцев пишет о невозможности понять его без такого понятия, как «изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур»⁵⁴, то есть без понятия *архетипа*, широко используемого при анализе мифологии, начиная с К. Г. Юнга. «Концепция архетипа, — пишет он, — ориентирует исследование мифов на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами (мифологемами), но никогда не могущего быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением»⁵⁵. Поэтому процесс мифотворчества есть реализация или репрезентация архетипов, содержащихся в бессознательном.

Юнг выдвинул идею автономности психологических содержаний, которые обуславливают возможность их воздействия на сознание, в результате чего появляется человек «бессознательный», подменяющий личность, который живет сферой своих представлений. Он развил учение о коллективном

⁵⁴ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 118.

⁵⁵ Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 70.



бессознательном как вместилище человеческой памяти. В состоянии бессознательном (экстаз, сон, транс, галлюцинации и пр.) человек воспроизводит в различных образах содержание бессознательного в форме архетипов, которые обладают и творческим потенциалом, и религиозным, могут нести спасение, могут разрушать психику и душу человека. Мифы, по его предположениям, «в первую очередь психические явления, выражающие глубинную суть души»⁵⁶.

Коллективное бессознательное содержит архетипы или первообразы мифов, которые сложились в памяти человечества как основа представлений и переживаний. «Первобытная ментальность (ум), — писал Юнг, — не изобретает мифы, она их *переживает*. Мифы, это изначальные открытия, обнаружения предсознательной психики...»⁵⁷ Это прежде всего архетипы Самости или божественного (Митра, Будда, Христос, рай, ребенок), женского (Великая Мать, Анима) или мужского начала (Анимуса) начала, мудрости (Мудрого старика или Мудрой старухи, Мудрой девы). Архетип — это сведенное к общей схеме представления содержания мифа или так называемого основного мифического образа. Архетип может быть образом или его развитием (действием, мотивом или сюжетом), например, архетип Духа, Огня, Вечного Города, Мировой Горы, Великой матери, Премудрости, Матери-Земли, Тени, блудницы, Древа Жизни, смерти, возрождения, становления, нового рождения. Он персонифицируется в символических образах: Прометее, Тантале, Дионисе, Христе, Риме, Вавилоне, башне, Деметре, Персефоне и многих других.

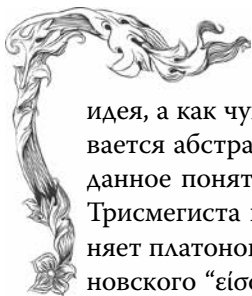
Так как рядом исследователей выдвинуто предположение о совпадении значений понятия архетипического образа у Юнга и Иванова⁵⁸, нами принимается исследование этой проблемы в теоретическом и культурно-историческом аспектах. У Юнга архетип как содержание коллективного бессознательного был открыт в 1910-е годы. Наметим некоторые важнейшие для сравнительного анализа аспекты понимания архетипов Юнгом и русскими символистами.

Понятие архетипа как «схемы представления» было, как известно, сформулировано К. Г. Юнгом в связи с его учением о «коллективном бессознательном». Вера в абстрактные идеи или архетипы, трансформирующиеся в навязчивые, нуминозные образы-паттерны, в терминологии Юнга, обусловлена укорененностью опыта переживаний человека в религиозной природе бессознательного. Предмет веры здесь может переживаться не как отвлеченная

⁵⁶ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 99.

⁵⁷ Юнг К. Г. Психология архетипа ребенка // Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 54.

⁵⁸ См.: Венцлова Т. О мифотворчестве Вячеслава Иванова // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 120; Силард А. Русская герменевтика XX века // Силард А. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 18; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система мифопоэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 20, 45; Бонецкая Н. К. Андрогин против сверхчеловека. С. 81–95; и др.



идея, а как чувственно-образная реальность представления, за которой скрывается абстрактная идея, или архетип. При этом Юнг указал на тот факт, что данное понятие встречается у Филона Александрийского, Иринея и Гермеса Трисмегиста применительно к *Imago Dei* в человеке, а у Августина его заменяет платоновская «Идея». «Архетип» — это пояснительное описание платоновского «είδος» — писал Юнг⁵⁹. Основанием архетипного метода у Юнга и его последователей является положение, что в основе мифологических образов лежат представления, данные во внутреннем опыте сознания каждого человека, укорененном в коллективном бессознательном изначально. Они получают развитие прежде всего в мифах и культурной традиции. Архетипические схемы представления понимаются как некие трансперсональные доминанты сознания, определяющие процесс воссоздания художественной реальности.

Изучением состояний сознания в начале XX века призвана была заниматься психология, ориентированная не столько на чувственное, сколько философское познание. Поэтому в круг ее проблем начинают входить не только реальности психических явлений, но и «измененные состояния сознания», благодаря которым можно познать «состояния познающего ума», как считал У. Джеймс⁶⁰, сочинения которого были в кругу внимания многих символистов⁶¹. Джеймс считал, что многообразие религиозного опыта и его высокий статус в человеческой жизни позволяет понять его как форму переживания через области подсознательного («сублиминального», «подземелья человеческой души»), которые в кризисные минуты жизни «вырываются» в сферу сознания и становятся спасительными, то есть предрасположенными к «духовному врачеванию»⁶².

Именно религия как совокупность высших переживаний измененного сознания, возникших в связи с осмыслением связи с высшими силами, определяет спасительное начало религиозных переживаний, как считает Джеймс⁶³. Юнг, вслед за Р. Отто, назвал подобные архетипы нуминозными, то есть действенными, так как они соответствуют направляющему принципу единства души человека в мифе и религии⁶⁴. Этим отличается понятие «опыта» и «ритуалов перехода» у Джеймса и Юнга, опирающихся на

⁵⁹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 98.

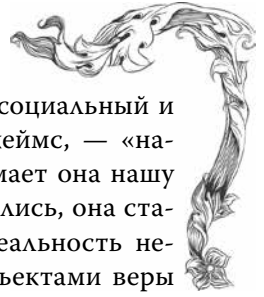
⁶⁰ Джеймс У. Психология / Пер. с англ. 4-е изд. СПб.: Издание тов-ва «Знание», 1902. С. 1.

⁶¹ 30 октября 1901 г. Блок указал, что купил книги, среди авторов которых называются: Виндельбанд, Любкер, Кесслер, Соболевский, Платон и Вергилий, Мензис, Штоль, архиепископ Хрисанф, Тэйлор, а также книга «Психология» У. Джеймса. — см.: Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 25–26.

⁶² См. об этом во вступительной статье С. В. Лурье в кн.: Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ; под ред. С. В. Лурье. М.: Издание журнала «Русская мысль», 1910. С. IV. 518.

⁶³ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. С. 33–34.

⁶⁴ Понятие нуминозного как «божественного», «священного» введено было Р. Отто в работе «Идея священного» (1922). См.: Otto R. The Idea of Holy. London, 1959. См. об этом: Зеленский В. В. Базовый курс аналитической психологии, или юнгианский брeвиарий. М., 2004. С. 234–235.



психологический религиозный опыт, и А. ван Геннепа — на социальный и антропологический⁶⁵. В переходных состояниях, пишет Джеймс, — «нашей избавительницей является религия, в свои руки принимает она нашу судьбу», «при таком состоянии духа, чего мы прежде боялись, она становится средством спасения»⁶⁶, так как человек верит в реальность невидимого, и это составляет религиозную жизнь души⁶⁷. Объектами веры являются, согласно его представлениям, определяющимся влиянием Канта, «непознаваемые объекты» нашего сознания⁶⁸. Говоря об истоках этих абстрактных реальностей, Джеймс указывает на учение Платона. «Платон так блестяще и убедительно защищает это общее людям чувство, — пишет он, — что учение о реальности отвлеченных понятий до сих пор называется платоновской теорией идей»⁶⁹.

Юнг в своей теории архетипов «коллективного бессознательного» опирался не только на учение об «идеях» Платона, но также использовал понятие «первообраз», которое встречается в неоплатонизме, герметизме, у христианских мистиков и прежде всего у Августина и Дионисия Ареопагита. Эти же самые источники были предметом пристального внимания у теоретиков русского символизма и прежде всего Вячеслава Иванова, а также Флоренского и их предшественника Соловьева. Понятие архетипа разрабатывалось русскими символистами параллельно с Юнгом, хотя они использовали чаще всего такие наименования, как «идея», «первообраз», «первоначало» (В. Соловьев), «прамиф», «архетип» (Вяч. Иванов), «первоформа», «схема человеческого духа» (П. Флоренский).

Архетипный метод, как считают исследователи, предвосхищался представителями немецкой (В. и Я. Гриммы) и русской мифологической школ (А. Афанасьев, Ф. Буслаев), А. Н. Веселовским в его многочисленных сочинениях по исторической поэтике⁷⁰.

С. С. Аверинцев указывает значимость сочинений Флоренского для разработки архетипного метода в России. Причем Флоренский использует это понятие уже в 1910-е годы в книге «Столп и утверждение истины»⁷¹.

⁶⁵ См.: Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. М., 2002.

⁶⁶ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. С. 41.

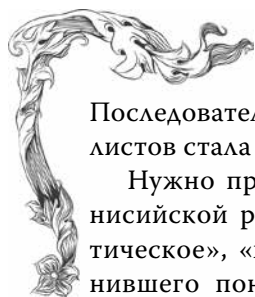
⁶⁷ Там же. С. 46–47.

⁶⁸ Там же. С. 48.

⁶⁹ Там же. С. 50.

⁷⁰ См., например: Топорков А. Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 348–368. Примечательно, что мифологическое литературоведение зарубежных стран связывается либо с антропологической школой Дж. Фрэзера, либо с психоаналитическими теориями К. Юнга и отчасти З. Фрейда, в русле которых получил распространение архетипный метод, разрабатываемый прежде всего учениками и последователями К. Юнга. Среди последних — М. Бодкин («Архетипические образы в поэзии», 1934), К. Кереньи («Дионис и трагическое в „Антигоне“», 1934), Н. Фрай («Анатомия критики», 1957), Дж. Кэмпбелл («Маски Бога», 1959–1968, «Мифический образ», 1974); и др.

⁷¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 678.



Последовательницей начинаний Иванова, Флоренского и русских символистов стала О. М. Фрейденоберг⁷².

Нужно принять во внимание глубокую проработку в работах о дионисийской религии понятия «бессознательное» как «стихийное», «хаотическое», «хтоническое», разработанное Ивановым до Юнга и применившего понятие «индивидуация» (*principium individuationis*) задолго до сочинений психоаналитика. Анализируя схоластический термин — *principium individuationis* в «Эллинской религии страдающего бога», «воскрешенный», по его мнению, А.Шопенгауэром, Иванов писал о его соответствии представлениям о бессознательном дионисийском начале «в его разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила, и в смену рождений...» По его словам, это древнейшие представления, выражающие «страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога», «взятого в этом состоянии страды и страстей», и повествование «о его гибелях и исчезновениях, умираниях и возрождениях загадочными мифами и символами, изображающими его превращения»⁷³. Это понимание жизни как непрерывного становления, основанное на архетипическом сюжете умирающего и возрождающегося божества и повсеместно распространенного мифологического сюжета, такого, как воскресающий бог-герой⁷⁴.

«Дионисический миф, — пишет Иванов, — по отношению к психологии культа, имеет значение этиологическое: фактами священного предания ищет он объяснить не поддающуюся рациональному истолкованию наличность специфических особенностей обрядового оргиазма»⁷⁵. Внутренней формой дионисийского начала, по его мысли, является мифологически им трактованная стихия огня как начала смерти и возрождения, вечного света, исходящего из тьмы бессознательного, недаром он цитирует слова Софокла, назвавшего Диониса «водителем хоров огнедышащих звезд»⁷⁶.

Основой индивидуации, как он ее понимает в мифологическом ключе, является дионисийское состояние экстаза, оно имело, по его мысли, «свою психологию», направленную на очищение, врачевание «и другие благодатные нисхождения и влияния», вызванные катарсисом⁷⁷. Это аналог того, что Юнг называл *индивидуацией*, происходящей в результате нахождения спасительного архетипа. Юнг о «богах бессознательного» впервые написал, как свидетельствуют его ученики и биографы, в 1916 году. Это «образы, подго-

⁷² Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 71. Аверинцев считает, что Флоренский и Фрейденоберг подошли к изучению этого понятия независимо от Юнга.

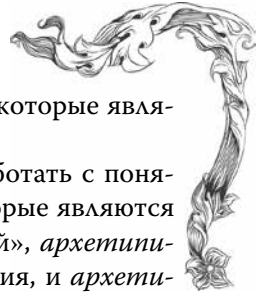
⁷³ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 122.

⁷⁴ См.: Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М., 1980; Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. К., 1997; Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. М., 2007; и др.

⁷⁵ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 41.

⁷⁶ Там же. С. 121.

⁷⁷ Там же. 1904. № 2. С. 77.



тавливающие наше психологическое будущее», это понятия, «которые являются мифологическими образами»⁷⁸.

Юнг, как свидетельствуют его ранние работы, начинал работать с понятием праформы, а затем различал собственно *архетипы*, которые являются бессознательной установкой или «предсуществующей формой», *архетипические идеи*, укорененные в архетипе как формы представления, и *архетипические образы* — синтез бессознательного и художественной фантазии. Судя по источникам (Платон, Гермес Трисмегист, Филон Александрийский, Дионисий Ареопагит, Августин и др.), понятие архетипа было сформулировано Юнгом на основе влияния идей платонизма и неоплатонизма, изучения сочинений, приписываемых Гермесу Трисмегисту, и христианской мистической литературы, то есть тех источников, которые были в центре внимания Иванова как теоретика символизма⁷⁹.

«Архетип» — это пояснительное описание платоновского *είδος*», — писал Юнг, уточняя, что «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, то есть испокон веку наличными всеобщими образами», которые отличаются от видоизмененных архетипов, встречающихся в родоуплетенных учениях, или архетипов *тайных учений* (выделено К. Г. Юнгом)⁸⁰.

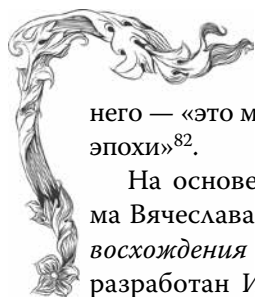
Об архетипической идее Иванов писал в начале 1900-х годов, исследуя дионисийские культы. Развивая мысль о повторении схем мотива смерти и воскрешения в различных мифах о древнейших божествах, он указывает на то, что любопытно указание на существование свода мифов о «страстях богов» и их выведение из дионисийской идеи⁸¹. Как справедливо указывает Н. В. Брагинская, Дионис у Вячеслава Иванова «объявляется символом определенного внутреннего опыта, открывающегося в разных культурах» и Дионис у

⁷⁸ См. Нолл Р. Арийский Христос: Тайная жизнь Карла Юнга. М., 1998. С. 360–361.

⁷⁹ Понятию «архетип» у Юнга предшествовало понятие неких праформ, выявляющихся у человека в состоянии экстаза, медиумического транса, в видениях, галлюцинациях. — См. докторскую диссертацию Юнга «О психологии и патологии так называемых оккультных феноменов» (Jung C. G. Zur Psychologie und Pathologie sogenannter occulter Phänomene. Leipzig, 1902). Понятие «архетип» как изначальная схема представления, заложенная в коллективном бессознательном, было впервые использовано в работе Юнга «Инстинкт и бессознательное» (1918–1919). — См.: Яффе А. Хронограф жизни К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Дух и жизнь/ Пер. с нем. М., 1996. С. 549. В его основе — не только «эйдос» Платона, «*αρχετύπος*» (пробораз) Дионисия Ареопагита и Августина, «первообраз» П. Буркхарта, но и «архетипы», заимствованные им из *Corpus Hermeticum* (I, 140, 12b). — См.: Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 984. Все указанные источники неоднократно цитируются Вяч. Ивановым в его статьях о символизме.

⁸⁰ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 98. Эта работа К. Г. Юнга, впервые опубликованная на немецком языке в ежегоднике «Эранос» («Eranos») в 1934 году, хранится в Римском архиве Вяч. Иванова. Как свидетельствует Л. Вяч. Иванова, Вяч. Иванов внимательно следил за работами Юнга, но отказался от личного знакомства с ним и ни разу не посетил собрания «Eranos» в Асконе. — См.: Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 218.

⁸¹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. М., 1917. С. 2 (Верстка книги. — РИА).



него — «это модель архаического божества вообще, божества мифотворческой эпохи»⁸².

На основе анализа дионисийского мифа и статей по теории символизма Вячеслава Иванова можно убедиться, что архетипный метод (*как метод восхождения к неким условным универсальным схемам представления*) был разработан Ивановым-символистом до Юнга и развивался параллельно с его идеями. Он ярче всего проявился уже в его лекциях и публикациях о дионисийской религии и прежде всего «Эллинская религия страдающего бога» (1904) и «Религия Диониса» (1905), статьях 1900-х годов «Древний ужас», «Ты еси» и других, особенно тех, которые позднее были обобщены в книгах: «Дионис и прадионисийство» (1923) и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932). Большой интерес в этом плане представляют и поздние статьи писателя: «Лермонтов», «Размышления об установках современного духа», «Анима» «Мысли о поэзии» и другие.

Кроме того, и Иванова, и Юнга объединяет разработка стратегий мифоритуального метода, и если вклад Юнга в его разработку получил всеобщее признание, несмотря на спорность ряда идей, работы Иванова в этом плане еще недостаточно исследованы. Вместе с тем и Юнгом, и Ивановым был намечен путь к выделению архетипов, составляющих основу мифопоэтики и мифокритики в литературоведении XX века, хотя их открытия предвосхищались в русской и европейской науке XIX века⁸³.

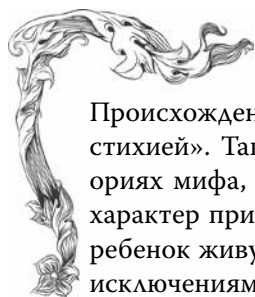
В заключительных главах «Эллинской религии...» Иванов писал, что проведенное им исследование посвящено дионисийской религии как универсально воплощающей религиозные представления и призванной «раскрыть нам глаза на нечто явное в мировой тайне», поэтому это начало, способствующее «делу духовного перевоспитания, в котором несомненно нуждается современная душа»⁸⁴. Миф о Дионисе, возникший из поминальных тризн, восходит, по его мнению, к архетипическим представлениям об отделении души от тела. Отсюда — теория экстаза и жертвенного растерзания, когда человек чувствует себя связанным с божеством. Дионисийское понимается Ивановым как аналог того, что Юнг определил как «коллективное бессознательное». Софийным импульсом стала христианская религия, а «человеческий дух должен был сораспяться Христу», чтобы «ощутить всеединство»⁸⁵. Христос — это символический образ возрожденной души человека, то есть того архетипа, который Юнг обозначит как Самость.

⁸² Брагинская Н. В. Трагедия и ритуал у Вяч. Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 296–297.

⁸³ В «Эллинской религии страдающего бога», указывая на связь мифологии с религиозными обрядами и ритуалами, Иванов указывает на ряд западноевропейских исследователей, которые видят глубокую связь мифа с изначальными представлениями, коренящимися в религиозном обряде. — см.: Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Верстка книги. 1917. С. 30–41. «Какая-то общая мифотворческая закваска, — пишет Вяч. Иванов, — роднит дионисийскую религию с индийской, придает ей арийские черты» (Там же. С. 37).

⁸⁴ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 136.

⁸⁵ Там же. С. 142–143.



Происхождение мифа теоретик символизма связывает с «подсознательной стихией». Так, например, рассуждая в черновом наброске о различных теориях мифа, он пишет: «Наш интеллект — сознательная наша жизнь. Наш характер принадлежит другой подсознательной стихии. Животный, дикарь, ребенок живут подсознанием, культурные люди — сознательным, за иными исключениями. <...> Эта психология толпы важна для распространения и складывания мифа. Здесь образовывается коллективным творчеством толпы миф»⁸⁶.

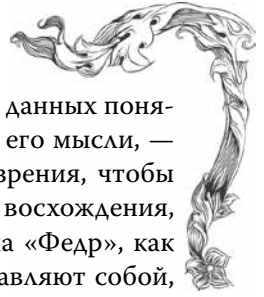
Архетипическое укоренено в мифе и обряде, религиозных таинствах, поэтому Иванов вводит понятие «тип *пра-мифа*» как некоего представления, которое выделяется из эмоциональной сферы (IV, 645) и утверждается как «древнейшее узрение в форме синтетического суждения» (IV, 773). Понятие *архетип* в значении «стародавнего религиозного мировоззрения» (IV, 659) им также используется, но уже в поздних статьях («Лермонтов», «Мысли о поэзии» и других). Мифологему Иванов считает производной обрядовых представлений, результатом осмысления культа и обряда (IV, 518). «Чем живее в поэте чувство “*realiora in realibus*”, — пишет он в книге о Достоевском, — <...> тем естественнее соприкасается и согласуется оно с рождающимися в воображении праобразами бытийного мышления, еще живущего в темной памяти древнего мифа» (IV, 518). Показательно, что названные Юнгом базовые архетипы его аналитической психологии (Самость, Тень, Анима, Анимус и другие) используются Ивановым крайне редко (исключением является статья «Анима») и то с достаточной корректировкой. В данном случае понятие «архетип» применительно к творчеству Вяч. Иванова понимается как некий платоновско-августиновский «первообраз» или «образец», в терминологии Иванова — «прамиф».

Платон, как известно, излагает «учение об идее как о порождающей модели»⁸⁷. В этом плане архетип — исток и основа становления мифического представления. Архетипы определяют ядро мифологического образа или мифа в целом, «осколком» которых считаются мифологемы как «знаки» мифа, основанного на платоновском понимании онтологии бытия как соответствии реальности ее сущностной «идее» или первообразу. Причем при формировании архетипических образов и понятий Платона символисты стремились постичь сакральный смысл, заложенный в платоновской симвонологии, хотя они использовали также и понятия, аналогичные тем, которые обозначены в современной науке как «литературные архетипы» (повторяющиеся литературные и фольклорные образы, сюжеты, мотивы).

На загадочную связь архетипов Платона, основанных на понятиях *idéa* и *eîdos* со святилищами тайных культов и созерцанием там божественных

⁸⁶ РГБ. Ф. 109. 5. 12. Л. 8 об. Л. 9.

⁸⁷ См. об этом: Лосев А. Ф. Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 13.



образов указывает Флоренский при исследовании этимологии данных понятий⁸⁸. Цель использования данного архетипа, согласно логике его мысли, — выработать способности мистического созерцания, особого зрения, чтобы постигать сверхчувственные идеи в процессе эротического восхождения, что является главной идеей посвяtitельного диалога Платона «Федр», как мы убедились на основе анализа помет Иванова. Они представляют собой, по мысли Флоренского, «идеи-силы», так как имеют необыкновенную способность воздействия на сознание человека⁸⁹.

Поэтому архетипы Платона обладали для символистов, опирающихся на опыт их осмысления представителями немецкой идеалистической философии, особой притягательностью в связи с заложенной в них возможностью «выходения за пределы самого себя», говоря словами Августина — «transcende te ipsum».

Сохранившийся среди черновых рукописей поэта рисунок — схема трансценденции — тому яркое свидетельство⁹⁰.

В творчестве Вячеслава Иванова представлены архетипы Платона, которые подвергаются трансформации в соответствии с мифологическим мышлением человека XX столетия. Не случайно в поздней переписке Иванова с Э. Р. Курциусом оба они признают, что Иванов, будучи христианином, стремился внести в гуманизм идеи античных мистерий как внутренних движущих сил культуры⁹¹.

Иванов воспринимает принцип теургии в русле эзотерической гностико-герметической традиции. Основная идея изложена им в статье «Ты еси» (1907). Она заключается в понимании того, что человек может обрести в себе божественное начало, что приведет его к восхождению на уровень создания себя как человека духовного и носителя сокровенного учения. Телесно-духовно-душевный синтез в теории Иванова является глубочайшим свидетельством влияния на него античной эзотерической традиции и прежде всего платоновской. Ее постулаты изложены в посвяtitельных диалогах «Пир» и «Федр», что было уже предметом нашего рассмотрения. Кроме того, Иванов синтезирует платонизм с гностико-герметической традицией, близкой, например, В. С. Соловьеву.

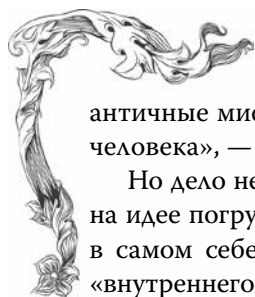
В статье «Андрогин против сверхчеловека» Н. К. Бонецкая пишет о том, что проект андрогинного человека у Иванова определялся, как и у В. С. Соловьева, чисто языческими представлениями о воскрешении в себе божества, восходящими к его дионисийским представлениям. «Здесь лицо, — пишет она, — то же антропологическое задание, что и в “Смысле творчества” Бердяева, — восстановление андрогина». «Желая “воскресить”

⁸⁸ Флоренский П. Смысл идеализма. (Метафизика рода и лика). С. 132.

⁸⁹ Там же. С. 136.

⁹⁰ Рисунок не датирован. — См.: Рукописный отдел ИРАИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 607. № 188. Л. 110.

⁹¹ Wachtel M. Die Korrespondenzen zwischen E. R. Curtius und V. I. Ivanov // Welt der Slaven. München, 1992. Jg. 37. h. 1/2. S. 72–106.



античные мифы, Иванов переносит их сюжеты в область внутренней жизни человека», — считает она⁹².

Но дело не только в перенесении схемы дионисийского мифа, основанной на идее погружения в хаос и высвобождения представления о божественном в самом себе. Речь идет о мистической христианской идее «высветления» «внутреннего человека» как результата познания самого себя и приобщения к божественной тайне Другого, воплотившейся в мистической формуле — «Ты еси». Необходимость этого диктуется кризисом индивидуализма и утратой религиозных ценностей, когда разрушено единство сознания человека, как пишет Иванов. Понимание религии коренится, по его размышлениям, в мистических переживаниях, когда рождается представление о «сущем», противопоставленное индивидуалистическому Я — Эго. Показательно, что первым эпиграфом к статье становятся слова: «Находится ли религия в состоянии разложения (dissolution) или эволюции (evolution)? Запрос журнала “*Mercure de France*»». Вторым эпиграфом является надпись на храме Аполлона в Дельфах: «EI» (III, 263). Показывая поиски высшего начала, Иванов использует юнгианскую схему индивидуации в ее трансформации от Тени к Самости, переложенную на язык мифологии и христианской мистики:

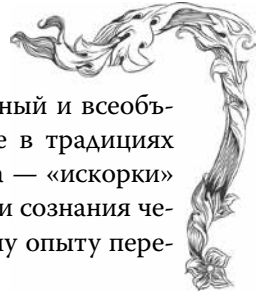
«Блуждая по периферии сознания, Психея ищет лучей духа, исходящих из нашего божественного центра, из того Абсолютного в глубочайшей святине нашего духовного существа, имя которому в учении Браманов — Атман и “Сам”, в христианской мистике — Небо и Отец в Небе. Но эти духовные лучи реализуются для Психеи в ипостаси Богосыновства: никто не приходит к Отцу иначе, как чрез Сына. <...> Тогда Психея узнает своего Жениха, так приближающегося к ней из глубины личного сознания в образе воскресшего я, — как проснувшийся сын Божий (Лука, 3:38)...» (III, 265).

Это соответствует, по мысли Иванова, в учении Мейстера Экхарта «мистическому моменту рождения Христа в я» (III, 265).

Перевод сюжетов античной мифологии на язык новозаветных текстов и средневекового богословия не случаен. Мистическое богословие Экхарта было основано на традиции Платона и неоплатоников, Августина, Дионисия Ареопагита, Альберта Великого и Фомы Аквинского и стало результатом «личного религиозного опыта, интуитивного познания бога, открывающегося в так называемой *unio mystica*, — мистическом, тайном, данном чрез откровение единении с Божеством»⁹³. В соответствии с богословской традицией душа человека трактуется как Невеста, а ее брак с Христом — Небесным Женихом — как единение с божественным. В статье Иванова сделана попытка мистико-эротического обоснования мистерии души как брака Христа и Не-

⁹² Бонецкая Н. К. Андрогин против сверхчеловека. С. 90–91.

⁹³ Гучинская Н. О. Мистическое богословие Мастера Экхарта // Мастер Экхарт. Избранные проповеди и трактаты / Пер. Н. О. Гучинской. СПб., 2001. С. 13.



весты — души человека. Сюжет статьи носит надындивидуальный и всеобъемлющий характер и развивается в мифо-поэтическом ключе в традициях христианской мистики. В его основе идея Божественного света — «искорки» Экхарта. Сущность веры — явиться ведущим принципом души и сознания человека, как считает Вячеслав Иванов, обращаясь к древнейшему опыту переживания божества в мистериях, в частности в Дельфах.

На заседании Религиозно-философского общества в Петербурге, состоявшемся 24 февраля 1909 года, в полемике по поводу доклада Н. А. Бердяева «Опыт философского оправдания христианства» Вячеслав Иванов говорил о сложном антрополого-психологическом опыте современного переживания христианства, которому предшествовал путь самопознания в древнейших мистериях. «По моему убеждению, — как считал он, — современная душа не может другим путем прийти к религиозному сознанию, как только путем осознания своего микрокосма»⁹⁴. «Я думаю, — продолжал он, — не диалектическими доказательствами, а именно психологическим методом человек может прийти к тому мистическому состоянию, которое сделает для него сознаваемым присутствие в нем этого божественного центра, этого абсолютного бытия»⁹⁵. По поводу суждения выступающих относительно того, что это было открытие христианства, Иванов заметил: «Что касается заявления о том, что стремление к совершенствованию, внутреннему изменению человека, стремлению к богоподобию были открыты христианством, то оно совершенно неправильно. Раньше существовали религиозные построения, существовали мистерии»⁹⁶. Но христианство, по его мысли, внесло в осмысление проблемы великую идею воскресения.

Анализируя древние ритуалы мистерий, Юнг пишет, что в священных ритуалах — а это высшая форма переживания трансцендентности — открывалось «бесконечное возобновление жизни в процессах трансформации и обновления», так как «эти мистерии-драмы изображают трансцендирование жизни <...>, как правило, через роковые трансформации — смерть и воскресение бога и богоподобного героя»⁹⁷. «Иницируемый в этой ситуации может оказаться либо просто свидетелем божественной драмы, либо ее участником, может внутренне опереживать, либо ритуально трансформироваться, отождествляя себя с Богом»⁹⁸. Аналогом этого, по его мнению, является месса. Юнг посвятил этой проблеме специальную работу, которую назвал «Символ превращения в мессе», обосновав литургию как ритуал превращения и трансформации через этапы крестного знамения, приготовления чаши (кратэра), исполнение вина Святым Духом и т. д.⁹⁹

⁹⁴ Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: В 3 т. (1907–1917). М., 2009. Т. 1. С. 507.

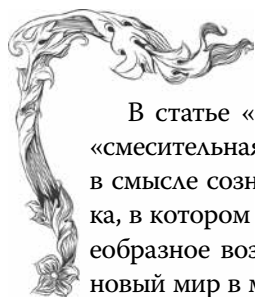
⁹⁵ Там же. С. 508.

⁹⁶ Там же. С. 509.

⁹⁷ Юнг К. Г. О возрождении // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Пер. А. А. Спектор. Мн., 2004. С. 251.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Юнг К. Г. Символ превращения в мессе // Юнг К. Г. Ответ Иову / Пер. с нем. М.,



В статье «Заветы символизма» Иванов указал на понимание им того, что «смесительная чаша (кратэр) означает душу» (II, 593). И образ перворожденного, в смысле сознания или души, проецируется им на образ божественного ребенка, в котором «исток» впервые состоялся. Архетип рождения мыслится как своеобразное возвращение к мифологическим истокам священного. «Выстраивая новый мир в миниатюре образа макрокосма, — пишет Юнг, — мифологическое основание переходит к действию: оно превращается в созидание (cründung)»¹⁰⁰. Это исток того важнейшего архетипа, который Юнг назвал Самостью, а Вячеслав Иванов в статье «Ты Еси» — «Атман индусов» и «Сам». Самость — сложнейшее понятие мировых религий и психологии. Восходит к санскритскому слову *Ātman* — дыхание, Дух, Я, самость. Это определение высшей истины в Упанишадах¹⁰¹. По Юнгу, архетип духа, дыхания восходит к гностическим текстам о Св. Духе как рпеума. «Святой Дух и Логос, — пишет он, — сливаются и растворяются в гностическом понятии Софии (Премудрости)...»¹⁰²

В статье «Валентин и валентиниане» для Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона Соловьев излагает гностический миф о порождении Софии-Ахамот, которая «произвела свое высшее порождение — духовное начало в нашем мире, семя будущих духовных людей, пневматиков или гностиков». «Таким образом, — пишет философ, — в человеке соединены три начала: 1) материальное, 2) душевное, полученное от Демиурга, 3) духовное, вложенное Софией-Ахамот», но эти три начала не осуществляются в своем синтезе: человек либо телесен, либо душевен и редко духовен». Духовные люди, по мысли Соловьева, — «чада премудрости», и цель мирового процесса — «собрать всех имеющих в себе “семя жены” (то есть Софии-Ахамот) и из бессознательных пневматиков превратить их в сознательных гностиков»¹⁰³.

В эзотерической традиции получение сокровенного знания предполагает создание в себе высшего начала — «внутреннего человека», говоря языком Августина, или «внутреннего неба», если перейти на язык Я. Бёме, автора книг «Христософия, или Путь ко Христу» и «Аврора, или Утренняя заря в восхождении». То есть важно найти путь к божественному Свету. Архетипы, по Юнгу, воплощаются и в христианских формулах. Так, Я. Бёме соединил, по его мнению, глубинные противоположности с помощью христианской формулы «Отец-Сын», «включив в нее свое гностическое мировоззрение»¹⁰⁴.

Основная черта гностицизма, по мысли Соловьева, — примирение противоположностей и выработка доктрины спасения, согласно которой спасутся люди духовные (пневматики)¹⁰⁵. Путь к этому — божественная

2001. С. 6–98.

¹⁰⁰ Юнг К. Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии // Там же. С. 15.

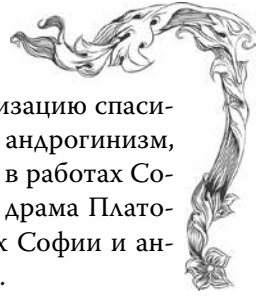
¹⁰¹ См.: Джемс В. Многообразие религиозного опыта. М., 1910. С. 405.

¹⁰² Юнг К. Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К. Г. Ответ Иову. С. 148.

¹⁰³ Соловьев В. С. Валентин и валентиниане // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-н/Д., 2000. С. 5–6.

¹⁰⁴ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 104.

¹⁰⁵ Соловьев В. С. Гностицизм // Философский словарь Владимира Соловьева. С. 91.



сизигия, возвращение в себе человека духовного через актуализацию спасительного знания (гносиса), идея целостности — божественный андрогинизм, созидание Богочеловечества (Софии). Все эти идеи высказаны в работах Соловьева «София», «Чтения о Богочеловечестве», «Жизненная драма Платона», «Смысл любви» и основаны на архетипах и мифологемах Софии и андрогина — целостного человека Платона из его диалога «Пир».

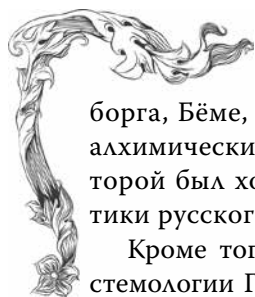
Таким образом, в философии и литературе русского символизма архетипы Платона актуализируются в связи с платоновско-соловьевским синтезом идей. Архетипы как трансперсональные доминанты, ведущие к мифологизации сознания, способствовали пониманию психологии внутренней жизни как трансформации архетипов: от Эго — к Самости. Вячеслав Иванов оказывается в своих поисках близок К. Г. Юнгу. Развитие всех этих идей в русском символизме было своеобразным аналогом юнгианскому психоанализу в Европе.

Показательно, что Э. К. Метнер — музыкальный критик, вдохновитель и руководитель символистского книгоиздательства «Мусaget», стал не только носителем знания всего комплекса идей этого движения, но и, как Вячеслав Иванов, человеком, заинтересованным в том, чтобы символизм стал не только явлением эстетическим, но и внеэстетическим, то есть методом становления и саморегуляции личности, выполняя, по его словам, древнейшую функцию религии, обряда и мифа в некоем синтезе культурного универсального знания. В журнале «Труды и дни» его статьи опубликованы в контексте центральных манифестов русского символизма, и прежде всего таких, как «Мысли о символизме», «О границах искусства», «Манера, лицо и стиль» Вяч. Иванова, «О символизме», «Линия, круг, спираль — символизма» Андрея Белого. Вступительные статьи от редактора, составленные Э. Метнером, свидетельствуют о его стремлении объединить единомышленников в состоянии общего кризиса культуры и самого символизма в 1910-е годы, а также «способствовать раскрытию и утверждению принципов подлинного символизма»¹⁰⁶.

С одной стороны, символизм обладал этим опытом в лице ведущих его представителей: Белого, Иванова, Эллина, с другой — оказался под мощным влиянием явлений внеэстетического ряда, выходящих за пределы собственно художественного творчества и направленных на трансформацию самой личности, — эзотерической доктрины Р. Штайнера и психоанализа К. Г. Юнга.

Прежде всего необходимо отметить, что русский символизм, доктрина Р. Штайнера и психоанализ К. Юнга имеют в своей основе общие источники — древнейшие сакральные религиозные обряды и ритуалы и прежде всего мистерии, переведенные Платоном на язык философии и трансформированные в христианской мистической литературе (Экхарта, Сведен-

¹⁰⁶ См.: Метнер Э. Мусaget. Вступительное слово редактора // Труды и дни. 1912. № 1. С. 2.



борга, Бёме, Рейсбрука Удивительного и других)¹⁰⁷. Они связаны также с алхимическим символизмом и гностико-герметической традицией, с которой был хорошо знаком В. С. Соловьев и его последователи — теоретики русского символизма и основатели мусагетовского движения¹⁰⁸.

Кроме того, их всех объединяет гетеанизм¹⁰⁹. Штайнер посвятил эпистемологии Гёте специальное исследование — книгу о мировоззрении Гёте («Goethes Weltanschauung», 1897)¹¹⁰, которая получила известность в европейской науке. Юнг также был гетеанцем, цитатами из сочинений Гёте он подтверждает свои гипотезы уже в ранних книгах и прежде всего в «Либи́до, его метаморфозы и символы» (1912). Учение Гёте о протофеномене лежит в основе его учения об архетипах. Наконец, Гёте был подлинным кумиром всех символистов и прежде всего Э. К. Метнера, написавшего антиштайнеровскую книгу «Размышления о Гёте» (1914). Кроме того, Р. Штайнер, К. Г. Юнг и Э. К. Метнер были почитателями и интерпретаторами как мистических проповедей Экхарта, так и современной им философии Ф. Ницше. Особое место в этом ряду занимают также почитаемый ими Рихард Вагнер и древнегерманская мифология.

Антропософия Штайнера и аналитическая философия Юнга имеют эзотерическую природу и представляют альтернативную научной модели парадигму знания как сокровенной мудрости, они используют при этом многообразие религиозного опыта человечества. Если Штайнер уже в самом начале XX века создал целое направление и имел учеников и последователей, то Юнг в 1910-е годы был все еще малоизвестен и переживал кризис в связи с разрывом со своим учителем — З. Фрейдом. Но именно его выбирает Метнер как учителя-врача и ученика, которому в течение многих лет он будет пересказывать суть многих идей и жизнестроительных практик русских символистов и прежде всего Вячеслава Иванова¹¹¹.

Проблема выбора Метнера, как известно, обострилась также в связи с расколотостью его личности, осознанием себя как «неудачника» и «тени» брата — Н. К. Метнера — талантливого музыканта и композитора¹¹². Ему,

¹⁰⁷ Показательно, что серия книг, издававшихся под грифом «Орфей» при книгоиздательстве «Мусагет», состояла из сочинений мистиков, на знания которых строились антропософия Р. Штайнера и психоанализ К. Г. Юнга.

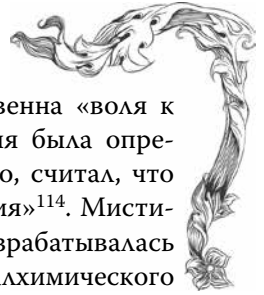
¹⁰⁸ См., например каталог: 500 лет гносиса в Европе: гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Амстердам, 1993.

¹⁰⁹ Р. Штайнер был талантливым интерпретатором розенкрейцеровских трактатов. См. его статью, написанную в 1918 году, из журнала «Das Reich» в кн.: *Андреа И. В. Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459* / Пер. с нем. М., 2003. С. 169–213. О значимости розенкрейцеровского трактата «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца» для Юнга см. его свидетельства в кн.: *Юнг К. Г. Mysterium coniunctionis* (Таинство воссоединения). Минск, 2003. С. 2003. С. 3.

¹¹⁰ См. книгу в русском переводе: *Штайнер Р. Очерк теории познания Гётевского мировоззрения* / Пер. с нем. М., 1993.

¹¹¹ См. об этом в кн.: *Юнггрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Э. К. Метнера*. СПб., 2001.

¹¹² Тень, по Юнгу, является недоразвитой формой проецирующей души и противо-



вдохновенному поклоннику Ницше и Вагнера, была свойственна «воля к власти», стремление к роли «соединителя»¹¹³. Эта тенденция была определяющей для сознания Метнера, который, по словам Белого, считал, что «людские дуэты и трио — молекулы-де химического сцепления»¹¹⁴. Мистическая концепция coniunctio (соединения), как известно, разрабатывалась К. Г. Юнгом. Она была основана на идеях священного брака алхимического символизма и розенкрейцерства¹¹⁵.

Мифологизация, присущая Метнеру как поклоннику Ницше, была следствием его страстной любви к музыке Вагнера и активной деятельности музыкального критика. Так, в его книге «Модернизм и музыка», опубликованной в книгоиздательстве «Мусагет» в 1912 году, встречается целый ряд наблюдений, связанных с восприятием музыки Вагнера. Вагнер, по мнению автора, сумел воплотить в музыке древнейшие представления через архетипическую идею, которая имела «эмбриональный предобразный характер»¹¹⁶. «Ибо что такое идея?» — пишет Метнер, анализируя это явление в музыке. Далее он размышляет: «Нечто безусловное, абсолютное, нечто, бытие чего прежде, чем понятие; идеи суть неразрешимые проблемы, нам заданные; поэтому в “Критике способности суждения” (§ 57) Кант называет эти идеи неизложимыми представлениями воображения и прибавляет, что эстетическая идея никогда не сможет стать познанием, так как она является созерцанием воображения <...>, а по Платону, который полагал, что идеи как бы зримы очами разума, они являются пребывающими сущностями вещей, прообразами их <...>. Идея создает единство, образы, является внутренним законом...»¹¹⁷ Разрабатывая понятие архетип, Юнг ссылаясь также на понятие Канта «Urbild» или «первобытный образ», в котором содержится «прообраз» практического действия разума («Критика чистого разума», 1781).

В контексте манифестов русского символизма оказалась пока не представленной и неизученной работа Э. К. Метнера «Миф, мистерия, символ и мистика», являющаяся второй частью его заметок «Вагнериана. Наброски к комментарию»¹¹⁸. Черновые наброски к ней, содержащиеся в личном архиве Метнера в Российской Государственной Библиотеке и датированные 1910-ми годами, озаглавлены «Миф, мистерия, символизм и мистицизм». Здесь последовательно изложены позиция Метнера, сблизившая

стоит сознательному позитивному образу и компенсирует его. См.: Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*: Таинство воссоединения. С. 129. О нереализованности Метнера писал Белый, подметивший ее при первых встречах с Эмилием Карловичем и утверждавший, что «в Метнере жило — нечто от “гения”»; но «“гений в нем” — обрел рубище. Как луч из окошка, погас за окошком». См.: Белый А. Начало века / Подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 88, 99.

¹¹³ Белый А. Начало века. С. 98.

¹¹⁴ Там же. С. 91.

¹¹⁵ См.: Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. С. 3–8.

¹¹⁶ Метнер Э. К. Модернизм и музыка. Статьи (1907–1910). М.: Мусагет, 1912. С. 374.

¹¹⁷ Там же. С. 434–435.

¹¹⁸ Труды и дни. 1912. № 4/5.



его с Юнгом в 1914 году, и символистская теория архетипов, близкая к открытиям Вячеслава Иванова.

Исследователи указывают на музыкальные открытия Вагнера в области мифологических первооснов сознания как предвосхищение психоаналитического теоретизирования¹¹⁹. По наблюдениям Метнера, Вагнер воссоздал первозданно-хаотические представления, то, что позднее Юнг определит как «коллективное бессознательное». Сам комментарий к «Вагнериане» должен был выполнять функцию истолкования мифотворческой позиции Вагнера, в основе которой лежит трансформация древнейших мифологических представлений в символические образы и метафизические понятия. Мостом между образом, воплощающим глубинные представления и мистические переживания, и понятием становятся так называемые «ИДЕИ-ИСТИНЫ». Термин Метнера «ИДЕИ-ИСТИНЫ» восходит к платоновскому пониманию «Идеи». Из этого же определения Платона исходил, как известно, и Юнг при определении понятия «архетип», и Вячеслав Иванов.

В центре построения Метнера — структура мифического образа и его трансформация *от мифотворческой системы* («вера в чудо», «религия», «миф и мифология», «мистерия», «художественное творчество») к выходу за пределы творчества в *мистику и мистическим переживаниям* как внутреннему опыту, содержащему «ИДЕЮ-ИСТИНУ». Это понятие переходное (в черновых записях от него идет указатель: красная стрелка, ведущая вверх — к мифотворческой системе; а затем она же — вниз: от мифотворческой системы к метафизической). *Метафизическая* включает следующие положения: «внутренний опыт как мистическое переживание» — «аллегорическая мистика» — «теоретическое творчество» — «логическая причинность понятий и их аллегоризм» — «магия и метафизика» — «наука» — «вера в знание»¹²⁰. В публикацию этой схемы в журнале «Труды и дни» внесены поправки. Приводим ее полностью в окончательном варианте:

«Вера в чудо. (Благодать).

(Предпосылка религии). Миф. (Тео- и космогония). Религия. (Образ мира).

Художественное творчество. (Путь).

Фактическая причинность в мистерии и символизме.

Теургия.

Символическая мистика.

Мистическое переживание как внутренний опыт.

ИДЕЯ — ИСТИНА.

Внутренний опыт как мистическое переживание.

Аллегорическая мистика. Натуральная магия.

Логическая причинность понятий и их аллегоризм.

Теоретическое творчество. (Путь).

¹¹⁹ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. С. 117.

¹²⁰ РГБ. Ф. 167. 19. 24. Л. 11.



Наука. (Образ мира).
(Предпосылка науки). Метафизика. (Натурфилософия).
Вера в знание. (Власть)»¹²¹.

Публикация этой схемы в журнале «Труды и дни» сопровождается пояснениями и комментариями в конце работы. Они представляют чрезвычайный интерес, так как являют собой попытку перевода мифотворческой системы символизма на язык гуманитарного мышления и науки. Метнер пишет, что «высшее теоретическое творчество <...> требует столь же (если еще не более) наития, вдохновения, нежели творчество художественное; если творчество (все равно: по ту или другую сторону Идеи-Истины) неотвратно обращено к Последнему (следовательно: к знанию *realissimum* или к реальному Чуду), то это — знак, что творящий имел, имеет или будет иметь высокое внутреннее мистическое переживание...»¹²² «И там и здесь мы имеем дело с мышлением. В первом случае мыслят образами, которые представляют собою плоды способности к опыту и к наблюдению творческого воображения; во втором случае мыслят понятиями, которые представляют собою плоды способности к отвлечению и к обобщению творческого рассуждения»¹²³.

Для различения символа и аллегории, предшествующих абстрактному понятию, Э. Метнер отсылает читателя к трудам теоретиков символизма и прежде всего Андрея Белого и Вячеслава Иванова, приводит определения символа, принадлежащие Гёте и основанные на понимании символа как выражения более общей идеи. Он пишет, что именно в «системе мифических *символов* и в теоретической системе *аллегорий* приходится иметь в виду и иного рода противопоставление: именно, с одной стороны, — символ мифический, то есть такой, который является представителем не только более общего, но и более первичного стихийного, чего-то, стоящего в начале и конце всякого временного процесса...»¹²⁴

Метнер в своем анализе отмечает значение древних мистерий, направленных на выявление содержания бессознательного, возводимого в образы-знаки. Именно мистерии Вагнера, по его мысли, являются выражением древнейших представлений, укорененных в мифе. В заключение он высказывает надежду на разработку «трансцендентальных методологий», которые захотели бы выступить как научная философия. Это будет, по мнению Метнера, «метафизический трамплин» для развития разных наук.

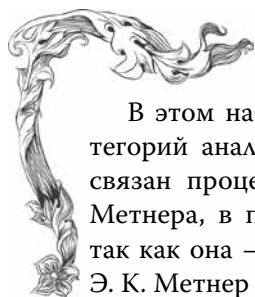
Важно понять, что Метнер идет от вычленения мифологических образов и мотивов, основанных на мифе и мистерии у Вагнера и его предшественников — Гомера, Эсхила, Данте, Шекспира, Гёте и немецких романтиков (Брентано), а в России — Гоголя, — до теоретического их осмысления. Мостом от мифа и религии к метафизике и науке оказывается понятие «ИДЕИ-ИСТИНЫ».

¹²¹ Труды и дни. 1912. № 4/5. С. 30.

¹²² Там же. С. 30–31.

¹²³ Там же. С. 31.

¹²⁴ Там же. С. 32.



В этом наброске Метнера ощутимо предвосхищение таких базовых категорий аналитической психологии Юнга, как архетипы. Именно с ними связан процесс индивидуации личности. Теургия, обозначенная в схеме Метнера, в переложении на язык Юнга может пониматься как *терапия*, так как она — путь *индивидуации* и ведет к изменению сознания. Поэтому Э. К. Метнер выбрал в качестве центра консолидации символистских идей учение Юнга, а также в своих статьях 1920–1930-х годов подчеркивал генеалогическую и типологическую связь русского символизма и юнгианского психоанализа, как и некоторые другие его современники¹²⁵, например, Б. Вышеславцев¹²⁶.

Как показывают архивные материалы, приводимые М. Юнгтреном, Метнер обнаружил близость Юнга с Андреем Белым и Вячеславом Ивановым уже в книге швейцарского психолога «Либи́до, его метаморфозы и символы» (1912), где родственной символистам оказалась трактовка символов¹²⁷. Метнер пытался вовлечь в диалог и самого Иванова, высказавшего нелестный отзыв о книгах Юнга «Либи́до, его метаморфозы и символы» и «Психологические типы», вышедших под грифом символистского книгоиздательства «Мусагет» и со вступительными статьями к ним Метнера¹²⁸. Он же одним из первых дал интерпретацию статьи Иванова «Русская идея» с позиций юнгианского психоанализа¹²⁹.

Таким образом, искания символистов и К. Г. Юнга были близки общим подходом к пониманию символического в структуре сознания и жизни человека. Но принципиально важным оказывается совпадение не только трактовок символов сознания и сюжетов индивидуации, но и жизнетворческих практик.

5.3. АРХЕТИП БАШНИ В СТРУКТУРЕ «ТЕКСТА ЖИЗНИ» И ТВОРЧЕСТВА ВЯЧ. ИВАНОВА И К. Г. ЮНГА

И Юнгу, и Иванову было присуще ощущение себя *homo mysticus* — человеком мистическим, стремящимся к пониманию тайны жизни человека и его сознания. Юнг определил свою «Башню», построенную в 1923 году в Боллингене на берегу Цюрихского озера, понятием «*Psyche*», указав на нее как на символическое явление своей жизни и творчества. Реальная «Башня» Вячеслава Иванова на Тверской-Таврической, 25, ставшая центром культурной

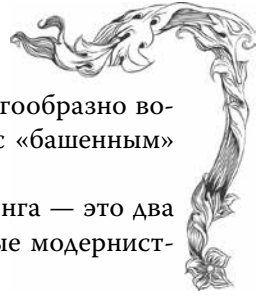
¹²⁵ См. об этом: Юнгтрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 46.

¹²⁶ Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. Париж, 1931. Т. I.

¹²⁷ Юнгтрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 104, 188.

¹²⁸ См. об этом: Иванов В., Метнер Э. К. Переписка из двух миров / Публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. № 2–3.

¹²⁹ См.: Medtner E. W. Ivanows Wesensschau des Russentums // Neue Zürcher Zeitung (от 28 и 29 ноября 1930 г.).



жизни Петербурга в 1905–1912 гг., также была проектом, многообразно воплотившимся в системе символических образов, связанных с «башенным» мифом и «башенным» текстом.

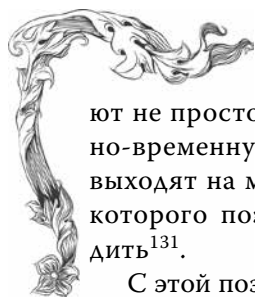
По — существу, «Башня» Вячеслава Иванова и «Башня» Юнга — это два глобальных антропологических проекта, противопоставленные модернистской культуре и из нее же выросшие.

Анализ одного из наиболее значимых символов у Иванова и Юнга — башни — позволит нам, во-первых, приблизиться к специфике ивановского понимания природы архетипического символа. Во-вторых, это даст возможность включить «Башню» Иванова в многомерную реальность сакрально-традиционной культуры, связанную с мифом и ритуалом. Наконец, архетипный метод, разработанный Юнгом и его последователями, представителями мифо-ритуального метода и мифокритики, понимающийся как разновидность литературной герменевтики, поможет выйти к истолкованию сложных гетерогенных символов «башенного текста» в мифопоэтике Иванова.

Мысль о том, что «Башня» Вячеслава Иванова в Петербурге является не только явлением историко-культурного ряда, но имеет символическое значение, высказывалась самим поэтом, его современниками, участниками «башенных сред», а также исследователями жизни и творчества поэта, обогатившими наши представления об этом феномене новыми материалами, впервые вводимыми в научный оборот, и своими концепциями «башенного» символотворчества и мифотворчества¹³⁰.

Вся множественность не сводимых к единому пониманию точек зрения свидетельствует не только о «несоответствии» «башенного» проекта Вячеслава Иванова традиционным формам жизни, но и об уникальности его попытки «превзойти» уровень реальности в познании самого себя и возможностей человека. Учитывая природу значений символов башни в жизни и творчестве Иванова, можно выделить те, которые име-

¹³⁰ Назовем лишь некоторые из них: *Белый А.* Начало века. М., 1990; *Бердяев Н.* «Ивановские среды» // *Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце.* М., 1992. С. 319–322; *Добужинский М. В.* Вячеслав Иванов и Башня // *Добужинский М. В. Воспоминания.* М., 1987. С. 271–275; *Маковский С.* Вяч. Иванов в России // *Воспоминания о Серебряном веке.* М., 1993. С. 114–129; *Волюшина — Сабашиникова М.* Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М., 1993 С. 152–153; *Троцкий С. В.* Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова // *Новое литературное обозрение.* № 10. 1994. С. 49–70; *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997; *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. СПб., 2000; и др. Среди современных исследований см.: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000 («Anna-Rudolph», «Из оккультного быта “башни” Вячеслава Иванова»); *Обатнин Г.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова). М., 2000; *Шишкин А. Б.* 1) Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // *Русские пиры. Альманах «Канун».* СПб., 1998. Вып. 3. С. 273–352; 2) История «Башни». Рим, 1997; *Шруба М.* Среда Вячеслава Иванова и связанные с ними литературные объединения // *Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения* / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 177–186. См. также: *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века.* СПб., 2006.



ют не просто «декоративную» функцию или определяют пространственно-временную маркированность «Башни» на Тверской-Таврической, но выходят на метафизический уровень, образуя тот «магический круг», из которого поэт, по словам С. С. Аверинцева, не имел намерения выходить¹³¹.

С этой позиции «Башня» Вячеслава Иванова понимается как символическая форма, которая является глубоко внутренней и сквозной темой интуиции, философствования и творчества поэта. Опираясь на идею системности символов у Вячеслава Иванова, а также высказывания ряда исследователей о том, что символы у поэта не носят случайного характера, а образованы влиянием «тезауруса» традиционной символики, взятой из пространства мировой культуры методом анамнесиологии¹³², мы обращаемся к рассмотрению архетипических значений образа башни в творчестве Иванова и их трансформациям, опираясь на понятие символической формы, чтобы представить образ ивановской «Башни» как онтологическую реальность мифа. Символическая форма — некий аналог того, что С. С. Аверинцев называл символической структурой. Это — «не самодовлеющая немая форма, это «говорящая» форма, некоторое высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи, которое, однако, может быть правильно прочитано только в «большом контексте» истории и никоим образом не вне его»¹³³. Здесь уже, в отличие от Э. Кассирера, акцент сделан не на феноменологии символических форм, а, скорее, на их онтологических основаниях, что было близко именно Иванову, в отличие от Юнга.

Наша задача — выделить лишь некоторые символы, связанные с истолкованием архетипических значений образа башни в этих и некоторых других произведениях, чтобы понять природу «башенного» мифа у Вячеслава Иванова.

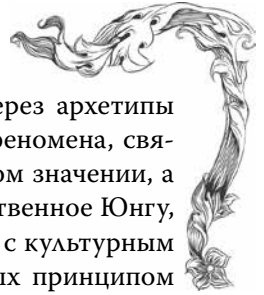
Архетипный анализ, разработанный К. Г. Юнгом в русле его аналитической психологии, хотя и не дает адекватного прочтения символистских текстов Иванова (это вряд ли возможно и при любых других подходах), зато позволяет выйти к герменевтике «башенного» мифа.

С Юнгом, как представляется, Иванова объединяет мифизация сферы

¹³¹ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст-89. М., 1989. С. 44–45.

¹³² Теория Вяч. Иванова восходит к философским построениям Платона («Федр», 250 b–d; «Федон», 72e–76e; «Менон», 81b–86b и др.), у которого, по мысли Вяч. Иванова, учение о Памяти основано на «припоминании» (ἀνάμνησις) души «о довременном созерцании божественных Идей» (III, 92).

¹³³ Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 300; Символическая форма в русле этой же традиции понимается, например, Э. Панофским как форма «духовного пространства». См.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. СПб., 2004. С. 29–212. О понятии символической формы см.: Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. М.; СПб., 2002. Т. 2. С. 8–9. О близости идей Юнга и Кассирера см.: Pietikäinen P. C. G. Jung and Psychology of Symbolic Form. Helsinki, 1999. P. 205–210.

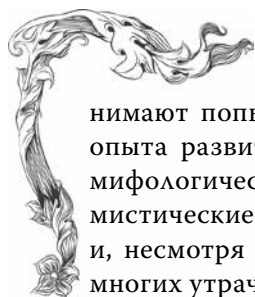


сознания человека и попытка проникнуть в запредельное через архетипы и символы. Понимание природы символа как психического феномена, связанного с трансформацией *либидо* (в расширенном юнгианском значении, а не в понятии эротического комплекса, как у З. Фрейда), свойственное Юнгу, было чуждо Иванову, так как символ связывался в его теории с культурным преданием, традицией и чередой становлений, обусловленных принципом эксегезы, и был доступен интеллектуальному пониманию, о чем свидетельствует его теория теургического творчества, изложенная в статьях о символизме и прежде всего в работе «О границах искусства» (1913).

Фигура Юнга интересна и тем, что в его судьбе и научных разысканиях также большую роль сыграла «Башня», построенная им, как уже указывалось, в 1923 г. и перестраиваемая в последующие годы. Поставить вопрос, сыграла ли здесь какое-то значение «Башня» Вячеслава Иванова, основанная им двумя десятилетиями раньше и имевшая большой резонанс в духовной жизни многих людей, в том числе и тех, кто оказался в 1920-е годы в эмиграции и с кем общался Юнг, попытался М. Юнггрен в своей книге «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера». Ему удалось показать на материале русских и зарубежных архивов связующую роль Метнера между представителями русского символизма, прежде всего Андрея Белого, с Юнгом. На связь теории Юнга с идеями Иванова в данном исследовании также указано, и, как оказалось, не последнюю роль здесь сыграла «Башня» на Тверской-Таврической, на которой Метнеру приходилось не только бывать, но и жить. Не случайно он своих статьях 1920-х–1930-х годов подчеркивал генеалогическую и типологическую связь русского символизма и юнгианского психоанализа, как и некоторые другие его современники¹³⁴.

Причем нас будет интересовать не история той или другой «Башни», а ее архетипическая символика, связанная с мифами и ритуалами древнейших культур, и ее символические проекции. У Иванова — в область мифопоэтики, у Юнга — сознания. Постановка проблемы обусловлена не столько близостью модернистских проектов у основоположника аналитической психологии, мифолога и философа К. Г. Юнга и поэта, теоретика русского символизма, Вячеслава Иванова, основавшего свою «Башню» в Петербурге в 1905 году как реальное пространство, сколько тем, что оба они воспринимают пространство «Башни» как символическое и предпри-

¹³⁴ См.: Юнггрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 46; Medtner E. W. Ivanows Wesensschau des Russentums // Neue Zürcher Zeitung (от 28 и 29 ноября 1930 г.). Родство идей Вяч. Иванова с К. Юнгом подчеркнул Ф. Степун в своей статье «Памяти Вяч. Иванова» (Возрождение. 1949. № 5. С. 189), показал в идее «преображенного Эроса» Б. Вышеславцев в книге «Этика преображенного Эроса» (Paris, 1931). Он составил введения к каждому тому сочинений Юнга, подготовленных К. Метнером к изданию и вышедших в 1939 году. На многочисленные цитаты из статей Вяч. Иванова о символизме в пересказе Юнга указывает также А. Эткин в предисловии к современному изданию книги Юнга (Эткин А. Великий труд «пытливого ума» // Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 8).



нимают попытку обобщения в своем творчестве поистине уникального опыта развития человеческих представлений, связанных с религиозно-мифологическими традициями, воплощающими сокровенные знания и мистические прозрения. В этом плане их искания были параллельными, и, несмотря на различие методов, у них была общая цель возрождения многих утраченных символов человеческого сознания, берущих начало не только в мифе, обряде, религиозных таинствах, закрепленных в Ветхом или Новом Завете, но и в гностико-герметической литературе и сочинениях христианских мистиков.

Эти традиции определили представления Иванова и Юнга о мистической природе образа башни, так как, по мнению Т. Жолковского, высказанному в книге «Взгляд из башни. Истоки антимодернистского образа», значение образа башни не определяется только ее архитектурными принципами (движением вверх), а формируется в определенном духовном пространстве, поэтому башни «иллюстрируют человеческое желание преступить пределы замкнутости мирского существования и возродить связь между раем и землей»¹³⁵. Исследователь анализирует модернистские проекты башен XX века, в том числе и проект Юнга.

Так как этот проект описан также биографами Юнга, нас будут интересовать только архетипические идеи, положенные в основу этого проекта, а также его специфика по сравнению с «Башней» и ее символическими проекциями в творчестве Вячеслава Иванова. В связи с тем, что среди центральных архетипов, выделенных Юнгом, нет такого, который бы прямо соотносился с образом башни, мы попытаемся обобщить некоторые мифологические представления, связанные с символикой башни и ее отражением в творчестве и в философии жизни Иванова и Юнга.

Сразу нужно оговорить сложность этого вопроса и невозможность охватить его целиком, так как образ башни является одним из сложнейших в религии и культуре и принадлежит, видимо, к типу «объединяющих символов» (*das vereinigende Symbol*), в котором происходит совмещение противоположностей (*coincidentia oppositorum*) в некоем высшем единстве, если обратиться к работам Дж. Фрезера, К. Юнга и их последователей, сторонников мифо-ритуального метода и мифокритики, например, Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде и других. Все символы, архетипические фигуры и знаки, которыми обозначалась башня в человеческой культуре, здесь служат для выражения той функции, которую Юнг определил как трансцендентальную. Эта функция в его понимании служит процессу индивидуации (восстановлению единства между «Я» и бессознательным). Она связана с возможностью синтеза противоположностей¹³⁶. Здесь принципиально важны символы и об-

¹³⁵ Ziolkowski Th. *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image*. Princeton, 1998. P. 7.

¹³⁶ Это понятие является предметом исследования в статье Юнга «Трансцендентальная функция» (1916).



разы целостности. Юнг считал таковыми прежде всего архетипические фигуры *круга, мандалы, кватерности* и приравнивал процесс индивидуации к общим, присущим многим древнейшим культурам религиозным обрядам посвящения или инициации¹³⁷.

В этом плане интересны исследования, проведенные в русле религиозной антропологии и мифологии учеников и последователей Юнга, опирающихся на понятие архетипа как некоей первоначальной схемы представления. Например, Дж. Кэмпбелл в книге «Мифический образ» отмечает множественность значений образа башни, получивших распространение в архаических культурах человечества. Он пишет, что в глубокой древности башни-храмы (зиккураты) являлись символами, объединяющими полярные начала: они были центрами вселенной и местом нисхождения божества на землю, знаменовали связь Неба и Земли (мужского и женского начала) ради восстановления плодородия.

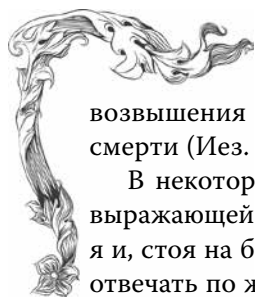
Юнг в книге «Психологические типы», рассматривая происхождение символа башни из архаических представлений, пишет, что «символ башни мог бы, пожалуй, принадлежать и к ряду тех, в основе своей фаллических символов, которыми история символов так богата»¹³⁸. Поэтому башни в их архетипическом значении имели смысл как духовного, так и эротического пространства¹³⁹. Предвосхищение этих теорий культурного мифа о союзе богов и смертных находим у Иванова в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» как попытку истолкования живописных видений художника (Ш, 158).

Показательно, что именно ветхозаветные тексты намечают путь к истолкованию неоднозначных, а порой и противоположных смыслов башни, связанных с различными, казалось бы, архетипическими значениями. Укажем лишь на некоторые из них. Например, образ башни в Библии трактуется как символ убежища, спасения, защиты (Суд. 9:51; 1 Цар. 13:6); указывает на связь с именованнием Бога (Прит. 18:11); аллегорически выражает красоту возлюбленной, сравнивающейся с башней из слоновой кости (Песн. 7:5; Песн. 8:10); является символом гордыни и отречения (4 Цар. 18:8); воплощает образы строительства и созидания (2 Пар. 26:10), Славы Бога (Иер. 31–38), центра строительства города во Славу Бога (Иер. 31:38);

¹³⁷ Понятие объединяющего символа рассматривается К. Г. Юнгом во многих работах и прежде всего «Психологические типы» (1921), «Aion» (1951), «Психология и алхимия» (1944), «Психология переноса» (1945), основанных на изучении принципа «соединения противоположностей» (*coincidentia oppositorum*), «переплетения противоположностей» (*complexio oppositorum*) и «мистерии соединения» (*mysterium coniunctionis*). В разделе «Значение объединяющего символа» своей книги «Психологические типы» Юнг рассматривает объединяющие символы в индуизме и даосизме как «изначальный (исконный) образ, то есть коллективный первообраз». — См.: Юнг К. Г. Психологические типы / Пер. с нем. С. Лорие. СПб., 2001. С. 324.

¹³⁸ Там же. С. 347.

¹³⁹ Кэмпбелл Дж. Мифический образ. М., 2002. С. 96–103. См. об этом также: Ziolkowski Th. The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. P. 10.



возвышения и вавилонского столпотворения (Быт. 11:4); поражения и смерти (Иез. 26:4; Лук. 13:4).

В некоторых ветхозаветных текстах этот образ становится аллегорией, выражающей идею бога как «внутреннего человека»: «На стражу мою стал я и, стоя на башне, наблюдал, чтобы узнать, что скажет он во мне, и что мне отвечать по жалобе моей?» (Авв. 2:1). Аналогичную трактовку получают образы башен в переводах Ивановым трагедий Эсхила¹⁴⁰.

Дж. Фрэзер в книге «Фольклор в Ветхом Завете» показал близость трактовки этого образа в религиях и обрядах древности у многих народов. Более того, он усмотрел аналог Вавилонской башни в преданиях о храмах-башнях у различных африканских племен и мексиканских народов. С его точки зрения, символика башни воплощает прежде всего архетипические представления о взаимоотношении человека и Бога, так как башня понималась в древности как место схождения Бога на землю. Для человека она была и средством возвышения, и путем спасения, и образом возмездия за грехи¹⁴¹.

Главная функция образов башен, как свидетельствуют некоторые примеры из библейских текстов, а также исследования Фрэзера, — связь человека со сферой трансцендентного. Об этом пишет и Дж. Кэмпбелл, анализируя библейскую историю на фоне похожих на вавилонскую башню месопотамских сооружений, и вслед за ним Т. Жолковский, говоря о принципе духовного погружения, реализующегося в башенных проектах¹⁴². Кроме того мифологи выделяют символику башни — храма как «над — земного Центра, который уподобляет их себе и преображает в “центры мира”», поэтому ритуальные действия людей «преднамеренно повторяют действия, совершенные от основания богами, героями или предками»¹⁴³.

Рассмотрим некоторые представления, лежащие в основе архетипических образов и связанные с пониманием символа башни у Иванова.

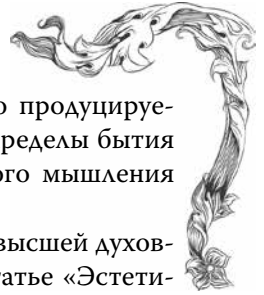
В статье «Эстетика символических начал» (1905), в которой он рассматривает процессы художественного творчества и духовной жизни, башенный принцип — восхождение — трактуется им как принцип воскрешения «погребенному я в нас» или второго рождения, как принцип трансцендирования («transcende te ipsum») (I, 823). Здесь акцентирован принцип трансценденции, рассматривавшийся выше в связи с понятием «объединяющего символа» у Юнга, хотя у Юнга и Иванова нет абсолютного совпадения этой функции, потому что для Юнга религия трансперсональна и он исследует универсальные символы, присущие человеку вообще, в феноменологическом аспекте. Это область чистой метафизики, основанная на сфере сознания. Иванов стремится к онтологизации символа, связанного со всеми сферами бытия («realiora in realibus»), хотя ему также присуще понимание

¹⁴⁰ См.: Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 52, 58–59; и др.

¹⁴¹ См.: Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Пер. с англ. М., 1986. С. 160–170.

¹⁴² Кэмпбелл Дж. Мифический образ. С. 104. См. об этом же: Ziolkowski Th. The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. P. 19.

¹⁴³ Элиаде М. Космос и история / Пер. с франц. и англ. М., 1987. С. 33.



символа как метафизической реальности сознания и некоего продуцируемого сознанием сверхбытия. Поэтому стремление выхода за пределы бытия в сферу чистой трансценденции — особенность философского мышления Иванова, как и Юнга.

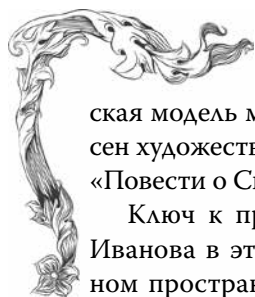
Трансцендирование в поэзии Иванова — это стремление к высшей духовной реальности, озаменованной символом. Не случайно в статье «Эстетика символических начал» этот принцип связан с символическими мотивами восхождения от дольного мира к миру предельности или высшей духовной реальности, о чем свидетельствуют символика *лестницы*, архетипические фигуры и знаки *четырёхугольника* (*пирамиды*), *небесной монады*, *sursim corda* (верхней души), *осиянного престола*, связанные в религиях мира и гностико-герметических учениях с принципами целостности. Именно эти фигуры и знаки Юнг берет для обоснования трансцендентальной функции и архетипа Самости как архетипа божества в различных религиях¹⁴⁴.

Принцип восхождения, по мнению Иванова, высказанному в указанной выше статье, написанной в «башенный» период его творчества, «по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный» (I, 824). Поэтому мотив восхождения немыслим без нисхождения, в котором, по словам Иванова, — и «красота христианства», и «разрыв», и «третье, демоническое, начало наших эстетических волнений: имя ему — хаотическое» (I, 827–829).

И для Юнга, и Иванова характерно взаимопротекание мифа из области языческих и христианских представлений в область философствования и творчества. Но миф выступает здесь не только как язык, но и как символическая форма, воплотившая в себе комплекс представлений. У Иванова архетипические представления связаны с религиозным сознанием и стремлением осознать свою причастность к духовной традиции, осуществить распавшуюся «связь времен» в пространстве культуры. Это обусловлено тем, что он определил как теургический «переход» в статье «О границах искусств» (1913) — «трансценс» (II, 649). Показательно, что во всех этих высказываниях выражаются представления, близкие космогоническим мифам творения, в которых, по исследованиям В. Н. Топорова, высказанным в его книге «О мифопоэтическом пространстве», «изложены версии о том, как возникли пространство и время и все то, что в них размещается», и «когда “старое время” и “старое пространство” преосуществились в сферу духа»¹⁴⁵. Создается мифопоэтиче-

¹⁴⁴ Фигуры и образы троичности, кватерности и мандалы были выделены Юнгом как архетипы целостности сознания и символы универсального бытия. Они рассматриваются во многих его работах на основе гностико-герметической философии и христианской религии и алхимии. Рассмотрению божественных триад в их соотношениях с кватерностью в различных религиях посвящена работа Юнга «Попытка психологического истолкования догмата о Троице». См.: Юнг К. Г. Ответ Иову. М., 2001. С. 99–186; Об алхимической символической четверичности, ее соотношении с числом три и кругом см. главу «Четверица и посредническая роль Меркурия» в книге К. Юнга «Mysterium coniunctionis. Тайнство воссоединения». С. 14–23.

¹⁴⁵ Топоров В. Н. О мифопоэтическом пространстве: Избранные статьи. Пиза, 1994.



ская модель мира, где явлены образы первотворений. Для сравнения интересен художественный образ башни из текста «Послания Иоанна Пресвитера» в «Повести о Светомире царевиче» у Вячеслава Иванова.

Ключ к прочтению архетипов образа башни-храма и его символики у Иванова в этом итоговом произведении. Соединение башни и храма в одном пространственном образе не случайно. Мы можем попытаться только приблизиться к его истолкованию, не претендуя на полноту раскрытия символики, так как для этого потребуется целостный анализ произведения, который предпринимается нами в шестой главе. Добавим только, что Башня из слоновой кости сравнивается с маяком. Маяк — один из значимых символов в раннехристианской культуре. Он связан с образом башни до небес как символом Церкви. Исследователь христианской символики А. С. Уваров указывает на книги Сивилл, в которых упоминается подобная башня, и раннехристианский текст «Пастырь Гермы»¹⁴⁶.

В книге «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932) поэт противопоставил «Иоаннову» церковь вавилонской башне (IV, 520).

Пространство башни-храма разворачивается у Иванова в авторском мифе и сюжете, где архетип мистического соединения неба и земли получает неоднозначную трактовку. Важность этого архетипа для своей художественной картины мира Иванов неоднократно отстаивал. Поэтому образ храма-башни из «Светомира» можно соотнести с «объединяющим символом» *Ecclesia spiritus* (духовной церкви) в христианской, а также гностико-герметической и алхимической традиции, о которой пишет Юнг, ссылаясь на Евангелие от Луки («ибо Божье царство невидимо, оно внутри нас»), «Изумрудную скрижаль» Гермеса («это проникнет в каждую твердую вещь»)¹⁴⁷.

Юнг определяет его алхимическим понятием *mysterium coniunctionis* — таинство воссоединения. Он указывает, что в гностико-герметической и алхимической традициях ««центр» объединяет четыре и три в единое целое»¹⁴⁸. В последующем ходе анализа мы постараемся показать значимость «подземного» и «надземного» кодов этого итогового образа башни, так как этот образ башни из слоновой кости как символической формы находится в процессе становления в контексте всего творчества Иванова. В данном случае важны как мифы об умирающих и воскресающих божествах (Осирисе, Дионисе, Христе), так факты Откровения — истины воплощения, смерти и воскрешения Иисуса Христа (1 Кор. 15:1–23), на которые ссылается и В. С. Соловьев, отстаивая идею воскрешения мертвых в учении о развитии единой Церкви¹⁴⁹.

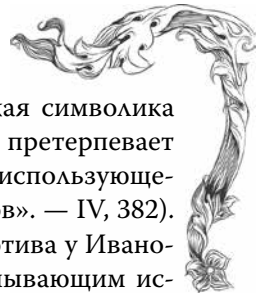
С. 66.

¹⁴⁶ См.: Уваров А. С. Христианская символика. Ч. I. Символика древнехристианского периода. М., 1908. С. 163–164.

¹⁴⁷ См.: Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. Таинство воссоединения. С. 20–21.

¹⁴⁸ Там же. С. 21.

¹⁴⁹ См.: Соловьев В. С. Догматическое развитие Церкви в связи с вопросом о соединении Церквей // Соловьев В. С. Собр. соч. Брюссель, 1969. Т. 11. С. 27.



Этот пример дает возможность понять, что архетипическая символика у Иванова не сводится только к «схеме представления». Она претерпевает сложный процесс трансформаций и «метаморфоз» (понятие, использующееся Ивановым наряду с Юнгом, например, в статье «Лермонтов». — IV, 382). Вместе с тем к интерпретации архетипического образа или мотива у Иванова метатеория Юнга может быть проводником, но не исчерпывающим источником, так как Юнг исследует всеобщее, Иванов — уникальное, то, что связано с тайной творчества и тайной человеческого сознания. Поэтому он не принимал симвонологии, спроецированной в область психологии бессознательного у Юнга, вместе с тем отмечая значимость идей Юнга как ученого в статье «Анима» (III, 373).

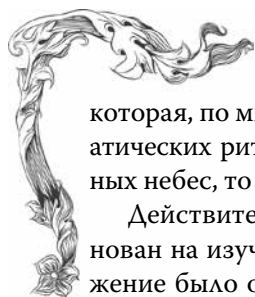
Для анализа архетипических мотивов в этом произведении интересен также рисунок к «Повести о Светомире царевиче» Вячеслава Иванова, относящийся к одному из поздних этапов работы над произведением. Он датируется 1948 годом и хранится в Римском архиве писателя. В нем явственно прочитываются архетипические фигуры башни как полукруглой сферы (*чаши*), *арки, дельфийского Омфалоса* (пространственного центра мира), а также ступеней *лестницы* — символа восхождения и нисхождения на некую Мировую Гору. В центре рисунка в форме божественной теофании помещено изображение символической «башни из слоновой кости» в виде иконы или домашнего алтаря с изображением женского силуэта, который восходит к иконографическим канонам и символике Девы Марии¹⁵⁰.

На основе этого примера можно убедиться, что Иванов понимал сложнейшие архетипические мотивы и символы башни как связанные с проблемой теургического «перехода» или, говоря герметико-алхимическим языком, «переноса».

Это образы духовных «Центров мира» (*круга, Омфалоса, Мировой Горы*) и образы «перехода» (*восхождение, нисхождение, лестница*). Именно с ними связывается в символической традиции посвящение в мудрость мистерий и культ «подземного мира»¹⁵¹. Особую роль здесь играет символика лестницы,

¹⁵⁰ Указанный рисунок, хранящийся в Римском архиве Вяч. Иванова, см. в публикации к статье А. Топоркова «Фольклорные источники «Повести о Светомире царевиче» // Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией (Europa Orientalis. XXI. 2002 : 2. С. 254).

¹⁵¹ О герметизме указанных символов как духовных центров см.: *Генон Р.* 1) Символы священной науки / Пер. с франц. М., 2004. С. 81–92; 2) Символика креста / Пер. с франц. М., 2004. С. 331–345. «Традиции, связанные с “подземным миром”, встречаются у многих народов...» — пишет Р. Генон, подчеркивая, что пещеры и подземелья действуют здесь часто как инициатические центры. «Позволительно даже думать, что именно причины символического порядка, а не простое стремление к скрытности, обусловили выбор подземелий в качестве местопребывания духовных центров». — См. там же. С. 339. Книги Р. Генона посвящены эзотерической и религиозной символике древнейших культур. Будучи приверженцем симвонологии как традиционной науки, он уже в 1920-е годы выступал против К. Юнга, считая его психоанализ псевдоинициацией, так как считал духовность единственной и высшей реальностью, отрицая возможность психологического или интуитивного истолкования символа, в чем расходился с представителями христианского эзотеризма.



которая, по мнению Р. Генона, использовалась «как элемент некоторых инициатических ритуалов, ее ступени рассматриваются как олицетворение различных небес, то есть высших состояний бытия»¹⁵².

Действительно, язык «башенных» текстов у Иванова герметичен, он основан на изучении мифологии и религиозных посвящений. Духовное погружение было основано на обрядах, в которых большую роль сыграли языческие и христианские мистерии, которые были в центре внимания Иванова, посвятившего им специальные исследования и прежде всего такие, как «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство». Они же были основой идей и образов у многих других представителей эзотерических движений, с которыми связывалось мироощущение современного человека в первые десятилетия XX века, как, например, у Р. Штайнера. Опыт приобщения к миру мистерий был важен как получение сокровенного знания для Иванова как поэта-символиста в целях, которые он обозначил как теургия, для Юнга — как один из центральных методов воздействия на психику пациента. Кроме того этот опыт был нужен для жизнестроительства, по-разному воплотившегося в «башенных» проектах у Иванова и у Юнга.

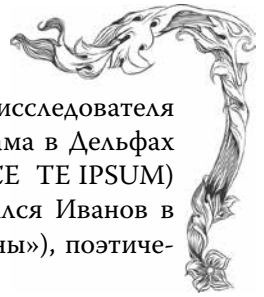
В поэме Вячеслава Иванова «Ars Mystica» башня — храм обозначена как некий сакральный центр, в котором совершается акт мистического творения, ее принцип — движение вверх как осуществление связи человека с небом и создателем. Весьма важным показателем герметизма образа является готический код, который получит дальнейшее развитие как в идее «соборности» у Иванова — проективной форме утопии, сложившейся в «башенный период», так и в готическом образе Эпилога поэмы «Человек» и ряда других произведений. Готический код основан на отождествлении тела Христа и Церкви. Круг купола в средневековой эстетике основан на чувстве абсолютного центра — тождества Бога, в алхимии и герметизме он связан с образом Бога и совершенного человека и является андрогинным символом¹⁵³.

Исследователи герметических тайн готических храмов пишут о том, что символизм готического собора выражает «высшую ступень посвятельного могущества, свойственного глубокой и возвышенной философии» и является последним пристанищем древней эзотерики, потому что здесь символические формы имеют скрытый от непосвященных смысл¹⁵⁴. Ключ к тайне

¹⁵² Генон Р. Символика лестницы // Генон Р. Символы священной науки. С. 350–351. О семантике лестницы как священного места встречи с богами в египетской мифологии, орфизме, митраизме, иудаизме и в христианской традиции см.: *Элиаде М.* Космос и история. С. 191–198. Анализируя историю ивановской «Башни», А. Б. Шишкин пишет о том, что символику лестницы как «лестницы к небесам» «мы найдем в некоторых символистских стихах, посвященных ивановской “Башне”». — см.: *Шишкин А. Б.* История «Башни». С. 50.

¹⁵³ См. об этом: *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итальян. СПб., 2004. С. 90.

¹⁵⁴ *Фулканелли.* Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания / Пер. с фр. М., 2003. Большую роль здесь играет символика трансформации и мистического единства. Там же. С. 314. Фул-



посвящения, по мысли Фулканелли, знаменитого алхимика и исследователя готических соборов, в надписи на фронте знаменитого храма в Дельфах «Познай самого себя», которая в латинском переводе («NOSCE TE IPSUM») украшает барельефы соборов¹⁵⁵. К ней многократно обращался Иванов в своих статьях (например, «Ты еси», «Спорады», «Копье Афины»), поэтических произведениях и в собственных комментариях к ним.

Этими словами намечен один из путей воплощения посвятительного мифа, который был в числе других использован Ивановым в «башенном» проекте на Тверской-Таврической, 25 и нашел отражение во многих его работах, в том числе в статье «Ты еси» (1907), как противостояние мотиву строительства «железной башни», появляющемуся в конце поэмы «Ars Mystica» (аналогу мотиву вавилонской башни в цикле сонетов «Два града» из поэмы «Человек»).

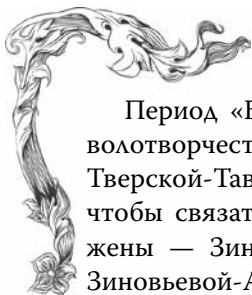
Это был путь возрождения древних ритуалов и сакральных браков (*иерогамии*), создания новых посвятительных союзов в форме симпозиональной жизни. Основой стал мистический союз Иванова и его второй жены — Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, который сам по себе воспринимался как мистический брак, о чем много писали современники и биографы поэта и на что поэт сам многократно указывал в своих письмах, дневниковых записях и в художественном творчестве, как и его биографы, например, О. Шор.

Интересную трактовку указанной выше надписи, приписывавшейся Аполлону, дает М. В. Сабашникова во вступительной статье к ее переводу сочинений Майстера Экхарта «Проповеди и рассуждения», выполненному в период жизни на «Башне» Вяч. Иванова. Отмечая, что «Камни соборов исповедуют ту же мысль, что и Экхарт», она пишет: «Человек есть маленький мир, в нем есть все, что есть в большом мире. По мере познания себя самого, познает он мир; находит в себе первообразы всех вещей, всех сочетаний, всех душ. И находит во внешнем мире реальное воплощение всей полноты своего духовного мира. Требование всех: “познай самого себя”»¹⁵⁶.

канелли — Жан Жюльен Шампань (1877–1932) — современник К. Юнга и Вяч. Иванова, известный алхимик и оккультист, изложивший свое учение в книге «Тайны соборов» (см.: Fulcanelli Cf. Le Mystère des Cathédrales. Paris, 1926), показав через сложные алхимические символы, что готический собор воспроизводит в символических формах тайны человеческого сознания, доступные только посвященным.

¹⁵⁵ Фулканелли. Философские обители... С. 339. Истолкование надписи на фронте храма Аполлона в Дельфах со ссылкой на Плутарха см. в комментариях Вяч. Иванова к мелопее «Человек» (III, 741–742). Об использовании Вяч. Ивановым в качестве источника статьи текстов Плутарха в интерпретации этих текстов Р. Штайнером см.: *Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова*. С. 30–31; Интересно, что при интерпретации этой надписи Р. Штайнер рассматривает различные пути познания этого изречения, приписываемого Аполлону, начиная с Майстера Экхарта. — См.: *Штайнер Р. Мистика на заре духовной жизни нового времени и ее отношение к современным мировоззрениям*. М., 1917. С. 12.

¹⁵⁶ Майстер Экхарт. Проповеди и рассуждения / Пер. и вступ. статья М. В. Сабашниковой. М., 1912. С. XI, XVI.



Период «Башни» в жизни Вячеслава Иванова совпадает с эпохой символистства в его жизни. Мифологизированные рассказы о квартире на Тверской-Таврической, приведенные биографами поэта, важны для того, чтобы связать эти символы с реальными свидетельствами Иванова и его жены — Зиновьевой-Аннибал. Во-первых, важен провиденциальный сон Зиновьевой-Аннибал накануне приезда в Петербург, который связан с тем явлением, который Юнг назвал синхронистичностью: совпадением сна с реальными событиями «обретения» «Башни»¹⁵⁷. Во сне большую роль играет символика круга: «Круглая комната. Посреди урна» (I, 88). Образ круга возникает как в письмах Зиновьевой-Аннибал («Все стены в ней полукруглые», «из нее вход в башню, составляющей круглый угол дома»)¹⁵⁸, так и в письмах самого Иванова («Живем вдвоем с Лидией Дмитриевной на верху круглой башни...»)¹⁵⁹.

Кроме того, большую роль в башенной символике играет готический код: восприятие квартиры как чего-то «готического» было присуще и Зиновьевой-Аннибал («Прямо вход в огромную, глубокую комнату, к концу ее обращенной в свод и <нрзб.> единственным суживающимся снаружи окном. Что-то готическое»), и Иванову («Тон собрания устанавливается изящно-богемный, благодаря странности безумия квартиры, неожиданной красоте вида, изящности трех комнат башни и странностью готического, просторного “мансарда” с низким потолком») в письмах этого периода¹⁶⁰.

Как свидетельствуют эти и другие материалы, воспоминания современников и исследования биографов, пространство «Башни» на Тверской-Таврической было воспринято как ритуальное. По мнению В. Топорова, в архаических ритуалах сакральные объекты («Мировая Гора, башня, врата /арка, столп, трон, камень, алтарь, очаг и т.п.») продуцируют самый «образ творения — ритуал», который основан на отождествлении микрокосма с макрокосмом¹⁶¹,

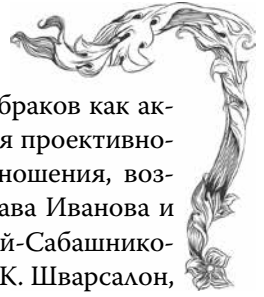
¹⁵⁷ См.: Юнг К. Г. Синхронистичность. М., 1997. В этой работе Юнг развивает идею «смыслового совпадения» двух или более событий и исследует «ощущение уже виденного», когда новый опыт настоящего уже переживался прежде. Там же. С. 183. Ссылаясь на работу А. Шопенгауэра «Об очевидном узоре в судьбе человека» («Parerga und Paralipomena»), он пишет о воле, которая, воплощая бессознательные стремления человека (или его архетипы), моделирует «будущие события, играя роль Судьбы или Провидения». Там же. С. 205–206.

¹⁵⁸ Публикацию писем см.: Шишкин А. Б. Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 годах. С. 276–277.

¹⁵⁹ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым // Брюсов В. Я. Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 479.

¹⁶⁰ См. письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 1 августа 1905 года и письмо Вяч. Иванова 22 сентября 1905 года в статье А. Б. Шишкина «Симпозион на петербургской башне в 1905–1906 годах». С. 276–277.

¹⁶¹ См.: Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 12–13. На принцип восхождения и нисхождения, а также соответствия («Что вверх, то и вниз») указывает при рассмотрении шумерских храмов-башен А. Йеремиас. — См.: Jeremias A. Die Weltanschauung der Sumerer. Leipzig, 1929. P. 9–11. Эта идея развивается уже в ранних статьях Вяч. Иванова.



отсюда — отождествление человека и бога и идея сакральных браков как актуализация мифологической традиции, что оказалось важно для проективного пространства петербургской «Башни». Сложные взаимоотношения, возникшие на «Башне» в результате тройственных союзов Вячеслава Иванова и его жены сначала с С. М. Городецким, а затем М. В. Волошиной-Сабашниковой, «гафизитства» — любви к Другу, женитьбы Иванова на В. К. Шварсалон, дочери Л. Д. Зиновьевой — Аннибал после ее смерти, понимались Ивановым как важная сторона его мистической жизни на «Башне».

Важнейший принцип — *coincidencia oppositorum* (совпадение противоположностей) демонстрирует идею андрогина, затронутую В. С. Соловьевым, Д. С. Мережковским и получившую на «Башне» Иванова символическое воплощение. Неслучайно, по свидетельству современников и участников башенной мистерии, «вся жизнь в “башне” была вознесена в потусторонние сферы, в которых естественные чувства должны “увянуть”, и в то же время потусторонность совлекалась вниз, в сферу личных желаний»¹⁶².

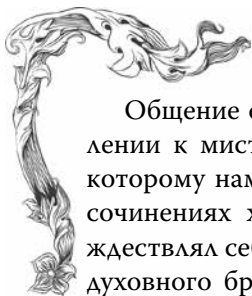
Платоновский образ *андрогина* как изначального архетипа (который спроецирован на понятия «*anima*» и «*animus*») и *мистического брака* был положен в основу одного из башенных мифов Ивановым в 1905–1907 гг. и связан с формированием семьи как Новой Церкви.

В лирике Иванова, как мы уже отмечали, архетипы мистического брака и сюжеты воссоединения нашли глубочайшее воплощение. «Башня» у Иванова — пространство дионисийских мистерий («Мэнада») и отождествления себя и других с божеством («Бог в лупанарии»), пространство ритуальных браков (цикл «Золотые завесы» и сборник «Эрос»), место воскрешения мертвых через связь «вкусившей» смерть матери с дочерью. Основа ритуализованных жизненных практик — смерть себя прежнего и возрождение через новое рождение по типу сакральных браков богов или героев.

Ритуализованный характер приобретает на «Башне» и мистическая духовная связь Иванова с умершей женой. Как пишет О. Шор, «общение с умершими было для Иванова не постулатом веры, не идеологическим допущением, а непосредственным ощущением действительного присутствия ушедших» (III, 772). Поэтому не случайны среди его дневниковых записей и черновых набросков случаи «автоматического письма», которое называют также медиумическим, что будет рассмотрено нами далее.

ва, где он пишет об индуизме: «<...> главная идея ведической религии — полное соответствие между миром людей и миром богов: что происходит на земле, находит свое совершенное выражение за гранью видимого, в сфере божественной, или метафизической». См.: Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Верстка книги 1917 г. РИА. С. 36.

¹⁶² Волошина-Сабашникова М. В. Зеленая змея. История одной жизни. С. 184. О. А. Шор писала об этом: «Собрания на “башне” В. И. считал служением, необходимым шагом на пути образования “вселенской общины”. Получилось культурное, даже и духовное общение, но общины не получилось. И вот В. И. и Л. Д. приняли решение — странное, парадоксальное, безумное. Их двоих “плавильщик душ в единый сплавил слиток”. Плавильщик дал им пример, урок. Им надлежит в свое двуединство “вплавить” третье существо — и не только духовно-душевно, но и телесно» (II, 756).



Общение с миром мертвых основано у поэта на бессознательном стремлении к мистическому единству — *unio mystica*, духовному браку, путь к которому намечен в образах диалогов Платона, библейской Песни Песней, сочинениях христианских мистиков, таких, как Экхарт (с которым отождествлял себя К. Юнг), Рейсбрук, Я. Бёме, Э. Сведенборг и других. В основу духовного брака положено мистическое понятие андрогинности, восходящее к Платону. Символично «башенное» имя Л. Д. Зиновьевой Аннибал — Диотима. Это жрица, которая «посвятила» Сократа.

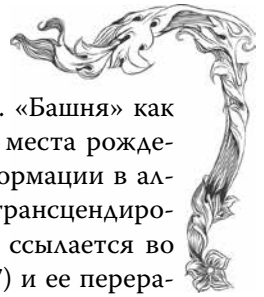
«Мы с Диотимой чувствуем себя часто нерасторжимо скованными...», — пишет Иванов в 1906 году в своем дневнике (II, 746). В статье «О достоинстве женщины» (1908), развивая эти идеи, он указывает на образ «круглого человека» в христианской мистике: «Мы наблюдаем в настоящее время женщину в периоде индивидуального симбиоза с мужчиною. Семья, основа нашей общественной жизни, предполагает постоянное и бессрочное сожительство двух людей разного пола: это — космическая попытка соединить оба природных и духовных начала человечества в двуполой слитности удвоенного индивидуума. Первоначальный мужеженский человек — “круглый человек” Аристофана, одного из собеседников Платонова “Пира”, — захотел восстановить себя путем этого симбиоза...» (III, 142).

Показательно, что Вяч. Иванов развивает в статье идеи, связанные с представлением о том, что союз мужчины и женщины представляет собой не физиологическое или биологическое единство, но единство мистическое и космическое. Образ «круглого человека» Платона — символ андрогинизма. В христианской традиции идея андрогинности основана на аллегории брака души с Христом, символом которого является Дева Мария. У Э. Сведенборга андрогинность связана с учением о мистическом супружестве. В алхимии андрогинность трактуется как *mysterium coniunctionis* (таинство воссоединения). Ее истоки связываются с архаическими мифами о божественном браке, как уже указывалось. «Если мы проследим эту идею вглубь, — пишет К. Юнг, — то обнаружим, что в алхимии она имеет два истока: один — христианский, другой — языческий. Христианский источник — это, безусловно, учение о Христе и Церкви, *sponsus* (лат. жених) и *sponsa* (лат. невеста) <...> Языческий источник — это, с одной стороны, иерогамия, а с другой — брачный союз мистика с Богом»¹⁶³.

Это был путь к ивановскому мифу о «Башне» как Душе (Психее), в полной мере осмысленный уже в «послебашенный период», когда, прочитав параболу П. Клоделя «Анима и Анимус», он понял, что эти образы уже воспроизведены им в стихотворениях «Психея — Скиталица» и «Психея — Мстительница» (III, 279–281). Этому помогло и знакомство с работами К. Юнга.

Размышление Иванова, высказанное по поводу близости своего понимания аспектов душевной жизни человека, в аллегорической форме дает ключ к прочтению символического смысла образа башни как образа Психеи — души. В христианской мистической традиции этот принцип «рождения» Христа в душе человека был обоснован в учении Августина, проповедях

¹⁶³ Юнг К. Г. Психология переноса. М., 1997. С. 107.



Экхарта, сочинениях Я. Бёме, Э. Сведенборга, Я. Рейсбрука¹⁶⁴. «Башня» как символическая форма обретает при этом смысл сакрального места рождения божества и приравнивается душе, Психее, сосуду трансформации в алхимической традиции. Большую роль здесь играет принцип трансцендирования, восходящий к учению Августина, на которое Иванов ссылается во многих своих работах и прежде всего в статье «Ты еси» (1907) и ее переработке 1935 года, озаглавленной «Анима» (III, 283)¹⁶⁵.

Этот принцип, как уже указывалось, стал доктринальным в аналитической психологии Юнга, особенно в его поздних работах, где наметился его уклон к христианской религии и где на ее основе он дает схемы индивидуации, как, например, в статье «Символ превращения в мессе» (1941). В четвертой части работы он рассматривает процесс индивидуации, когда под влиянием объединяющих символов — круга, креста, креста в круге и мандалы — происходит сложный процесс восстановления целостности целовеческого сознания. Причем путь к целостности души может носить эротический, как мы уже убедились на основе аналогий башенного символизма с ритуалом, и незротический характер¹⁶⁶.

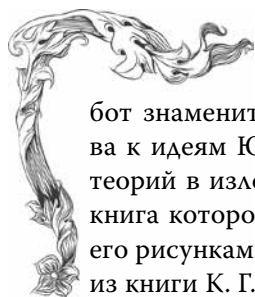
Об идеях Юнга Вячеслав Иванов узнал, по свидетельству его дочери Лидии, в 1925 году в Давосе через посредничество Э. К. Метнера, который был пациентом и поклонником Юнга¹⁶⁷. Знакомство с фундаментальными работами Юнга и прежде всего с такими, как «Либи́до, его метаморфозы и символы» (1912) и «Психологические типы» (1921), у него произошло, судя по переписке с Метнером, в 1929 году и вызвало неоднозначную оценку ра-

¹⁶⁴ Интересен тот факт, что именно Э. К. Метнер осуществил в символистском книгоиздательстве «Мусaget» появление на русском языке мистико-религиозных книг Мастера Экхарта (Проповеди и рассуждения / Пер. и вступ. статья М. В. Сабашниковой. М., 1912) и Я. Рейсбрука (Одеяние духовного брака / Вступ. статья М. Метерлинка; пер. М. Сизова. М., 1910), ставших, как и книги Бёме и Сведенборга, важными как для Вяч. Иванова, так и для Юнга.

¹⁶⁵ В статье «Ты еси» воплощен опыт осмысления Вяч. Ивановым реальных жизненных отношений, сложившихся на петербургской «Башне» в 1906–1907 гг. Как пишет биограф Вяч. Иванова О. А. Шор, «В. И. задумался над „неудачами“, увидел, узнал, осознал два начала в себе и рассказал о драме, разыгрывающейся между женской и мужской стихиями в нас и о многообразном, сложном отношении нашего рассудочного „я“ и певуны Психеи к Самому Разуму истины, к Абсолютному в глубочайшей святине нашего духовного существа. В самом начале 1907 г. он пишет статью „Ты еси“, в которой разбирает интроспективно им усмотренные события внутреннего опыта в связи с экстатическими состояниями „выхода из себя“, вскрывающими антиномию личности. Статью эту Лидия особенно любила. К вопросам о Психее В. И. впоследствии не раз возвращался и в прозе, и в стихах. Непосредственные высказывания в поэзии и систематические рассуждения этих проблем принадлежат к самому своеобразному и значительному в творчестве Вячеслава Иванова. В те годы, когда модной становилась „психология без души“, он решительно пошел против течения, обратив эмпирическую психологию в пневмологию» (II, 766).

¹⁶⁶ См. об этом: Силард А. Герметизм и герменевтика. С. 57–58; Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Томск–Москва, 2004.

¹⁶⁷ См.: Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце. С. 217–218. См. об этом: Иванов Вяч., Метнер Э. К. Переписка из двух миров.



бот знаменитого цюрихского психолога. Вместе с тем об интересе Иванова к идеям Юнга после прочтения его работ свидетельствует изучение его теорий в изложении цюрихских учеников Юнга и прежде всего Дж. Корри, книга которой «Элементы психологии Юнга» с пометами русского поэта и его рисунками хранится в Римском архиве¹⁶⁸. Рисунки воспроизводят схемы из книги К. Г. Юнга, демонстрирующие его теорию коллективного бессознательного и теорию индивидуации.

В статье «Размышления об установках современного духа» (1933), ссылаясь на Юнга как ученого-позитивиста, Иванов отмечает созвучность идей Поля Клоделя, воплощенных в его параболе «Анима» и «Анимус», идеям Юнга и своим собственным размышлениям (III, 483). Указывая на тот факт, что некоторые идеи Клоделя, близкие теориям Юнга, он предвосхитил в ряде своих стихотворений и прежде всего «Психея — Скиталица» и «Психея — Мстительница» (III, 279), Иванов признал тем самым трактовку образа башни в своем творчестве как Психеи, как уже указывалось. Понятие «внутреннее Я человека», которое использует Иванов, часто встречается в ранних работах Юнга. Позднее он заменяет его на термин аналитической психологии «Эго»¹⁶⁹.

Психея — одно из «башенных» имен Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Данная проекция образа башни, казалось бы, совпадает с той, которую имел в виду К. Юнг, назвав свою «Башню» в Боллингене «Башней Души» (Psyche). Истории этой «Башни» и ее символическим репрезентациям уделяют внимание как биографы Юнга, так и исследователи «башенных» проектов в культуре XX века¹⁷⁰.

Вместе с тем истолкование символики башни у Юнга связано не только с его теорией архетипов и учением об объединяющем символе. Здесь большую роль играет учение о бессознательном. Нас будут интересовать архетипические фигуры, образы и символы, связанные у Юнга с пространством башни как символа человеческой души и сосуда трансформации в алхимии.

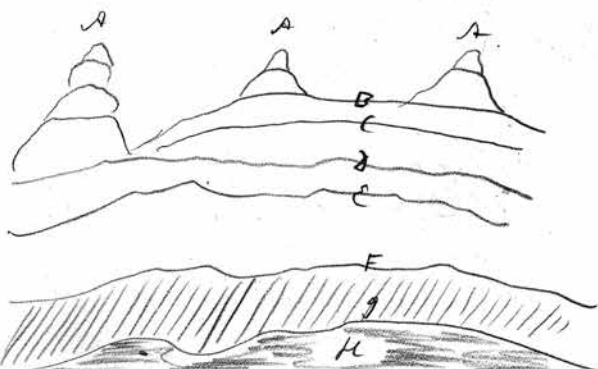
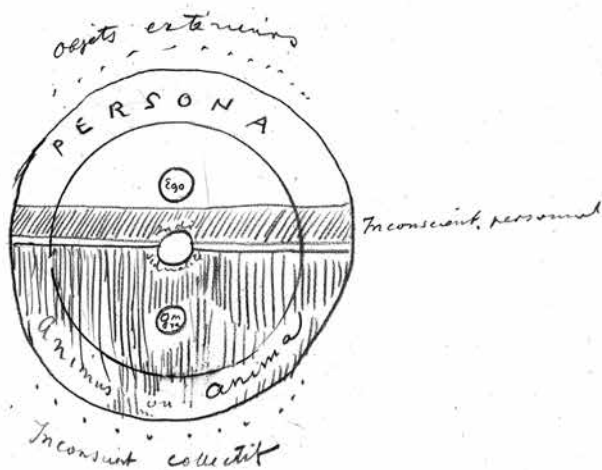
Интересно, что архетипический образ башни у Юнга складывается в двух его снах, достаточно известных: один дает фаллический образ — символ восхождения (на символику башни, с ним связанную, уже указывалось); другой демонстрирует процесс нисхождения вниз, в бессознательное, и дает проекцию души. Это символический сон Юнга о доме как замке или башне,

¹⁶⁸ См.: Corrie J. *Èlémentes de la Psychologie de Jung*. Paris, 1929. Перевод с немецкого был выполнен Е. Серы (Е. Sury).

¹⁶⁹ См. об этом в предисловии В. В. Зеленского к современному изданию книги Юнга «Психологические типы» (СПб., 2001. С. 39).

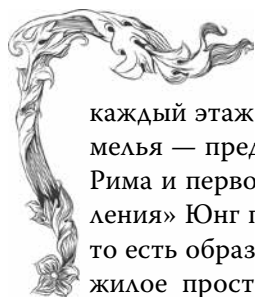
¹⁷⁰ Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Минск, 2003. С. 163; Ziolkowski Th. *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image*. P. 131–148. О личном мифе К. Юнга см.: Роузен Д. Дао Юнга: Путь целостности. Киев, 1997. С. 173–185. Об антропологических аспектах новой этики К. Г. Юнга как пути к пониманию целостности человека см.: Нойманн Э. Глубинная психология. Человек мистический. СПб., 1999.

Joan Corrie
 Eléments de la
 psychologie
 de Jung



A) Les individus - B) Les familles - C) Les classes - D) Les nations
 E) Les grands groupes (l'homme européen par exemple)
 F) Les archétypes primitifs G) Les archétypes universels en général H) Les racines en général

Рисунки Вяч. Иванова, сделанные при чтении книги ученицы К. Г. Юнга Ж. Кори. Римский архив



каждый этаж которого — от верхнего этажа до сводчатого подвала и подземелья — представлял кольцо времени от современности до эпохи Древнего Рима и первобытных пещер. В книге «Воспоминания, сновидения, размышления» Юнг писал: «Я понял, что дом — это в каком-то смысле образ души, то есть образ тогдашнего состояния моего сознания, которое выглядело как жилое пространство, вполне обустроенное, хотя и несколько архаичное. <...>. Если судить по моему сну, то, помимо собственно сознания, существовало еще несколько нижних уровней: необитаемый “средневековый” первый этаж, затем “римский” подвал и, наконец, доисторическая пещера. Это были вехи сознательной истории человечества и вехи в развитии человеческого сознания»¹⁷¹.

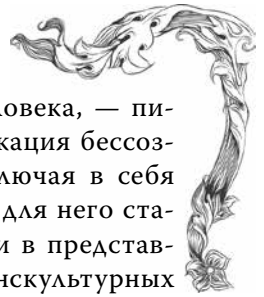
В этих словах — ключ к прочтению смысла символа башни. Она становится проекцией души, но не в христианском смысле, а исходя из теории аналитической психологии, где каждая реальность есть лишь отвлеченный символ связи сознательного и бессознательного. Этот же принцип важен был для К. Юнга, определившего свою «Башню» понятием «Psyche», и, как мы уже могли убедиться, для Иванова, у которого, кроме этого значения, образ башни был насыщен множественностью архетипических смыслов, основанных не столько на понятии «коллективного бессознательного», как у Юнга, а «культурного бессознательного», важного в становлении личности, что, по-видимому, отстаивал Иванов, не принимая идей Юнга, высказанных в его ранних работах, изданных со вступительными статьями Э. Метнера.

«Башня» Юнга — дом, который он стал строить в Боллингене с 1922 года, была задумана как нечто целое, воплотившее в себе сокровенные мысли и знание. Это был круглый дом, архетипом которого стала мандала, по словам Юнга, а назначение «Башни» — ритуальные посвящения (биографы Юнга пишут о посвятельном мифе как мистическом браке втроем: с Эммой Юнг и Тони Вольф). Впоследствии «Башня» стала для Юнга местом общения с «миром мертвых»: «“Башня” сразу стала для меня местом зрелости, материнским лоном, где я мог сделаться тем, чем я был, есть и буду. Она давала мне ощущение, будто я переродился в камне, являясь олицетворением моих предчувствий, моей индивидуации, неким памятником аеге реггенius (прочнее меди — лат.). С ее помощью я как бы утверждался в самом себе, <...>. Можно сказать, я строил как бы во сне. Только потом, взглянув на то, что получилось, я увидел некий образ, преисполненный смысла: символ душевной целостности»¹⁷². В башенном проекте К. Юнга был воплощен проективный сон как форма утопии. В результате он чувствовал себя в «Башне» так, словно жил «одновременно во множестве столетий»¹⁷³. Это стало возможным благодаря осуществившейся связи между сознательным и бессознательным.

¹⁷¹ Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. С. 162–163.

¹⁷² Там же. С. 221.

¹⁷³ Там же. С. 232.



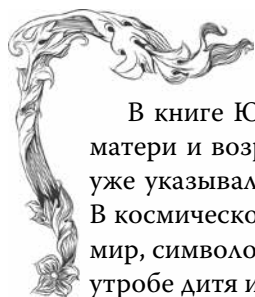
Проводником стала, по его словам, Анима. «Аниме человека, — пишет он, — присущ исторический характер. Как персонификация бессознательного, она восходит ко временам историческим, включая в себя знание о прошлом, своего рода предысторию»¹⁷⁴. «Башня» для него стала символом дома, матери и возрождения. Архетип башни в представлении Юнга находит сложное выражение в некоторых транскультурных символах божества, связанных прежде всего с Великой Матерью как символом города и защиты, а также символом целостности человеческого сознания. «Поэтому понятно, — пишет Юнг, — что богини — матери, Рея и Кибела, всегда изображались увенчанными короной в виде городской башни»¹⁷⁵. Причем башня как объединяющий образ у Юнга, как и у Иванова, имеет проекцию вверх (восхождение — трансцендирование — процесс индивидуации) и вниз, так как, по свидетельству Д. Даурли — священника и ученика Юнга, «все мощные, в том числе религиозные символы всплывают из глубин и подаются из источников, общих всему человечеству и определенных Юнгом как коллективное бессознательное»¹⁷⁶.

И для Юнга, и для Иванова центральной проблемой культурной антропологии стал вечный вопрос о мистерии человеческой души, о таинстве ее воссоединения с абсолютным. Подобный вопрос в постхристианскую эпоху стал едва ли не глобальной проблемой времени. Он рассматривался в системе различных религий, богословия, философии, антропологии, психологии. Юнг и его ученики пытались найти единый источник для описания жизни человеческой души, выдвинув фундаментальные идеи о том, что мифологические образы имеют психологическую природу и они являются порождением «психэ», пребывают в нас в форме архетипов «коллективного бессознательного» и воплощаются в языке символов и мифов.

¹⁷⁴ Там же. С. 280. В учении К. Юнга о коллективном бессознательном, в соответствии с которым «Анима является фигурой архетипа, которую можно описать как вообразившую в себя результат столетних впечатлений, которые мужчина создал себе о женщине, не при помощи сознательно продуманных мыслей, но при помощи формы, передающейся бессознательно. Анима часто является в снах, иногда в литературе.<...> Иногда этот образ проецируется на настоящую женщину, как, например, Беатриче для Данте». — См.: *Corrie Joan. Éléments de la psychologie de Jung*. Paris, 1929. P. 16. Речь идет о теории К. Г. Юнга, согласно которой «Анима — фактор наивысшей важности в психологии мужчины, где всегда действуют эмоции и аффекты. Она усиливает, преувеличивает и мифологизирует все эмоциональные отношения к профессии и людям обоих полов» (*Юнг К. Г. Бог и бессознательное*. М., 1998. С. 119). Книга К. Г. Юнга «Психология бессознательного» вышла в свет в 1912 г. и позднее была озаглавлена «Метаморфозы и символы либидо». О знакомстве с ней Вяч. Иванова и ее негативной оценке в связи с желанием Юнга свести все многообразие человеческого опыта лишь к психологии см. письмо Иванова к Э. К. Метнеру от 22 сентября 1929 года (Переписка Вяч. И. Иванова с Э. К. Метнером / Вступит. ст. и публикация В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 306).

¹⁷⁵ Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. С. 215.

¹⁷⁶ Даурли Д. П., Эдингер Э., Зеленский В. К. Г. Юнг и христианство. СПб., 1999. С. 9.



В книге Юнга «Либи́до, его метаморфозы и символы» (глава «Символы матери и возрождения») образ башни ассоциируется с образом города, как уже указывалось, он же материнский символ, так как заключает в себе все. В космическом плане это — Мировая Душа, которая объединяет в себе весь мир, символом ее является круг. Он же — символ соединения в материнской утробе дитя и матери, символ соединения мужского и женского начала. Ссылаясь на самый загадочный диалог Платона «Тимей», Юнг пишет, что образ «души» является производным материнской «*imago*» и связан с символикой креста (разделения и соединения), ссылаясь на Плотина, указывает на связь материнского символа со значением Мировой Души. Далее прослеживается связь креста и Мирового Древа, троичности и Пресвятой Девы как трансцендентного образа матери.

Обратим внимание, что все символы башни у Юнга спроецированы на мономиф о матери как архетипе нисхождения (кровосмешение-инцест) и восхождения (мистический брак). На принципе восхождения основана христианская традиция средневековой мистической литературы: сочинения Я. Бёме, Экхарта, Э. Сведенборга и др. В дальнейшем этот архетип углубляется как мистическим погружением в алхимические процессы (мистерия воссоединения — андрогинные символы), так и в языческие и христианские мистерии (круг и крест, мандала, мировое яйцо). «Смысл разбираемого нами круга мифов ясен, — пишет Юнг, — это томление по новой жизни, то есть стремление *через возвращение в материнскую утробу вновь возродиться, стать бессмертным подобно солнцу*» (выделено: — К. Юнгом)¹⁷⁷. Эти символы претворены в жизнь в реальном проекте «Башни».

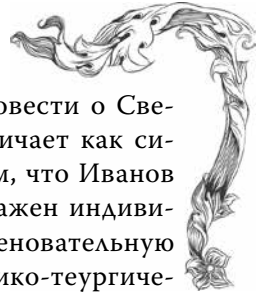
Причем центральным символом «Башни» для Юнга стал камень. Он понимал его «как место рождения богов (например, рождение Митры из камня)» как воплощение Бога (Христа), как место встречи Земли и Неба¹⁷⁸. Поэтому основной мотив строительства «Башни» — соединиться с камнем, чтобы заново родиться, на что Юнг указал в своей книге «Воспоминания, сновидения, размышления».

Сопоставление двух башенных проектов Юнга и Иванова и рассмотрение символических проекций образа башни у Иванова позволяет выйти к пониманию данной реальности как *mysterium coniunctionis* (мистерии или таинства воссоединения), характеризующему, по нашему мнению, архетипическое значение образа башни. Данное алхимическое понятие восходит к одноименной книге К. Юнга («Психология и алхимия: *Mysterium Coniunctionis*») и его трудам по психологии бессознательного.

Это же понятие, как мы сможем убедиться, является одним из базовых в религиозно-философских построениях Иванова, воплотившихся в его

¹⁷⁷ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. С. 219.

¹⁷⁸ Юнг К. Г. О природе психе. М., 2002. С. 356, 359. Так как Юнг отождествил себя с богом Митрой, камень для него был «рождающей скалой», из которой появился Митра и которому, по преданиям, поклонялись в храмах. См.: Кюмон Ф. Мистерии Митры. СПб., 2000. С. 172.

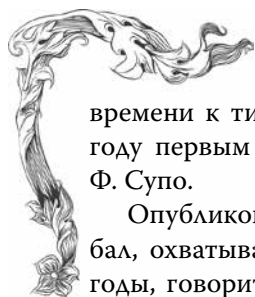


творчестве от замыслов ранних поэм в 1880-е годы до «Повести о Светомире», хотя, как мы уже отмечали, Иванова и Юнга отличает как система символов, так и глубина подходов, обусловленная тем, что Иванов использует прежде всего эстетический подход. Для него важен индивидуально-творческий процесс символизации. Выделяя о знаменательную функцию символа, он понимает язык искусства как мистико-теургическое таинство, поэтому он не принимал эзотерическое учение Юнга целиком. Но символический язык образов и у Юнга, и у Иванова укоренен в мифе, обряде, ритуале, мистерии и основан на понимании религии как пути к возрождению и спасению души. Иванов понимал мистику как путь к теургии и соборности: «Мистерия в истинном, т. е. теургическом значении этого слова, будет похожа на то собрание верных, когда “все они были единодушно вместе”...» (II, 650). У К. Г. Юнга сфера эстетического не является доминантной. Его аналитическая философия и симвонология спроецированы в большей степени на истолковательную функцию символической формы и на ее описание, исходя из понимания архетипов как проявления коллективного бессознательного, т. е. на феноменологию символических форм. У Иванова архетипическое включается в онтологическую поэтику. Оно является основой мистического постижения истины, воплощенной в культурной памяти человечества.

5. 4. АВТОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО У ВЯЧ. ИВАНОВА КАК ТИП СИМВОЛИСТСКОГО ТЕКСТА: ФУНКЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ

В практике русского символизма известны опыты автоматического письма, вызывающие весьма неоднозначную оценку читателей и исследователей, определяющих данные записи как явление метафизики сознания, мистики, оккультизма, медиумизма, формы общения с загробным миром, ясновидения в духе Э. Сведенборга или А. Шопенгауэра, дань спиритизму или следствие построения религиозных и философских теорий мирового всеединства, как, например, в феномене В. С. Соловьева¹⁷⁹. Близкий Соловьеву случай автоматического письма у Вячеслава Иванова, практиковавшего его в период приблизительно с 1907 года (после смерти жены — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал) и до начала 1920-х годов, — непосредственно примыкает во

¹⁷⁹ См., например: Соловьев В. С. В. Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 96–125; Чулков Г. И. Автоматические записи Вл. Соловьева // Вопросы философии. 1992. №8. С. 123–132; Соловьев В. С. LA SOPHIA (София, 1875?–1876) // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем в двадцати томах. Т. 2. 1875–1877 / Подг. текста и комм. А. П. Козырева и Н. В. Котрелева. М., 2000. С. 43, 57, 55 и др. Публикация ряда «автоматических» записей содержится в кн.: Кравченко В. Владимир Соловьев и София. М., 2006. С. 309–310, 312 и др. См. неопубликованные записи среди материалов незавершенных отрывков к рукописи В. С. Соловьева «LA SOPHIA». — ИРАИ РАН. Ф. 240. оп. 2. № 159. Л. 2 об., Л. 11. Письма написаны измененным почерком на французском и русском языках.



времени к типу письма, узаконенному сюрреалистами во Франции в 1919 году первым сборником-манифестом — «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо.

Опубликованная недавно переписка Иванова с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, охватывающая долгий период взаимоотношений: с 1894-го по 1903-й годы, говорит о том, что именно в ее контексте начинают формироваться представления о реальных и мистических отношениях супругов, речевые приемы автоматизма¹⁸⁰. Именно здесь возникает проблема диалога и осознания неразрывности и связанности, формируется понимание себя как Другого. Полное отождествление *Я* и *Другого* произойдет у Иванова только в практике автоматического письма. Для понимания этого явления большую роль играют теории глоссолалических текстов, складывающиеся в религиозных практиках и творчестве символистов, например, у Андрея Белого, автора книги «Глоссолалия» (1917; опубл.: Берлин, 1922), и философия заумного языка, возникшая в русле русского авангарда. Эти проблемы требуют специального рассмотрения.

Возникает вопрос: можно ли считать автоматическое письмо Иванова сюрреализмом в символизме или разновидностью авангардистской языковой практики или это принципиально иной тип текста и каковы границы его художественности? Очевидна общность истоков: спиритизм, оккультные и эзотерические искания, увлечение мистикой и магией, философией и психологией бессознательного (Э. Гартмана, Дю Преля, Э. Шюре), антропософией Р. Штайнера, что приводило к вере в сверхчувственную реальность, в которую погружается сознание, получая возможность обладания тайным знанием о мире¹⁸¹.

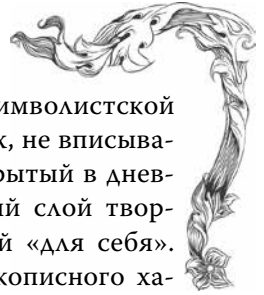
Опубликованные О. А. Шор, Г. В. Обатниным, М. Вахтелем и другими исследователями «автоматические» послания Иванова, рассматривающиеся в автобиографическом аспекте¹⁸², в сопоставлении с неопубликованными, сохранившимися среди дневниковых записей, черновых вариантов стихотворений, статей и переводов сонетов Петрарки и Эсхила¹⁸³, пред-

¹⁸⁰ См.: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903 / Подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; вст. ст. М. Вахтеля, Н. А. Богомолова. Т. I. М., 2009; Т. 2. М., 2009.

¹⁸¹ См. об этом: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм («Русский модернизм и оккультизм», «Anna-Rudolph»); *Обатнин Г. В.* Иванов — мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова, 1907–1919). С. 35–49; и др.

¹⁸² Автоматические записи Вяч. Иванова опубликованы О. А. Шор (2, 775–778). См. также: *Обатнин Г. В.* Об одной проблеме подготовки академического собрания Вяч. Иванова // *Русский модернизм. Проблемы текстологии*. СПб., 2001. С. 200–208; *Wachtel M.* Viacheslav Ivanov: From Aesthetic Utopia to Biographical Practice // *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994. P. 151–166.

¹⁸³ См.: РГБ. 1) Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 25; 2) Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 26. Среди «автоматических посланий» встречаются черновые автографы стихотворений и переводы сонетов Ф. Петрарки (СХХХIV, LXXIV и др.). Автоматические записи на латинском языке можно найти также среди черновых набросков статьи «Вселенское дело», датированной 1915 г. (ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 126. Л. 24, 57). См. также описание материалов, находящихся среди черно-



ставляют собой неоднозначный тип текстов в системе символистской культуры. Они, с одной стороны, имеют статус маргинальных, не вписывающихся в предшествующую традицию, и существуют как скрытый в дневниках и черновых автографах достаточно представительный слой творчества, не предназначавшийся для публикации, написанный «для себя». Только обзор имеющихся в нашем поле зрения текстов рукописного характера позволяет говорить о нескольких десятках примеров «автоматических» посланий. Что это — попытка воспроизвести спонтанно возникающую в сознании речь как некие оракулы-откровения, спасительный в тяжелейшей психической ситуации диалог с самим собой или симуляция, разновидность ли это символистской теургии или просто-напросто языковая игра? О необходимости использования нетрадиционных текстологических подходов при изучении подобных текстов, отличающихся обилием «трудных» мест, пишет Н. А. Богомолов, разбирая записанное в дневнике Вяч. Иванова одно из «автоматических» посланий¹⁸⁴.

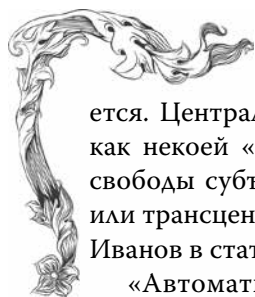
Подобные записи возникают, по мнению К. Г. Юнга, как активизация в бессознательном неких вечных праформ или архетипов в состоянии экстаза, медиумического транса, галлюцинаций, когда они «выходят» на поверхность, преодолевая «порог сознания». Этот процесс был описан им в работе «К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов» (1902). Поэтому образцы автоматического письма, сохранившиеся в архивах Вячеслава Иванова, требуют интерпретации, в связи с тем, что они характеризуются необычной риторической манерой и основаны на принципе кодирования, когда используются специфические «иконические» знаки, имеющие в своей основе, безусловно, символистскую стратегию письма, основанную на архетипических образах.

«Автоматические» послания представляют собой стратегию символистского художественного дискурса, что ведет к созданию принципиально важной для символизма модели текста, реализующей в себе принцип «Я — как Другой». Эта модель, с одной стороны, узаконена в сюрреализме и авангарде, с другой — в мистической традиции, что определяет, на наш взгляд, специфическую художественность текстов, которая может стать проблемой специального изучения¹⁸⁵. Нам бы хотелось наметить возможные пути к анализу подобных явлений, не претендуя на всестороннее изучение проблемы, на примере пока еще мало известных читателям и исследователям примеров автоматического письма у Иванова и обосновать как стратегию подобных типов письма, так и традицию, на которую эта стратегия опира-

вых набросков русских переводов Эсхила и материалов к статье «Русская идея» у Г. Обатнина (*Обатнин Г. В.* Об одной проблеме подготовки академического собрания Вяч. Иванова. С. 203).

¹⁸⁴ Богомолов Н. А. Проблематизация текста как способ чтения трудных мест // Новое литературное обозрение Т. 85. 2007. № 3. С. 207–218.

¹⁸⁵ См., например об этом: *Виницкий И.* Общество мертвых поэтов. Спиритическая поэзия как культурный феномен второй половины XIX века // Новое литературное обозрение. 2005. № 71.



ется. Центральной проблемой является понимание принципа автоматизма как некоей «внутренней формы» текста, воплощающей идею абсолютной свободы субъекта сознания на основе принципа «выхода из себя», экстаза или трансцендирования, «восхождения» без «нисхождения», на что указывал Иванов в статье («О границах искусства»).

«Автоматические» записи исследуются чаще всего в психоанализе как форма репрезентации сознания или патологии сознания (от Юнга и Фрейда — до К. Ясперса), как функция языка или «сцена письма» в постструктуралистском литературоведении, так как бессознательное, по мнению Ж. Лакана, само структурирует язык и формирует тип письма¹⁸⁶. Теоретик сюрреализма — А. Бретон понимал автоматическое письмо как «чистый психический автоматизм», призванный выразить «реальное функционирование» речи как диктовку «мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне всяких каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»¹⁸⁷. Подобное письмо классифицируется как тип записей, случайно и спонтанно возникших в результате озарения, и представляет собой, на первый взгляд, чистый пример неструктурированного текста.

Причем в исследовании данной проблемы мы опираемся на некоторые положения психоаналитической теории К. Г. Юнга, так как Юнг, как и символисты, создает мифологическую теорию сознания, основанную на понятии архетипа. Во-вторых, эта теория основана на принципиально сходных источниках, которые были важны как для Юнга, так и для Соловьева и Иванова. Кроме того, Юнг, как и Соловьев и Иванов, практиковал автоматическое письмо, вошедшее в его знаменитую «Красную книгу», создававшуюся с 1914 до 1930 годов и опубликованную только в 2009 году. В ней воссоздаются в форме записей и рисунков архетипические состояния сознания. В прологе, названном «Путь того, кто грядет», отталкиваясь от метафизических проблема «Фауста» Гёте, Юнг рассуждает о том, что божественное — это образы, и те, кто поклоняется Богу, должны поклоняться ему в образах высшего смысла. Путь индивидуации простирается от Пустыни (глава 4) — до Креста (глава 20)¹⁸⁸.

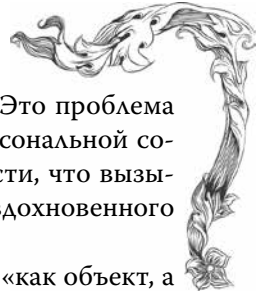
Психоаналитический аспект изучения символов сознания признавал даже К. Ясперс, скептически настроенный к теориям З. Фрейда и К. Юнга и считавший, что фундаментальные символы индивидуального сознания могут трансформироваться в метафизические идеи¹⁸⁹. Он обозначил это по-

¹⁸⁶ Лакан Ж. Функции и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 3. В концепции Ж. Лакана «письмо — означающее, скольжение которого прочерчивает символическую цепочку». См. об этом в кн.: Мазин В. Введение в Лакана. М., 2004. С. 129.

¹⁸⁷ Бретон А. Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма. СПб., 2004. С. 368. См. также: Антология французского сюрреализма. 1920-е гг./ Сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцевой. М., 1994.

¹⁸⁸ Перевод «Красной книги» К. Г. Юнга размещен на сайте Википедии.

¹⁸⁹ Ясперс К. Общая психопатология. М., 1997. С. 405–408.



нятие как «случай Сведенборга» или «гений» и «безумие»¹⁹⁰. Это проблема обретения мистическим сознанием человека некоей трансперсональной составляющей или *архетипа*, выводящего его из мира реальности, что вызывает появление произвольной записи текстов в состоянии вдохновенного экстаза.

Здесь действительно предвосхищается дискурс Другого не «как объект, а как другой субъект», говоря словами Вячеслава Иванова (IV, 502). Как пишет Ж. Лакан, анализируя эту позицию в языке, «другой в качестве места речи прямо и непосредственно предстает нам как некий субъект — субъект, который, в свою очередь, мыслит нас как своего Другого»¹⁹¹. Бессознательное в его теории — это дискурс Другого. Другой — это фантом желания, навязчивый симптом, это «место речи». Речь — это — «Другой Другого», «что в нем, этом месте речи мы помещаем Другого, живого Другого, способного дать нам ответ»¹⁹².

Несомненно, что реальная переписка с женой обусловила во многом природу автоматического письма у Вячеслава Иванова. Л. Д. Зиновьева-Аннибал — некий *Другой*, отражающий *Я*, ставший мистическим медиумом в «автоматических» посланиях. Если имя некоего мифического или метафизического Другого у Соловьева чаще всего — София, у Иванова Другой, как уже указывалось, — его умершая жена, Лидия Дмитриевна, на что указывают подписи. У Соловьева в начале или конце письма подпись «Sophia» или «София», у Иванова — соответственно «Лидия» и «Ora e Sempre», что в переводе с латинского означает «Прежде и Теперь». Это слово постоянно встречается и в реальной переписке Вячеслава Иванова с Зиновьевой-Аннибал.

Словами «Ora e Sempre» часто супруги подписывали письма и использовали их в тексте. «Милая Лидия, — писал Иванов 6/18 декабря 1896 года, — ты получила телеграмму Orasempre? Ты почувствовала из нее, как я тебя люблю?»¹⁹³ Ответные письма также могли сопровождаться этой заклинательной формулой. Так, например, Зиновьева-Аннибал в письме от 19/31 декабря 1896 года подчеркивала: «...возлюбленный, я твоя ora e sempre. Будь моим, не забывай меня. Я твоя вакханка, подруга, твой <нрзб.>. Люблю. Лидия»¹⁹⁴. Иногда ее письма напоминают тексты «автоматических» посланий, написанных позже Ивановым. Показательно написанное по-французски письмо, датированное апрелем 1896 года. В русском переводе читаем: «Еще жду тебя сегодня вечером; ибо больше не буду мечтать <?> о моменте, который проходит. Приходи сразу же. Я уже была у тебя, но не застала. Устала до смерти, но слишком больно жить без тебя. Приходи...»¹⁹⁵

¹⁹⁰ Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. СПб., 1999.

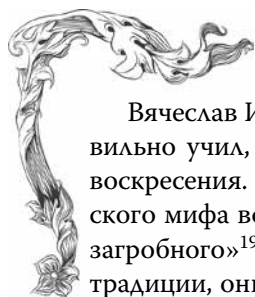
¹⁹¹ Лакан Ж. Семинары: Книга V. Образования бессознательного (1957–1958) / Пер. с фр. М., 2002. С. 550.

¹⁹² Там же. С. 551.

¹⁹³ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903 Т. I. С. 475.

¹⁹⁴ Там же. С. 500.

¹⁹⁵ Там же. С. 382–383.



Вячеслав Иванов в разговорах с Альтманом рассуждал: «Вл. Соловьев правильно учил, что любовь стремится к вечности любимого. Любовь требует воскресения. Мертвых реальная любовь не приемлет»¹⁹⁶. В русле дионисийского мифа возникало, как писал Иванов, «жертвенное служение силам мира загробного»¹⁹⁷. Оракулы вызова мертвых практиковались в эллинистической традиции, они встречаются в текстах Гомера, сочинениях Плутарха и Страбона¹⁹⁸.

Поэтому не случайны среди его дневниковых записей и черновых набросков случаи написания «автоматических» посланий. Обозначим их некоторые общие черты при всей неоднозначности и неоднородности записей. Они не предназначались для читателя и за редким исключением не публиковались самим писателем. Исключение составляет стихотворение «Breve aevum separatum» (1908), написанное на латинском языке и открывающее четвертый раздел книги «Любовь и смерть» в сборнике стихов «Cor Ardens» (II, 395), напоминающее молитву или заклинание¹⁹⁹. Кроме того, известна латинская фраза, продиктованная «внутренним голосом», из статьи «Эхо» (из письма Карлу Муту), написанной в 1939 году²⁰⁰.

По мнению Вяч. Иванова, высказанному в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925), подобное «звуковое пленение и одержание», «влекущее звукослагателя к темной глоссолалии», и «как бы сновидческое переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза» «в его начальной стадии» (выделено нами. — С. Т.) ведет к тому, что он называет явлением «чистой глоссолалии», отсылающей не к «заумной речи» футуристов, а к обрядовому гимнотворчеству (IV, 343–344). В указанных текстах представлено поле означающих без означаемых, то есть поле архетипических образов. «Автоматические» тексты у Иванова напоминают ритуализованные формулы в обряде, некоем магическом «действе», и похожи на бред, галлюцинации, бессвязное бормотание безумного или экстазирование «блаженного». Написаны они иногда измененным почерком, близким к почерку Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, от ее имени. Текст может быть близок к глоссолалическому, выраженному в звукообразах на уровне нерасчлененной звукоречи, где есть

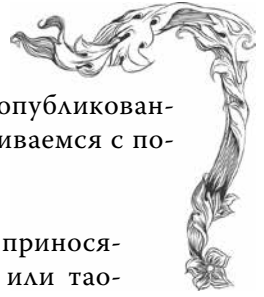
¹⁹⁶ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 94.

¹⁹⁷ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 185.

¹⁹⁸ О древнейшем искусстве прорицания (мантики) см. в кн: Латышев В. В. Очерк греческих древностей. 2-е изд. СПб., 1899. Ч. 2. С. 187–208; Приходько Е. В. Оракулы в раннеклассической греческой литературе // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 191–197.

¹⁹⁹ Стихотворение «Breve aevum separatum», вошедшее в книгу стихов Вяч. Иванова «Cor Ardens», С. С. Аверинцев трактовал как разновидность автоматического письма. См.: Аверинцев С. С. «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 22.

²⁰⁰ Как автоматическое письмо запись классифицируется Г. Обатниным — см.: Обатнин Г. В. Об одной проблеме подготовки академического собрания Вяч. Иванова. С. 204. На отражение в этом письме личного мистического опыта указывает М. Вахтель. (Wachtel M. Viacheslav Ivanov: From Aesthetic Theory to Biographical Practice. P. 157 и далее).



«зияния» и «пустоты», отсутствие логических связей. В неопубликованной записи, приблизительно датированной 1914 годом, сталкиваемся с подобным явлением:

«Я тебя вижу Лидия. Твоему Ангелу дары темные приносящим они же ему неуютны <нрзб.> Еслине мельница или таоризъмукъе. Ты объемлешь ихъдоучение тыщи идечеизнемъ же нишьте ямира об агрянекровию нашего <нрзб.> вотъонарзбображе Демонатноидиши великаго видашьли <нрзб.> образъ Марья видима июно в грядущемчесерух. Итак, когдадостонноуюшее объяви OraSempreLidia»²⁰¹.

Адресатом в данных текстах является адресант. Для читателя и исследователя очевидным является внешнее отсутствие коммуникации. На самом деле это не обесмысливание риторики текста, лишенного даже знаков препинания, а понимание нерасчлененной и бессвязной речи как риторического приема скрытого диалога, несущего в себе смысл того, что невозможно в структуре традиционного литературного произведения, но что отсылает к оракульской традиции дивинации:

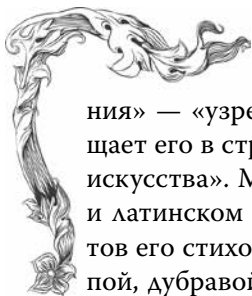
«Будь в отраде душевной. Вера моя с тобою. Следуй ведению моему. Не успеешь отдать себе в нем ответа как очутишься в силе земной и в укреплении духовном. Творческую отраду и доброе телесное здоровье ищешь право и найдешь. Новое дам тебе дерзновение и новую благодать. Твори образы вечного пути. В борьбе душ верен будь Правды весам. Один (неразб.) даю завет. Будь делен и добр. Будь делен и добр... (Далее на латинском языке — нрзб.) Ora e Sempre Lydia»²⁰².

На подобный характер письма указывал А. Н. Веселовский, анализируя записи видений Я. Бёме: «Еще менее можно искать разграничения понятий у Бёме, который сам предупреждает читателей, чтоб они не понимали его материальным образом; небесному поневоле приходится давать земные имена. Небесное и земное у Бёме перемешивается; самые отвлеченные мысли одеты в самые чувственные образы»²⁰³. Некоторые из записей являются «претекстами», воплощающими первичный опыт постижения явления, и могут быть свидетельствами поэта о внутреннем опыте самопознания. Отсюда — возможно их функционирование как «зерна» будущего произведения или «видения», как у Данте в его «Новой жизни», где итальянский поэт вначале дает прозаическое изложение душевного опыта в процессе «восхожде-

²⁰¹ РГБ. Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 25. Л. 58.

²⁰² РНБ. Ф. 304. № 12. Л. 12.

²⁰³ Веселовский А. Н. (Парацельс, Вейгель, Бёме) // Веселовский А. Н. Избранные труды и письма. СПб., 1999. С. 200.



ния» — «узрения» «мистической эпифании», а затем «нисходит» — воплощает его в строгую форму сонета, о чем Иванов пишет в статье «О границах искусства». Многочисленные «автоматические» записи Иванова на русском и латинском языках встречаются как «претексты» среди черновых вариантов его стихов и переводов сонетов Петрарки. Многие из них («Глухой тропой, дубравой непробудной...», «Мне мира нет, — и брани не поднимаю...», «Опять я шел, куда мой бог — гонитель....» и др.)²⁰⁴, изданные в 1915 году²⁰⁵, считаются в современных изданиях наиболее совершенными по форме передачи подлинника.

Сонет, как известно, — твердая каноническая форма, требующая кроме обязательного чередования рифм также логического развития мысли и ее завершения (синтеза) в заключительной части. Поэтому автоматические записи, сделанные параллельно, демонстрируют стремление текста к становлению через обретение сокровенного мистического опыта. Это является ярким свидетельством того, что автоматическое письмо — способ воплощения архетипов бессознательного, сонет — форма их структурирования в пределах твердой стихотворной формы, и исследование загадки автоматического письма коренится в явлении незавершенного как «внутренней формы» текста.

В связи с этим автоматическое письмо может выражать суть главной идеи текстов, среди которых оно помещено. Ярким доказательством этого являются «автоматические» записи Иванова, содержащиеся среди набросков его статьи «Вселенское дело» (1915)²⁰⁶ и являющие собой, как можно убедиться, образец речи, близкой к пророческому гимнологическому или молитвенному («литургическому») слову или древнему магическому наставлению. В этом плане тексты соотносятся с содержанием статьи и являют собой, по сути, уразумение ее внутренней идеи. Вместе с тем, они важны как автобиографические документы глубоко личного характера, так как они дополняют наше представление о глубокой и неразделимой ни с кем личной трагедии Вячеслава Иванова, которую он пытается «изжить» через мистическую связь и латинскую речь, воплощенную в своеобразной жанровой форме «автоматического» послания:

²⁰⁴ РГБ. Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 26. Л. 2, 3–5, 7–8, 10, 15–16 и др.

²⁰⁵ См.: *Петрарка Ф.* Автобиография. Исповедь. Сонеты / Перевод М. Гершензона и Вяч. Иванова («Памятники мировой литературы»). М., 1915.

²⁰⁶ См. в нашей статье: Автоматическое письмо у Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова: Архетипы мистического сознания и традиции глоссолалии // *Русская антропологическая школа. Труды* / Под ред. Вяч. Вс. Иванова. М.: РГГУ, 2007. Вып. 4, ч. 1. С. 174–175. Перевод с латинского М.А. Янушкевич.



Текст от 29 сентября:

Lydia tibi dico hostes nocere posse vincere non posse. Amen gaudium promitto de patria maximum fit magna clades hostium magnum exitium dominationis iniustae Amen promitto gaudium de patria maximum fit magna morborum victoria magnusque triumphus Amen ita se res habet. Filius meus miles salvus Vos benedictione mea protego A felices reddo vobiscum sum
OraesempreLydia

Лидия

говорю тебе, что враги смогут повредить тебе, но не смогут победить тебя Аминь

Обещаю величайшую радость²⁰⁷ от родины, случатся большие бедствия у врагов и великая гибель несправедливой власти Аминь

Обещаю величайшую радость от родины, случится великая победа над болезнями и великий триумф Аминь

Так так будет Сын мой воин невредим Защищаю вас своим благословением От счастливых возду и пребываю с вами

Прежде и всегда Лидия

Текст не датирован:

Lydia tibi

Quid luges nondum venit bonus quem exspuas nuntius At veniet et magis gaudebis quam si illum iam accepisses. Nam agetur de victoria magna et aucta. Verum vaticinor iam evictos hostes esse nec te sino(e) desperare aut dubitare de nostra victoria Desine queri desine auscultari voces infidelium. Sancti nobiscum et

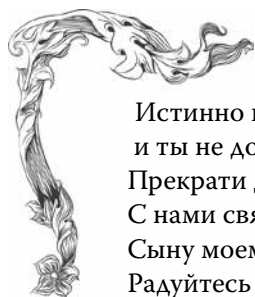
Ipsa Mater Dei Sanctissima Virgo. Filius meus iunior salvus Laetamini
OraesempreLydia tua

Лидия тебе

Зачем ты страдаешь, что еще не пришла благая весть, на которую ты рассчитываешь

Она придет и ты больше будешь радоваться, чем если бы уже что-то получил. Ибо речь идет о победе великой и всё возрастающей.

²⁰⁷ Слова «Обещаю величайшую радость» восходят к реальности — последним словам, сказанным умирающей Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. М. А. Волошин со слов Вяч. Иванова воспроизвел их следующим образом: «Пред этим она сказала в бреду: “Возвещаю Вам великую радость: Христос родился”. И я почувствовал великую радость» (Волошин М. А. Собр. соч. М., 2006. Т. 7. Кн. 1. С. 258).



Истинно предрекаю тебе, что уже побеждены враги,
и ты не должен отчаиваться и сомневаться в нашей победе
Прекрати допытываться, прекрати прислушиваться к голосам неверных.
С нами святые и Сама Матерь Божья Пресвятая Дева.
Сыну моему младшему желай здравствовать
Радуйтесь
Прежде и всегда твоя Лидия.

Поэт считал, что «исступленное пророчествование» было в первобытную эпоху преимущественным достоянием женщин, которые считались посланницами богов, как пророчил «устах Пифии или Кумской Сивиллы Аполлон» (III, 658). Прорицательницами в европейской традиции считались Кассандра, Пифия, Сивилла, об их особом даре Вяч. Иванов писал неоднократно, в статье «Мысли о поэзии» указал, что «в поэзии древней никогда не стирается грань, отделяющая идеальное видение от ясновидения, творческий восторг от экстазов Пифии, или Эсхиловой Кассандры, или Сивиллы Вергилия» (III, 659).

В науке конца XIX века существовало понятие автоматизма физиологического, а также медиумического и психологического. Большое влияние оказали спиритические сеансы, о которых много писал А. Н. Аксаков, исследуя в том числе феномен автоматического письма²⁰⁸. В книге «Материалы для суждения об автоматическом письме» он указывает на появление в связи со спиритическими сеансами «подпорожного сознания» («secondary self, subliminal consciousness») и возникновение теории автоматизма²⁰⁹. Спиритические сеансы уже в лондонский период жизни В. Соловьева оказали на него большое влияние, хотя он вскоре к ним охладел, по словам его биографов С. М. Соловьева и С. М. Лукьянова, но они широко практиковались в символистской среде в начале XX века²¹⁰.

Сразу же возникает необходимость введения понятия автоматического письма и разграничения этого явления с пограничными явлениями в фольклоре и литературе. В фольклоре и обыденной религиозной практике описаны случаи «магического письма» — «письма с неба» как текста, употребляющегося в ритуально-магическом обиходе по типу «заговорной модели» или «случайной фонограммы»

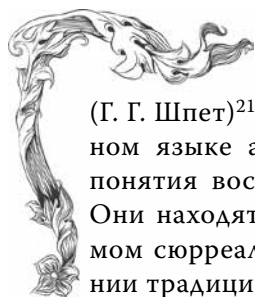
²⁰⁸ См.: Аксаков А. Н. 1) Анимизм и спиритизм. Критическое исследование медиумических явлений. В ответ Э. Гартману. СПб., 1893. Ч. 1–2; 2) Материалы для суждения об автоматическом письме (из личного опыта). СПб., 1899; 3) Предвестники спиритизма за последние 250 лет. СПб., 1895.

²⁰⁹ Аксаков А. Н. Материалы для суждения об автоматическом письме. С. 3. «Но есть ли предел, — пишет он, — за которым наше бессознательное, облакаясь в разные формы сознания, перестает быть нашим?» (Там же. С. 5).

²¹⁰ См.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 29. См. опубликованные здесь же материалы (С. 279–310).

Lydia tibi Quid luges nuntium
venit bonus quem aspectas nuntius
At veniet et magis gaudetis quam
si illum iam accepissetis. Nam agitur
de victoria magna et aucta. Verum
vaticinor iam evictos hostes esse nec
te sino desperare aut dubitare de nostra
victoria Desine queri desine auscultare
voces infidelium. Sancti nobiscum
et Ipsa Mater Dei sanctissima
Virgo. Filius meus iunior salvus
Laetamini Grae semper Lydiatuae
Quae scribis non mihi ingrata
sunt lucidius tamen loquere
ut manifestum sit nostram
fore laudis palmam in magnis
certamine nec maculatam vitio. *Lydia*

Набросок текста «автоматического послания» от Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, хранящийся в архиве Вяч. Иванова среди автографов статьи «Вселенское дело» (1915). ИРЛИ РАН



(Г. Г. Шпет)²¹¹. Исследователи разводят понятие автоматизма в заумном языке авангарда и теориях формалистов, хотя генеалогия этого понятия восходит к теориям бессознательной природы творчества²¹². Они находят сходство с текстами футуристов и автоматическим письмом сюрреалистов²¹³. Сюрреалистическое письмо основано на нарушении традиционных логических смысловых связей между словами вплоть до их разрыва, использовалась игра со шрифтами, фонетическое письмо. В тексте открывались глубины бессознательного, образ подчеркивал мнимость любой поэтической реальности. В основе сюрреализма лежал ритуал «выхода» за пределы реальности, и это сближает сюрреалистическое автоматическое письмо с рассматриваемым. Образ рождается на основе сближения вещей или понятий, несовместимых или далеких друг от друга. Главное — вера в возможность достижения запредельного при помощи символа. Анализируя сочинения мистиков (Парацельса, Вейгеля, Бёме), А. Н. Веселовский в наброске статьи, относящемся к 1906 году, указывает на основополагающий для их сознания мистический мотив, который он определяет как «связь Божества с человеком»²¹⁴.

Это архетипический мотив *unio mistica* (духовного брака или воссоединения), как отмечают мифологи, представители аналитической психологии и исследователи мистических учений древности и христианства. Он восходит к мифу об андрогине Платона, вошедшему в его диалог «Пир», и получил широкое распространение в религиях и культурах мира. На нем основаны мистико-эротические утопии не только Соловьева и Иванова, но и Мережковского, Бердяева. На этом, как было рассмотрено выше, строилась мистическая теория «Башни» у Иванова в реальном и реальнейшем планах. Андрогинность понималась многими символистами как попытка обрести целостность бытия через преобразующий Эрос или мистический брак души с Христом, Софией Премудростью (как у Соловьева) или одним из умерших супругов (как в случае Вяч. Иванова). Непосредственным источником могла быть и христианская мистическая литература²¹⁵.

Что касается выделенного архетипа, то К. Г. Юнг писал, что такие архетипы действуют «нуминозно» и побуждают к поступкам или определяют судьбу

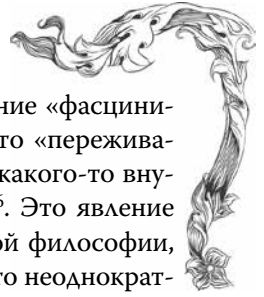
²¹¹ Панченко А. А. «Магическое письмо»: к изучению религиозного фольклора // Антропология религиозности (Альманах «Кануны»). СПб., 1998. С. 216.

²¹² См.: Гартман Э. Сущность мирового процесса, или философия бессознательного. М., 1873. Для теории бессознательного большую роль сыграли также работы И. Канта «Грезы духовидца» (1766) и А. Шопенгауэра «Опыт о духовидении» (1851).

²¹³ См.: Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 42, 79. Сироткина В. Теория автоматизма до формалистов // Русская теория. 1920–1930-е гг. М., 2004. С. 298–299 и др.

²¹⁴ Веселовский А. Н. (Парацельс, Вейгель, Бёме). С. 193.

²¹⁵ См., например: Бёме Я. *Christosophia*, или путь ко Христу, в 9 книгах; *Сведенборг Э.* 1) О общении души и тела. СПб., 1900; 2) Увеселение Премудрости о любви супружеской. М., 1914; *Рейсбрук В. Я.* Одевание духовного брака. М., 1910.



посредством своей специфической энергии, оказывая на сознание «фасцинирующее, захватывающее действие». Причем он указал на то, что «переживание архетипа» — «это что-то вроде праопыта душевного *Не-Я*, какого-то внутреннего *визави*, который вызывает к спору и объяснению»²¹⁶. Это явление обычно рассматривается как следствие кризиса позитивистской философии, научного мировоззрения, картезианской модели сознания, на что неоднократно указывали сами символисты и прежде всего В. С. Соловьев («Кризис западной философии», 1874). Случившееся понимается как реальные попытки выхода в «иной» трансцендентный мир. Это понимание связано с верой в возможность существования сознания в ином мире или с принципом трансцендирования. *Transcensus sui* (лат. — букв. познай себя) — понятие, восходящее к учению Августина, формула трансценсуса или самотрансцендирования как поиска правды о себе, диалогического способа восприятия другого и выход за пределы своего «я»²¹⁷.

Вместе с тем понимание принципа трансцендирования имеет несколько традиций. Первая связана с философией Платона, неоплатоников, сочинениями Дионисия Ареопагита, Августина и закреплена в учении М. Экхарта и Э. Сведенборга. Это мистико-теологическая традиция. Она заключается в понимании природы человека как имеющей в себе самой бытие божественное — себя Другого и основана на процессе «перехода» или, говоря словами Юнга, «переноса». Идея рождения Бога в душе как путь к Богочеловечеству, согласно учению Соловьева, вела к трагедии мистического сознания. Эта традиция подкреплялась оккультными течениями и спиритизмом. Вторая традиция намечается в гуманитарном мышлении XIX–XX веков, уже пришедшем к идее научной трансцендентности²¹⁸.

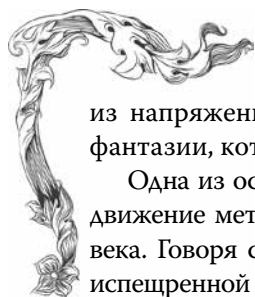
Понятие трансценденции можно рассматривать как результат действия психической энергии либидо, которую до Юнга выделяет в русской психологии Н. Я. Грот на основе изучения философских работ Соловьева²¹⁹. Она вызвана метафизическими переживаниями (видения Софии у Соловьева, умершей жены у Иванова). Духовный мир мыслится как реальность, переживания вытесняются в область знака, символа, особой структуры письма, которые воплощают процесс замещения «пробелов» между сознанием и бессознательным. Эта функция сознания у Юнга получила название трансцендентной функции, которая является «манифестацией энергии, протекающей

²¹⁶ Юнг К. Г. Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное // Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 125–126, 132.

²¹⁷ Использование понятия «самотрансцендентность» у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга исследуется о. Михаилом Меерсоном. — См.: *Meerson M. Self-transcendence through Art in Viacheslav Ivanov* // *Europa Orientalis*. XXI. 2002:1. С. 141–156.

²¹⁸ См. об этом: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004. С. 101, 246–250.

²¹⁹ Понятие психической энергии до Юнга было обосновано в статьях Н. Я. Грота. См., например: Грот Н. Я. Понятие души и психической энергии в психологии // Вопросы философии и психологии. 1897. № 37. С. 239–300. Грот опирается на книгу В. С. Соловьева «Оправдание добра» (СПб., 1897).



из напряжения противоположностей, и состоит она из череды процессов фантазии, которые спонтанно выступают в видениях и сновидениях»²²⁰.

Одна из основополагающих установок у Иванова, как и у Соловьева, — движение метафизической потребности преодоления смертной природы человека. Говоря словами В. Соловьева из его работы «LA SOPHIA» (1875?–1876), испещренной автоматическим письмом, для этого нужно «подняться над кажущейся реальностью, самоутвердиться в качестве существа, превосходящего непосредственно данную природу», для «чувствования другого в самом себе (которое поднимается до образа и до мысли)»²²¹. Статья Иванова «Ты еси» (1907), выдвигаящая проблему самопознания как поиска Другого в самом себе, — предвосхищение европейского дискурса Другого. Для Иванова показательно вхождение в мир августиновской трансценденции и поиск «внутреннего человека» как «голоса» из «иного мира». Кроме того, здесь сказывается традиция стихотворных диалогов, форма которых получила распространение в его поэзии²²². Как показали исследования А. Варошчич, поэзия Вяч. Иванова является примером традиции диалогов «голосов»: от древних дифирамбических диалогов до голосов «иного мира» (двойников, голосов из «царства мертвых» и т.д.)²²³.

Автоматическое письмо у Иванова как результат «выхода» за «порог сознания» представляет собой тип «незавершенности», в отличие от текста сюрреалистического письма, предназначенного для читателя. При чем незавершенность здесь может пониматься либо как «пустота» — нарушение логических и смысловых связей, «зияния», прерывность или даже отрывочность мысли, «фонетическое письмо». Вместе с тем, «запороговые состояния» понимались современниками Иванова, и прежде всего Флоренским, как выход в «малые мистерии».

Объяснением подобной речи в психологии могла быть теория апперцепции В. Вундта, известная Вяч. Иванову по книге С. Г. Шах-Назарова или сочинениям В. Вундта²²⁴. На теории апперцепции у Вундта строится его психология души. Под апперцепцией он понимает выход за «порог сознания» во «внутреннюю точку фиксации», где большую роль играют ассоциативные процессы, «но в этих процессах нет никакой определяющей причины ни для внутренней, ни для внешней деятельности воли»²²⁵. Апперцепция понимается не просто как внутренняя деятельность сознания, основанного на принципе свободных ассоциаций, а основана на «всех прошлых состояниях сознания», в которых звук,

²²⁰ Юнг К. Г. Синтетический или конструктивный метод // Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. С. 132–133.

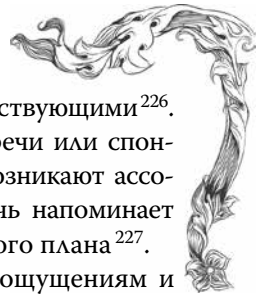
²²¹ Соловьев В. С. «LA SOPHIA». С. 11, 39.

²²² См.: Магомедова Д. М. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 297–305.

²²³ См.: Варошчич А. А. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова (поэтика, эволюция, типология) (1900–1910). Автореф. дисс. ... к. ф. н. М., 2012. С. 9.

²²⁴ См. материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова, подготовленные Г. В. Обатниным в кн.: Вяч. Иванов между Святым Писанием и поэзией (Europa Orientalis. XXI. 2002:2. С. 301. № 812).

²²⁵ См.: Вундт В. Основания физиологической психологии. М., 1880. С. 748, 756.



цвет, свет и любые ощущения и представления связаны с предшествующими²²⁶. Явление апперцепции Вунд рассматривает при расстройствах речи или спонтанном говорении, когда речь есть выражение «вихря идей», возникают ассоциации, связанные с воспоминаниями, представлениями, и речь напоминает «кучу камней», из которых можно построить дом, но нет единого плана²²⁷.

Ассоциации, согласно исследованиям Вундта, восходят к ощущениям и представлениям, сложившимся в результате формирования мифологического сознания, и связаны с первобытным мифотворчеством²²⁸. Мифологическое «вчувствование» и есть путь «трансцендентальной апперцепции» или «мифологической» апперцепции, когда «постижение объекта является в каждом отдельном случае волевым актом субъекта»²²⁹. На этом основаны также религиозные представления о явлении души умершего и другие чародейные культы, согласно теории Вундта. Особенно часто происходит видение «отделенной от тела души — психе», которая может быть другим объектом в мире мифологических представлений²³⁰.

Теория автоматического письма у Иванова разрабатывалась не только на основе современной ему философии сознания, психологии, общей и исторической поэтики, но и мифопоэтики и философии звука, имеющего, по его мнению, мифоритуальную и магическую природу, о чем он пишет в ряде своих работ и прежде всего в статье «К проблеме звукообраза Пушкина» (1925). Параллельно в ряде лекций по поэтике им развивается учение о звукообразе как основе поэтической образности и его метафорической и символической природе. Об этом, как и о глоссолалии, он говорил в курсе лекций по поэтике, читавшихся в 1921–1922 годах в Баку, известном по публикациям Е. А. Белькинд и Е. Эткинда. Большое значение имеет его теория языкового роста, так как, по его мнению, язык является живой стихией²³¹.

Вячеславом Ивановым утверждается понимание глоссолалии как некоей идеи текста, воплощающей идею абсолютной свободы субъекта сознания на основе принципа «выхода из себя», экстаза или трансцендирования, «восхождения» без «нисхождения», на что он указывал в статье «О границах искусства». Эксперименты Иванова, на наш взгляд, восхо-

²²⁶ Там же. С. 756. См. об этом же в кн.: *Шах-Назаров С. Г.* Основные положения физиологической психологии по Вундту, Цигену и Мейнерту. Ч. I. Теория апперцепции В. Вундта. М., 1898. С. 12–14.

²²⁷ *Вундт В.* Введение в психологию / Пер. с нем. Н. Самсонова. М., 1912. С. 99–101.

²²⁸ *Вундт В.* Миф и религия / Под ред. проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. СПб., 1913. С. 40–41.

²²⁹ Там же. С. 44.

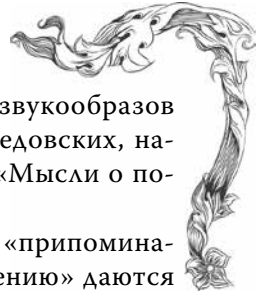
²³⁰ Там же. С. 53.

²³¹ *Иванов Вяч.* Поэтика. 1921–1922 учебный год. III лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькинда. См. также: *Белькинд Е. А.* Теория и психология творчеств в неопубликованном курсе лекций Вяч. Иванова в Бакинском государственном университете (1921–1922) // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 208–214; *Эткинд Е.* Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е гг. // *Cahier du Monde russe*. 1994. Vol. XXXV (1–2). P. 141–154.

Психея = мстительница

" Душа моя, Психея, пой!
Тебя я внемлю.
Тебя паго дубовъ рдд, бсой,
Цюмре земли,
Какъ древний Селя, дубравной маго,
Глубинъ маматан, —
Не деснотъ = мурр, не деверъ = врасъ,
Не согмдаманъ,
И страданкя твой, не онекуръ,
Не ррецо = толковникъ,
Миситскъ словъ твоихъ вращура, —
Но твой любовникъ!...
Душа моя, Психея, пой!
Мой Другъ тоскуетъ
Со мной, вдоволозъ, — и въ мой покой
Тебя въискуетъ."

— Отважна я про солнце нтмъ
" Въ живыхъ дубравахъ,
Забыва при лунъ радостъ
На горныхъ глвахъ.
Сбираю по курнамъ краемъ
На ливахъ тремъ Пряхамъ,
Видя, нолзу, сестра дивель,
Митаясь пракомъ



дят к явлению звуковой глоссолалии как использованию звукообразов некоего праязыка — «иносказательных означенваний и ведовских, наговорных звуко сочетаний», как он отмечал в своей статье «Мысли о поэзии» (VI, 651).

Эпифанические состояния как «блаженные видения» «припоминания» «вечных идей» и высшей красоты как путь к «посвящению» даются Платоном в диалоге «Федр», сохранившемся в архиве поэта и ставшем основой для развития теории символического искусства, как мы убедились, рассматривая пометы на книге Платона. «Автоматические» записи могли быть источниками инспирации и использовались в ритуально-магических целях (вызывание духа покойной жены и свидетельство общения). Например, среди черновых автографов, относящихся к 1914 году, встречаются варианты стихотворения Вяч. Иванова «Психея-Скиталица», связанного с памятью об умершей жене — Зиновьевой-Аннибал и воссоздающего внутренний мир души. Образ Лидии — Психеи, приходящей как вдохновение «из глубины», возникает во многих сопровождающих варианты стихотворения «автоматических» записях на латинском языке²³².

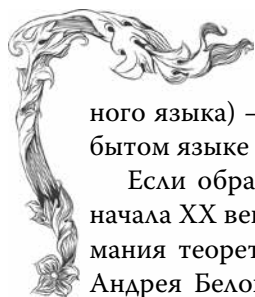
Как свидетельствует К. Дюпрель, изучавший мистические проблемы сознания человека в конце XIX — начале XX века, подобные тексты, считающиеся глоссолалическими, уже Плутархом и Страбоном почитались как «малые мистерии», суть которых — экстаз и катарсис²³³. Происходило переживание мистической смерти как отрешение от реального и вхождение в мир запредельный. Большое значение имел опыт христианской мистики (от Августина до Я. Бёме и Э. Сведенборга).

В основе понимания автоматизма письма у Иванова было, как свидетельствуют его статьи «К проблеме звукообраза у Пушкина» и «Мысли о поэзии», им же использованное понятие «темной глоссолалии» (или «бессловесной звуко речи», подлинной, в отличие от футуристов, «заумной речи») и понятие «глоссолалических текстов» (некоего воплощения «заумной беседы»). Они имели своим истоком различные магические, мифо-ритуальные и религиозные теории речевых практик, обозначенные им как «записи экстатического обрядового гимнотворчества» или «генетически-первичный слой поэтического создания» (IV, 344–345).

Поэтому природа автоматического письма в творчестве Иванова связана с традицией «глоссолалических» текстов для создания языка символического искусства. В русле изучения подобных текстов в семиотике происходит, как указывает Ю. М. Лотман, «редукция значений первого ряда (естествен-

²³² Текст черновых редакций см. на листах 30–31 (РГБ. Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 26), текст автоматического письма на листе 32. Интересны и другие «автоматические» записи. См.: *Иванов Вяч.* Блокнот с различными записями стихотворений (1910-е гг.). РГБ. Ф. 109. К. 3. Ед. хр. 25. Л. 12. «Автоматические» записи также см.: Л. 13, 52, 55, 69 и др.

²³³ *Дюпрель К.* Философия мистики, Или двойственность человеческого существа. Киев, 1911. С. 404, 406, 412.



ного языка) — молитва, заклинание, ритуальная формула могут быть на забытом языке или же тяготеть к глоссолалии»²³⁴.

Если обратиться к исследованиям феномена глоссолалии конца XIX — начала XX века, то можно убедиться, что она не случайно была в центре внимания теоретиков символизма Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова, Андрея Белого и других. Можно выделить несколько основных глоссолалических теорий, безусловно важных для развития философии символического языка. Это теории обрядово-мифологические, религиозные (святоотеческие) и философско-эстетические. Обрядово-мифологические связаны с ритуальными техниками экстаза, получившими особенное распространение в мифоритуальных культах и в ритуальной религиозной речи²³⁵.

Так, например, религиозный культ Сомы, по мнению Д. Овсянко-Куликовского, в древнеиндийских культах сопровождался экстатическими состояниями и сопровождался вдохновенной речью и «экстазированием», когда «оба начала — экстаз и речь-пение — могут меняться ролями», «речь производит экстаз», и через действие словесной ритмической стихии жрец становится боговдохновенным²³⁶. По его исследованиям, психология экстаза находит отражение в языке, подобные случаи получили распространение в пророческой речи, и главным здесь является не смысловая, а музыкальная и ритмическая организация речи²³⁷.

Известен интерес Вячеслава Иванова к книге Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве» (Сергиев Посад, 1908), находившейся в круге его чтения²³⁸. В ней исследуются экстатические со-

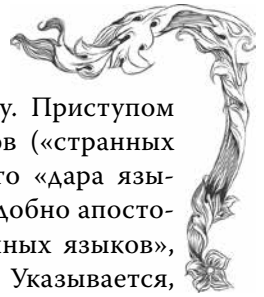
²³⁴ Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность: От теории словесности к культуре текста. М., 1997. С. 203.

²³⁵ См.: Овсянко-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. Ч. I. Одесса, 1884; Коновалов Д. Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве. Сергиев Посад, 1908; Минин П. Мистицизм и его природа. Сергиев Посад, 1913. Минин указывает на различные практики экстаза в языческих религиях древности и в христианстве. Там же. С. 3–11; Вундт В. Миф и религия / Под ред. Д. Н. Овсянко-Куликовского. М., 1910. С. 132–135. Исследователь указывает на то, что в состоянии экстаза «решающим моментом является не просто воображаемый мир, который визионер видит перед собой, как живую действительность, а восхищение духа <...>, освобождение души от телесной связанности...» (С. 133). Экстаз рассматривается как явление культурно-психологического характера в тесной связи с языком в культах древнеиндийских божеств, на вакхический культ Диониса в работах Д. Н. Овсянко-Куликовского только указывается. Большой интерес в этом плане представляет также статья П. А. Флоренского «Не восхищение непщева» (К суждению о мистике). В ней рассматриваются различные мистические теории экстаза (восхищенности). См.: Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 143–188.

²³⁶ См. об этом: Овсянко-Куликовский Д. Н. Разбор ведийского мифа о Соколе, принесшем цветок Сомы, в связи с концепцией речи и экстаза. СПб., 1882. С. 7–8.

²³⁷ Овсянко-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов в индоевропейской древности... С. 83–104.

²³⁸ См. содержательную работу М.К. Гидини: Гидини М.К. Звук и смысл: Некоторые замечания по теме глоссолалии у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума (Вена, 1998). Франкфурт-на-Майне, 2002. С.



стояния «выхода из себя» и влияние их на психомоторику. Приступом глоссолалии называют здесь произнесение непонятных слов («странных глаголов»); сектанты видят в этом проявление благодатного «дара языков», способности говорить «в духе» на «разных языках», подобно апостолам или древним христианам. Приводятся примеры «странных языков», похожих на автоматическое письмо Соловьева и Иванова. Указывается, что данная речевая практика близка апостольской речи (с. 159–168).

Апостольскому пророчествованию в связи с глоссолалией в начале XX века посвящено специальное исследование свящ. Михаила Фивейского «Духовные дарования в первоначальной христианской церкви. Опыт объяснения 12–14 глав первого послания св. апостола Павла к Коринфянам» (М, 1907), имевшееся в библиотеке близкого к Иванову в 1910-е годы П. А. Флоренского²³⁹. Не случайно в статье «Мысли о поэзии», говоря о даре поэтического вдохновения, связанного с глоссолалией, Иванов пишет о сокровищнице «духовных даров, откуда почерпается сообщение» (III, 653).

Дар «языкоговорения», присущий представителям христианских общин, по мысли о. Михаила Фивейского, берет свое начало в греческих «симпосионах», описанных Платоном («Симпосион»), Плутархом («Пиршественные вопросы») и другими, а также в раннехристианских «агапе». Он находит аналогии в музыкально-гимнологических представлениях древних греков и ранних христиан. Апостольское толкование этого дара — «чрез Св. Духа». Как поясняют комментаторы слов Ап. Павла, это происходит при помощи «вселения» его в человека, «внутренней» деятельности его в душе и получения «духовных даров», в том числе и дара языкоговорения, называемого вслед за Аристотелем глоссой.

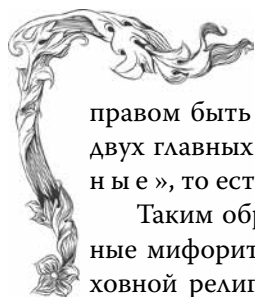
Приводя многочисленные значения греческого слова «глосса», о. М. Фивейский приходит к понятию «глоссематический род речений» («genus locutionum glossematicum»). Их исток — музыкально-гимнологический. Он мог быть известен Иванову в связи с его опытом изучения дионисийских, орфических, элевсинских мистерий. В мистерияльных культах было распространено учение о переходе душ умерших в среду живых, когда они в дни малых мистерий «восходили в область света»²⁴⁰.

Большой интерес представляет исследование о. М. Фивейским различных глоссолалических теорий. «К первой, — пишет он, — принадлежат теории, принимающие для объяснения языкоговорения незнакомые или неизвестные языки; ко второй — экстаз. Первого рода теории придерживаются отцы и учителя Церкви» (с. 108). Это так называемая святоотеческая теория глоссолалии. «А так как во второй группе теорий основным началом для объяснения глоссолалии принимается экстаз, то они могут с полным

65–83.

²³⁹ См. указание на него в кн.: Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. М., 2000. Т. 3 (1). С. 533.

²⁴⁰ См.: Иванов Вяч. О Дионисе орфическом // Русская мысль. 1913. Кн. 11. С. 71; Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 175.



правом быть названы экстатическими», — указывает он далее. Кроме этих двух главных теорий, по его мнению, важно учесть еще теории «с м е ш а н н ы е», то есть те, «в конце которых получился миф» (с. 108–109).

Таким образом, глоссолалические тексты имели своим истоком различные мифоритуальные и религиозные теории и представляли собой вид духовной религиозно-экстатической и эстетической деятельности. В связи с архетипическим мотивом воссоединения представляет большой интерес рассуждение Флоренского об апостольском даре языков на Пятидесятницу как антитезе Вавилонскому столпотворению и смешению языков, на которое он указывает в разделе «Мысль и язык» (1917), вошедшем в цикл работ «У водоразделов мысли». В этом смысле апостольская глоссолалия для него — источник творчества «первозыка», суть которого «в метафизической проникновенности слова у человека духо-носного»²⁴¹.

Экстатическое говорение имело истоки в религиозных движениях как гностицизма, так и христианства. Большую роль здесь играет трансцендентный гносис, который был основой многих тайных гностико-герметических учений. Через этот гносис человек может проникнуть в метафизическую сферу. В гностицизме, как указывает Г. Йонас, феномен письма — «это воплощение зова, идущего в мир и достигающего души, дремлющей здесь внизу...», зов исходит от вестника, который был послан в мир для этой цели и воплотил в себе идею «трансцендентной жизни», он понимается как сходжение божественного в «плененную» жизнь земного человека²⁴². «Гносис, — пишет он, — переданный вестником и сжатый до нескольких символических терминов, представляет собой всеобщий космогонически-сотериологический миф, в пределах которого изложение событий этой миссии само по себе составляет один этап...»²⁴³

В связи с этим — автоматические послания могли быть вызваны как реальными событиями жизни Вячеслава Иванова, так и его интересом к христианскому гностицизму.

Приводим текст и перевод одного из неопубликованных посланий от 18.VIII–3. IX. 1918 года из Римского архива писателя:

Lydia tibi laudem loquitur bonum eventum auguratur fierique jubet
quae inchoas. Amen fiet voluntas Dei de nobis extaretur lumen occultum
tibi denique tribuetur pro nobilis honor. Augeo num tuas vires venamque
ac facultatem muneris tui implemendi ut te perducam quo tendis Ardeo
tibi dicere patriam lugere multorum obitum facinoraque impiorum
nefaria atque furiositatis plena Sed haud inanis est luctus proximam
enim libertatem praeit. Vos autem ego Deo propitiante servabo integros
feliciter.

Tecum sum Orae semper Lydia tua

²⁴¹ Флоренский П. А. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). С. 198.

²⁴² Йонас Г. Гностицизм. СПб., 1998. С. 89, 90–93.

²⁴³ Там же. С. 95.



(Лидия тебе возносит хвалу и предсказывает благое событие, и велит, чтобы было сделано то, что ты начал. Да будет воля Господа, чтобы от нас воссиял сокровенный свет, и тебе, наконец, была оказана честь перед благородными. Умножаю твои силы, имущество и денежные возможности, чтобы помочь тебе довести до конца то, что стремишься сделать. Страстно желаю сказать тебе, что родина будет скорбеть по многочисленным погибшим, и будет преисполнена гнева из-за несправедливых деяний нечестивцев. Но сколь бы ни была велика скорбь, она предшествует свободе. Вас же, если Господь будет милостив, я счастливо сохраню невредимыми.

Всегда с тобой в молитвах, твоя Лидия)²⁴⁴.

Инициация, по мысли философов-традиционалистов, например, Р. Генона и Ю. Эвола, «состоит в преодолении человеческой обусловленности и активном участии в высших состояниях существа», причем духовное знание постигается через трансценденцию не самостоятельно, а через посвященного, посредника, путем духовного влияния²⁴⁵. Генон, считает что этот путь может быть мистическим и индивидуальным, но тогда не будет истинного просветления, а может быть от людей и союзов, имеющих инициатическую практику, то есть от духовных центров. Эвола придерживается «прометеевской» точки зрения, считая инициацию достижимой индивидуальной человеческой личностью в процессе непрерывного восхождения, хотя это только метафора²⁴⁶.

Таким образом, проблема обоснования природы автоматического письма в творчестве Вячеслава Иванова связана в общеэстетическом и философском аспекте с европейским дискурсом Другого, возникшим в русле мистической традиции и нашедшим отражение в необычном типе автоматического письма у него и его предшественника В. С. Соловьева. Этот тип письма предвосхитил развитие различных дискурсивных практик (религиозных, философских, художественных). Он в полной мере воплотил в себе идею мифологического сознания, которое существует вне объективной реальности, в сфере «запредельного», а также связь языка и мифа на уровне архетипических идей и образов.

Причем на подобный принцип Иванов указывал, анализируя произведения Данте, Микеланджело, а также сонеты Петрарки, например, в статье «О границах искусства», где первоначальное «видение», представленное в форме рассказа или некоего сообщения, трансформировано в искомую ху-

²⁴⁴ Автограф из Римского архива писателя. Приношу искреннюю благодарность А. Б. Шишкину за предоставленный материал для публикации. Перевод текста и расшифровка латинских записей выполнены М. А. Янушкевич.

²⁴⁵ См.: Эвола Ю. Пределы регулярности инициации // Эвола Ю. Традиция и Европа / Пер. с англ. и нем. О. Молотова. Тамбов, 2009. С. 48.

²⁴⁶ Там же. С. 54–61.



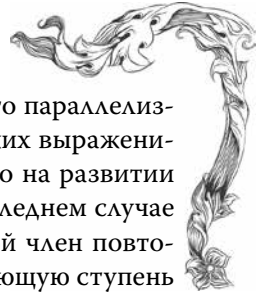
дожественную форму. В понятиях Иванова, это — «мистическая эпифания», достигаемая в результате дионисийского восхождения или экстатического состояния и свидетельствующая о тайнодействии человеческого духа. Видение это недовоплощено, оно рождает образы аполлинийского сна. Это — «сон памяти о мелькнувшей ему эпифании», «которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях и лежит еще вне пределов творческого процесса в собственном смысле» (II, 630).

В плане символистской теории звука глоссолалия понимается как «внутреннее эхо», некая «внутренняя речь», сообщаемая в форме автоматического письма, которое нужно воспринимать и визуально, и вербально, что может стать темой специального рассмотрения. Их филологическое изучение возможно, как нам представляется, в русле символистской орнаментальной прозы, нарративную природу которой затрагивали еще представители формальной школы. Ее существенные черты — создание структурного образа мифа, лейтмотивность, ритмизация, а главное — иконичность символического знака, то есть звуковой повтор, не имеющий причинной или окказиональной связи²⁴⁷. На иконичность звука в текстах, основанных на «чистой глоссолалии», Иванов указывал в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина»:

«Если поэт не достигает или намеренно избегает полной завершенности творческого акта, его произведение сохраняет отпечаток одного из тех этапов пути, где элементы первичного звуко složения не до конца просвечены образом и смыслом, где непосредственное взаимоотношение омонимов оказывается сильнее организующей деятельности художественного воображения и соображения. Романтики и ранние символисты любили эту стадию текучих и зыблемых образов, неопределенно мерцающих в прибое звуков, потому что она удерживала нечто от первоначального безотчетного порыва, в котором они видели признак истинного “вдохновения”» (IV, 344).

Важен, как уже указывалось, такой исток глоссолалии, как обрядовое гимнотворчество, о чем свидетельствуют статьи самого Иванова (IV, 343). В его круге чтения были книги Н. Никольского, посвященные исследованию магической природы псалмов Царя Давида и их структуры. Рассматривая ритм псалмов, связанных с обрядовыми гимнами, Никольский указывает на его архаический характер в связи с тем, что он максимально приближен к естественному ритму человеческой речи, то есть чередованию вдоха и выдоха, на чем основаны ритмические паузы. Наблюдается также «дистихон»,

²⁴⁷ См.: Шкловский В. Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929; Szilard L. Орнаментальность / орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. P. 65–78; Шмидт В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 297–308 и др.



т. е. стих, состоящий из двух параллельных членов: двучленного параллелизма, то есть повторения одной и той же мысли в синонимических выражениях, антитетического параллелизма, параллелизма, основанного на развитии мысли, приеме сопоставления, сравнения или градации. В последнем случае «первый член берется с неполным выражением мысли, второй член повторяет слова первого и заканчивает мысль, образуя как бы следующую ступень лестницы»²⁴⁸. Причем рефрен появляется там, где нужна естественная пауза для завершения мысли и ее повторного возобновления. Говорящий субъект (некий «внутренний человек») обозначен через «я» и воплощает не столько индивидуальное мнение, сколько олицетворение мнения общины.

Связь гимнологической поэзии с заклинаниями и заговорами прослеживается на основе введения магического имени: «Лидия» и магической формулы в начале или в конце. «Ora e Sempre Lidia» (Прежде и всегда Лидия) — формула магического имени или оберега в традиции. Причем магические формулы заговоров, как показывают исследования, трансформировались в русле христианской религии в средневековой католической Европе и появились на латинском языке²⁴⁹. Они создают сакральное пространство текста, где сказавший формулу как бы находится под покровом божества, испытывая его очистительное воздействие. В тексте магического наставления, как правило, указывается божество и описание бедствий, грозящих человеку или целому народу.

Таким образом, можно обозначить несколько традиций, положенных в основу анализируемых записей. Первая связана с дискурсивными практиками обрядовых заклинаний, текстами жреческой и пророческой традиции, основанными на принципе экстазирования и теургии. Она могла возникнуть у Вяч. Иванова также из опыта изучения древнейших надписей на свинцовых табличках, известных в египетской и эллинистическо-римской традиции, а также дионисийских, орфических, элевсинских мистерий, опыте создания теургического искусства, основанного на оракулах²⁵⁰. Вторая близка к традиции создания латинских католических секвенций, на что указывал С. С. Аверинцев в связи с одной из латинских записей в составе сборника «Cor Ardens», и близка музыкально-гимнологической поэзии, известной как одна из составляющих в теории глоссолалических текстов²⁵¹.

²⁴⁸ Никольский Н. М. Царь Давид и псалмы. СПб., 1908. С. 73–74. О связи псалмов с древнейшей магической литературой, например, талисманической молитвой, заклинанием, заговорами и др. см.: Никольский Н. М. Следы магической литературы в книге псалмов. Минск, 1923. С. 3.

²⁴⁹ См. об этом подробнее: Никольский Н. М. Следы магической литературы в книге псалмов. С. 5–7, 10. Алмазов А. И. Апокрифическая молитва, заклинания, заговоры (К истории византийской отреченной письменности). Одесса, 1901. С. 15–16.

²⁵⁰ См. подобные тексты, встречающиеся в греко-римской традиции, в кн.: Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб., 2003. С. 38.

²⁵¹ См.: Аверинцев С. С. «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. С. 22.



Образцы записей, сделанных на латинском языке, показали, что многие из них были написаны Ивановым без изменения почерка, что дает возможность изучения их не только как виртуального послания в форме «бреда», галлюцинации, видения, близких «спиритическим сообщениям», если это «голос Лидии», но и образцов создания символистского орнаментального текста, обладающего несомненными принципами художественности. Признаки художественности — наличие определенной жанровой «памяти», риторическая избыточность приемов, повторяемость архетипических мотивов и образов, ритмическая организация, иконичность звука в тексте. Все это ставит проблему необходимости специального изучения указанных текстов, воплотивших важнейшие символистские житнетворческие и текстуальные стратегии, тем более, что они оказываются созвучны реальным событиям жизни, нашедшим отражение в переписках Иванова с Зиньевой-Аннибал.



Глава 6

ДРЕВО И ЛАБИРИНТ:
МИФЫ И СЮЖЕТЫ ФИЛОСОФСКОЙ
И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРОЗЫ
1920–1940-Х ГОДОВ



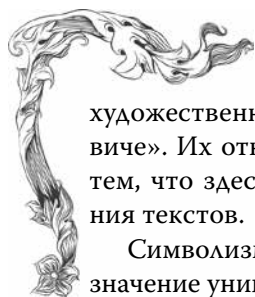
6.1. ФИЛОСОФСКАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРОЗЫ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ЕЕ АНАЛИЗА

Литературно-критическое, философское и художественное наследие Вячеслава Иванова 1920-х–1940-х годов еще мало изучено. Занимая позицию неучастия в политических дебатах русской эмиграции почти до середины 1930-х годов, он, тем не менее, продолжал писать и был известен как философ-мыслитель, литературный критик и публицист, поэт и прозаик. Поэт стал создателем (совместно с М. О. Гершензоном) уникального опыта эпистолярно-диалогической прозы — «Переписки из двух углов» (1921), эпической «Повести о Светомире царевиче» (1928–1949), а также книг-исследований: «Дионис и прадионисийство» (1923) и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932). Кроме того, им написан ряд литературно-исследовательских работ. Они созданы в форме предисловий, статей и эссе, посвященных творчеству А. С. Пушкина («К проблеме звукообраза у Пушкина», 1925, «Роман в стихах», 1937), Н. В. Гоголя («“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана», 1925), М. Ю. Лермонтова («Лермонтов», 1947).

Эти и другие поздние работы важны не только как опыт «перечитывания» классики, но и как воплощение религиозно-философских и эстетических идей Иванова. В этом плане большой интерес представляют его статья «Размышления об установках современного духа» (1933), эссе «Анима» (1935), «Эхо» (1939) и «Мысли о поэзии» (1938–1940-е).

Теоретическое наследие Иванова — поэта и мыслителя, оказавшего большое влияние на гуманитарное мышление в XX веке, долгое время находилось на периферии литературоведения, как и его опыты в создании философской прозы. Это объясняется тем, что его литературоведение является составной частью его философии, эстетики, художественного творчества, как можно убедиться на примере подготовленного С. С. Аверинцевым издания работ теоретика русского символизма, которое является лишь предварительным и далеко не полным, так как сюда не вошли некоторые важнейшие статьи и фрагменты книг Иванова, в которых изложена его методология и основные положения теории интерпретации, например, «Дионис и прадионисийство»¹. Вместе с тем сюда же включены фрагменты

¹ Иванов В. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / Сост., вступит. статья и примеч. С. С. Аверинцева. М., 1995.



художественных текстов, например, таких, как «Повесть о Светомире царевиче». Их отнесение к разряду эстетики и литературной теории оправдано тем, что здесь манифестируется единство принципов создания и толкования текстов.

Символизм приобретает у Вячеслава Иванова уже в 1900–1910-е годы значение универсального метода не только в области художественного творчества, но и мифокритики и герменевтики. В 1920–1940-е годы он становится методологией гуманитарных наук, позволяющей интерпретировать текст с позиций поэта-творца и критика-художника. В статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» (1922) он, анализируя творчество Андрея Белого на фоне направлений современного литературоведения, в том числе и формализма, писал: «Выход из кризиса определяется в терминах метафизических. Символизм <...> остается во всяком случае верен себе, утверждая органическую неразделенность формы и содержания, с одной стороны, художественного совершенствования и духовного возрастания — с другой» (IV, 635). Он отмечает открытия, сделанные в русле развития формальной школы, но считает теории формалистов односторонними. Если поэзия, по его мысли, возникла из религиозной функции речи, то «язык прозы возник позднее поэтического языка — когда появились абстрактные понятия»². Полемика с представителями формальной школы содержится и в статье Иванова «К проблеме звукообраза у Пушкина», посвященной памяти М. О. Гершензона.

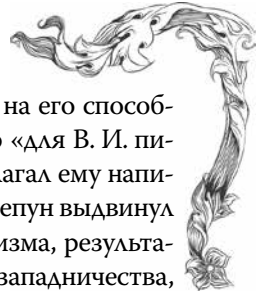
Литературоведение Иванова отличается тем, что в нем предпринята попытка осуществления художественного, религиозного-философского и научного синтеза. Многие его поздние статьи («Анима», «Мысли о поэзии»), книга («Достоевский. Трагедия — миф — мистика») приобретают характер метаописаний, на языке которых можно понять некоторые сложнейшие его произведения, например, поэму «Человек» или «Повесть о Светомире царевиче».

Язык его философской прозы определяется религиозной телеологией символизма, о чем писали и говорили такие его последователи и ученики, как М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев и С. С. Аверинцев, отмечая соединение в личности Вячеслава Иванова религиозного мыслителя и литературоведа, критика и эссеиста, поэта и комментатора, оговаривая, что изучение его наследия должно проводиться в контексте межкультурном, а его роль как мыслителя и литературоведа заключается не столько в фиксированных отчетах, а именно в постановке вопросов³.

О соединении у поэта художественного дара с научным, публицистическим с

² Цит. см.: Эткинд Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики (двадцатые годы) // Эткинд Е. Там, внутри (О русской поэзии XX века): Очерки. СПб., 1995. С. 186.

³ См., например: Бахтин М. М. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 318–327; Лосев А. Ф. Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эсхил. Трагедии / В переводе Вяч. Иванова. М., 1989. С. 464–466; Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов — сегодняшними глазами // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998 / Под ред. С.С. Аверинцева, Р. Циглер. Франкфурт-на-Майне, 2002. С. 11–19.



художественным говорили многие его современники. Например, на его способность «перехода границ» указывал П. А. Флоренский, считая, что «для В. И. писательство — лишь один из способов выражения себя». Он предлагал ему написать книги о творчестве, или «феноменологию творчества»⁴. Ф. Степун выдвинул идею осуществления в творчестве Иванова глобального синкретизма, результатом чего явилось «сочетание и примирение славянофильства и западничества, язычества и христианства, философии и поэзии, филологии и музыки, архаики и публицистики»⁵. Проза развивается в тесной связи с его поэзией. Пути взаимовлияния поэзии и прозы в этот период многообразны, главное заключается в том, что поэзия обогащает художественный стиль прозы и делает прозу своеобразным метаописанием поиска пути и обретения Слова.

При анализе философской прозы Вячеслава Иванова важно учитывать, что ее специфика заключается в прямой и последовательно реализуемой аналогии между литературоведением и творчеством, отражающим его рефлексии о методологии творчества. Подчас она скрыта в самом тексте. Например, в «Повести о Светомире царевиче» слово-образ становится понятием, иногда выражаемым в форме *философемы* или *теологемы*.

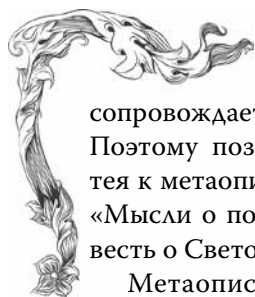
«Заумный» язык «Повести о Светомире царевиче» не просто реализует орнаментальную природу прозаического слова, но и манифестирует его сакральную природу. С одной стороны, в духе времени, как у формалистов, у Иванова наблюдается сведение предмета размышления к приемам поэтического языка, с другой — звуковой образ этой мелодической прозо-поэзии, основанный на соответствиях, повторах, ассонансах, аллитерациях, демонстрирует восхождение к первообразам речи, берущим начало в магических обрядах древности. Так, например, строки из «Послания Иоанна Пресвитера» («Достоить бо тебе и сказаніе знаменовательное слышати, еже о начале и кончине царства сего велію въ прообразехъ возвещаетъ тайну») звучат как семантический прием, основанный на принципе реставрации некоей общеславянской речи. С другой стороны, — это демонстрация мифопоэтического принципа, присущего символизму, — кодирование смысла явления через символическую структуру языка. Поэтому произведение приобретает *метаметатекстовый* характер.

Это понятие введено З. Г. Минц применительно к проблеме типологии культурных кодов в индивидуальной творческой системе поэтов-символистов. Так именуется «модель модели», поскольку «между создаваемым автором текстом и реальностью может находиться метатекстовое построение (концепция, теоретическое описание мифа, истории, культуры)», как указывает исследовательница, поэтому «произведение приобретает метаметатекстовый характер»⁶. В философской прозе Иванова выработка языка науки

⁴ Переписка Вячеслава Иванова со священником Павлом Флоренским / Публ. игумена Андроника (А. С. Трубочева), Дим. Вяч. Иванова, А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 100–101.

⁵ Степун Ф. Вячеслав Иванов // Степун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 141.

⁶ Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн.: Поэтика русского сим-



сопровождается созданием языка художественного как его манифестации⁷. Поэтому поздняя проза поэта носит экспериментальный характер, тяготея к метаописаниям. Особенно показательны в этом плане эссе «Анима» и «Мысли о поэзии», книга «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» и «По-ведь о Светомире царевиче».

Метаописания следует понимать вслед за З. Г. Минц и Ю. М. Лотманом как некое метатекстовое построение, основанное на теоретико-художественном описании некоего сюжета, в котором главную роль играет мифологический код⁸. Это важнейшая особенность метаязыка Вячеслава Иванова, где, говоря словами Ю. М. Лотмана, «язык последнего синхронного среза культуры неизменно выступал в качестве метаязыка всего описания»⁹.

В связи с этим основной задачей анализа философской исследовательской и художественной прозы Вячеслава Иванова 1920-х – 1940-х годов является осмысление текстов как единой, связанной между собой системы, созданной на уровне метаописаний философии и поэтики русского символизма. Подобный подход, намеченный в работах Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц, подтверждается выполненным А. Ханзен-Лёве анализом типологии русского символизма. Им было предложено определение завершающего этапа русского символизма как явления метасимволизма. Метасимволизм демонстрирует тот факт, что «мифопоэзия символистов (и их житнетворчество как ее составная часть) сама возвышается до “мифа символизма”, а предшествующие ей “фазы” или “тезы”, равно как и собственная ее парадигматика, превращаются в мифологемы, которые в рамках синтеза <...> метасимволистически переосмысляются и служат источником дальнейшей символизации и мифологизации»¹⁰.

В центре нашего внимания в этой главе будут аспекты использования Вячеславом Ивановым мифа как языка мышления, мифа как сюжета и мифа как способа герменевтического толкования (интерпретации) в его исследовательской и художественной философской прозе. Основой этого единства может быть названа теория интерпретации как универсальный метод «наук о духе». Наша цель — показать, что существующие проблемы в понимании литературоведческого и художественного наследия Вячеслава Иванова определяются уникальностью его методологии при множественности существования подчас несводимых друг к другу литературоведческих стратегий XX века, в которые «нераздельно и неслиянно» входят его идеи.

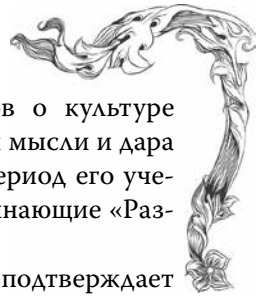
волизма. СПб., 2004. С. 117.

⁷ См. о парадоксальности подобного явления в статье Ю. М. Лотмана «О типологическом изучении культуры» (*Лотман Ю. М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. СПб., 2000. С. 447–459).

⁸ См.: *Лотман Ю. М.* О мифологическом коде сюжетных текстов // Там же. С. 670–672.

⁹ *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Там же. С. 464.

¹⁰ *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 14, 18.



Понять этот механизм возможно сквозь призму споров о культуре 1910-х – 1920-х годов. Интересным литературным памятником мысли и дара общения у Иванова стали беседы, записанные в Бакинский период его учеником — будущим литературоведом М. С. Альтманом, напоминающие «Разговоры с Гёте» И. П. Эккермана¹¹.

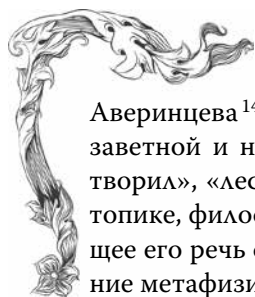
Дар диалога и «перехода границ» эпистолярного жанра подтверждает также публикация «Переписки из двух углов» (Пб., 1921; второе издание: Москва–Берлин, 1922). Это книга, составленная из размышлений Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона о путях развития духовной культуры и ее высших ценностях. Спор двух мыслителей, представленный здесь, является уникальным опытом создания философской прозы. Необходимо отметить риторическую природу писем Иванова, отсылающую к античной традиции, и их дидактический пафос, близкий патристике и прежде всего сочинениям и письмам Августина. На основе беседы, носящей характер собственных деклараций в связи с проблемой восприятия собеседника как Другого, возникает полемика о двух моделях культуры, когда она — «лестница Эроса и иерархия благоговений», и когда — система «тончайших принуждений», говоря словами Иванова (III, 386). Если Гершензону присуща патетика «отречения от культуры», близкая некоторым философам, например, Л. Шестову, и он пишет об утрате в ней личного смысла, то для Иванова высшая ценность культуры заключается в ее сверхличном значении. Эта позиция, как отмечают исследователи «Переписки», — «метафизически ориентированного (в широком смысле) религиозного сознания и гуманитарно ориентированного (культуроцентрического) миропонимания...»¹²

Несомненно, большое влияние на создание этого произведения оказал опыт совместного перевода Ивановым и Гершензоном лирики и прозы Петрарки, особенно его «Бесед», которые представляют собой модель исповедального жанра, раскрывающего противоречия личности. Во вступительной статье, предпосланной изданию сочинений итальянского поэта, Гершензон писал о влиянии античной эпистолографии на жанр беседы у Петрарки, о его культе дружбы и о проявлении в его прозе принципов античного или «сократического» диалога, основанного на стремлении отыскать истину¹³. Язык и стиль «Переписки», не лишенный барочной риторичности, в процессе развития спора приобретают интимность и задушевность, авторами создается иронический подтекст. Вместе с тем письмам Иванова свойственна присущая ему учительная манера, «требование особых правил текста, которые «долженствуют уравновесить порыв к “неизглаголемому”», по суждению

¹¹ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Предисл., сост. и подгот. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995.

¹² Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры: Опыт русской культуuroлогии середины XIX – начала XX в. М., 2001. С. 180.

¹³ Гершензон М. О. Вступительная заметка // Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915. С. 6–10.



Аверинцева¹⁴. Поэтому характерно настойчивое обращение автора к ветхозаветной и новозаветной образности («незримая скрижаль», «обитель сотворил», «лестница Иакова», «нагорный путь», «ветхий Адам»), к античной топики, философам Платона («лестница Эроса», «изгнать Муз»), отличающее его речь от высказываний Гершензона. Иванову присуще конструирование метафизического пространства, имеющего символический характер.

Исследователи отмечают значимость для европейской интеллектуальной мысли «Переписки», которая сразу же сделала Иванова-поэта Ивановым-философом культуры¹⁵. Дискуссии, отразившиеся в русской и эмигрантской периодике в связи с изданием книги (от неприятия ее положений как упадочных — до высоких оценок как явления современной духовной культуры), свидетельствуют о том, что она стала философским и идеологическим «документом» этой переломной эпохи, ярким свидетельством воплощения у Вячеслава Иванова идей христианского гуманизма¹⁶.

Эти идеи найдут отражение в изданной Ивановым на немецком языке статье «Историософия Вергилия», опубликованной в журнале «Корона» («Corona») в 1931 году, и статье «Гуманизм и религия», напечатанной в журнале «Хохланд» («Hochland») в 1934 году¹⁷.

Большой интерес представляет созданная Ивановым в эти годы философская публицистика, среди которой можно назвать статью «Русская идея» (1930, перевод и переработка статьи 1909 года «О русской идее»). Исследователи отмечают, что в период эмиграции наметились новые тенденции в развитии его мысли, нашедшие выражение в этой работе. Это замещение эстетики этикой, создание особых мифов о России в целях доказательства возможности объединения русской религиозности и римского католицизма¹⁸. Кроме того, центральными стали для писателя проблемы дуалистического принципа в историческом бытии России («земли» и «царства», «Третьего Рима» и мистической души «Святой Руси»). Они могут открываться только постигающему их духу как символы метафизической сущности народа. Религиозная составляющая этого периода творчества была обусловлена переходом Иванова в католичество в 1926 году без отречения от православия. В его переписках начинает звучать тема воссоединения Церквей, близкая В. С. Соловьеву¹⁹.

¹⁴ Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов и русская литературная традиция // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 329.

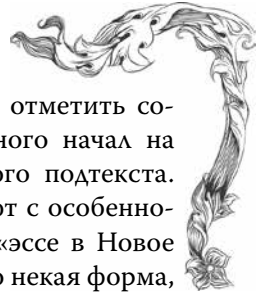
¹⁵ Дэвидсон П. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995) // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Т. 41. Р. 119.

¹⁶ См.: Бёрд Р. Историко-литературный комментарий // Вяч. Иванов – М. Гершензон. Переписка из двух углов / Подг. текста, примеч., коммент. Р. Берда. М., 2006. С. 90–166.

¹⁷ Анализ статей и публикацию текстов на русском языке см.: Вестбрук Ф. Историософия Вергилия в концепции Вячеслава Иванова // *Символ*. 2008. № 53/54. С. 135–167; Лапто-Данилевский К. Ю. Европейский гуманизм как живая сила // Там же. С. 168–219.

¹⁸ См. об этом: Бёрд Р. Русская идея // *Символ*. 2008. № 53/54. С. 91–92.

¹⁹ Иванов Вяч. – Франк С. А. Переписка / Подг. текста Дим. Вяч. Иванова и А. Б. Шишкина // Там же. С. 443–445.



В эссеистических жанрах, создаваемых писателем, можно отметить соединение философского, публицистического и художественного начал на основе размышления или исповедания, введения лирического подтекста. Показательно, что истоки жанра эссе его теоретики связывают с особенностями мифологического сознания. По мысли М. Эпштейна, «эссе в Новое время берет на себя функцию мифа»²⁰. Эссе для Иванова — это некая форма, которая всегда переходит свои жанровые границы, так как здесь используется исповедальная форма, включающая «осколки» философских, исторических, автобиографических текстов. В ее пределах, как и у Мишеля Монтеня, предельно выявляется человеческое «я»²¹.

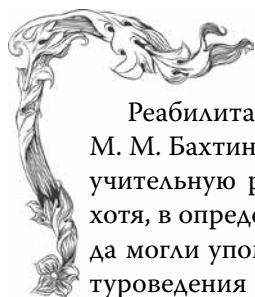
В этом плане показательна статья «Кручи», которая первоначально была прочитана Вячеславом Ивановым в качестве доклада 23 апреля 1919 г. на заседании в издательстве «Всемирная литература». В ней была поставлена проблема «крушения гуманизма» и затронут вопрос об интеллигенции и Октябрьской революции. Основу статьи составляют личные переживания и впечатления. Повествование основано на изменении субъектов речи: от формы «я» («я, к удивлению своему, убедился», «что я назвал кризисом») до собирательной формы некоего вселенского «мы»: «Мы ведем бой, как в былых Гомера, за тело героя, уже бездыханного, чтобы не отняли его у нас и не предали поруганию одичалые полчища бесноватых, чтобы нам досталось умастить его, и оплакать, и похоронить, и великолепно восславить на грядущих тризнах...» (IV, 369–377). Прием использования несобственно-прямой речи, ведущий к внутренней диалогичности, говоря словами М. М. Бахтина, присущ языку прозы Иванова²².

Литературоведение Вячеслава Иванова всегда оценивалось неоднозначно: от неупоминания, забвения, «присвоения», наложения печати «архаичности», «лабораторности» — до истинного понимания того вклада, который теоретик русского символизма внес в развитие гуманитарного сознания. Так было, например, со статьей «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» (1925), язык которой, как известно, оказался неприемлемым даже для Вс. Мейерхольда, не говоря уже о таких сложнейших работах мыслителя, как книга «Дионис и прадионисийство», эссе «Анима» или исследования «Достоевский. Трагедия — миф — мистика». Проблема коренилась не только в «советской цензуре», но и в специфике языка Иванова: его работы демонстрировали переход с теоретических понятий классической поэтики на метафизические образы и понятия эзотерической культурной традиции с присущими ей гностико-герметическими, теологическими, философскими и мифологическими кодами.

²⁰ Эпштейн М. Н. На Перекрестке образа и понятия // Красная книга культуры. Red Book of Culture. М., 1989. С. 139.

²¹ Там же. С. 131.

²² См. подробнее: Гоготшвили Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гоготшвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 15–103.



Реабилитация теоретического наследия Вячеслава Иванова была начата М. М. Бахтиным, А. Ф. Лосевым, С. С. Аверинцевым, признававшими его учительную роль и значение его идей для развития гуманитарных наук²³, хотя, в определенных ситуациях, сами они, по известным причинам, не всегда могли упоминать его имя. О влиянии идей Иванова на развитие литературоведения в России начали активно писать и говорить только в последние десятилетия XX века²⁴. Вместе с тем уже в 1920–1940-е годы некоторые западноевропейские философы-литературоведы, например, Э. Р. Курциус, признавали учительную роль Вячеслава Иванова и поднимали вопрос о важности для гуманитарных наук его тезауруса²⁵.

Поэтому не случайно одной из самых спорных на сегодняшний день является проблема соотношения языка теоретического и художественного наследия Вячеслава Иванова и литературоведения XX века. Известна роль М. М. Бахтина, который, по словам Л. Силард, осуществил «перевод» его учения, сформулированного «в традициях эзотерической культурологии», «на язык секуляризованной культурологии, сохраняя тем не менее его религиозную основу»²⁶, то есть на язык философской эстетики. Л. Силард также отмечает, что, в отличие от «восприемников» идей Иванова — О. М. Фрейдберга, А. Ф. Лосева, В. Н. Топорова и других, чья методология отражает воздействие на нее работ теоретика русского символизма (иногда в скрытом виде), «М. Бахтин, даже в самые неблагоприятные времена, помечал свой текст и свой ход мысли именем Вячеслава Иванова»²⁷.

Действительно, интеллектуальная игра с оппозициями на уровне философии языка, свойственная Иванову, была подхвачена и развита Бахтиным,

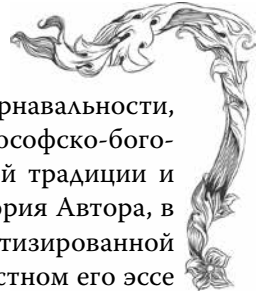
²³ См., например: *Бахтин М. М.* Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 318–327; *Лосев А. Ф.* Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 464–466; *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов — сегодняшними глазами // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Междунар. симп. Вена, 1998. С. 11–19.

²⁴ Проблема изучения литературоведческого наследия Вяч. Иванова была поставлена в докладах участников симпозиума, проходившего в Гейдельберге 4–10 сентября 1989 года (*Vjačeslav Ivanov: russischer Dichter, europäischer Kulturphilosoph: Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 1993*). — См.: *Гидини К.* Литературная критика и герменевтика в работах Вячеслава Иванова о Достоевском: некоторые общие замечания // Там же. С. 190–203; *Грaбар М.* Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: литературоведческий диалог или взаимное непонимание? // Там же. С. 204–209; *Йованович М.* Вячеслав Иванов и Бахтин // Там же. С. 223–239 и др. См. также: *Бибихин В. В.* А. Ф. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135 летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 283–288; *Тахо-Годи А. А.* Вячеслав Иванов и некоторые факты из биографии А. Ф. Лосева // Там же. С. 272–282; *Гоготшивили Л. А.* 1) Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература: Сборник в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 148–175; 2) Непрямое говорение. (глава «Между именем и предикатом»).

²⁵ *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass.* Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 55.

²⁶ *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 25.

²⁷ Там же. С. 26; 19–20.



как и теория «двуголосого слова», принцип полифонии, карнавальности, идеи «внеаходимости» автора, а также использование философско-богословской формулы «Я как Другой», идущей от теологической традиции и русской религиозной философии²⁸. Интересна бахтинская теория Автора, в основе которой в определенной степени лежит концепция эротизированной позиции Другого, разработанная у Иванова, например, в известном его эссе «Ты еси» (1907)²⁹.

Литературная теория Иванова, на первый взгляд, напоминает Вавилонскую башню, где смешаны все языки, поскольку развиваемые им идеи соотносятся с герменевтикой, мифокритикой, семиотикой, психоанализом, ономанологией, теорией интертекстуальности и даже с постмодернистскими стратегиями, так как он использует множество цитат, аллюзий, реминисценций и приемы игры с читателем. У него действительно появляются некоторые термины постмодернизма, например, такие, как «симулякр» («*simulacra inania*») в статье «Предчувствия и предвестия»), которыми Иванов обозначал, вслед за Платоном, «пустые образы» или «копии копий»³⁰.

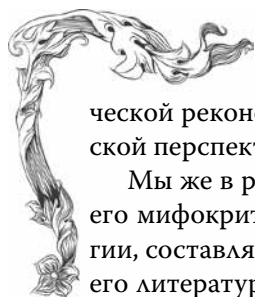
Как известно, идеи символистов, как и Вячеслава Иванова, во многом наметили, часто в скрытом виде, некоторые установки набирающей силу структурно-семиотической школы. Достаточно привести в качестве примера работу Ю. М. Лотмана «О мифологическом коде сюжетных текстов», восходящую методологически к таким исследованиям Иванова, как «Достоевский и роман-трагедия» с экскурсом «Основной миф в романе “Бесы”».

Все эти и другие примеры свидетельствуют не только о том, что литературоведение теоретика русского символизма — это сложное и многосоставное явление. Они говорят и об универсальности его методологии. В связи с этим проблема изучения природы этого универсализма становится насущной задачей времени. Глобальная задача будущего — задача системати-

²⁸ Многочисленные отсылки к трудам Вяч. Иванова содержатся в примечаниях к работам М. М. Бахтина: *Бахтин М. М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. (см. по именному указателю).

²⁹ См. в статье Н. Григорьевой: «Плоть (не)видимого: автор как вуайер у М. Бахтина и писателей 1920–1930-х гг.» // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России — взгляд из зарубежья / Отв. ред. А. А. Карпов. СПб., 2011. С. 440–453.

³⁰ См.: *Эткинд А.* Вячеслав Иванов и психоанализ // *Cahiers du monde russe*. Vol. XXXV. № 1–2. Paris, 1994. С. 225–234; *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 103–116; *Bird R.* 1) Символизм Вячеслава Иванова: от романтики к герменевтике // Вячеслав Иванов и его время : материалы VII Междунар. симп. / Под ред. С. С. Аверинцева и Р. Циглер. Вена, 1998. С. 99–111; 2) А. Ф. Лосев и В. И. Иванов: корни религиозной герменевтики // *Образ мира: структура и целое: Лосевские чтения*. М., 1999. С. 225–233; *Силард А.* Герметизм и герменевтика СПб., 2002; *Почепцов Г.* Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история. М., 2001. С. 191–204; *Гурко Е.* Божественная ономаология. Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск, 2006. С. 234–268; *Самохвалова В. И.* Вяч. Иванов и русский постмодернизм // *Вопросы философии*. 2001. № 8. С. 66–77.



ческой реконструкции этих идей, их описание и определение методологической перспективы.

Мы же в рамках обозначенной выше проблемы мифопоэтики как основы его мифокритики можем лишь наметить доминантные для Иванова стратегии, составляющие ядро его универсализма, что позволит понять специфику его литературоведческого наследия и что, в свою очередь, может объяснить возможность сопоставления его идей с положениями различных направлений литературоведения XX века.

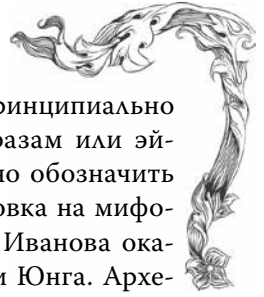
Важность этих идей для изучения экспериментальной художественной прозы Иванова, например, «Повести о Светомире царевиче» или религиозно-философской эссеистики и прежде всего таких работ, как «Анима», «Мысли о поэзии», несомненна. Все эти произведения объединяет всеведущая позиция автора, который в художественной прозе сливается с условным рассказчиком, например, старцем-иноком в «Повести о Светомире царевиче», а в эссеистической — создает полифоническую структуру, в которой роль «голоса» (точки зрения) имеет традиция, идущая от принципа усложнения текста цитатами, аллюзиями, реминисценциями, топосами, выполняющими функции ритуалом, мифологем, философом, теологом.

Отталкиваясь от антропологической и ритуально-мифологической школы Э. Тэйлора и Дж. Фрэзера, европейской классической филологии, немецкой романтической философии и мифологии Шеллинга и Новалиса (в своих исследованиях мифа и символа в статьях по теории символизма), Иванов опирался на широкий круг традиций отечественного литературоведения и прежде всего на труды А. Н. Веселовского, Е. В. Аничкова, А. А. Потебни, вступая в полемику с представителями крепнувшего формального метода в статьях 1920-х годов³¹, развивая идеи поэтики на основе эстетики и философии художественного творчества³². У него была своя последовательная позиция.

Она заключалась в том, что уже в его работах по теории символизма 1900–1910-х годов осуществилась трансформация литературоведения как разновидности литературной критики, преобладавшей в XIX веке, в *философскую эстетику* на основе *герменевтики*, принципы которой он развивает и обогащает за счет теологической и эзотерической традиции с опорой на *ритуально-мифологический метод*. Л. Силард называет ее «четырёхмерной», то есть включающей четыре аспекта интерпретации (понятий науки, сложных контекстов, поисков «прамифа», объяснения и обо-

³¹ См. об этом: Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю. Вячеслав Иванов и формальный метод // Русская литература. 1992. № 1. С. 180–187.

³² См., например: Белькинд Е. А. Теория и психология творчества в неопубликованном курсе лекций Вяч. Иванова в Бакинском государственном университете (1921–1922) // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 208–214; Эткинд Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е гг. // Cahiers du monde russe. 1994. Vol. XXXV (п. 1–2). Р. 141–154; Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3. С. 139–147.



снования через ритуал)³³. Мы бы добавили к этому еще и принципиально декларируемый Ивановым принцип возведения к первообразам или эйдосам Платона. В терминологии К. Г. Юнга их можно условно обозначить введенным им термином «архетипы». Действительно, установка на мифологическое мышление и обрядовую практику герменевтика Иванова оказывается созвучной аналитической философии и психологии Юнга. Архетипный метод, разработанный К. Г. Юнгом, как указывают исследователи, был близок Иванову³⁴.

Анализируя параллели и взаимовлияния теорий К. Г. Юнга и Иванова, мы выяснили, что этот метод был разработан Ивановым-символистом до К. Г. Юнга и параллельно с ним. Это определяется мистериальной эзотерической (гностико-герметической) традицией, на которую опирался как Юнг, так и Иванов. Гностико-герметическая традиция развивалась как практика философствования в формах мифа. Юнг развивает аналитические практики как мифотворчество, учитывая опыт коллективного бессознательного. Вячеслав Иванов предвосхищает некоторые открытия Юнга (понятие архетипа, индивидуации, символических функций сознания), делая архетипный анализ основой мифопоэтики и мифокритики.

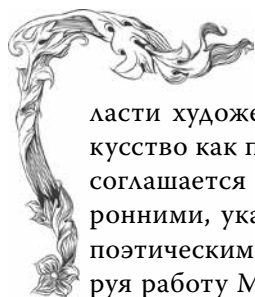
Можно считать, что мифокритика Иванова, изложенная в таких книгах, как «Дионис и прадионисийство» и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», — оригинальное теоретическое наследие. Метод мифокритики продемонстрирован в его статьях о Новалисе, Гоголе, Пушкине, Лермонтове и других писателях. Особенность архетипного метода Иванова заключается в том, что он разрабатывается на основе герменевтики, которая становится основой понимания и интерпретации. Это отличает его методологию от подходов учеников Юнга, таких, как М. Бодкин или К. Кереньи, которые в большей степени опираются на психологический опыт³⁵.

Поэтому его философская эстетика может показаться архаичной на фоне складывающегося русского формализма и других постсимволистских литературоведческих стратегий, которые Иванов не принял из-за крайности метода. В статье «О новейших теоретических исканиях в об-

³³ Силард Л. Русская герменевтика XX века // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 16.

³⁴ См.: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3. С. 118; Венцлова Т. О мифотворчестве Вячеслава Иванова // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. С. 120; Силард Л. Русская герменевтика XX века. С. 18; Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система мифопоэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 20, 45; и др.

³⁵ См.: Bodkin M. Archetypal patterns in poetry. 3 ed. New York, 1963; Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. Книга Кереньи наметила узость аналитической психологии Юнга. Его методологические установки близки тем, что были обозначены Вяч. Ивановым в его исследованиях «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство».



ласти художественного слова», указывая на работы В. Шкловского «Искусство как прием» и Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя», он не соглашается с установками авторов, так как считает их теории односторонними, указывая на обрядовое значение «приема»: «первоначальными поэтическими высказываниями были прамифы» (IV, 645–646). Анализируя работу М. О. Гершензона «Видение поэта», основанную на «искусстве медленного чтения», он считает, что герменевтический метод Гершензона в корне своем «психологический, потому чуждый по самой природе своей платонизму» (IV, 649).

Если обратиться к проблеме рассмотрения истоков герменевтики Иванова, то здесь точки зрения исследователей не совпадают. В этом плане Л. Силард считает важным для Иванова опыт усвоения идей А. Бека³⁶. Р. Бёрд при рассмотрении герменевтики Иванова полагает, что он опирался на традиции немецкой идеалистической философии и эстетику романтиков³⁷.

Нам представляется, что главный принцип герменевтики Иванова — поиск пути к пониманию сокровенного — основан на знании эзотерической и богословской традиции, поэтому его герменевтика носит не столько филологический характер, что делало бы ее близкой литературной критике, а философский, тяготея к богословской герменевтике. Кроме того, важны и другие составляющие.

Прежде всего для Вячеслава Иванова оказался важен опыт изучения и комментирования античных текстов (учитывая его работу «Эпос Гомера»), практика библейско-евангельской эксегезы, почерпнутая им в сочинениях Августина. В римский период он комментирует книги Нового Завета для Ватикана³⁸. Основой герменевтики у него, как, например, и у Х.-Г. Гадамера, становится диалектика Платона. У Гадамера, наследующего принципы античной и христианской традиции, как и у Иванова, диалог обогащается за счет расширения «эстетического измерения в область трансцендентного»³⁹. Иванов развивает и обогащает бинарный архетип «Я/Другой» как сущностную основу диалога. Принцип языковой игры у него используется в целях герменевтики так же, как у Гадамера, в целях «онтологической экспликации»⁴⁰.

Истина скрыта в тексте, ее невозможно навязать, а можно прийти к ней в процессе интерпретации. Язык — путь к интерпретации, он рождается в диалоге, в процессе понимания и открытия истины, а метод, основанный на средневековой эксегезе: толковании по двум, трем или четырем смыслам (от

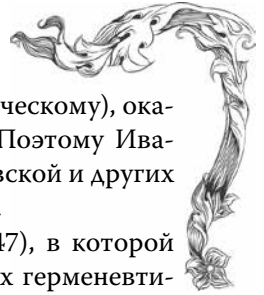
³⁶ Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 15–16.

³⁷ Бёрд Р. От романтики к герменевтике // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998. С. 99–112.

³⁸ Архипов А. Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета: Предварительные соображения // Vjačeslav Ivanov: poesia e sacra scrittura. Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII Convegno internazionale. VIII междунар. конф. (2001, Rome, Italy) / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. XXI: 1). P. 39–40.

³⁹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 44.

⁴⁰ Там же. С. 147.



буквального и аллегорического — к символическому и анагогическому), называется обогащенным теорией восприятия (апперцепции). Поэтому Иванов, синтезируя опыт филологической, философской, богословской и других традиций герменевтики, делает ее методологией «наук о духе».

Можно привести пример из его статьи «Лермонтов» (1947), в которой продемонстрирован процесс открытия истины путем сложных герменевтических процедур:

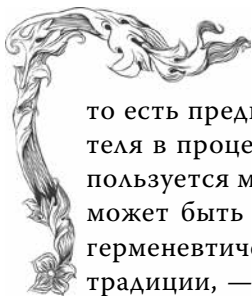
«Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи. Другими словами, угадывать *universalia ante rem*. Прекрасное стихотворение “Ангел” — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе. Миф “Демона”, как мы пытались это показать, основан на внутреннем созерцании архетипа Небесной Девы, рожденной “прежде всех век” — *ab aeterno*. Таким образом, и Лермонтов, причастный к общему национальному наследию, косвенно входит в род верных Софии. Для всякого типично русского философа она, говоря словами Владимира Соловьева, является теандрической актуализацией всеединства; для всякого мистика земли русской она есть совершившееся единение твари со Словом Божиим и, как таковое, она не покидает этот мир и чистому глазу видна непосредственно» (IV, 382).

Прамиф он понимает в свете платоновской теории идей как протоформу, которая достигается путем восхождения к тому, что он определяет как «исконный первообраз» или «изначальное ядро»: «это ядро исстари живой и жизненной правды душевного состояния»⁴¹. Представляется очевидным, что Иванов использует здесь *архетипный метод* (как метод восхождения к неким условным универсальным схемам представления), известный в литературоведении и близкий мифокритике и мифо-ритуальной школе литературоведения. Он делает «высшую герменевтику» основой мифокритики. В этом — его глубокое своеобразие.

Особенно примечательной в этом плане является его книга «Достоевский. Трагедия — миф — мистика». Пониманию подлежат здесь не только тексты Достоевского, анализируемые через искусство античной трагедии, мифологию и религию, но сам феномен Достоевского как христианского мыслителя. Такие категории эстетического и религиозного переживания, как катарсис, становятся ключевыми понятиями эстетики, поэтики и теории интерпретации. Функция катарсиса — *инициационная*,

6.1. Философская природа художественной и исследовательской прозы Вячеслава Иванова и современные методы ее анализа

⁴¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 265.



то есть предполагающая трансформацию сознания автора, героя и читателя в процессе постижения истины⁴². Часто при интерпретации им используется метод герменевтического круга, когда целое произведения не может быть понято без ее части и третьего (высшего начала), поэтому герменевтический круг у Иванова, как в богословии или эзотерической традиции, — *троичный*: от части — к целому и к *третьему* — *Высшему* (Истине традиции или Тайне верования).

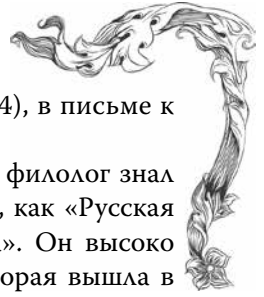
Принципиальная особенность литературоведения и творчества Вячеслава Иванова — создание им языка топосов для кодирования художественного образа, мысли или языка интерпретации. В этом плане большое значение представляет герменевтико-риторическая традиция — важнейшая для литературоведения XX века. Об этом свидетельствует опубликованная М. Вахтелем переписка Иванова с Э. Р. Курциусом, продолжавшаяся с февраля 1932 года по июль 1949 года.

Имя Э. Р. Курциуса — немецкого филолога и мыслителя — имело к середине 30-х годов общеевропейскую известность. В книге «Немецкий дух в опасности» (1932) он писал о продолжении в литературе XX века античной и средневековой традиции, которая основана на общности культурных кодов, или в его терминологии — *топосов*. Наиболее значимыми в этом плане были его работы «Топика как эвристика» (1938), «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), «О понятии исторической топики» (1938–1949). Курциус ввел в литературоведение понятие топосов, взяв их из античной риторики, где они представляли собой, говоря словами Аристотеля, «подобранные доказательства» мысли (Риторика, II, 22)⁴³. Они близки понятию «универсалий» или «общих понятий», о которых писал С. С. Аверинцев при рассмотрении античной риторики и ее судьбы в новое время⁴⁴. Топосы, по Курциусу, — некие «готовые формулы» риторического и нериторического происхождения, использующиеся в процессе духовного общения и являющиеся свидетельствами изменения или сохранения сознания или ментальности. Это некие важнейшие риторические устойчивые формулы. Работы Курциуса были хорошо известны Иванову, судя по тому, что он ссылается на них в своих важнейших обобщающих статьях, например, в статье «Символизм» для

⁴² См. об этом: Бёрд Р. Катарсис-Матезис-Праксис: Мистическая триада в эстетике Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим). *Europa Orientalis*. XXI:1. Р. 289–301; Исупов К. Г. Эстетическая универсализация катарсиса у Вяч. Иванова и М. Бахтина // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. ст. и материалов (Памяти Л. А. Иезуитовой). СПб., 2010. С. 169–182.

⁴³ О понятии «топос» у Э. Курциуса см.: Махов А. 1) Э. Р. Курциус // Западное литературоведение XX века. М., 2004. С. 208–209; 2) Топос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 264–266.

⁴⁴ Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 16.



итальянского Энциклопедического словаря Треккани (II, 664), в письме к А. Пеллегрини и в работе «Гуманизм и религия».

Как следует из переписки Иванова с Курциусом, немецкий филолог знал его ведущие работы, напечатанные на немецком языке, такие, как «Русская идея», «Кручи», «Достоевский. Трагедия — миф — мистика». Он высоко оценивал его «Переписку из двух углов» с Гершензоном, которая вышла в немецком переводе, ждал и читал эссе «Анима», опубликованное на немецком языке в журнале «Корона» в 1935 году.

Так, в письме от 26 февраля 1932 года Курциус, посылая Иванову свою книгу «Угроза немецкому духу», пишет о высокой оценке его работ (и прежде всего «Переписки из двух углов», написанной совместно с М. О. Гершензоном), подчеркивая то, что идеи теоретика русского символизма стали основой его «глубочайших верований». Поэтому, — подытоживает свои размышления Курциус, — «я обязан Вам в подлинном смысле *посвящением*. Мало людей, кому можно сказать эти слова»⁴⁵.

В другом письме — от 5 февраля 1934 года — Курциус признался Иванову, что все его творчество «основано на погружение в мистерию». «Чтобы иметь право обращаться к Вам, — пишет он далее, — говорить о Вас, нужно войти в Ваши сферы»⁴⁶. В посвященной Иванову и посланной ему 15 марта 1934 года заметке, предназначенной для опубликования в специальном номере журнала «Convegno», Курциус писал:

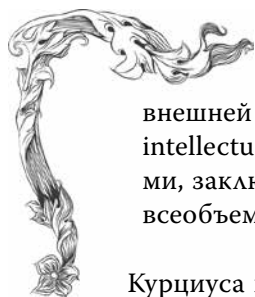
«Погружение в духовный мир Иванова... Переживания, которые захватывают всецело и глубоко, не могут быть высказаны языком рассудка. Они даны нам как некое духовное постижение: только в медитации и в созерцании, как в чистом зеркале, может оно ясно отразиться. Медитация требует сосредоточенности, то есть внутреннего движения, выводящего нас из времени. И только вступая на такой путь, мы постигаем *come l'uom s'eterna*⁴⁷. <...>

Гуманизм последних столетий был обречен, потому что он забыл о *посвящении*. Правда, Ницше и Георге пытались обновить языческие посвящения. Но то были посвящения ложные — обманные Люциферовы образы. В таких попытках мы не можем не видеть сегодня заблуждения. Правда Иванов испытал подлинные посвящения и облек ими гуманизм. Его гуманизм — гностический или же софийный. Знание о посвящениях, о гностической мудрости прокладывает тропу между гуманизмом и христианством, между Библией и орфикой, это подземная тропа, выходящая из глубин истории и проходящая сквозь нее. Этот путь был завален землей, и объясняется это лишь тем, что само христианство из-за

⁴⁵ Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 55. Перевод А. Михайлова (в печати).

⁴⁶ Там же. S. 62.

⁴⁷ Как становится вечным человек (*итал.*).



внешней традиции забыло о внутренней преемственности, о своем *intellectus spiritalis*⁴⁸. Однако именно в нем, пусть и скрытая веками, заключается присущая *homo perfectus*⁴⁹ полнота и обетование всеобъемлющего наследия»⁵⁰.

Курциуса и Иванова как мыслителей объединял, во-первых, глубинный интерес к античности как истоку человеческой культуры; во-вторых, понимание связи времен, непрерывности литературной и философской традиции; в-третьих — отстаивание идеи надличного статуса языковых форм; наконец — стремление создать новую теорию литературы, альтернативную аристотелевской поэтике, где каноны не образуют навязываемую извне систематику, но извлекаются «изнутри» традиции. Основа этого — сокровенный язык топосов, то есть всеприсутствие принципиально значимых для всех эпох «формул мысли». Они представляют собой и устойчивые формулы — «клише», и метод построения мысли, и способ организации речи. Топосы близки архетипам Юнга, так как выполняют функцию «схемы» представления.

Внимательный анализ переписки Курциуса и Иванова позволяет сказать, что одной из проблем, которая волновала обоих мыслителей, стала задача создания общеевропейского *универсального языка*. У. Эко в своей книге «Поиски совершенного языка» называет его именно совершенным, а не сокровенным, делая анализ языковых проектов, складывавшихся в европейской культуре: от пансемиотики Каббалы, языка Данте или «*Ars Magna*» Раймунда Луллия, комбинаторики Бруно, Лейбница и философских языков Просвещения — до проектов Людвига Витгенштейна.

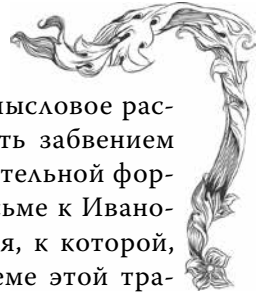
Теория Курциуса интересна в двух аспектах. Во-первых, в плане теоретическом, так как разработанная им теория топосов оказалась созвучной представлениям Вячеслава Иванова и вызвала у него восторженные отклики. Она помогает понять язык Иванова — поэта и мыслителя. Во-вторых, большой интерес представляет рассматриваемая в переписке традиция создания сокровенного языка, которая не скрывается в письмах Курциуса. Это традиция *гностическая* и *софиологическая*. Она связана с тем, что при ее посредничестве личность выстраивает себя как человек духа. Вместе с тем она проясняет теорию Курциуса и помогает понять некоторые аспекты языковых новаций Иванова.

Толкование сокровенного языка культуры Курциус связывает с таинством мистерий, которые через воплощение слова в ритуальной формуле приобщают человека к традиции. В философской прозе Иванова он увидел то, что было ему близко, — формульные слова, имеющие символический смысл и отсылающие к древним посвятельным ритуалам.

⁴⁸ Духовном разуме (лат.).

⁴⁹ Совершенный человек (лат.).

⁵⁰ Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. S. 75–76.



Вместе с тем и у Курциуса, и у Иванова наблюдается смысловое расширение понятия топоса. Они высказывают озабоченность забвением его риторической функции. Функция топоса — быть мыслительной формой традиции. Саму эту традицию Курциус называет в письме к Иванову: это гностико-герметическая софиологическая традиция, к которой, по его словам, принадлежит творчество Иванова. В системе этой традиции язык выполняет посвятельную функцию. Не случайно Курциус высоко оценивает вклад Иванова в возрождение им инициаций-посвящений.

Топосы можно рассматривать как текстопорождающие и мифопорождающие стратегии. В статье «Веселовский — Курциус: историческая поэтика — историческая риторика» А. Махов, проводя параллели между понятиями «топос» у Курциуса и «мотив» у Веселовского, выдвинул гипотезу понимания новаторства Курциуса. Она заключается в выдвижении им идеи «исторической топики», то есть историзации риторики в его работе «К понятию исторической топики». Чисто типологическое родство Веселовского и Курциуса оказывается сущностным⁵¹. Исследователь пишет, что «за внешним сходством “формул метода” стоит сходство сущностное...»⁵² Курциус создает новую риторику, «превращая нормативное в историческое»⁵³. Поэтому Вячеслав Иванов как последователь Веселовского оказался близок Курциусу.

Идея Курциуса об устойчивых глубинных топосах представляется плодотворной для истолкования тезауруса литературно-философской прозы Вячеслава Иванова. В основу метафизической лексики, используемой им, как можно убедиться, положены важнейшие для мировых религий, философской мысли и художественного творчества образы, понятия и формулы.

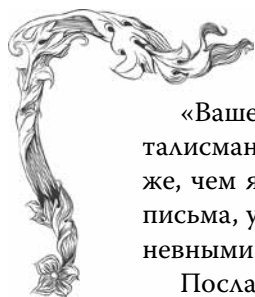
Так, например, статья «Кручи», которая упоминается в письмах Курциуса, интересна тем, что Иванов использует в ней автоцитаты из своих произведений и переводов, а также «формульные слова» из контекста поэзии и философии: «умри и стань», «блаженное томление» (И. В. Гёте), «Всечеловек» (Ф. М. Достоевский), «хаос родимый» (Ф. И. Тютчев), «человеческое, слишком человеческое» (Ф. Ницше), «вселенское дело» (Н. Ф. Федоров), «Великое Существо» (О. Конт) и другие.

Безусловно, языковое новаторство Вячеслава Иванова, объединяющее его философскую и исследовательскую прозу, а также публицистику, определялось теориями символического языка как «ознаменательной» памяти человечества, как откровения высших реальностей. В последнем письме от 27 июля 1949 года, которое написал Курциус, но не получил Иванов (он скончался 16 июля), говорилось:

⁵¹ Махов А. Веселовский — Курциус: Историческая поэтика — историческая риторика // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 182–202.

⁵² Там же. С. 183.

⁵³ Там же. С. 184.



«Ваше письмо все время лежало передо мной как действенный талисман: послание из высших сфер, к которым Вы настолько ближе, чем я. Что Вы сочли меня достойным Вашей дружбы и Вашего письма, утешает меня, наполняет надеждой, поднимает над повседневными заботами, в которых держит нас *vita activa*.

Посланием из высокого и торжественного мира духов предстала мне Ваша поэма *L'UOMO*, стройная песнь о тайнах бытия человека. Правда, я не осмеливаюсь думать, что разгадал ее тайнопись, но чувствую, что она, эта тайнопись, звучит во мне, и я уверен, что со временем она проявится и откроет мне свой смысл»⁵⁴.

Как литературовед Вячеслав Иванов последовательно логоцентричен, причем близок в этом представителям феноменологической критики и учению Э. Гуссерля, так как задача исследователя, по его мысли, заключается в том, чтобы обнаружить изначальный смысл, который заложен в звуке, образе, слове. Ключевыми понятиями у него становятся слова: «сообщение», «весть» («Мысли о поэзии»; 1939–1940-е гг.). Критерий истинности произведения — его телеологичность (путь к обретению высшего духовного смысла).

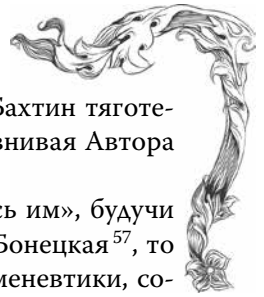
Диалог и даже полилог культур — принцип его философского мышления. Литературное произведение существует для него только в диалоге культур. Многочисленные аллюзии, реминисценции и интертекстуальные вкрапления перегружены в его исследованиях значениями, они организуются сложными контекстами и проецируются на них. Слово «сакральный» — не случайное у Иванова. «Запечатленный доступ» — это его слова из «Повести о Светомире царевиче». Они обозначают принцип его подхода к интерпретируемому явлению.

Интерпретация понимается им как самореализация читателя и сотворчество: «Но связь уже дана во внутреннем опыте, и единственный путь философствования для человека, чтобы проверить ее разумом, есть, доверившись этому опыту, искать истолкования всего из себя» («Спорады». — II, 624). «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил» («Кручи. О кризисе гуманизма». — III, 370).

Именно герменевтика и ее традиции объединяют теорию Иванова и философскую эстетику М. Бахтина. У герменевтики Иванова и Бахтина есть общие истоки и принципы. Это традиция «наук о духе», то есть герменевтика Шлейермахера, Дильтея. Н. К. Бонецкая в статье «М. Бахтин и идеи герменевтики» пишет о том, что Бахтин создает свой вариант диалогической герменевтики⁵⁵. Иванов, как мы уже убедились, разрабатывает принципы

⁵⁴ Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. S. 72–73.

⁵⁵ Бонецкая Н. К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации (К 100-летию рождения М. М. Бахтина) / Под ред. К. Г. Исупова. СПб., 1995. С. 32.



диалогической герменевтики до Бахтина. Как Иванов, так и Бахтин тяготеют к пониманию онтологии художественного творчества, сравнивая Автора с Богом⁵⁶.

Но если концепция Бахтина «тяготеет к мифу, не становясь им», будучи направлена к чистой философии, как пишет, например, Н. К. Бонецкая⁵⁷, то у Иванова миф является «ядром» интерпретации. Задача герменевтики, согласно его мысли, — формирование всезнающего интерпретатора, не просто конгениального автору, как у Шлейермахера, но способного «превзойти самого себя» и «познать самого себя». Поэтому в литературно-философской прозе Иванова наблюдается постоянное уподобление диалога интерпретации. Этим он близок Гадамеру, писавшему о диалогической структуре понимания в книге «Истина и метод».

Таким образом, сложность литературоведения Иванова объясняется сознательной установкой на универсализм и разработкой им принципов герменевтики как всеобъемлющего способа понимания и толкования текста на основе сближения герменевтики с мифокритикой и разработкой им архетипного метода параллельно с К. Г. Юнгом.

Мифопоэтический символизм Вячеслава Иванова определил философскую направленность его прозы 1920–1940-х годов и особенности языковых новаций. В аспекте исторической поэтики мифологизм прозы восходит к теориям мифического эпоса. Теория мифического эпоса была развита А. Н. Веселовским в его лекционных курсах и работах по исторической поэтике. Развивая их, он говорил в лекциях 1881–1882 и 1884–1885 годов о том, что в основу мифического эпоса положены схемы небесного мифа, так как для осуществления мифа на земле нет «условий, нет громких подвигов, нет истории»⁵⁸. Схема мифа, по его мысли, влияет на развитие эпоса. Это, как пишет Веселовский, период «эпических зарождений», который сменяется господством эпоса. Затем наступает время, когда миф и эпос замещаются поэзией, поэтому поэзия может быть понята как «продолжение мифической деятельности фантазии на ниве личного чувства», «связь между тем и другим — фантастическая и психическая»,⁵⁹ но связь мифа и эпоса заключается в том, что эпос, формировавшийся на основе мифа, представляет собой «не истечение мифа, а новую формацию», поэтому «не миф придется, может быть, вычитать из эпоса, а эпос из мифа»⁶⁰.

В связи с этим особая речевая манера Вячеслава Иванова обусловлена стратегиями мифопорождения. Это явление можно рассмотреть как на материале исследовательской прозы, например, работ Иванова о

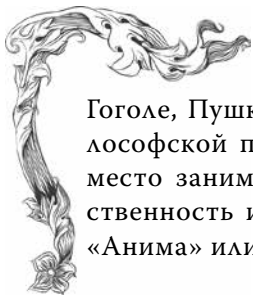
⁵⁶ Там же. С. 35.

⁵⁷ Там же. С. 35–36.

⁵⁸ Веселовский А. Н. Эпос <Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885> // Веселовский А. Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 507.

⁵⁹ Там же. С. 508.

⁶⁰ Там же. С. 517.



Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Достоевском, так и художественной философской прозы («Повести о Светомире царевиче»). Промежуточное место занимают здесь религиозно-философские эссе, сочетая художественность и приемы истолкования художественности, как, например, «Анима» или «Мысли о поэзии».

6.2. «ОСНОВНОЙ МИФ» ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ИДЕЙ МИФОКРИТИКИ И ГЕРМЕНЕВТИКИ ВЯЧ. ИВАНОВА

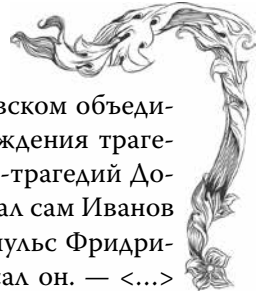
Философия мифа Вячеслава Иванова, нашедшая отражение в его книгах «Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство» и статьях по теории символизма, остается еще мало исследованной в аспекте мифо-ритуального метода или мифокритики при рассмотрении его сложнейших работ о творчестве Ф. М. Достоевского. В зарубежном литературоведении мифокритика как методология анализа складывается на рубеже XIX–XX столетий и становится, как отмечают исследователи, обобщающей теорий культуры в XX веке, органично сочетаясь с другими подходами и направлениями в науке⁶¹. Оставляя в стороне историософскую и теологическую проблематику работ Иванова о Достоевском, рассмотрим мифо-ритуальный аспект, который, на наш взгляд, составляет основу анализа.

Достоевский был в центре внимания Вячеслава Иванова долгие годы, начиная с его юношеских прозаических набросков до итоговой книги «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», вышедшей в Тюбингене на немецком языке в 1932 году⁶². Эта книга состоит из трех частей: «Tragodumena», «Mythologumena» и «Theologumena». Основной корпус текстов, вошедших в нее и составивший первую и третью главы, складывался в 1910-е годы. Это прежде всего публичная лекция, переросшая в статью «Достоевский и роман-трагедия», впервые опубликованная в журнале «Русская мысль» (1911, № 5–6) и затем вошедшая в сборник «Борозды и межи» (М., 1916). В 1914 году получила известность речь о Достоевском⁶³, названная после ее переработки — «Экскурс: основной миф в романе “Бесы”». Она стала приложением к указанной выше работе и была издана отдельно («Русская мысль», 1914. Кн. IV). Статья «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)» (1917), завершавшая цикл исследований Иванова о русском писателе в 1910-е годы, была помещена в его сборнике прозы «Родное и вселенское» (М., 1918).

⁶¹ См., например, об этом в статьях Д. Фонтенроуза («Обрядовая теория мифа»), В. Бэскома («Мифо-ритуальная теория»), К. Клакхона («Мифы и обряды: общая теория»), С. Хьюмана («Обрядовый подход к мифу и мифическому») в кн.: Обрядовая теория мифа: Сб. науч. трудов / Сост. и перевод А. Ю. Рахманина. СПб., 2003.

⁶² *Ivanov V. Dostojewskij. Tragödie-Mythos-Mystik. Tübingen, 1932.*

⁶³ *Иванов Вяч. Речь о Достоевском // Публ. Д. Вяч. Иванова и А. Б. Шишкина, предисл. А. Т. Казаряна // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 64–68.*



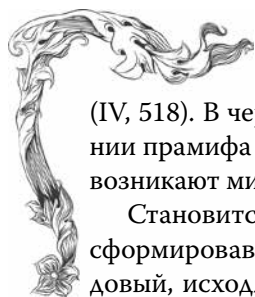
Работы Иванова о Дионисе и его итоговая книга о Достоевском объединяются разработкой теории религиозно-обрядового происхождения трагедии и эпоса из мифа и ритуала⁶⁴. На свое понимание романов-трагедий Достоевского сквозь призму дионисийского мифа и ритуала указал сам Иванов в книге «Дионис и прадионисийство». «Могущественный импульс Фридриха Ницше обратил меня к изучению религии Диониса, — писал он. — <...> Но не то же ли, еще раньше, хотел сказать на своем языке Достоевский проповедью “приникновения” к Земле, “восторга и иступления”? <...> Поистине, оба говорили о той же силе, но сколь различна была обоих воля, сколь несогласны чаяния, сколь враждебны сознательное противление Платону одного и бессознательный платонизм другого!»⁶⁵ А в книге «Достоевский. Трагедия-миф-мистика», разрабатывая ритуально-мифологическую теорию интерпретации романов писателя, Иванов заметил: «Почему же не проехать обновленной телеге Дионисовой по военной дороге, проложенной романом?» (IV, 489)

Центральное место второй главы книги Иванова «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», написанной специально для издания книги и ответственной анализу мифологической природы романов Достоевского, — показательно. Обращение к мифу выводит исследование, по мысли Иванова, на метафизический уровень. «Но для того, — пишет он в предисловии к этой книге, — чтобы выявить события, происходящие в этой сфере, нет иного средства, кроме мифа, поскольку мы понимаем под мифом синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом аспекте как действующую или страдательную. В основе творений Достоевского должны, стало быть, лежать мифические представления, — что и подтверждается присутствием мифологических мотивов в его главных произведениях» (IV, 485–486).

Миф, по его мнению, изложенному в ходе исследования, «затаенное ядро» романа-трагедии, «в коем изначально сосредоточена вся символическая энергия целого и весь его “высший реализм”» (IV, 517). «В древнейшей истории религий, — указывает он, — таков тип прамифа, словесного выражения основного представления, обусловившего также и первоначальные формы обряда. Ибо обряд должен отобразить и магически усилить действие, выраженное в предикате, или же отвратить его путем магического противодействия. Из обряда лишь впоследствии расцветает роскошная мифологема, обычно этиологическая, т. е. имеющая целью осмыслить уже данную культовую наличность»

⁶⁴ Среди черновых рукописных автографов, сохранившихся в личных фондах Вяч. Иванова, немало недатированных заметок и конспектов лекций по исторической поэтике на тему возникновения трагедии и эпоса из мифа и мифотворчества. См., например: РО ИРЛИ. Ф. 607. № 191. Л. 1; РО ИРЛИ. Ф. 607. № 223. Л. 431; РО РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 8 и др. Конспекты и стенограммы лекций по античному театру (1919) содержат записи о происхождении трагедии из мифа и мистерии. См., например: РО ИРЛИ. Ф. 607. № 122. Л. 27 и др.

⁶⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 11.



(IV, 518). В черновых автографах Иванова сохранились записи о происхождении прамифа из обрядовых форм заклинаний и заговоров, на основе которых возникают мифологемы, образующие этиологический миф⁶⁶.

Становится ясно, что исследователь различает этиологический миф, сформировавшийся в культурно-исторической традиции, и ритуально-обрядовый, исходящий из культа и мистериальных таинств. Поэтому наша задача — уяснить своеобразие мифокритики Вячеслава Иванова, в русле которой формируется его философия и язык описания ритуально-обрядового мифа, складывается понятие «основной миф» как своего рода метатекст, важный для анализа творчества Ф. М. Достоевского⁶⁷.

В конспектах по поэтике Иванов называет современные ему теории мифа⁶⁸. Они подробно изложены также в книгах «Эллинская религия...» и «Дионис и прадионисийство». Преодолевая описательный и культурно-исторический подход к мифу, он указывает на точки соприкосновения различных мифологических теорий и ищет подтверждения своих гипотез в современных ему концепциях.

Если рассматривать традиции ритуально-мифологической школы, от которых отталкивался писатель, то нужно назвать следующие. Одна из ведущих, формирующихся в самом конце XIX века, берет начало в исследованиях Э. Тейлора и Дж. Фрэзера и их последователей. Ссылки на работы Фрэзера мы встречаем в книге Иванова «Эллинская религия...»⁶⁹. Книга «Дионис и прадионисийство» содержит указания на труды Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон, Г. Мюррея, создавших теории ритуального происхождения мифа⁷⁰.

Например, в главе «Путь исследования. Проблема происхождения религии Диониса», указывая на книгу Фрэзера «Золотая ветвь», Иванов пишет, что после ее появления у исследователей религиозных культов раскрылись невиданные горизонты, так как впервые был показан путь изучения первобытной обрядовой магии, миф был связан с ритуалом и

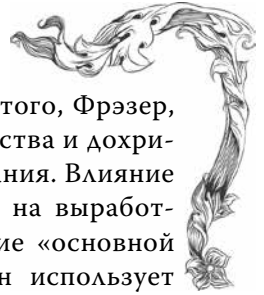
⁶⁶ РО ИРЛИ. Ф. 607. № 191. Л. 1.

⁶⁷ О понятии мифа как метатекста см.: Лосев А. Ф. 1) Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 8–216; 2) Миф — развернутое магическое имя // Там же. С. 218–232; 3) Самое само // Там же. С. 300–526; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

⁶⁸ См., например: РО РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 4–8.

⁶⁹ См.: Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 55.

⁷⁰ См.: Frazer J. G. 1) The Golden Bough. V. 1–2. L., 1890; Harrison J. E. Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge, 1903; Harrison J. E. Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion (with an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by G. Murray). Cambridge, 1912; Murray G. The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907. Ф. Вестбрук, анализируя философскую теорию мифа Иванова, считает, что некоторые из ивановских идей «соответствуют идеям Харрисон», хотя эта точка зрения оспаривается. См.: Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия; Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве). Амстердам, 2007. С. 36. Примеч. 103.



был разработан метод мифологических аналогий⁷¹. Кроме того, Фрэзер, как известно, указал на типологическую близость христианства и дохристианских культов, то есть изучал ритуал как матрицу сознания. Влияние ритуально-антропологического метода Фрэзера сказалось на выработке оригинальной методологии Вячеслава Иванова. Понятие «основной миф» применительно к роману Достоевского «Бесы» он использует вслед за Фрэзером.

Другим важнейшим направлением мифокритики начала XX века является «архетипная» школа К. Г. Юнга и его учеников, например, К. Кереньи. В своей рецензии на книгу Кереньи «Греко-восточный роман в свете истории религии» (1927), написанной в 1928 году и сохранившейся в Римском архиве, Иванов отмечает продуктивное использование автором религиозных представлений, мифологических реминисценций и «рефлексов культа», когда мифологическая глубина анализа скрыта за чисто фабулической манерой⁷².

Вместе с тем он принципиально не согласен с Кереньи в том, что тот все мифологические параллели сводит к влиянию древнеегипетской религии, к культу Осириса и Изида, считая, что греческая традиция ближе, глубже и органичнее, что именно в ней все религии «смесились» и «эллинский культ» представляет «в своей сущности соучастие в страстях божества»⁷³. Итогом обращения Кереньи к эллинским культам стали его книги и статьи о религии Диониса, написанные, видимо, не без влияния идей Иванова, что требует специального исследования⁷⁴.

В литературоведении XX века методология Фрэзера, Юнга и его учеников дополняла друг друга: первая выявляет мономиф, вторая — архетипические образы и их символическую функцию. Кроме того, мифокритика Вячеслава Иванова, как и психоанализ Юнга, связаны с эзотерической традицией, о чем говорят ссылки на гностико-герметические источники как в сочинениях Иванова, так и в работах Юнга. Поэтому тезаурус описания ритуала у Иванова отличается от языка антропологов-ритуалистов, например, А. ван Геннепа, В. Тэрнера и других⁷⁵, которые опираются на научные понятия о ритуале или формируют их.

В исследованиях о Достоевском метаязык формируется у Иванова на пересечении традиций. Так, язык поэтики представлен понятиями: род,

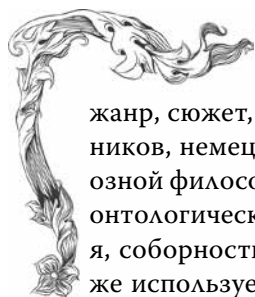
⁷¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 259–260.

⁷² См.: *Karl Kerényi. Die Griechisch-Orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch von K. K.* Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1927 // *Athenaeum. Studii Periodici di Letteratura e Storia dell' antichità. Nuova serie.* Anno VI. Fascicolo III. Luglio 1928. С. 269–273. Рецензия Вяч. Иванова на книгу К. Кереньи и русский перевод с немецкого языка, выполненный Н. В. Брагинской, сохранился в Римском архиве Иванова. Здесь и далее цитируем его. См. л. 1 машинописного перевода на сайте: v-ivanov. it.

⁷³ Там же. Л. 2–5.

⁷⁴ См., например: *Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни* / Пер. с нем. М., 2007.

⁷⁵ См.: *Геннеп А. ван. Обряды перехода.* М., 1999; *Тэрнер В. Символ и ритуал.* М., 1983.



жанр, сюжет, фабулизм, язык философии — понятиями Платона, неоплатоников, немецкого идеализма, Ф. Ницше, В. С. Соловьева и русской религиозной философии (философское умирание, трансцендентное/имманентное, онтологическая сущность, метафизическое одиночество, всечеловеческое я, соборность, Вечная Женственность, Богочеловек/Человекобог). Он также использует образы и понятия Ветхого и Нового Заветов, Каббалы, герметических трактатов, сочинений христианских богословов и мистиков (архетип, внутренний человек, внешний человек, микрокосм и макрокосм, Ахамот, восхождение-нисхождение, индивидуация, небесный Жених), а также «священный язык», говоря его же словами (IV, 493), то есть язык мистических инициационных формул, который особенно сложен: аз есмь, ты еси, *transcende te ipsum*, *transcensus*, *Ens Realissimum* и др. Модель ритуала задается этими и другими ключевыми словами, представляющими семантический код, а также понятиями из сферы сакрального, обозначающими действие: мистерия, священнодействие, мистическое единение, духовное перерождение, новое рождение, проникновение, смерть в духе, смерть ветхого человека в личности, умирание и возрождение, искупление, преображение.

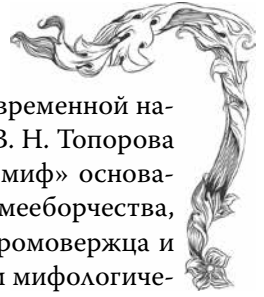
Подобный тип языковых новаций возникает на основе религиозно-мистической и эзотерической традиций в европейской культуре в связи с поисками совершенного языка⁷⁶. По мнению В. Н. Топорова, при описании ритуала большую роль играет сакральная традиция мифа, когда слово представляет собой «часть целостной триады»: «дело — слово — мысль», когда «дело и слово кодируются одним и тем же языковым элементом»⁷⁷.

Принцип табуирования, присущий мистериальным обрядам, ограничен для Иванова, начиная с «Эллинской религии...». Поэтому он опирался не столько на современную ему науку, сколько на сложнейшую религиозно-мистическую традицию, представленную, например, цитируемыми в «Эллинской религии...» и «Дионисе и прадионисийстве» трудами Климента Александрийского. Кроме того, Иванов использовал гностико-герметические трактаты, например, сочинения Зосимы, Гермеса Трисмегиста, египетскую книгу Мертвых (глава «Дионис Орфический») как ключ к орфической доктрине расчленения Диониса, приводя в книге «Дионис и прадионисийство» обширные материалы о визионерских образах, возникающих в ритуальном процессе. Таким образом, Иванов разработал в русле европейской науки такой метаязык описания, который близок ритуально-мифологической школе мифокритики, но углублен за счет традиции христианской мистики и эзотерической традиции, что не позволяло долгое время вписать его как литературоведа в академическую науку.

Сформулированное Вячеславом Ивановым понятие «основной миф» («Экскурс: основной миф в романе “Бесы”») применительно к творчеству

⁷⁶ См.: Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007.

⁷⁷ Топоров В. Н. О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 28.



Достоевского остается также до сих пор непроявленным. В современной науке его принято связывать с открытиями Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова в области индоевропейской мифологии. Понятие «основной миф» основано на мифологических реконструкциях, сводимых к сюжету змеборчества, или борьбы двух антагонистов: антропоморфного божества Громовержца и его противника — хтонического змея, на чем строится дуализм мифологических представлений: верх/низ, добро/зло, свет/тьма и пр.⁷⁸

Вместе с тем, уже лекциях о Дионисе и предшествующих им ранних прозаических набросках и прежде всего на страницах «Интеллектуального дневника» (1888–1890-е гг.) намечена основная стратегия ивановского мифоритуального метода, близкого Дж. Фрэзеру и К. Юнгу, давшим модели мономифов, или культовых мифов, и оформившаяся окончательно в исследованиях, посвященных творчеству Ф. М. Достоевского.

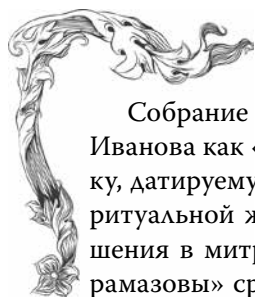
Модель ивановского мономифа, раскрываемого на основе творчества Достоевского, совершенно справедливо определяют как соединение Мировой Души и Логоса⁷⁹. Вместе с тем, этот мономиф не просто соединяет философское и богословское начало, но имеет ритуальную природу и насыщен элементами гностических мифологических параллелей, на что Иванов указывает в статье «Лик и личины России: к исследованию идеологии Достоевского».

Миф о пленении души человека, души Земли-Матери и Вечно-Женственного начала, который видит Иванов сквозным в творчестве Достоевского, также имеет гностические и архаические ритуальные корни. Обосновывая мифологическое ядро романа-трагедии в книге «Достоевский. Трагедия-миф-мистика», Иванов пишет о том, что «трагедия разыгрывается между Богом и человеческой душой, отображается в ее воплощении, повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ», это, по его мысли, «борьба между Божественным началом в твари и силою “князя мира сего”» (IV, 511).

Несомненно, что Вячеслав Иванов ввел понятие «основной миф» в анализ романов Достоевского в 1910-е годы, сфокусировав на него свои собственные открытия в области мифа и ритуала, сделанные им в «Эллинской религии...» и анализируя тексты романов Достоевского в терминологии, близкой мифо-ритуальному методу в литературоведении, например, Фрэзеру. Основной мономиф Фрэзера, изложенный им в книге «Золотая ветвь», как известно, основывается на ритуальном убийстве царя. Идея жертвы здесь становилась основой представления о грядущем возрождении.

⁷⁸ Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Балтийская мифология в свете сравнительно-исторических реконструкций индоевропейских древностей // Zeitschrift für Slavistik (Berlin). 1974. Bd. XIX, 2. S. 144–157; Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. М., 1983. С. 175–197; и др.

⁷⁹ См. об этом во вступительной заметке А. Т. Казаряна к указ. выше публикации выступлений по докладу С. Н. Булгакова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 63.



Собрание ранних разнородных записей, обозначенных исследователями Иванова как «Интеллектуальный дневник», содержит весьма важную заметку, датированную мартом 1888 года, идеи которой предвосхищают концепцию ритуальной жертвы у Достоевского и близки истолкованию жертвоприношения в митраизме и дионисизме. В ней роман Достоевского «Братья Карамазовы» сравнивается с римским надгробным рельефом, изображающим Митру, убивающего священное животное — быка. Пр процитируем лишь фрагмент из этой заметки:

«Братья Карамазовы» напоминают впечатление тех римских надгробных рельефов позднейшей эпохи, [которые изображают юношу] на которых мы видим, как юноша, вскочив сзади на [откинувшегося] закинувшего назад голову жертвенного быка, вонзает длинный нож в его упругую шею, как струится из раны и падает кровь и как многочисленные животные жадно лижут и глотают ее, а одна собака, поднявшись на задние лапы и достигнув раны пастью, пьет кровь из самой раны. <...> «Братья Карамазовы» — творение менее христианское, нежели пантеистическое. Его мир — мир первоначальных стихийных сил, застигнутых в страшной борьбе, мир, где сражаются Ормузд и Ариман, дух и плоть, но где чистая любовь христианина рождается [из] на дикой любви развратника, как чудный цветок вырастает из разложившегося трупа, и где зритель с особенною ясностью видит органические связи, держащие добро и зло неразрывно соединенными в едином и мрачном целом. <...>»⁸⁰.

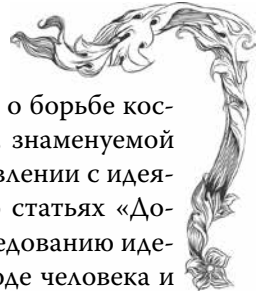
Приведенный описательный экфрасис, спроецированный на роман Достоевского, свидетельствует об истолковании романа в аспекте формирующегося в европейской науке ритуально-мифологического метода: принесение в жертву быка в митраизме символизировало идею жертвы как порождения вселенской жизни через убийство священного животного⁸¹. Позднее в книге «Дионис и прадионисийство» Иванов свяжет жертвенного быка и быкоубийцу с ритуалами дионисийских оргиастических жертв. По его мысли, отождествление Диониса с быком берет начало в архаических ритуалах древности, «в принесении таинственной жертвы, объектом которой был бог-бык»⁸², а Митра на этой общей основе объединен с Дионисом⁸³.

⁸⁰ Иванов Вяч. Интеллектуальный дневник / Подготовка текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; прим. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 15. На значимость этой записи для анализа идеи жертвы у Достоевского обратил внимание А. Б. Шишкин — см.: Шишкин А. Б. Толстой и/или Достоевский: Случай Вяч. Иванова // Толстой или Достоевский.? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. Материалы междунар. конф. СПб., 2003. С. 84.

⁸¹ См.: Кюмон Ф. Мистерии Митры. СПб., 2000. С. 178–179.

⁸² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 20, 38–39.

⁸³ Там же. С. 149–150.



Свое истолкование романа Иванов строит на основе мифа о борьбе космоса и хаоса, так как ритуал становится частью космогонии, знаменуемой образами Ормузда и Аримана, соотносящимися в его представлении с идеями Ф. М. Достоевского. Эта мысль найдет обоснование в его статьях «Достоевский и роман-трагедия» и «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)». Представление о двойственной природе человека и вечной борьбе в его душе Бога и дьявола, Христа и Люцифера составляет содержание этого мифа. Путь преодоления этой двойственности и соединения Софии и Логоса — мистическая жертва.

Показательно, что в своей центральной работе «Либи́до, его метаморфозы и символы» (1912) К. Г. Юнг объяснял изображенные на том же рельефе события тавроболии Митры на основе архетипов коллективного бессознательного как вечную борьбу в самом себе с темным природным наследием через убийство хтонической матери-природы, которую символизирует бык как священное животное: «Так и Митра: принеся в жертву свою животную природу, — пишет К. Г. Юнг, — он победил свое кровосмесительное желание и, вместе с тем, преодолел и мать, то есть губительную смертоносную мать»⁸⁴.

Совпадение идей К. Г. Юнга и Иванова не случайно: источниками послужили лекции Ф. Кюмона о мистериях Митры, на которые ссылается Иванов в «Автобиографическом письме» (II, 17), а К. Г. Юнг на страницах книги «Либи́до, его метаморфозы и символы». И Юнг, и Иванов исходят из архетипа, нашедшего воплощение в мифологиях и религиях и получившего наивысшее развитие в египетских и древнегреческих мистериях. В книге «Дионис и прадиионисийство» Иванов рассказывает о борьбе Аполлона, овладевшего дельфийским урочищем и убившего его хранителя — хтонического змея Пифона, под чудовищной личиной которого, — как пишет он, — «нелегко распознать затемненные <...> черты дельфийского пра-Диониса»⁸⁵. Причем Аполлон, приобщившись подземной сфере, причащается жертве — Дионису и возвращается преображенным и новым, по словам Иванова⁸⁶. «Борьба с древним Пифоном, — пишет Иванов, — понимается, с этой точки зрения, как преодоление “хаоса” “логосом”. Но последовательное проведение этого принципа было невозможно в пределах эллинской религии: он противоречил ее коренным историческим основоположениям»⁸⁷.

В интерпретации Иванова наиболее значимым является мифологическая трактовка Митры как солнечного божества, завершителя освобождения плененного света, несущего возрождение вечной жизни. Она совпадает с мифологическими представлениями древности⁸⁸.

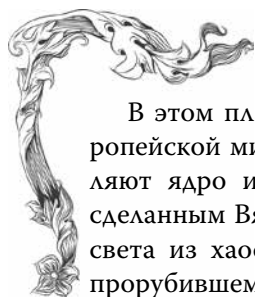
⁸⁴ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 80. См. также с. 256–257.

⁸⁵ Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. С. 34.

⁸⁶ Там же. С. 34–35.

⁸⁷ Там же. С. 39.

⁸⁸ См.: Топоров В. Н. Митра // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1994.



В этом плане Митра и Аполлон близки богам Громовержцам в индоевропейской мифологии, чьи деяния (борьба с хтоническим началом) составляют ядро индоевропейского «основного мифа», согласно разысканиям, сделанным Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым. Митра, как освободитель света из хаоса, оказывается родственен древнегреческому богу Дионису, прорубившему обоюдоострым топором лабиринт, ища выход к свету. Показательно, что еще в «Эллинской религии...» Иванов писал: «Какая-то общая мифотворческая закуска роднит дионисическую религию с индийской, придает ей арийские черты»⁸⁹. Исследования, проводившиеся Вяч. Вс. Ивановым, подтвердили, что античная (древнегреческая и древнеримская) мифологии являются переработкой древнейших архаических мифов⁹⁰.

В книге «Дионис и прадионисийство», ссылаясь на сочинения Прокла, Вячеслав Иванов пишет о соединении Диониса с Афиной Палладой в учении орфиков. «Символическая эксегеза об отношении божественной мудрости к страстям страдающего бога была намечена, думаем, также весьма рано»⁹¹.

Нетрудно убедиться, что гностические варианты мифа о плененной Софии имеют в своей основе ту же схему, что позволяет говорить об инвариантах «основного мифа» Вячеслава Иванова, проецируемого им на творчество Достоевского.

Таким образом, Иванов находит в романах Достоевского универсальные ритуально-мифологические сюжеты, укорененные в архаических представлениях. Но это не комбинация готовых ритуально-мифологических схем, а уникальная их трансформация и разработка, представляющая индивидуальный синтез традиций и поисков. У него происходит расширение понятия «миф», так как он рассматривает его не только в его чисто нарративной функции, как ядро сюжета и основу повествования, или в психологической функции, как Юнг (у которого миф — функция сознания), а в религиозно-философском смысле, восходящем к древнейшим ритуалам посвящения. Поэтому мономиф Иванова и «основной миф» Достоевского, который пытается передать Иванов на сокровенном для него языке, близки к инициации как сюжету духовного пути человека христианской культуры. Подобный миф, согласно теории К. Г. Юнга, фокусирует в себе важнейший религиозный архетип — Самость как «европейскую психическую матрицу», или, говоря его словами, в сущности, «европейскую культуру» в поисках божественного как историю «символических проявлений европейской души»⁹².

Т. 2. С. 156.

⁸⁹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 55.

⁹⁰ См.: Иванов Вяч. Вс. Античное переосмысление архаических мифов // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1985». Вып. XVIII. Часть I. С. 9, 13.

⁹¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 104.

⁹² См.: Юнг К. Г. Предисловие // Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике Самости. М., 2009. С. 3.



6.3. МИФ ГОГОЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМВОЛИСТОВ И ВЯЧ. ИВАНОВА

В недавно вышедшей книге В. В. Бычкова «Русская теургическая эстетика» феномен теургии в русской литературной и философской традиции анализируется в связи с творчеством Н. В. Гоголя, с его попыткой христианского духовного обращения⁹³, с избранным им окончательно путем, как определял его К. Мочульский, вслед за символистами, — «от эстетики к религии»⁹⁴. По мысли Мочульского, идея внутреннего мистического пути была для Гоголя основой его духовности, и он был «мучеником идеи»⁹⁵. Это подтверждается не только публикацией в составе духовной прозы Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями», «Рассуждения о божественной литургии» и др.) многочисленных выписок из сочинений представителей мистического христианства⁹⁶, но и аспектами изучения творчества Гоголя в современном литературоведении⁹⁷.

Проблема мистического пути писателя была центральной для теоретиков русского символизма, каждый из которых искал для себя посвятельный миф в творчестве «вечных спутников». В этом плане жизнь и творчество Гоголя стали для них полем непрерывной рефлексии, причем текст жизни и текст творчества Гоголя был вписан символистами в контекст сложных религиозно-философских и мистических традиций не только европейского романтизма, но и античности, и христианства.

Отталкиваясь от высказываний самого Гоголя, основанных на понимании того, что «человек и душа человека сделали больше, чем когда-либо, предметом наблюдений» («Авторская исповедь»), а его «сочинения <...> связались чудным образом» с его душой («Выбранные места из переписки с друзьями...»)⁹⁸, символисты делают мистического Гоголя не только объектом исследования — его духовный мир они включают в субстрат собственной духовно-душевной жизни. О Гоголе писали, например, И. Анненский, Д. Мережковский, А. Блок, А. Белый и другие в контексте общего интереса к Гоголю в 1900–1910-е годы⁹⁹.

⁹³ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 11–22.

⁹⁴ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М. 1995. С. 7, 37.

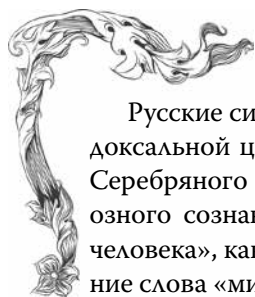
⁹⁵ Там же. С. 28–29.

⁹⁶ См., например: Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 2001.

⁹⁷ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.

⁹⁸ Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 2001. С. 232, 147.

⁹⁹ Мережковский Д. С. Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1. С. 37–81; № 2. С. 1–41; № 3. С. 123–161; Блок А. А. Дитя Гоголя // Речь. 1909. 20 марта; Анненский И. Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Аполлон. 1911. № 8. С. 50–58; Белый Андрей. Гоголь. // Весы. 1909. № 4. С. 68–83. Об усилении интереса символистов к творчеству Гоголя и субъективных трактовках его творчества свидетельствует, например, журнал «Весы» (1909. № 4), где к 100-летию со дня рождения писателя была опубликована подборка статей «Памяти Гоголя». Сюда вошли работы Андрея Белого, Эллина (Л. Кобылинского), Б. Садовского, В. Брюсова и др. Показательно также обращение к Гоголю в 1909 году представителей русской религиозной философии: Е. Н. Трубецкого («Гоголь и Россия»),



Русские символисты считали себя мистиками, не принадлежащими к ортодоксальной церковной традиции. Мистика ими, как и многими философами Серебряного века, трактовалась как «бытийственная основа всякого религиозного сознания», как интеллектуальный способ постижения «внутреннего человека», как источник творчества¹⁰⁰. Они реставрировали обрядовое значение слова «мистика», на которое указывал Соловьев, опираясь на религиозно-философскую и эзотерическую традицию. Истоки мистики, как известно, восходят к древнегреческим мистериям и другим сакральным культам¹⁰¹.

Поэтому при рассмотрении жизни и творчества Гоголя создаются мифологизированные модели интерпретации. Как отмечает З. Г. Минц, «...эпитет “мистический” указывает на способ интерпретации и оценки изображаемого» и может пониматься как язык искусства, принцип конструирования текстов искусства и текстов жизни¹⁰².

Нам бы хотелось рассмотреть *мистериально-мифологический* сюжет духовного пути, увиденный символистами в судьбе Гоголя и отразившийся в его произведениях. На эту традицию указывает, например, С. Бочаров при комментировании работы Андрея Белого о Гоголе. Он пишет, что «Белый смотрит на Гоголя как поэт-символист и видит его как находящееся вне литературных категорий мистическое явление», связанное с «древнеегипетскими и элевсинскими мистериями»¹⁰³.

Особое значение в связи с этим имеют «Записки» петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903), которые были организованы Д. С. Мережковским и объединили философов, богословов и деятелей Синода в целях сближения Церкви и культуры.

Гоголь уже на втором заседании был выдвинут Д. Философовым как ключевая фигура «искаженной» идеи христианской Церкви. Приводя феномен Гоголя, который, чтобы войти в лоно Церкви, должен был, по настоянию своего духовника о. Матвея, отречься от Пушкина и собственного творчества, Философов заметил: «Такое отречение ему стоило жизни, и он вошел в Церковь — мертвый. В этом замечательном факте из истории русской культуры как в узле связаны все нити наших исканий и мучений»¹⁰⁴.

М. О. Гершензона («Завещание Гоголя»), В. В. Розанова («Русь и Гоголь») и других. См.: Н. В. Гоголь: Pro et contra: Антология. СПб., 2009. Т. 1.

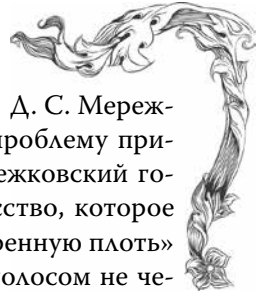
¹⁰⁰ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 499–501. См. также работы Вяч. Иванова «Заветы символизма» (1910), «О границах искусства» (1913) и посвященную Вяч. Иванову статью П. А. Флоренского «Не восхищение непщева: (К суждению о мистике)» (1915), где мистическое понимается как сверхчувственное познание.

¹⁰¹ См.: Соловьев В. С. Мистика, мистицизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896. Т. 37. С. 454–455. См. также: Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 4–5; Латышев В. В. Очерк греческих древностей. 2-е изд. СПб., 1899. Ч. 2. С. 208–230.

¹⁰² Минц З. Г. Блок и Гоголь // Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 29–30.

¹⁰³ Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С. Г. Бочаров. М., 2008. С. 710.

¹⁰⁴ Записки петербургских Религиозно-философских собраний: (1901–1903). М., 2005.



На 10-м заседании (18 апреля 1902 г.) обсуждался доклад Д. С. Мережковского «Гоголь и о. Матвей», в котором он анализировал проблему причастности о. Матвея факту мистической смерти Гоголя. Мережковский говорил о двойственной позиции Гоголя, о его борьбе за искусство, которое представляет собой не «бесплотную духовность», а «одухотворенную плоть» в образах. Голос о. Матвея был, по мнению Мережковского, голосом не человека, а всей «Церкви, всего христианства, самого Христа». И Гоголю предстояло «или жить вне Церкви отступником, или совсем не жить. Он выбрал последнее»¹⁰⁵.

О вине Церкви перед Гоголем говорили в прениях по докладу Мережковского Ф. Н. Белявский, В. А. Тернавцев, Д. В. Филосовы и др. Тернавцев — представитель Синода — отметил, что «все образы, созданные Гоголем, хотя стоят вечно, но они мертвы, неподвижны до странности, они поражают отсутствием малейшей таящейся в них надежды на обновление и воскресение». Гоголь, по его мнению, «избирал какой-нибудь тип, потом эстетически оправдывал его, но нравственно убивал, и в таком уже нравственно мертвом виде отдавал общественному сознанию. Сколько типов — столько убийств. В этом отношении на его душе лежал тяжкий грех»¹⁰⁶. В выступлении Тернавцева подтверждается высказанная Мережковским идея, что Гоголь не прошел путь духовного посвящения — и в этом заключается мистическая тайна и трагедия его духовного пути. Показательно, что свящ. И. Филевский назвал доклад Мережковского образчиком мистического символизма¹⁰⁷.

Большой интерес представляет также исследование Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). Оно посвящено проблеме гоголевской демонологии и любимой теме Мережковского — теме Антихриста. Он выдвинул идею о символической природе смеха и комического катарсиса, основанного на карнавальной природе гоголевского творчества («смех Гоголя — борьба человека с чертом», «символ и значит “прообразование”»)¹⁰⁸. Но необходимого очищения смех Гоголя у самого же Гоголя, по мнению Мережковского, не вызывает.

Им создается миф о Гоголе как не пришедшем к духовному прозрению. Мережковский по сути реконструирует мистериальную схему (восхождение / нисхождение) в двух частях своего исследования и демонстрирует подходы Гоголя к проблеме христианского преображения души. В первой части он исследует природу мистической сущности гоголевских антигероев как воплощающих миссию Антихриста, или Черта (Хлестаков и Чичиков), в которых Гоголь, как и читатель, видит, по мысли Мережковского, собственное лицо.

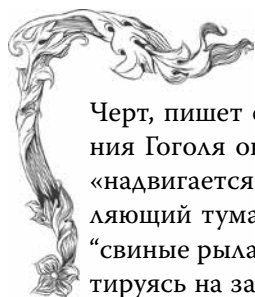
Т. 1. С. 33.

¹⁰⁵ Там же. С. 176–178, 180.

¹⁰⁶ Там же. С. 192–193.

¹⁰⁷ Там же. С. 195.

¹⁰⁸ Этот аспект выделен в самостоятельную проблему. — См.: Мережковский Д. С. Символическое значение «Ревизора» // Гоголь Н. В. Ревизор. Пг., 1915. С. 196, 199.



Черт, пишет он, — «сборище мерзостей» «в нас самих»¹⁰⁹. Страшные видения Гоголя он трактует как часть архаических ритуалов посвящения, когда «надвигается “египетская тьма”, “слепая ночь среди белого дня”, “ошеломляющий туман”, чертово марево, в котором ничего не видно, видны только “свинные рыла” вместо человеческих лиц»¹¹⁰. Во второй части работы, ориентируясь на заключительную часть мистерий — видения образов божественной красоты, — Мережковский пишет об опыте гоголевского духовидения. Но видения женского тела вызывают у Гоголя, по его мысли, «беспредельный мистический ужас»¹¹¹. «Мистицизм» Гоголя — «болезнь духа и болезнь тела»¹¹², поэтому Гоголь идет от «подражания» страшному и уродливому в себе самом — к «страху», «состраданию» и «очищению», то есть к *катарсису* — центральному событию в терапевтической практике архаических религиозных обрядов, и прежде всего мистериальных¹¹³. Но катарсис не ведет к очищению и духовному перерождению. Это обусловлено тем, что предназначение человека у Гоголя, согласно логике размышлений Мережковского, «не определено на земле» (власть Антихриста). Следствием этого явилась тяжелейшая борьба Гоголя с самим собой и стремление к очищению через отрешенность от земного. Формой визионерства становятся «бестелесные видения»¹¹⁴.

Мережковский связывает очищение и восхождение души с идеей мистической церкви у Гоголя. Гоголь, по его мнению, почувствовал, что «первая и последняя сущность христианства — не мрак, а свет, не отрицание, а утверждение мира, не распятие, а воскресение плоти, не бесплотная святость, а святая плоть»¹¹⁵. Но гениальное прозрение Гоголя обернулось хаосом — отсюда провал «Переписки». Надежда на чудо — посещение Святой земли — тоже обернулась провалом. Таким образом, воплощая свою религиозно-философскую концепцию Церкви Третьего Завета, Мережковский опирался на опыт Гоголя и его мистический путь духовного обращения, давая ему истолкование с точки зрения центральной для символизма проблемы теургии как возможности соединения опыта художника и его религиозных убеждений.

Андрей Белый, как известно, исследовал проблему мастерства Гоголя более двадцати лет. Статья о Гоголе была им написана в юбилейном 1909 году, книга «Мастерство Гоголя» (1931–1932) стала завершением темы. Белого также волновала тема посвяtitельного духовного пути Гоголя. В своей

¹⁰⁹ Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 242.

¹¹⁰ Там же. С. 239.

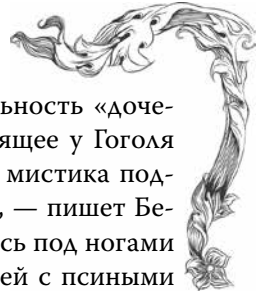
¹¹¹ Там же. С. 253.

¹¹² Там же. С. 261.

¹¹³ См. об этом: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 153–154; Шестаков Вяч. Катарсис: От Аристотеля до хард-рока // Катарсис: Метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 9.

¹¹⁴ Мережковский Д. С. Гоголь и черт. С. 249.

¹¹⁵ Там же. С. 278.



статье «Гоголь» (1909) он определяет образы Гоголя как реальность «дочеловечества», указывая, что «людей не знал Гоголь»¹¹⁶. Настоящее у Гоголя стало «прообразом чего-то», знаком иного. В этом плане его мистика подлинна. Но «посещает Гоголя *бездна* страха»¹¹⁷. «Все мистерии, — пишет Белый, — начинались в древности страхом (*бездна* развевалась под ногами посвящаемого в мистерии Египта, *бездна* выпускала оборотней с синими головами пред посвящением в эпопты на больших мистериях Елевзиса), и этот страх переходил в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным и которое Достоевский называет “минутой вечной гармонии” — минутой, в которую испытываешь перерождение души тела, и она разрешается подлинным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше) или подлинной смертью (Гоголь)»¹¹⁸. Но Гоголь, по Белому, «кинулся в бездну своего второго “я”, «перешел границы искусства», «вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного оккультно разработанного пути, <...> разорвал связь между обоими “я”, — и черная бездна легла между ними...»¹¹⁹ Вот почему, думает Белый, метался Гоголь перед смертью «безвыходно»: «...все искал *посвященного в тайны*, чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; но что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя»¹²⁰. И вся вина Гоголя — в незнании и неумении искать тайный гносис. «Мистерию эту знали посвященные; и этого не знал Гоголь; не знал, но заглядывал в сокровенное»; «Гоголь прежде всех подошел к мистерии этой; и встал пред ним мертвец. Умер Гоголь»¹²¹.

Эта известная натяжка, видимо, кроется в огромном авторитете Мережковского, чью точку зрения Белый поддерживал. Вторая причина заключается в том, что работа о Гоголе написана до посвящения, которое Белый принял у Р. Штайнера уже в 1910-е годы, и формирования его антропософско-антропологического метода, отразившегося в книге «История становления самосознающей души» (1926). Большой фрагмент этой книги, посвященный Гоголю, — яркое свидетельство того, что мистические интуиции Гоголя становятся идеей посвящения уже для самого Белого. Антропософский путь плодотворен, по Белому, он дает возможность душе непрерывно возрастать, чего не смог достичь, по его мнению, Гоголь.

И Мережковский, и Белый подходят к неразрешимой и трагической для Гоголя проблеме соединения эстетического и религиозного начал. Мережковский писал, что для Гоголя его «Ревизор» и «Мертвые души» были произведениями «без конца». Поэтому «мечта Гоголя во всей второй половине его жизни — совершенное отречение от мира, монашество»¹²².

¹¹⁶ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 363.

¹¹⁷ Там же. С. 365.

¹¹⁸ Там же. С. 366.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же. С. 367, 369.

¹²² Мережковский Д. С. Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1. С. 74–75.



Безусловно, подобные интерпретации мистического пути Гоголя были разработаны Мережковским и Белым в целях популяризации собственных идей, поэтому они во многом носят субъективный характер. Ни тот, ни другой не брали в расчет такого произведения Гоголя, как «Размышления о Божественной Литургии». Гоголь писал: «Действие Божественной Литургии над душою велико: зримо и воочью совершается, в виду всего света, и скрыто. <...> она нечувствительно строит и создает человека»¹²³. Создавая текст «Размышлений...», Гоголь, как известно, опирался на литургические тексты и прежде всего книгу И. И. Дмитриевского «Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию...». Разбирая смысл слова «литургия», Дмитриевский указывает на ее очистительное значение и функцию «исправления» «деяния»¹²⁴.

Становится ясно, что поздний Гоголь видел целительную, очистительную силу в литургии. Но сама литургия восходит к древнейшим формам религиозной обрядности. Основой мистерий, как уже указывалось, был катарсис, являвшийся их «внутренней формой». Цель мистерияльного обряда — получение «высшего религиозного знания и обновления через него», поэтому для того, чтобы вывести посвящаемого к высшей точке и смыслу мистерий, которая именовалась *эпоптией* и называлась — «окончательное созерцание», здесь широко использовались символические и аллегорические образы¹²⁵. В эпоху Средневековья весь этот опыт мистического переживания перешел в литургию¹²⁶. В важнейшей работе по психоаналитической философии «Символ превращения в мессе» К. Г. Юнг трактует церковный обряд как таинство, корни которого уходят во времена античности (мистерия) и раннего христианства. Литургию (мессу) Юнг понимает как воплощение древней ритуальной схемы психологической трансформации¹²⁷.

Символисты не обратили (или не захотели обратить) внимания на то, что «Размышления о Божественной Литургии» как образец духовной прозы Гоголя мистико-моралистического характера направлены на собственное сознание автора и на сознание читателя. Фрагмент первоначальной редакции этого текста в своей первой части¹²⁸, на наш взгляд, удивительным образом совпадает с фрагментом диалога Платона «Федр» (247 b–d), где устами Сократа описываются «бестелесные видения» души в трансцендентном мире. Гоголь использует архетипические схемы, опираясь на

¹²³ Гоголь Н. В. Духовная проза. С. 312.

¹²⁴ Дмитриевский И. И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию... М., 1816. С. 2.

¹²⁵ См. статью «Мистерии», помещенную в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона и подписанную А. М. Л. (СПб., 1896. Т. XIX. С. 451).

¹²⁶ См.: Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. М., 1870. С. 6–7, 26–27.

¹²⁷ Юнг К. Г. Символ превращения в мессе // Юнг К. Г. Ответ Иову / Пер. с нем. М., 2001. С. 5–98.

¹²⁸ См.: Гоголь Н. В. Духовная проза. С. 314–315.



чение сочинений не только литургического, но и мистико-дидактического характера¹²⁹.

Проблему соединения эстетического и художественного у Гоголя пытается разгадать Вячеслав Иванов в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» (1926). Она имеет большое значение для изучения поэтики Гоголя, поэтому к ней неоднократно обращались исследователи¹³⁰.

Для понимания этой статьи важна идея, высказанная Д. С. Мережковским на заседании Религиозно-философских собраний в 1902 году. Он говорил, что «пойти монаху в театр смотреть “Ревизора” немыслимо. Монахи считают, что “Ревизор”, театр, все, что там делается, — плоть. А между тем Гоголь в “Ревизоре” стремился к чему-то действительно безгрешному. По его мысли, театр был храм, в котором мы посредством смеха служим вечному Богу»¹³¹. В своей статье «Гоголь и черт» Мережковский, приводя письмо Гоголя от 6 декабря 1849 года, указывает на мистический, никем, по его словам, не понятый замысел «Ревизора», сближающий его со средневековыми мистериями в заключительной сцене¹³².

В конце XIX века во многих работах происхождение драмы связывалось с мистериями¹³³. Исследователи древнейших обрядов, с сочинениями которых был, безусловно, знаком Иванов, указывали на связь Аристофана с почитательными ритуалами, и прежде всего мистериями¹³⁴. «В основе едва ли не каждой аттической драмы V века, — пишет Дитер Лауэнштайн, — лежит заданный мистериями образец, который отчетливо просматривается в комедии Аристофана “Лягушки”...»¹³⁵ Так, например, лягушки — это «души, не обретшие избавления», то есть «мертвые души», а «хор мистов славит Элизий, <...> обитель блаженных»¹³⁶.

Интересен материал неопубликованной стенограммы лекции Вячеслава Иванова «Античный театр» (1919), где он говорит о происхождении драмы из мистерии и, ссылаясь на опыт Аристофана, — о близости его комедий мистериям¹³⁷. В курсе лекций по «Поэтике» он утверждал: «Мистерия

¹²⁹ См. публикацию выписок Гоголя из творений отцов Церкви // Там же. С. 339–448.

¹³⁰ Ю. В. Манн пишет о том, что Вяч. Иванов, отождествляя этих двух художников, изучает Гоголя сквозь призму современного художественного опыта. См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 203–204. Глубокий анализ проблемы влияния Аристофана на творчество Н. В. Гоголя с изложением основных идей работы Вяч. Иванова см.: Янушкевич М. А. Традиции античности в художественном мире Н. В. Гоголя. Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000 (Глава 1).

¹³¹ Записки петербургских Религиозно-философских собраний. С. 197.

¹³² Мережковский Д. С. Гоголь и черт. С. 216, 224.

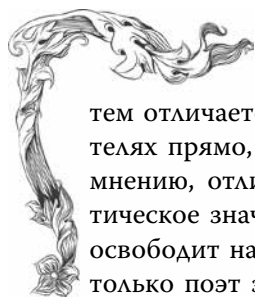
¹³³ См.: Новосадский Н. И. История греческой драмы. М., 1912. Ч. 1: Трагедия. С. 11; Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. С. 6; Пекарский П. Мистерии и старинный театр в России. СПб., 1857. С. 2–3.

¹³⁴ См.: Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 76.

¹³⁵ Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. М., 1996. С. 274.

¹³⁶ Там же. С. 274, 222.

¹³⁷ «Все мистерии не что иное, как распространение священного действия, которое показывали на открытой возвышенной сцене. Влияние мистерий было очень глубоким на



тем отличается от искусства, что она стремится совершить событие в зрителях прямо, без посредства искусства». Катарсис художественный, по его мнению, отличается от мистериального, имевшего медицинское, терапевтическое значение: «Если художник внушает нам ужас изображаемым и не освободит нас от этого ужаса, это в нас оставит неудовлетворенность. Как только поэт заставит нас почувствовать, что действие — маска нас самих, он заставит нас испытывать страх за себя и сострадание к герою. <...> Это успокоение души и дает нам катарсис»¹³⁸.

В статье о Гоголе Иванов пишет, что «Ревизор» — это «высокая» все-народная комедия Аристофанова типа. Здесь нет частного мирка, образ города равен любому общественному союзу, и вместе с тем это символический «город души». Он создан на основе «теории всенародного Смеха» (IV, 390). Большой интерес для него представляет «Развязка “Ревизора”» — финал комедии, дописанный Гоголем с целью разъяснить зрителю смысл пьесы¹³⁹. Здесь Гоголь сформулировал свою сверхзадачу: выставить «все оттенки плутовской души», которая «такое страшилище, что от ужаса подымется волос», показать «душевный город», «который в несколько раз хуже всякого другого города», возратить «смеху его настоящее значение», доказать, что все должно служить «Верховной Вечной красоте!»¹⁴⁰

Акцентирование Вячеславом Ивановым внимания на «Развязке», дописанной Гоголем и не принятой его современниками, обращало внимание читателей на мистико-аллегорическое содержание пьесы, чего не могли принять члены редколлегии журнала «Театральный октябрь» (1926, сб. 1), где эта статья была впервые опубликована. Перед публикацией они поместили заметку о своем несогласии с позицией Вячеслава Иванова.

Центральная трагическая проблема пути Гоголя — «конфликт между художником и христианином в его душе» — была сформулирована Ивановым в одном из черновых набросков этой статьи (IV, 754). По цензурным соображениям эта запись не была включена в текст, что позволяло «зашифровать» проблему и скрыть ее за явлениями эстетического ряда.

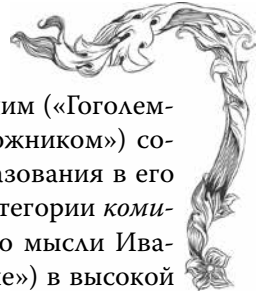
Анализируя «Развязку “Ревизора”», Иванов акцентирует внимание на гоголевском символическом толковании ее как «ключа» ко всей пьесе: город Гоголя — это «душевный город» каждого человека, <...> «плуты-чиновники» суть «страсти» в нем», «подлинный Ревизор» — «наша истинная, “проснув-

самый характер трагедии. <...> Трагедия давала только художественное содержание, а вся игра сатиров сохранялась до конца трагедии, когда маски отпадали и бывший хор являлся в масках козлов. Это сатирическое действо продолжала *comedia del'arte*» (ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 122. Л. 27, 30).

¹³⁸ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. III лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькина.

¹³⁹ См. об этом письмо Н. В. Гоголя С. П. Шевыреву от 12 (24) октября 1846 г. (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937–1952. Т. XIII. С. 115–116).

¹⁴⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 115, 121–123.



шаяся» совесть» (IV, 388–389). Эта аналогия между эстетическим («Гоголем-художником») и религиозным («Гоголем — стражем над художником») составляет суть понимания Ивановым и пути Гоголя, и преобразования в его творчестве эстетики в религию на основе универсализации категории *комического катарсиса*. Именно комический катарсис у Гоголя, по мысли Иванова, стал воплощением мистериального значения («очищение») в высокой комедии как формы истинного всенародного искусства, восходящего к античным корням и одновременно сохраняющего «характерные черты средневекового действа» (IV, 389).

Речь идет не только о том, что высокая комедия Аристофана вобрала в себя «религиозный» опыт мистерий, но и о том, что средневековые формы драмы сохранили в себе «память» о сакральном смысле действия, направленного на трансформацию души человека. Поэтому в «Ревизоре» очевидно «совмещение смыслов: прагматического, морального, аллегорического и аналогического» (IV, 754) в едином символическом мирообразе «города души», понимаемом Гоголем в религиозно-морализаторском смысле как «город чертей». Это произошло на основе возвращения к аристофановской теории всенародного смеха, обоснованной писателем, по словам Иванова, в «Театральном разъезде» (IV, 390–393). Поэтому комедия «Ревизор» понимается им как религиозно-морализаторская мистерия, цель которой — преображение, а основа — комический катарсис, исцеляющий на основе всенародного смеха и страха¹⁴¹.

О глубинной причастности комедии Гоголя к архаическим культурным механизмам на основе анализа теории дионисийства Вячеслава Иванова писала М. Н. Виролайнен¹⁴². К сказанному ею добавим, что рассмотренные в ее работе принципы дионисийской катарктики, и прежде всего принцип индивидуации, связаны с мистериальными культами, в которых очищение от хаотического завершается созерцаниями-*эпоитиями*, или видениями божества. Они должны были быть воплощением высшего состояния преображенной души. С этой точки зрения также может быть рассмотрена немая сцена в комедии Гоголя, имеющая в своей основе идею «несостоявшегося преображения»¹⁴³.

Вячеслав Иванов зашифровывает мистериально-мифологический сюжет о «несостоявшемся преображении» у Гоголя, публикуя статью «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» в Советской России в 1926 году, а выводы, к которым он приходит, имеют большое значение для понимания мистической составляющей творчества Гоголя и его поэтики.

¹⁴¹ О проблеме катарсиса у Вяч. Иванова см.: *Исупов К. Г.* Эстетическая универсализация катарсиса у Ф. Достоевского и Вяч. Иванова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей: Памяти Л. А. Иезуитовой. СПб., 2010. С. 160–182.

¹⁴² См.: *Виролайнен М. Н.* Страх и смех в эстетике Гоголя // Семиотика страха. Париж; М., 2005. С. 124–135.

¹⁴³ См. там же. С. 124–125.



6.4. СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ЭССЕ «АНИМА»: СЮЖЕТ ТРАНСФОРМАЦИЙ КАК ЛАБИРИНТ

Статья Вячеслава Иванова «Анима» («ANIMA») была написана на немецком языке в 1935 году и опубликована в немецко-швейцарском журнале «Корона» («Corona». Mai 1935. S. 375–389), основанном М. Бодмером и Г. Штейнером. Она относится к жанровой разновидности эссе и является религиозно-философским аллегорическим текстом, требующим активизации культурной памяти. Читатель может истолковать это эссе и как трактат в русле христианской теологии с описанием духовного пути души к Богу, и как метафизическое размышление о «софийном» импульсе в душе человека в традициях русской религиозной философии, и как «посвящение» в мистерию с опорой на гностико-герметические и розенкрейцерские источники, и как философскую притчу — художественное воспроизведение пути души (Анимы) к Божественному возлюбленному (Анимусу) — в духе параболы П. Клоделя, и как психоаналитический этюд, близкий учению К. Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного, и как феноменологическое описание духовно-душевных процессов в сознании человека в категориях философии Э. Гуссерля.

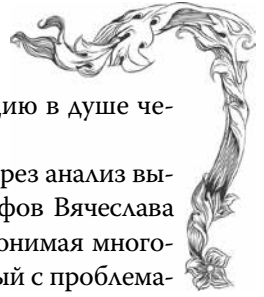
Безусловно, все эти и другие предположения будут не случайны, они не исключают друг друга, так как «Анима» — текст, основанный на метафорической, аллегорической, символической образности. В нем наблюдается, как и во всем творчестве писателя, синтез мифологических представлений античности и основ христианства, образов и понятий мировых религий и философских воззрений, поэзии и публицистики, психологического исследования и богословского его обоснования.

Можно согласиться с Ф. Степуном, писавшим, что концепция Иванова «во многом явно утопическая, представляет собой во всех своих деталях целый кладязь премудрости, а потому и поныне еще величайшую ценность» для непрекращавшихся «в эмиграции споров об отношении искусства к религии и политике и о задачах эмигрантского творчества»¹⁴⁴.

Сам Вячеслав Иванов считал статью «Анима» одним из сложных текстов, о чем свидетельствует его письмо к Л. Вяч. и Дим. Вяч. Ивановым от 11 августа 1939 года: «Tommassini прислал рукопись статьи “Nel Labirinto”, с подробным изложением моей “Анима” и большими из нее выдержками. Я перестал было сам ее понимать, но он терпеливо и нежно распутал клубок, и внес свет в мои потемки»¹⁴⁵. Ансельмо Томмазини — францисканец, католический священник, в своей статье «Animus e Anima», по сути, пересказывает статью Вячеслава Иванова для итальянского читателя, указывая на то, что

¹⁴⁴ Степун Ф. Вячеслав Иванов // Степун Ф. Встречи. С. 146.

¹⁴⁵ Иванов Вяч. Избранная переписка с сыном Дмитрием и дочерью Лидией / Вст. статья Ф. Лесур; подг. текста А. Кондюриной, О. Фетисенко; коммент. С. Кульяс, А. Шишкина // Символ. 2008. № 53–54. С. 625–626.



через женский образ автор показывает разыгравшуюся трагедию в душе человека, призывая к ее спасению¹⁴⁶.

Поэтому к разгадке смысла «Анимы» можно приблизиться через анализ высказываний тех мыслителей, писателей, переводчиков и биографов Вячеслава Иванова, которые эту работу восприняли как поиск спасения, понимая многозначную природу ее образности и эзотерический смысл, связанный с проблемами души современного человека и задачами христианского возрождения.

При анализе возникают сложные проблемы текстологии статьи и ее интерпретации как самостоятельного произведения. Известно, что она была написана в результате переработки ранней статьи «Ты еси», написанной в 1907 году и опубликованной в журнале «Золотое Руно» (1907. VII–IX) и в сборнике «По звездам» (СПб., 1909). Эта статья, считавшаяся одной из наиболее сложных религиозно-философских работ Иванова периода расцвета русского символизма, воплотила не только мистические представления поэта об антиномической природе сознания человека, но и основы его мировидения.

Статья «Ты еси» была переведена Е. Д. Шором в начале 1930-х годов в целях ознакомления европейского читателя с религиозными идеями теоретика русского символизма и предназначалась для публикации. Показательно, что она, как и статьи «Русская идея», «О границах искусства» и некоторые другие работы, была использована им для создания «Опыта реконструкции мировоззрения Вячеслава Иванова», осуществлявшегося тогда же, в 1930-е годы.

Именно этот перевод Е. Д. Шора, включенный как краткий пересказ в его «опыт реконструкции» мировоззрения поэта, как нам представляется, обусловил неожиданную реакцию Иванова, которого, как нам представляется, не мог устроить «опыт реконструкции», сделанный Е. Д. Шором, включившим сжатый пересказ статьи «Ты еси» на немецком языке в выстроенную им систему взглядов поэта¹⁴⁷. Прочитав работу Е. Д. Шора, Иванов понял, что одна из важнейших его статей нуждалась в авторских разъяснениях и в переработке¹⁴⁸.

Существует точка зрения О. А. Шор, писавшей в комментариях к статьям брюссельского издания сочинений Иванова, что переработка статьи «Ты еси» в «Аниму» была сделана им в связи со «случайным» знакомством с параболой П. Клоделя «Animus et Anima» и представляла как бы «шуточный пересказ» статьи «Ты еси» (III, 745).

¹⁴⁶ См.: Tommasini A. Animus e Anima // Rivista di filosofia neo-scolastica. Università del Sacro Cuore. 1940: 1. Milano, 1941. P. 86–100.

¹⁴⁷ См. публикацию переписки Вяч. Иванова с Е. Д. Шором, подготовленную Д. Сегалом и Н. Сегал (Рудник): Символ. 2008. № 53/54. С. 338–403.

¹⁴⁸ Как отмечают в своей публикации Д. Сегал и Н. Сегал (Рудник), на полях текста «реконструкции» перед началом статьи «Ты еси», излагаемой Е. Д. Шором в немецком переводе, имеется комментарий Вяч. Иванова: «Если последующее выглядит несколько расплывчатым, то это моя вина. Статья “Ты Еси” требует основательной переработки» (Там же. С. 379).



Как следует из разысканий А. Б. Шишкина, проведенных на основе изучения Римского архива писателя, с параболой Клоделя Иванов познакомился уже в середине 1920-х годов, так как в письме к дочери от 29 декабря 1926 года послал «новогоднюю сказку» «из Paul Claudel», которая была связана с музыкальным творчеством Л. Вяч. Ивановой, сделав приписку: «Счастливого творчески нового года твоей певучей Anima, и твоему почтенному и зоркому Animus. Кажется, у тебя их супружество удачнее, чем у нас с Клоделем»¹⁴⁹. Он указывал на совпадение параболы Клоделя и его стихотворений «Психея — скиталица» (1914), «Психея — мстительница» (1915) и «Голубь и чаша» (1918), первоначально называвшегося «Анима и Анимус», указывая на их разыгравшуюся драму у Клоделя и трагедию в своем собственном творчестве¹⁵⁰.

Ранние автографы статьи «ANIMA», сохранившиеся в Римском архиве писателя, в описи Л. Н. Ивановой датируются началом 1930-х годов, как и переложение стихотворения «Тихая мстительница»¹⁵¹. Здесь же содержится машинопись немецкого перевода статьи «Ты еси» («DU EST») Е. Д. Шора, и две копии параболы П. Клоделя «ANIMUS ET ANIMA» (рукописная и машинописная), сделанные Ивановым и относящиеся к 1926 году.

Следовательно, причина переработки — разногласия с Е. Д. Шором, а не только знакомство с параболой Клоделя, которое состоялось значительно раньше. Парабола Клоделя могла стать одним из источников нового замысла, оказавшись созвучной идеям Иванова, высказанным в его стихотворениях задолго до знакомства с сочинением французского католического писателя.

Таким образом, перерабатывая для центрального европейского журнала «Корона» статью «Ты еси» в «Аниму», Иванов включил в нее созданные в 1914–1915 году стихотворения «Психея — скиталица» и «Психея — мстительница», переведя их на немецкий язык и считая их претекстами «Анимы», на что указал в статье. Кроме того в ней были использованы некоторые положения К. Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного (прежде всего его архетипы Анимы и Анимуса), ницшеанский образ «Диониса Распятого» в финале и многочисленные мифологические и художественные мотивы и образы. Был введен богословский контекст, берущий начало в ветхозаветных и новозаветных текстах и прежде всего апостольских посланиях и сочинениях бл. Августина. Ключевым текстом стал иносказательно пересказанный, в духе Августина, догмат о Троичности.

Сравнительный анализ статей «Ты еси» и «Анима» потребовал бы специального исследования. Ограничимся лишь некоторыми важными,

¹⁴⁹ Цит. см.: Шишкин А. Б. Французская литературная культура и русская эмиграция: случай Вяч. Иванова // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу. М., 2007. С. 409.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Иванова Л. Н. Римский архив Вячеслава Иванова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 312.



на наш взгляд, идеями, высказанными современниками и исследователями творчества Иванова и касающимися основной направленности этих статей.

Известно высказывание О. А. Шор, которая писала, что в статье «Ты еси» Вячеслав Иванов «разбирает интроспективно им усмотренные события внутреннего опыта в связи с экстатическими состояниями “выхода из себя”, вскрывающими антиномию личности» (II, 766). «В те годы, — поясняет она, — когда модной становилась “психология без души”, он решительно пошел против течения, обратив эмпирическую психологию в пневмологию»¹⁵².

Проблема исследования глубинного внутреннего опыта была одной из центральных в религиозно-философских исканиях начала XX века. Она подкреплялась мистической направленностью творчества символистов, вызванной не только влиянием платонизированной философии В. С. Соловьева, но и теософскими, антропософскими, масонскими движениями, и прежде всего розенкрейцерством, усиливалась увлечением оккультными науками и спиритизмом. Не случайно статья «Ты еси» Вячеслава Иванова, написанная в средоточии «башенных» мистических исканий поэта, рассматривается исследователями как оккультная мистико-эротическая и мистико-религиозная работа. Ее замысел, по свидетельству Г. Обатнина, возник в результате влияния А. Р. Минцловой, Р. Штайнера, А. Шопенгауэра, мистико-теургических традиций античности, в частности, работ Плутарха «Об «Е» в Дельфах» и «О демоне Сократа», а также индуизма (в частности, браманской философии)¹⁵³.

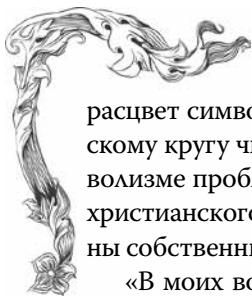
Действительно, статья возникла в результате эзотерических исканий Иванова, большую роль здесь оказало также изучение дионисийских культов, завершившееся в начале 1900-х годов публикацией таких исследований, как «Эллинская религия страдающего бога» и «Религия Диониса». Здесь были высказаны идеи о сокровенной эзотерической мудрости жрецов и теургов древности, нашедшие воплощение в загадочных изречениях, начертанных на портике храма Аполлона в Дельфах: «εἶ — «(ты) еси». В мистериях древности это формула осознания Бога как этико-религиозный принцип, утверждаемый Ивановым: «...познай в себе самого, то есть “Атмана” индусов»¹⁵⁴. Это суждение поэта свидетельствует о понимании многообразия религиозного опыта, сложившегося в результате развития мировых религий, и о попытке подойти к разгадке загадочных мистических формул, ставших общим достоянием человеческого сознания.

Причина переработки «Ты еси» в «Аниму» — желание сделать написанную в

¹⁵² Там же. Ср.: «Так, по крайней мере, обстоит дело с нашей эпохой, начиная с момента, когда единственным официально признанным философским учением о человеческой жизни стала так называемая эмпирическая психология, которая сама объявила себя “психологией без души”». См.: Франк С. А. Душа человека. Опыт введения в философскую психологию [1917] // Франк С. А. Реальность и человек. М., 1997. С. 6.

¹⁵³ Обатнин Г. В. Иванов-мистик: (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова, 1907–1919). М., 2000. С. 26–32.

¹⁵⁴ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 125–126.



расцвет символизма статью глубоко внутреннего характера понятной европейскому кругу читателей в 1930-е годы, перейти от многих обсуждавшихся в символизме проблем, в том числе вызванных влиянием гностицизма, к проблемам христианского сознания, волнующим современного человека. Кроме того, важны собственные свидетельства Иванова о развитии его представлений.

«В моих воззрениях, — писал он в ответ на «опыт реконструкции» его мировоззрения Е. Д. Шором, — совершается непрерывная метаморфоза (в гетевском смысле этого слова), что делает для меня невозможным просто отрицать какой бы то ни было предшествующий момент целостного органического развития»¹⁵⁵. «Отсюда, напр[имер] — продолжает он, — мои трудности со статьей «Ты еси»: я никогда не был ни чистым имманентистом, что, по, по моему, есть род атеизма, а между тем статья (вот уж поистине “магический кристалл” может показаться исповеданием чистого имманентизма»¹⁵⁶, то есть признания основного гностического постулата мистической философии, что бог «рождается» в душе человека, имеющей женскую природу, на котором строятся теории христианских мистиков Экхарта, Бёме, Рейсбрука, Луллия и др.¹⁵⁷

Из письма следует, что он опасался того, что идеи, высказанные в его центральных работах, таких, как «Дионис и прадионисийство» или книга о Достоевском, будут рассматриваться как «интегральная часть» его «собственной религии»¹⁵⁸. В то время, как его статьи, включенные Е. Д. Шором в «опыт реконструкции» ивановского мировоззрения, по словам Иванова, имеют специфическую особенность: они либо «не договаривают» его «тогдашнюю мысль до конца», либо умалчивают, поэтому на их основании невозможно реконструировать его религиозные идеи¹⁵⁹. «Я избегал говорить в них о вере, — пишет он Е. Д. Шору. — Я хотел быть понятным и приемлемым для разномыслящих, из которых большинство было неверующими в смысле положительной религии. Я хотел, говоря “с эллинами по-эллински”, базироваться на свойственном времени предрасположении к “мистически окрашенному” умозрению, между тем, как сам я уже стоял на почве положительного церковного христианства, о чем открыто говорил только в “христианской секции” петербургского Рел[игиозно-] Фил[ософского] Общества»¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Вяч. Иванов – Е. Д. Шор. Переписка / Подг. текста, коммент Д. Сегал и Н. Сегал (Рудник) // Символ. 2008. № 53/54. С. 397.

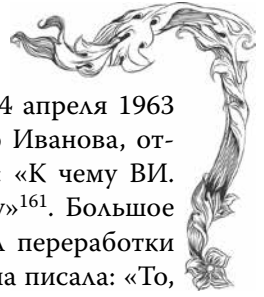
¹⁵⁶ Там же. С. 398.

¹⁵⁷ В черновом варианте второй части статьи «Ты еси», сохранившемся в архиве, написано: «Описанный момент соответствует мистическому моменту рождения Христа в я, по учению Мейстера Экхарта. В самом деле, мэнада носит, в представлении древних, <...> младенца». (РО РНБ Ф. 304. Ед. хр. 15. Л. 27 об.). В окончательном тексте статьи Вяч. Иванов сократил этот текст, вычеркнув слова о младенце, оставив лишь предложение, «что соответствует, в учении Мейстера Экхарта, мистическому моменту рождения Христа в я» (III, 265).

¹⁵⁸ Вяч. Иванов – Е. Д. Шор. Переписка. С. 399.

¹⁵⁹ Там же. С. 400.

¹⁶⁰ Там же.



Об этом же писала О. А. Шор в письме к Ф. Степуну от 24 апреля 1963 года в ответ на написанную им и присланную ей биографию Иванова, отмечая тот факт, что он не был сторонником имманентизма: «К чему ВИ. склонности никакой не имел — это именно к имманентизму»¹⁶¹. Большое значение имеют ее пояснения, без которых истинный смысл переработки Ивановым статьи «Ты еси» в «Аниму» не будет понятным. Она писала: «То, что он описывает в своем раннем стихотворении “Гость”, то, что он рассказывает про блуждания Психеи (в ранней статье “Ты Еси”, которую особенно любила Лидия Дмитриевна), то, что он позднее и строго, и шутливо сообщал стихами своего “Человека” (“эхом ты к престолу Бога”) и этюдами “Кручи” и “Анима”, — это либо “образное изъяснение экстатических состояний”, либо решительное утверждение противостояния Бога и человека (“Есть лишь Бог да ты — вас двое...”»)¹⁶².

Она отмечала, что увлечение Ивановым дуалистическими религиями происходило, как и у бл. Августина, через познание — преодоление. «Быть может, в этом ощущении близости сказывается не только увлечение ВИ. образом и учением бл. Августина, — писала она далее в указанном письме, — но и общее с этим огненным Отцом Церкви сперва приятие манихейства (страстное у Августина, слабое у ВИ.), а потом — его решительное преодоление»¹⁶³. «А в сущности: то, что говорит ВИ. о “Ты”, в нем Живущем, — добавляла она, — есть интерпретация чудесной молитвы к Духу Святому: “...Сокровище благих и жизни Подателю, прииди и вселися в ны...”»¹⁶⁴. Это путь, по ее мнению, зарождения духовных ценностей в сознании человека, но отнюдь не идеалистически, как, например, у Н. Бердяева.

Идея мистерии как глубокого внутреннего прозрения — перерождения составляла основу статьи «Ты еси». Ее не смог понять Е. Д. Шор¹⁶⁵, поэтому, перерабатывая статью «Ты еси» в «Аниму», Иванов не только сделал ее содержание иносказательным, скорее даже аллегорическим, не поддающимся пересказу, но и изменил самую форму статьи. Поэтому статья «Анима», воплотившая метафизический опыт познания пути человека к Богу как борьбу двух антиномических начал в душе человека, соприродна мистерии по своему глубинному содержанию и утонченной философско-аллегорической форме и тяготеет к символике лабиринта.

Она является аллегорическим религиозно-философским и мистическим текстом, требующим активизации культурной памяти читателя, и

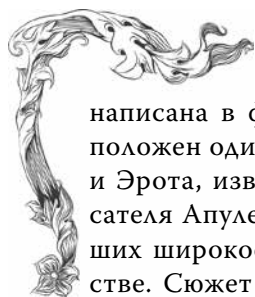
¹⁶¹ Зеркало. Тель-Авив, 2002. № 17–18. С. 141–170 (публ. Д. и Н. Сегал).

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Д. Сегал пишет в связи с разногласиями, возникшими между Е. Д. Шором и Вяч. Ивановым, не принявшим его «опыт реконструкции»: «Мне кажется, что суть “спора” между Ивановым и Шором не в христианстве одного и “агностицизме” другого, а в желании Иванова выдать свое прежнее (да и актуальное) свободное богословствование за голос церкви». См.: Сегал Д. Вячеслав Иванов и семья Шор // Cahiers du monde russe. Paris, 1994. vol. XXXV, n. 1. С. 345.



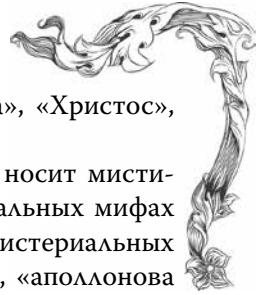
написана в форме религиозно-философской притчи, в основу которой положен один из «вечных» мифологических сюжетов об истории Психеи и Эроса, известных прежде всего в интерпретации древнеримского писателя Апулея из его романа «Метаморфозы» (IV 28 – VI 24) и получивших широкое распространение в литературе и изобразительном искусстве. Сюжет восходит к архаическим мифологическим представлениям о скитаниях человеческой души, стремящейся обрести божественного возлюбленного, или целостность, обозначенную в учении Платона понятием андрогинности.

Сюжет об Эросе и Психее получил статус архетипического. К. Г. Юнг и его последователи рассматривали его как изначальную драму, воплотившую вечное стремление женского аспекта души человека (Анимы) к своему мужскому дополнению (Анимусу). Этот архетипический мотив укоренен в библейских источниках (Песнь Песней) и получает наивысшее развитие в христианстве на основе библейских образов, трансформируясь в сюжет о спасении души (Невесты) через ее стремление к Божественному Возлюбленному (Жениху), олицетворяющему Церковь.

У Вячеслава Иванова душа человеческая (Анима или Психея) двойственна, то есть имеет форму диады (Афродиты Небесной и Афродиты Земной), как в известном стихотворении «Афродита Всенародная и Афродита Небесная» (1915). Анимус или Эрос также имеет две ипостаси — Божественного Возлюбленного и его демонического двойника, обозначенного в финале эссе-притчи Дионисом. Путь Души-Анимы от состояния демонического растерзания, ведущего к божественному безумию и восхищенности (главки I и II — «Экстаз и религия» и «Анима как Мэнада»), — к обретению своей божественной половины — Анимуса или Духа (главка III — «Anima и Animus») и Самости. Самость символизируется мистическим союзом с божественным двойником («unio mystica») как спасение (главка IV — «Самость»). Через аллегорическую историю Психеи (главка V — «Лирическое интермеццо») показана драма Психеи — Анимы как утрата и поиск ею своего возлюбленного.

Путь обретения христианских ценностей дан в главках VI–VIII, основанных на контексте сентенций Августина и прежде всего его «Transcensus sui» («Познай себя»). Через «Мистическое умирание» (главка VII) и «Мистический разум» (главка VIII) душа ищет божественного единения с Богом (главка IX. «Богословское»). Последняя глава X («Анима приносится в жертву») — предупреждение о возможной богооставленности Души — Анимы — Психеи — Ариадны и о появлении ее мужского демонического двойника — древнего бога Диониса. Основной мифопоэтический мотив этой части — блуждания Анимы-Ариадны в лабиринте Миноса.

Особенно интересен тезаурус эссе «Анима», который восходит к мистическим формулам и мифологемам посвящений и архетипическим образам трансформации: «Анима», «Анимус», «Ты еси», «unio mystica», «Психея», «Ева», «Адам», «Самость», «Transcensus sui», внутренний человек, внутрен-



нее небо, Всечеловек, триада, «Троица», «аполлонова монада», «Христос», «Святой Дух», «Лабиринт».

Большая часть указанных топосов, как можно убедиться, носит мистико-посвятительный характер и берет начало либо в мистерияльных мифах о душе («Психея», «Гиппа», «Ариадна», «Лабиринт»), либо в мистерияльных действиях («Ты еси», «unio mystica», «мистическое умирание», «аполлонова монада», «Дионис» и др.).

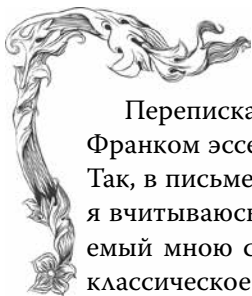
Нетрудно убедиться, что некоторые топосы — это параболические фигуры сознания или душевного состояния, в определении К. Г. Юнга — архетипы коллективного бессознательного, например, «Анима», «Анимус», «Самость», восходящие к общечеловеческим представлениям. В качестве топосов Ивановым используются «формулы» христианской теологии из соч. Августина («Transcensus sui»), Ветхого и Нового Заветов, патристики («внутренний человек», «Христос», «Святой Дух», «Троица»). Некоторые выражения сознательно заимствованы им из контекста жизни и творчества Ф. Ницше («Распятый Дионис»), речей Ф. М. Достоевского («Всечеловек»), сочинений В. С. Соловьева («всеединство», «Богочеловечество») и др.

Оригинальная трактовка Вячеславом Ивановым древнейшего мифологического сюжета и сведение образов к метафизическим символам человеческого сознания делают эссе текстом, актуальным для современного читателя, интересным своей символической глубиной и вечностью поднимаемых проблем. В нем наблюдается, как и во всем творчестве писателя, синтез мифологических представлений античности и основ христианства, образов и понятий мировых религий и философских воззрений, поэзии и публицистики, психологического исследования и богословского его обоснования.

Разгадку статьи «Анима» понимали прежде всего те, кто искал пути к познанию души человека. Здесь прежде всего нужно назвать С. А. Франка — известного русского религиозного мыслителя, философа и психолога, участника сборника «Вехи», автора многих книг и статей, таких, как «Душа человека: опыт введения в философскую психологию» (Пг., 1917), «Духовные основы общества: введение в социальную философию» (Париж, 1930), «Непостижимое: онтологическое введение в философию религии» (Париж, 1939).

Именно С. А. Франком статья Иванова «Анима» была переведена с немецкого на русский язык, за исключением стихотворных вставок, и включена в подготовленную им антологию «Из истории русской философской мысли конца XIX – начала XX века», которая при жизни философа не была опубликована¹⁶⁶. Она была издана только в 1965 году в Нью-Йорке. С восстановленными О. А. Шор стихотворными вставками статья была опубликована в брюссельском собрании сочинений поэта на немецком и русском языке в переводе С. А. Франка (III, 269–294) как отдельная статья. «Ты еси» публикуется там же (III, 262–268).

¹⁶⁶ Подробнее об этом см. во вступительной статье Дм. Вяч. Иванова и А. Б. Шишкина к публикации переписки Вяч. Иванова и С. А. Франка (Символ. 2008. № 53/54).



Переписка Иванова и С. А. Франка свидетельствует о высокой оценке Франком эссе «Анима» и значимости этого произведения для самого поэта. Так, в письме от 7 мая 1947 года из Лондона С. А. Франк пишет: «Чем более я вчитываюсь в Ваш этюд, которым Вы позволили мне украсить редактируемый мною сборник, тем более я им восхищаюсь. Я вижу в нем поистине классическое философское описание существа мистического опыта». На это суждение Иванов ответил в письме от 18 мая 1947 года из Рима: «Ваше одобрение моих размышлений о Душе мне высоко ценно: вижу в нем как бы свидетельство, подтверждающее в некоторой мере мои темные догадки. Столь братской близости на столь далеких путях духа, как та, которую возвестило мне Ваше второе письмо, я не чаял; в этом позднем чудесном соприкосновении наших душ вижу и я “подарок Божий”»¹⁶⁷.

Взаимопонимание Иванова и Франка было обусловлено близостью проблематики статьи им обоим, так как Франк уже в своих ранних работах выдвинул идею синтеза рациональной мысли и религиозной веры. Он, как и Иванов, обосновывал идею единства личности (или «цельного человека») на основе христианского платонизма и в соответствии с концепцией всеединства, богочеловечества, религии и апофатической теологии в целях познания «непостижимого», опираясь на идеи Вл. С. Соловьева.

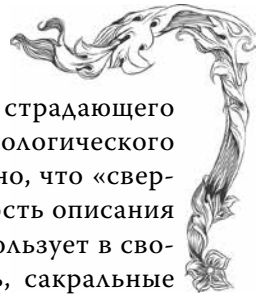
Ему, как и Вячеславу Иванову, была близка идея христианского возрождения на почве сближения между христианскими исповеданиями. «Христианское возрождение, — писал С. А. Франк в работе “Духовные основы общества: введение в социальную философию”, — есть не что иное, как пробуждение — в душе отдельного человека и в сознании человечества — этого простого, блаженного откровения о ценности, живой реальности и всемогуществе любви как божественной силы, которая объединяет всех людей и которой только и держится мировая жизнь»¹⁶⁸. Основой этого является, по его мысли «подлинно реальное единство, имеющее, подобно отдельному человеку, живую душу, и что эта общая, его пронизывающая и животворящая душа есть не сила чисто земная и человеческая, а реальность богочеловеческая — божественный Святой Дух, объединяющий всех в таинственную священную реальность, именуемую мистическим “телом Христовым”! Тогда тот священный огонь, который загорелся в душах первых людей, воспринявших в себя живой образ Христа, снова с прежней силой возгорается в нашей душе...»¹⁶⁹

На предвосхищение идей немецкой религиозной мысли Ивановым О. А. Шор указывала в уже цитировавшемся выше письме к Ф. Степуну, отсылая его к феномену Р. Отто — протестантского теолога и мыслителя, мысли которого, высказанные в книге «Das Heilige» («Святыня», 1917) были близки тем, которые Иванов развивал уже в своих лекциях о дионисийстве, публиковавшихся в виде статей в периодических изда-

¹⁶⁷ Вяч. Иванов — С. А. Франк. Переписка // Там же. С. 440–441.

¹⁶⁸ Цит. по: Франк С. А. Духовные основы общества. М., 1992. С. 391.

¹⁶⁹ Там же.



ниях и позже вошедших в его книгу «Эллинская религия страдающего бога». В книге Р. Отто была предпринята попытка феноменологического описания религиозного опыта, на основе чего было показано, что «сверхъестественность» опыта «полностью исключает возможность описания [его] в концептуальных терминах»¹⁷⁰. Поэтому Иванов использует в своей статье мифологическую и художественную образность, сакральные формулы и философские понятия.

Параллельно Иванову на языке символической и аллегорической образности описания религиозного душевного опыта были даны швейцарским психологом и философом К. Г. Юнгом и французским писателем Полем Клоделем, на опыт которых Иванов ссылается в своей статье «Анима».

Значимость исканий Вяч. Иванова доказывается его предвосхищением исканий К. Г. Юнга, книги которого он хорошо знал, судя по отсылке к его теории, сделанной в статьях «Анима» и «Размышления об установках современного духа». В учении К. Юнга о коллективном бессознательном «Анима — фактор наивысшей важности в психологии мужчины, где всегда действуют эмоции и аффекты. Она усиливает, преувеличивает и мифологизирует все эмоциональные отношения к профессии и людям обоих полов»¹⁷¹. Анима у Юнга — один из главных архетипов, который имеет мифологическую природу и практическое применение в психотерапии. «Этот латинский термин, — пишет он, — помечает нечто, что не следует смешивать ни с христианско-догматическим, ни с каким-то другим из существовавших до сих пор философским понятием души. Если кто-нибудь желает составить себе хоть сколько-нибудь конкретное представление о сущности того, что выражается этим понятием, то лучше вернуться к античным авторам, таким, например, как Макробус, или к классической китайской философии, где Анима (по-китайски гуй) понимается как женская или хтоническая часть души»¹⁷².

Юнг указывает, что источниками данного образа-понятия могут быть те «трансцендентальные воззрения, которые во все времена происходили из человеческого духа, т.е. как психические содержания, которые были гипостазированы и выставлены в метафизическое пространство»¹⁷³. В качестве источников он называет примитивную мифологию, божественную сигизию, гностицизм, китайскую пару янь и инь и родительскую пару. В христианстве, — пишет Юнг, — «Церковь изъела женский элемент из Троицы как еретический», а в гностицизме было распространено толкование «Святого Духа как женской и материнской Софии»¹⁷⁴.

Понятия «Анима» и «Анимус» у Юнга относятся, по мнению некоторых ученых, к психическим (феноменологическим) фактам глубоко религиозного

6.4. Символическая природа религиозно-философского эссе «Анима»: сюжет трансформаций как подприт

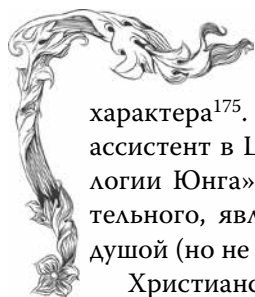
¹⁷⁰ Otto Rudolf. The Idea of the Holy / Trans. J. Harvey. New York: Oxford University Press, 1950. P. 5–6.

¹⁷¹ Юнг К. Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 119.

¹⁷² Там же. С. 105.

¹⁷³ Там же С. 105–106.

¹⁷⁴ Там же. С. 111.



характера¹⁷⁵. Вместе с тем, как свидетельствует одна из учениц Юнга — его ассистент в Цюрихе, пересказывая его доктрину в книге «Элементы психологии Юнга», у него анима «представляет собой олицетворение бессознательного, являющегося противоположностью персоны; Юнг называет это душой (но не в христианском смысле этого слова)...»¹⁷⁶

Христианский контекст статьи «Анима» определяется, как правило, прежде всего влиянием П. Клоделя. Влияние католического писателя на Иванова было несомненным, его влияние на Иванова показано в публикации А. Б. Шишкина и содержательной работе М. Цимборской-Лебоды¹⁷⁷. Внесем лишь некоторые дополнения.

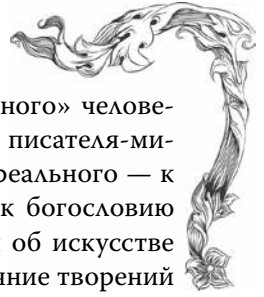
Творчество Клоделя понималось Вяч. Ивановым как один из магистральных путей выхода современной поэзии из кризиса на пути сближения с религией через синтез мистериальных форм и художественных. «Замечательно, — пишет он в статье «Размышления об установках современного духа» (1933), — что в психоаналитических трактатах позитивиста Юнга, одного из непокорных учеников старика Зигмунда Фрейда, встречается характеристика душевной жизни человека, удивительно совпадающая с шуткой Клоделя. Anima (слово это употребляется как научный термин) покорствуется тому “я”, которое занимается созданием персоны, т. е. внешних форм социального положения, маски, в которой человек является в обществе; но швейцарский психолог добавляет еще одно замечание: он указывает на то, что человек все же считает полезным уделять часть своего внимания Психее (Anima), отчего получается типичный контраст между образом индивидуума, так сказать, репрезентативным и тем, который обнаруживается в семейном кругу. Действительно, Anima весьма редко живет в любви и согласии с интеллектом, который есть тиран, без всякого основания убежденный в своем превосходстве, а Психея, непонятая, презираемая, устремляется к духовному «я», таящемуся в хранительной тиши; когда ей не удастся его дозваться, его пробудить, она становится безумной, бесноватой; а когда ее суженый (Клодель называет его “l’amant divin”), ей отвечает, она, просветленная, вступает с ним в духовный брак; и Благодать беспрепятственно вершит свои дела, ведущие к Спасению. Теперяшнее время требует особой заботы об Anima. Без Психеи, без ее песен невозможно воцеление личности» (III, 483).

В статье «Anima» Вяч. Иванов создает символический образ, вобравший в себя ритуально-мифологические, мифопоэтические, философские и религиозные представления. Его уподобление любви — спасению человечества, а женского аспекта души — дыханию, божественной благодати, Софии, Христу близко творческим интуициям П. Клоделя. Феноменология Анимы у него, как и в пьесе Клоделя «Извещение Марии», — божественная исто-

¹⁷⁵ Даурли Д., Эдингер Э., Зеленский В. К. Г. Юнг и христианство. СПб., 1999.

¹⁷⁶ Corrie Joan. *Éléments de la psychologie de Jung*. Paris, 1929. С. 15.

¹⁷⁷ Шишкин А. Б. Французская литературная культура у Вяч. Иванова. Париж, 2006; Цимборская-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Томск—Москва, 2004.



рия спасения и сотворения мира. Андрогинная теория «цельного» человека (анимы и анимуса) также созвучна исканиям французского писателя-мистика. Их объединяют принципы мистического реализма (от реального — к реальному), онтологический аспект творчества, интерес к богословию (учениям Августина и Фомы Аквинского) и развитие учения об искусстве как катарсисе. Кроме того, и Клодель, и Иванов испытали влияние творений Августина.

Обращение Иванова к трудам Августина, на которое указывала О. А. Шор в цитированном выше письме к Ф. Степуну от 24 апреля 1963 года, мы можем считать той побудительной причиной, которая также стала импульсом переработки статьи «Ты еси» в «Аниму». Августиновский контекст позволил писателю осуществить уникальный платоновско-христианский синтез. Тексты сочинений Августина, например, «О Троице» («De Trinitate»), пронизаны аллегорическими образами-понятиями Анимы и Анимуса.

Так, например, в главе первой Пятнадцатой книги «О Троице» Августин размышляет в категориях, которые позже, с опорой на его религиозно-психологическую теорию, отразятся в образах параболы Клоделя или архетипах К. Г. Юнга. Августин пишет, что «все то, что может быть еще сказано о душе разумной и рассудительной, относится к тому, что называется умом или разумной душой (*mens uel animus*)»¹⁷⁸. Далее он пишет: «Ибо последним именем некоторые латинские авторы в соответствии с их собственной манерой выражения отличают то, что выделяется в человеке и чего нет в животных, от души (*anima*), которая присуща также и животным. Если же мы будем искать что-либо истинное [из того, что] выше этой природы, то это будет Бог, природа не сотворенная, но творящая. И мы должны, если возможно, показать не только верующим посредством авторитета Божественного Писания, но и понимающим посредством некоторого разумного обоснования (*aliqua ratione*) то, является ли она Троицей»¹⁷⁹. Его задача как психолога — «показать образ Троицы в душе», восходя от низшего к высшему¹⁸⁰. «Но чтобы черпать из источника более чистого и ясного, давайте, поправ телесное, взойдем к душе. Ибо что же любит душа в друге (*animus in amico*), как не душу? Здесь, значит, имеются трое: любящий, то, что любят, и любовь»¹⁸¹.

Идеи Августина близки положениям статьи Иванова «Анима», так как «основная интуиция августинизма — восхождение просветленной личности к Богу»¹⁸². В трактате «О счастливой жизни» Августин указал на равенство счастливой жизни и мудрости, которую обозначил как *modus animi* — «меру», благодаря которой душа доходит до «полноты» («О счастливой

6.4. Умственно-психическая природа религиозно-философского эссе «Анима»: сюжет трансформаций как подтип

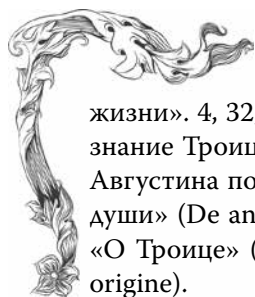
¹⁷⁸ Августин. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Краснодар, 2004. С. 343.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ См.: Скворцов К. И. Августин Иппонийский как психолог // Августин: Pro et contra. Антология. СПб., 2002. С. 24, 27.

¹⁸¹ Августин. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. С. 202.

¹⁸² Столяров А. А. Августин. Жизнь. Учение // Августин Аврелий. Исповедь Бл. Августина, епископа Гиппонийского. М., 1991. С. 30.



жизни». 4, 32; 4, 38). Кроме того, счастливая жизнь — это «совершенное познание Троицы» (Там же. 4, 35). Многие философско-религиозные трактаты Августина посвящены проблемам души человека, среди них «О бессмертии души» (*De animae immortalitate*), «О величине души» (*De quantitate animae*), «О Троице» (*De Trinitate*), «О душе и ее происхождении» (*De anima et eius origine*).

Вячеслав Иванов, как и Августин, рассматривает становление человека в любви к Богу от «ветхого» к «новому». В статье «Анима» он идет от обрядовых религиозно-мифологических построений, связанных с дионисийскими культами, через гностицизм и неоплатонизм, акцентируя учение Августина о тринитарности как структуре абсолютной личности («*Persona Dei*»). У Вячеслава Иванова эти идеи развиваются в форме дискурса, сочетающего религиозно-философское, богословское, художественное и научное познание, и основываются на понятии «самотрансцендентности» (*transcende te ipsum* — превзойди самого себя), характерном для Августина («Об истинной религии», 39, 72).

Можно присоединиться к мнению С. С. Аверинцева, считающего, что Анима — это Душа Мира, «женственное начало в глубинах человеческой души, теснимое греховно-рассудочным Анимусом: “таинственный Житель” — Христос, ее истинный Жених»¹⁸³. Эта точка зрения близка Клоделю и Иванову, христианским мистикам, Августину.

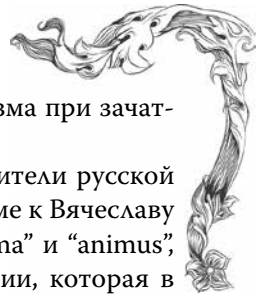
Можно предположить, что у Вячеслава Иванова *Anima* — «соучастник» или «посредник», творческое начало Бога. Именно Ориген начинает традицию отождествления Бога Сына — логоса с ветхозаветной Премудростью Божией, то есть с творческим началом Бога, его творящим Принципом. Она является «Началом творения», «художницею и радостью», носительницей мудрости. Она равна «Божией силе и Божией Премудрости» (1 Кор. 1:24).

Смысл эссе «Анима» мог быть основан на истолковании Книги Премудрости Соломона и понимании софийного принципа как учения о Пневме (*греч.* *пнеума* — дух, дыхание), выдвигающейся в активной посреднической роли¹⁸⁴, на что указывала О. Шор, говоря о развиваемой Ивановым пневматологии (I, 43).

Если опираться на богословское учение, которое исследует Н. Н. Глубоковский, то можно сослаться на его суждение о том, что «по всему характеру своих соотношений между Творцом и космосом, этот субъект является для них необходимою связью, ибо он признается душою платонического типа и вместе с тем эманатически обобщается со всевышним. Отсюда выходит, что обе стороны иначе не могли бы соприкасаться между собою, и в этом сказыв-

¹⁸³ Аверинцев С. С. Предварительные замечания // Иванов Вяч. Человек: [поэма]. Репр. изд. / Приложение. М., 2006. С. 68.

¹⁸⁴ См. об этом: Глубоковский Н. Благовестие Св. Апостола Павла по его происхождению и существу. Библейско-богословское исследование. СПб., 1910. Кн. 2. С. 632–634, 636.



ваются уже отголоски метафизически-онтологического дуализма при зачатках идеи трансцендентальности божества»¹⁸⁵.

Именно так восприняли смысл статьи «Анима» представители русской религиозной философии. Так, например, Н. О. Лосский в письме к Вячеславу Иванову от 8 декабря 1935 года писал: «Статья Ваша об “anima” и “animus”, как и “Terror antiquus”, содействует решению проблемы Софии, которая в ближайшие годы выдвигается на первый план не только в русской богословско-философской литературе, а может быть, и в других странах»¹⁸⁶. Судя по датировке, это был отзыв на публикацию статьи «Анима» в журнале «Корона», где в 1935 году вышли три работы Вячеслава Иванова: «Древний ужас», «Анима» и «Письмо к Шарлю Дю Босу».

Таким образом, статья «Анима» оказывается созвучной идеям русской религиозной философии, является отражением тех жизненных и духовных исканий, которые переживает каждый человек «изнутри», через опыт жизни своей души в ее восхождении к религиозным ценностям.

6.5. МИФ О САКРАЛЬНОЙ ФУНКЦИИ ПОЭЗИИ И МЕССИАНСКОЙ РОЛИ ПОЭТА («МЫСЛИ О ПОЭЗИИ»): АРХЕТИП МИРОВОГО ДРЕВА И ЖАНРОВАЯ ФОРМА ЭМБЛЕМЫ

Поздние статьи Вяч. Иванова, публиковавшиеся на страницах швейцарских, германских и итальянских журналов «Corona», «Hochland», «Convegno» и др., такие, как «Историософия Вергилия», «Анима», интересны как образцы религиозно-философской эссеистики, выполненные на основе глубинной реконструкции мифологического обрядового сознания, истоки которого (архетипы или ментальные схемы) важны, по мнению Иванова, для становления души современного человека. Эту же цель преследует эссе «Мысли о поэзии». В его основе — миф о священной роли поэта и сакральности поэтического слова. В эссе создается мифопоэтическая картина мира поэзии как единого Мирового Древа культуры. В одном из «писем» к М. Гершензону Иванов заметил, говоря о культуре, что он уверен в том, «что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни»¹⁸⁷. А в статье «Мысли о поэзии» уподобил поэзию Мировому Древу:

«Отказываясь служить сосудом познания и предпочитая в каждом новом своем проявлении быть новым аспектом познаваемого,

¹⁸⁵ Там же. С. 635–636.

¹⁸⁶ РАИ. Оп. 73. № 123. Благодарю А. Б. Шишкина, предоставившего мне эти архивные материалы.

¹⁸⁷ Иванов Вяч. И., Гершензон М. О. Переписка из двух углов / Подг. текста Р. Берда. М., 2006. С. 34.



поэзия живет как бы по ту сторону ведения и неведения, действительности и вымысла; древо познания её пугает, она идет играть под другим деревом, которое называет древом жизни» (III, 665).

Мировое Древо станет «внутренней формой» жанровой формы эмблемы, к которой близко эссе «Мысли о поэзии» (Древо Жизни и Древо Познания — переплетающееся древо с двумя стволами, каббалистическое древо (корнями вверх) и др.). Истоком этого древа является платоновский миф о поэте. В неопубликованных лекциях Иванова по поэтике, относящихся к 1921–1922 году, есть подтверждение этому предположению. «До Аристотеля существовала у греков, в лице Платона, — говорил Вячеслав Иванов, — теоретическая поэтика, заключавшаяся в намеках, не развитая. Платон выразил о поэтах глубокомысленные, значительные по сей день мысли, дающие профессиональный миф о поэте. Учение о вдохновении — платоновское учение»¹⁸⁸.

Иванов идет от философии Платона — к проблеме *онтологизации поэзии* — важнейшего принципа в самоопределении символистов¹⁸⁹. Позиция автора в тексте — диалог автора с представителями более чем двухтысячелетней поэтической традиции, поэтому диалог перерастает в полилог, позволяющий сопоставить множественность точек зрения. Автор уподобляется боговдохновенному жрецу, посвященному в сакральную традицию, противопоставляя себя толпе «непосвященных» (*profani*). Его функция — создание бытия поэзии как Древа Познания, то есть поэтической онтологии. «Поэзия не есть искусство, употребляющее в качестве своего материала слово (так определяли раньше), поэзия есть естественная функция языка (так думают теперь). Как языку могут приписывать бытие, так могут приписывать его и поэзии. <...> Ее загадка (это ее определение) — очень трудна»¹⁹⁰. Язык поэзии, по мнению Иванова, — «растет», поэзия должна «вызывать из стихии языка новые образы»¹⁹¹.

Эссе «Мысли о поэзии» начинается цитатой из книги Тита Ливия (59 г. до н.э. — 17 г. н.э.) — одного из крупнейших историков, писателей и поэтов так называемого золотого века древнеримской литературы: «Такой стих если он не сакрально-правовая формула («как *“infelici arborum suspendito”* в первой книге Ливия...»)» (III, 651). Цитируемая фраза в переводе с латинского («подвесить веревкой к бесплодному или зловещему дереву») входит в первую книгу всемирно известного сочинения Тита Ливия «История Рима от основания Города»¹⁹². Она является «сакраль-

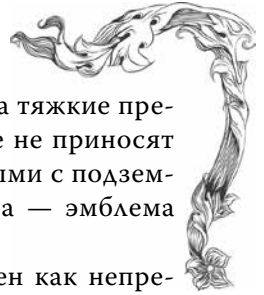
¹⁸⁸ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. I лекция. Записи студента Тер-Григоряна. Из архива Е. А. Белькинд.

¹⁸⁹ См. об этом: Приходько И. С. Пушкин и Блок: культурная онтология поэта // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сборник статей и материалов (Памяти Л. А. Иезуитовой). СПб., 2010. С. 234–240.

¹⁹⁰ Иванов Вяч. Поэтика. 1921–1922 учебный год. I лекция.

¹⁹¹ Там же. II лекция.

¹⁹² Titi Livi ab urbe condita libri / Ed. M. Muller. Lipsiae. I–II. 1905–1906.



но-правовой» формулой закона, приговаривавшего к суду за тяжкие преступления¹⁹³. Деревья, которые никто не сажает и которые не приносят плодов, считались у древних римлян зловещими и связанными с подземными богами¹⁹⁴. Образ бесплодного или зловещего дерева — эмблема поэзии, не дающей плодов.

В то же время в эссе образ мировой поэзии представлен как непрерывное поле развития и расцвета творчества, поэтому в нем используются многократно повторяющиеся глаголы роста, перетекания, трансформации и метаморфоз: «как ни широко разрослось Архилохово насаждение — ведь и поныне среди стихотворных размеров преобладает ямб» (III, 654), «...как те определительные для будущих метаморфоз, прирожденные первообразы...» (III, 652). «Первообразы древнего вещего творчества», как указывает поэт, — «будят эхо родовой памяти, безмолвные, они проходят в его Элизии тень и сплетаются с хороводом “таинственно-волшебных дум”...» (III, 660).

Метаморфоз — одна из ключевых категорий философии, эстетики и органической поэтики И. В. Гёте, в основе которой — мистико-религиозные представления и философские идеи, восходящие к традициям герметизма, натурфилософии, алхимии, христианской мистики, мистики Я. Бёме, учению Г. В. Лейбница о «монаде», натурфилософии эпохи Возрождения и теориям XVIII века. На этом основано представление о трех уровнях символического в эстетике Гёте: первофеномена, организма и целостности. В связи с учением Гёте о метаморфозе («Метаморфоза растений», 1798, «Метаморфоза животных», 1820) произведение искусства понимается им как находящееся в вечном становлении, в процессе синтеза в нем духовно-природного начала¹⁹⁵.

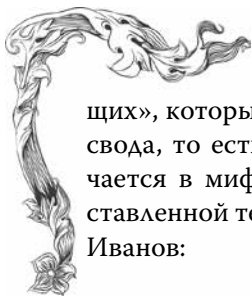
В связи с тем, что метаморфоз Иванов считает процессом рождения поэзии в душе поэта, собственная внутренняя жизнь души уподобляется им Мировому Древу — Древу Познания как Древу Восхождения и Древу Нисхождения. Поэт, пишет он, «собирает творческие силы в некоем средоточии, отчужденном от предмета созерцания», первообразы превращаются «в символику душевных опытов; ибо в садах души еще проходили, как елисейские тени, архетипы стародавнего религиозного мировоззрения» (III, 659–660).

В связи с этим показательно, что статью «Мысли о поэзии» Иванов завершает своим переводом стихотворения Гёте «Постоянное в изменчивом» (1801), в начале которого возникает образ цветущего сада и плодоносящего дерева, как аллегория «благодатной Музы». Муза становится центральной эмблемой эссе, ее образ многократно варьируется и является визуальным. Например, визуален хоровод Муз под предводительством Аполлона у Гесиода, который воспроизводит Иванов. Это — эмблема «богов вдохновляю-

¹⁹³ См.: *Ливий Тит.* История Рима от основания города. В 2 т. М., 1989. Т. I. С. 33.

¹⁹⁴ Там же. С. 513.

¹⁹⁵ *Гёте И. В.* Избранные философские работы. М., 1964. С. 318–319, 320



щих», которые являются корнями Мирового Древа, растущего из небесного свода, то есть «корнями вверх». Образ подобного Мирового Древа встречается в мифологиях разных народов и в мистической философии, представленной текстами Каббалы¹⁹⁶. Не случайно оттуда «нисходят», как пишет Иванов:

«Однако сама сообщительность искусства предполагает некоторую сокровищницу духовных даров, откуда почерпается сообщение: ею владеют дочери Зевса и Памяти — Музы. С ветвью излюбленного ими лавра в руке нисходит видевший их и слышавший их голос юный пастырь овец — Гесиод — с горных пастбищ дубравного Геликона, неся в долы “вещую память о богах”, которую боги в него “вдохнули”. Музы напоминают эпическому певцу по порядку стародавние были. И те же Музы, но уже не как наперсницы матери, а как участницы олимпийского хоровода, предводимого Аполлоном, ругаются за лирического поэта, повинующегося в самой свободе своей их тонким внушениям, ими движимого, ими “вдохновляемого”» (III, 653).

Структура текста осложнена барочной риторикой, которая не проясняет, а, скорее, затрудняет понимание и интерпретацию, так как Вячеслав Иванов дает целые пласты мифологических, религиозных, философских, литературных, семиотических знаков-кодов различных культур в форме сравнений, метафор, эмблем, цитат, несущих функции символического сообщения. Характерны эмблематические образы Муз, Сивилл, Кассандры, Пифии, Поэзии, боговдохновенного поэта, находящегося в состоянии экстаза, жреца, пророка. Эмблема (образ и цитата) сочетает в себе визуальное и вербальное: «Рафаэль изображает сидящую на облаках, крылатую и лавром увенчанную Поэзию между двух ангелов, держащих скрижали с начертанием Вергилиевых слов: “NUMINE AFFLATUR” — “божеством вдохновляема”» (III, 656).

Речь идет о росписи свода Станцы делла Сеньятура (1509 — 1511) Ватиканского дворца (Рим, 1509–1524), выполненной Рафаэлем. Она была сделана по инициативе папы Юлия II и воплотила одну из самых сложных и обширных ренессансных программ. Основу членения свода составили четыре медальона с аллегорическими фигурами Теологии, Поэзии, Философии и Правосудия. Каждая фигура держит табличку с надписями, которые связаны идеей познания истины различными путями.

Образы Муз, Сивилл, Кассандры, Пифии и других божественных посредников, вызывающих пророческий экстаз, динамичны и экспрессивны, как и образы вдохновенных поэтов: «Еще Гораций, заговорив о богах (Од. III, I), принимает позу жреца, сурово отстраняющего “непосвященных” (profani). Пушкинский поэт воспроизводит эту позу в упомянутом споре с Чернью. В другом стихотворении Пушкин изображает поэта бе-

¹⁹⁶ Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. М.; СПб., 2006. С. 376



гущим прочь от людей на дальний зов бога, которому он жречествует» (III, 659).

Причем, благодаря методу метаморфоз и трансформаций, образ вдохновения (Муза) может трансформироваться в ангела:

«“Вдохновение от Муз” — (собственно поэтическое вдохновение, согласно Платонову диалогу “Федр”) — не голос, говорящий: “иди и скажи народу моему”; скорее оно подобно ангелу, сходящему возмущать купель» (III. 659).

В эссе цитируются различные типы поэтической речи: от «ведовских» наговоров, «нашептов», «заумных бесед», «глоссолалических текстов» до многочисленных цитат из творчества Гомера, Гесиода, Вергилия, Гёте, Пушкина, Лермотова, Тютчева, П. Валери, Малларме и др. Поэтому эссе — своеобразный Текст — Библиотека, представленная в виде самоописания поэтического сознания, что создает представление о метаморфологии поэтического творчества. Функция автора — раскрытие некоей бесспорной универсальной Истины, которая способна объединить или спасти все человечество на основе постигнутого автором всечеловеческого опыта творчества как теургии, некоего мистического искусства, воплотившего язык богов, которым владеет боговдохновенный поэт. Эссе присуща особая диалогичность, скорее, это полифония «неслиянных» голосов:

«“Вещий язык” волхва — язык самих богов певец (vates) заклинал или пророчил об изначальных “напевах” чудотворцев-лирников — Орфея, Мусея, Фамиры, Амфиона — над колыбелью поэзии кого Веды и Гомер равно величают “подателями даров” Малларме мечтал рассказать повесть мира, подобно Силену Вергилиевой эклоги (“подобно Орфею” — говорил он сам!)».

Специфическая художественность возникает в эссе на стыке философского и художественного дискурсов. Происходит как бы балансирование «на границе». Отсюда — недоговоренность как прием повествования, приемы «узрения» внутреннего опыта, визионерство, воспоминания, комментарий, этимологизация слова, афористичность интертекстов, их многослойность.

Ядром эссе должен быть авторский миф и его развертывание в структуре повествования. Отсюда синкретизм жанровой формы, наличие архетипов коллективного и культурного бессознательного. Но это не модернистский мифологизм масок, замещающих человеческую сущность. Текст создается на основе богатейшей риторической традиции. Риторика является не только арсеналом «готового слова» или образа, но и текстопорождающей стратегией. Эссе Иванова — это некая «наджанровая форма» или жанр, который всегда переходит свои жанровые границы, где используется исповедаль-



ная форма с субъективной ее трактовкой и свободная форма, включающая «осколки» философских, исторических, автобиографических текстов, в пределах которой, как у Мишеля Монтеня, предельно выявляется человеческое «я» «в своей несводимости ни к чему общему» — в аспекте возрожденческой традиции¹⁹⁷.

Эссе Иванова присущ орнаментальный тип повествования в его крайнем, предельном выражении. Поэтому образы-мысли, образы-эмблемы осуществляют как бы движение по кругу. Круг — древнейший символ сознания, восхождение и нисхождение происходит как бы спиралевидно по стволу — лестнице Мирового Древа. Из себя выходит человек (восхождение) — «чародейные напевы» и образцы глоссолалии (нечленораздельной речи, вызванной общением с божественными силами). К себе возвращается поэт через образ-эхо (нисходя в область художественной формы или жизни как текста искусства). Мысли — это продолжающееся рождение нашего внутреннего «Я» как «внутреннего человека» христианской традиции или «внутреннего демона» в античной традиции у Плутарха. Поэтому эссе дает путь к «внутреннему человеку» в категориях сознания творящего или рождающегося нового человека.

Пафос сакрализации и мистического соучастия, рождения одного через другое и мистического единения в образе мировой поэзии как Древа Жизни, познания и общения с богами. Для сравнения можно вспомнить деструктивный образ Мирового Древа у Б. Поплавского в его романе «Аполлон Безобразов». Мировое Древо — центральный ойнерический сюрреалистический образ — чудовищное Древо Смерти и переваривания, во чрево которого попадает героиня¹⁹⁸.

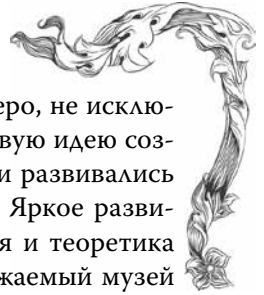
Можно предположить, что создание метаописаний у Вячеслава Иванова, как и у Бальмонта в эссе «Мысли о творчестве», происходит на основе осознания эмблематичности всего текста¹⁹⁹. В эссе «Мысли о творчестве» Бальмонта центральной эмблемой является его сонет, посвященный Леонардо да Винчи, «Художник с гибким телом леопарда...» (1916), у Вячеслава Иванова — его перевод стихотворения Гёте «Постоянное в изменчивом». То есть жанр эмблемы основан на игре сознания с уже созданными образами в целях возникновения некоего гипертекста, где, говоря словами Вячеслава Иванова, сделана попытка реализовать замысел «однодума» Малларме «о ненаписанной «Книге»».

Вячеслав Иванов говорит о замысле С. Малларме создать Книгу как подобие Бытия. Замысел был реализован П. Валери в его фрагменте «Книга, орудие духа» (1895) и в «Автобиографии» (1895), где поэт писал: «...я мечтаю о Книге, единственной на свете, по моему убеждению; ее и никакую другую

¹⁹⁷ Там же. С. 131.

¹⁹⁸ См.: Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. М., 2000. Т. 2. С. 194–196.

¹⁹⁹ Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ. С. 262–263.



пытался создать, сам того не зная, каждый, кто брал в руки перо, не исключая Гениев»²⁰⁰. Валери, как и Иванов, имеет в виду средневековую идею создания Книги как зеркала или Музея Культуры. Подобные идеи развивались немецкими романтиками — Ф. Шлегелем, Новалисом и др.²⁰¹ Яркое развитие эта идея получает у А. Мальро — французского писателя и теоретика культуры в его работах «Голоса безмолвия» (1951) и «Воображаемый музей мировой культуры» (1954). Эту идею предвосхищают Вячеслав Иванов и Константин Бальмонт в своих последних метаописаниях.

Таким образом, задача метаописаний — не столько изложение готовой концепции, сколько репрезентация возможного пути к ней как некое новое откровение. Поэтому эссе «Мысли о поэзии» можно считать явлением *метасимволизма* (термин А. Ханзен-Лёве), когда символизм как явление, особенно в среде эмиграции, стал неактуален. Но символизм как методология оказывается существенным и весьма продуктивным явлением для развития семиотики, герменевтики и особенно мифокритики, основанной на изучении традиции в литературоведении XX века.

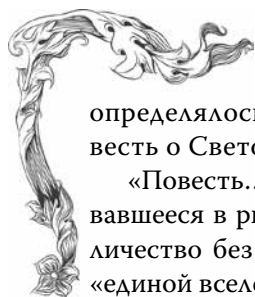
6.6. ЖАНРОВО-РОДОВОЙ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ В ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ УТОПИИ ВЯЧ. ИВАНОВА «ПОВЕСТЬ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ»: ПРОБЛЕМА ИКОНОЛОГИИ И АРХЕТИП КРЕСТНОГО ДРЕВА

Соединение эстетического, философского и религиозного начал глубоко проявляется в итоговом произведении Вячеслава Иванова — «Повести о Светомире царевиче» (1928–1949). Сам он, по свидетельству О. Шор, говорил о том, что это его произведение — «проза особая, а все же проза; в этом-то и разгадка», что «повесть о Светомире Царевиче рассказывает келейник...» (I, 221) В недавно опубликованном письме Иванова к Б. фон Гейзелеру от 10 июня 1930 года автор отмечал необычность замысла: «До последнего времени я не писал художественной прозы. Однако полтора года назад я затеял большое поэтическое произведение в прозе, которое должно состоять по меньшей мере из 9 книг (libros) — каждая по 60–70 страниц — из коих сейчас готова лишь первая. Но поскольку этот фрагмент сам по себе закончен (это, собственно, рассказ о том, как отец моего героя достиг высшей власти в некоей сказочной стране, символически изображающей Россию), то я мог бы, пожалуй, решиться опубликовать его в достойном немецком переводе в качестве образца как по форме, так и по содержанию абсолютно нового, стилизованного под средневековые романа-легенды и жития святых...»²⁰² Произведение первоначально

²⁰⁰ Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. М., 1993. С. 427.

²⁰¹ См. об этом: Шлегель Ф. Эстетика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 361.

²⁰² Поджи В. Иванов в Риме // Символ. 2008. № 53–54. С. 692–693.



определялось как «Роман о стреле», позднее оно получило название «Повесть о Светомире царевиче».

«Повесть...» — последнее большое творение Вячеслава Иванова, создававшееся в римский период его жизни и творчества после перехода в католичество без отречения от православия, которое он считал сопричастным «единой вселенской Церкви, каковою установил ее Христос»²⁰³. Сам поэт, по свидетельству его современников и биографов, считал это произведение, написанное вдали от России, «трудом всей своей жизни» и выражением веры в будущее христианства, «преображенного русским ощущением святости»²⁰⁴, подчеркивая сложность и неоднозначность своего замысла в переписке с О. А. Шор²⁰⁵.

В нем нашла отражение утопическая идея царства Святой Руси как некоего центра христианского мира, своего рода «Третьего Рима». В статье «О русской идее» он писал: «Мистики Востока и Запада согласны в том, что именно в настоящее время славянству, и в частности России, передан некий светоч; вознесет ли его наш народ или выронит, — вопрос мировых судеб. Горе, если выронит, не для него одного, но и для всех; благо для всего мира, если вознесет» (III, 327).

Эта тема волновала В. С. Соловьева, который писал в книге «Россия и Вселенская Церковь», что историческая судьба России состоит в «подготовлении для Вселенской Церкви» основы, необходимой для «спасения и возрождения Европы и мира»²⁰⁶. Замысел Вячеслава Иванова соотносится с некоторыми идеями В. С. Соловьева, который писал:

«Таким образом, Вселенская Церковь (в широком смысле слова) представляется как троякий богочеловеческий союз: она есть *союз священнический*, в котором преобладает начало божественное, безусловное и неизменное, образующее Церковь в собственном смысле — как Храм Божий; она есть *союз царский*, где преобладает человеческое начало, и который образует христианское Государство (Церковь как живое тело Божие); она есть наконец *союз пророческий*, в божественное и человеческое должны проникать друг друга в свободном и взаимном сочетании, образуя совершенное христианское общество (Церковь как Невеста Божия)»²⁰⁷.

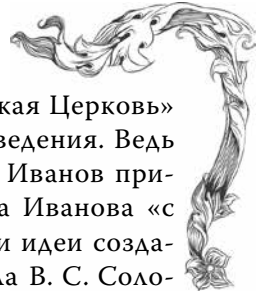
²⁰³ См.: Переписка Вяч. Иванова с Л. Вяч. Ивановой и Д. Вяч. Ивановыми в 1927 году // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 17.

²⁰⁴ Маковский С. К. Вячеслав Иванов в эмиграции // Новый журнал. 1952. № 31. С. 165, 164. См. также: Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 287.

²⁰⁵ Переписка Вячеслава Иванова с О. Шор / Предисл. А. А. Кондюриной, публ. А. А. Кондюриной, Л. Н. Ивановой, Д. Рицци и А. Б. Шишкина // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti. Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Salerno, 2001. (Europa Orientalis. 2001:3). С. 375, 380, 389–390, 418 и др.

²⁰⁶ Соловьев В. С. Россия и Вселенская Церковь / Пер. с фр. СПб., 1912. С. 43.

²⁰⁷ Там же. С. 7.



Влияние Соловьева и идей его книги «Россия и Вселенская Церковь» на Вячеслава Иванова — важный импульс создания произведения. Ведь «по формуле» Соловьева, взятой из этой книги, Вячеслав Иванов принял католичество²⁰⁸. А. Юдин, анализируя путь Вячеслава Иванова «с Востока на Запад», пишет о фактах поддержки католиками идеи создания русским писателем «Повести...» как продолжения дела В. С. Соловьева.

Так, например, Ф. де Режи́с, как пишет А. Юдин, в своем прошении к папе Пию XI сообщал о замысле Иванова: «Он хотел бы опубликовать произведение, в котором в форме повести или романа он раскрыл бы свою концепцию жизни и религии и которое стало бы его духовным завещанием, проистекающим из автобиографии. Труд, замышляемый Ивановым, должен иметь оклик в истории русской мысли и был бы связан с книгой Владимира Соловьева «La Russie et l'Église universelle»»²⁰⁹.

По мнению исследователей, идея всемирной христианской монархии и единого человечества принадлежала Данте²¹⁰. О дантовском влиянии на Соловьева писал С. М. Соловьев в книге «Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция»²¹¹. Данте наметил эту идею в таких сочинениях, как «Монархия» и «Пир», хорошо известных Вячеславу Иванову в связи с осуществленными им переводами стихотворных произведений из «Пира» Данте, переводившегося В. Ф. Эрном.

Поэтому религиозно-философский план «Повести...» — основа его идейно-художественного и жанрового своеобразия. Исследователи отмечают также автобиографизм произведения, воплощенный в его мифологической семантике. Т. Венцлова пишет, что «биографический материал рассматривается Ивановым в мифологическом ряду». Кроме того, как пишет исследователь, персональный миф у Иванова «предполагает в качестве своей «реальнейшей сущности» миф национальный, а национальный миф, в свою очередь, оказывается отражением и конкретизацией мифа транснационального, общекультурного»²¹².

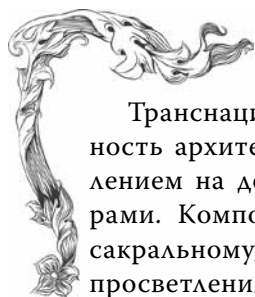
²⁰⁸ О переходе Вяч. Иванова в католичество «по формуле» В. Соловьева, соответствующей фрагменту его книги «Россия и Вселенская Церковь» (1889), см.: *Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце*. Париж, 1990. С. 196–197; *Шишкин А. Б.* «Россия» и «Вселенская Церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: материалы междунар. науч. конф. 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 159–178. О сложности этого «обращения» писал А. Юдин в статье «Еще раз об «обращении» Вяч. Иванова в католичество: формула присоединения или формула отречения?» (Символ. 2008. № 53–54. С. 631–642).

²⁰⁹ Цит. по статье А. Юдина «Вячеслав Иванов и Филипп Де Режи́с» (Символ. 2008. № 53/54. С. 742).

²¹⁰ *Доброхотов А. Л.* О «Монархии» Данте // Данте А. Монархия. М., 1999. С. 5–18.

²¹¹ *Соловьев С. М.* Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 215.

²¹² *Венцлова Т.* О мифотворчестве Вячеслава Иванова: Повесть о Светомире царевиче // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 122.



Транснациональный общекультурный миф определяет многоярусность архитектуры и композиции произведения. Оно отличается делением на девять книг-глав и подглавы, обозначенные римскими цифрами. Композиция основана на ситуациях испытания, приобщения к сакральному, мистической смерти-перехода, возрождения-целения и просветления, что дает возможность считать мистериальные схемы и инициационные сюжеты основополагающими. Композиция усложнена оригинальным стилем, близким древнерусскому «плетению словес» и барочной эмблематизации, необычным языком (некоей реконструкцией праславянской речи в части, созданной Ивановым, где используется в отдельных частях язык церковнославянский и стилизованный под фольклор). Написано оно стихоподобной прозой, близкой ветхо- и новозаветной графике — версэ, с нумерацией стихов.

Автором сделана сознательная установка на архаизирующую традицию, с помощью которой он хотел, по словам О. А. Шор, написать сказание о «грешнице святой», имя которой не упомянуто, — о России» (I, 222). Оставшееся незавершенным, так как четыре из девяти книг произведения дописывала О. А. Шор, как свидетельствовала она сама (I, 222–223), произведение продолжает оставаться загадочным по своему замыслу.

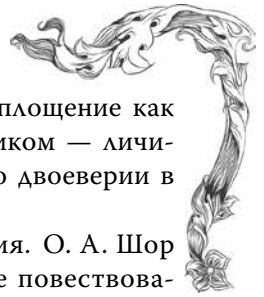
Первоначальный план произведения, сохранившийся в архиве Иванова, сложился, как известно, в 1894 году. Сам поэт определял его как «комедию» («Комедия о славных мужех <так!> Владаре и Боривое и о Володаревом сыне Светомире»), видимо, следуя традиции «Божественной комедии» Данте и «Фаусту» Гёте, так как первоначальное название произведения было «Faustus» и развитие сюжета предполагало блуждания «в области высших идеалов человечества»²¹³. Характер сюжета носил эпический характер и был основан на борьбе с «брутальным двойником»: «Из тесной ограды монастыря герой, после долгого сидения, выходит на волю (Калики Перехожие), выдерживает иску в мире духов (Ночь на Ивана Купалу), является к царю, выручает там своего брутального двойника, соперничает с ним и вырывает у него влияние на царя, совершает государственные дела, губит (сделавшись орудием в руках двойника) некоторую возлюбленную и ея замок и земли, освобождая народ, борется с народными мятежами и наконец утрачивает власть, которая переходит к двойнику, воцарившемуся над страной при помощи хитрых козней народн<ой> воли»²¹⁴.

В черновом замысле было также указано на синтез средневековых западных и восточных представлений и на переход героя в «загробный мир», так как «народ убивает царя-освободителя»²¹⁵. Этот замысел не совсем адекватен окончательной редакции текста, но, как мы сможем убедиться в

²¹³ См. об этом: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 33–34.

²¹⁴ Там же. С. 34.

²¹⁵ РО ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 203. Л. 118 об.



процессе анализа произведения, он нашел определенное воплощение как на уровне эпического сюжета (борьбы с brutальным двойником — личной²¹⁶), так и на уровне повествования как рассказывания о двоеверии в христианском мире.

Показателен *жанрово-родовой синкретизм* произведения. О. А. Шор в заметках «От издателя» говорит о летописном характере повествования, созданного «не одним монахом, а многими затворниками в разные, быть может, далекие друг от друга года» (I, 496). Современные исследователи указывают на возможность понимания жанра произведения как *летописи, повести, поэмы, сказки, приключенческой эпопеи, богословского трактата, апокрифа, исторического или рыцарского романа*, в зависимости от установки читателя²¹⁷. Сам Вячеслав Иванов сделал акцент на жанре «*романа-легенды и жития святых*», С. К. Маковский в своих воспоминаниях оценивал ее как *прозаическую поэму или летописное сказание*.

Он писал о Вячеславе Иванове: «После 1944 года стихов уже почти не было. Да и силы слабели, — всё, что осталось от них, поэт вложил в детище другого порядка: в очень длинную прозаическую поэму, которую задумал давно. В этом произведении (к сожалению, недописанном даже до половины) должен был отразиться весь итог его духовного опыта; оно мыслилось поэтом как своя «Вторая часть *Фауста*»). И тут опять-таки сказался необыкновенно сложный творческий психизм Вячеслава Иванова: он решил написать эту свою «Вторую часть» в ярко-русском, почти былинном стиле»²¹⁸.

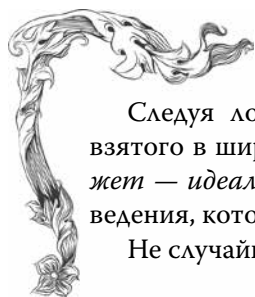
Главное, — как считал Маковский, — ««Повесть» предстояла Иванову как органическое целое» и сам поэт считал «Светомира» *т р у д о м с в о е й ж и з н и*». Как он пишет, «если повесть не родилась раньше, то потону лишь, что Вячеслав Иванов долго не находил *ф о р м ы в ы р а ж е н и я*», «пробовал — и стихами с рифмой, и белым стихом...», «всё казалось не то». «Лишь за рубежом обрел он желанную форму: прозаический рассказ в духе, пожалуй, летописного сказания, с разделением на неравной длины строфы, которые соединяются в главы»²¹⁹.

²¹⁶ Брутальный (лат. — brutalis) — жестокий, грубый, звериный.

²¹⁷ О жанровых традициях произведения см.: Terras V. «Povest' o Svetomite Carevice». Some Stylistic and Structural Observation // Cultura e memoria. Firenze, 1988. I. PP. 225–230; Стойнич М. «Повесть о Светомире царевиче»: попытка определения жанра // Cultura e memoria. Firenze, 1988. II. P. 155–162; Доценко С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова // Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae. Budapest. 1996. T. 41. С. 97–109; Аверинцев С. С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 21, 662; Венцлова Т. О мифотворчестве Вяч. Иванова: повесть о Светомире царевиче. С. 117–140; Топорков А. А. Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова // Europa Orientalis. 2002. V. XXI:2. С. 213–261; и др.

²¹⁸ Маковский С. К. Вячеслав Иванов в эмиграции. С. 160–161.

²¹⁹ Там же. С. 165.



Следуя логике подхода А. Н. Веселовского к изучению произведения, взятого в широком культурном контексте и обозначенном понятиями: «сюжет — идеал — жанр»²²⁰, можно определить жанровое своеобразие произведения, которое имеет мифологический характер.

Не случайно С. К. Маковский воспринимал ее как *поэму-миф*. Он писал:

«Повесть о Светомире-царевиче» — рассказанный миф о некоем государстве, о судьбе его княжеской династии, в лице — сначала родителей Серафима-Светомира, затем его самого: в детстве, до первой его мнимой смерти и мнимого воскресения; затем — в годы отрочества, когда он был взят на воспитание неким пресвитером Индийской земли Иоанном, после чего скитался по миру до второй, подлинной, смерти, и наконец должен был он, Серафим-Светомир, просиять, после второго чудесного воскресения, в образе Царь-Девы, и утвердить свое благословенное царствие»²²¹.

Загадочный образ Царь-Девы, появляющийся в финале, — свидетельство из рассказа Шор. С ее слов мы знаем, что именно так Иванов хотел завершить свое произведение. В своем письме к Иванову ею был изложен приснившийся ей сон, в котором угадывается замысел произведения — быть эсхатологическим пророчеством²²². Завершая неоконченный труд Вячеслава Иванова, она воплощает свой сон как проективную форму утопии.

Завершение повести, безусловно, навеяно видениями финала «Фауста» Гёте и «Божественной поэмы» Данте, в которых женский образ становится многозначным символом религиозной идеи. «Католик Вячеслав Иванов в конце своего религиозного Пути, — писал С. К. Маковский, — пришел к социальной мистике Иоанновых пророчеств: небо низошло на землю, и воскресший из мертвых Светомир, сказочный царь-Дева, — завершение сложного универсального мифа»²²³.

Эта близкая Соловьеву идея могла определить замысел создания философской прозы в рамках намеренного жанрово-родового синтеза.

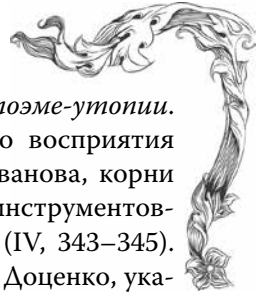
Сочетание эпического сказа и многочисленных лирических вставок сви-

²²⁰ Шайтанов И. «Историческая поэтика»: Опыт реконструкции ненаписанного // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 154.

²²¹ Маковский С. К. Вячеслав Иванов в эмиграции. С. 166–167.

²²² «Два дня тому назад мне опять снился Светомир. Сон растаял, когда я проснулась, и я не могла его в памяти закрепить. Остался ярко лишь один образ. Звезда сошла и поцеловала Светомира. Странная была она; точно на елке, смешная, золотая, какая-то детская и в то же время благостная, сияющая неземным светом, непостижимая, хоть и видимая. <...> Думайте о Светомире. Он должен дать “катарсис”» (Переписка Вячеслава Иванова с О. А. Шор. С. 390).

²²³ Маковский С. К. Вячеслав Иванов в эмиграции // Новый журнал. 1952. Кн. 31. С. 167.



детельствует о тяготении жанра произведения к *эпической поэме-утопии*. Об этом же, как способе орнаментального лиро-эпического восприятия мира, говорит *иконологический слой* поэмы. В понимании Иванова, корни различия языка поэзии от языка прозы следует искать не в инструментальности стиха, а в филогенетическом процессе словопорождения (IV, 343–345). На иконологический слой произведения обратил внимание С. Доценко, указав на образы Марии-Оранты («Богородицы нерушимой стены») и Софии (Богородицы)²²⁴. На отсылку к невербальным текстам, в частности, иконописи, указывает Т. Венцлова, отмечая цветовую гамму повести как «конвенцию «иконы в житии»»²²⁵.

Поэтому образы и реминисценции сюжетов и мотивов византийской и древнерусской иконописи («Георгий Победоносец», «Чудо Георгия о змие», «Покров Богоматери», «София Премудрость Божия», «Мария Оранта», «Параскева Пятница» и др.), храмовой живописи являются не просто интертекстуальными вкраплениями или экфразами, но определяют «образ» повествования от лица старца-инока, мотивно — образный строй произведения, систему именования персонажей и принцип их «возрастания»: от портрета — к иконе, от «личины» — к образу-Лику. Иконологический слой произведения скрепляет эпическое и лирическое, пронизывает их отсылками к религиозному смыслу сюжетов, мотивов и образов.

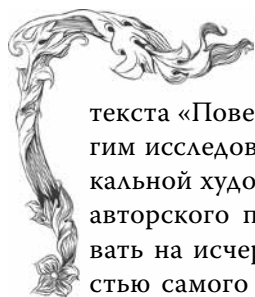
В отдельных частях произведения, например, в «Послании Иоанна Пресвитера», цитируются образы храмов и соборов как образов Града Божия, которые часто изображались на иконах мистико-аллегорического и символично-дидактического характера, например, таких, как «Покров Богоматери» и др. Все это говорит о том, что Иванов ставил своей задачей не только реконструкцию древнейших форм мифоподобного эпоса, а создание глубоко новаторского произведения на основе древнейших сюжетных эпических схем, фольклорно-мифологических образов и необычных приемов интермедialности. Подражание древним литературным формам эпоса, по Веселовскому, сочетаясь «с субъективным пониманием исторических и легендарных фактов: отрицание эпоса»²²⁶. Признавая древний эпический канон понимания героической личности, Иванов создает экспериментальную жанрово-родовую модель, уникальную по множественности традиций и новаций, в котором наблюдается обогащение традиции.

Современные исследователи наметили плодотворные подходы к изучению мифологической природы текста, его фольклорных источников, жанровой и повествовательной структуры, и в отдельных исследованиях, называвшихся выше (С. Н. Доценко, Т. Венцловы, А. Л. Топоркова и др.), есть указания на встречающиеся мифологические сюжеты и образы в структуре

²²⁴ Доценко С. Легенда о Серафиме Саровском в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова. С. 103–104.

²²⁵ Венцлова Т. О мифотворчестве Вячеслава Иванова. С. 118.

²²⁶ Веселовский А. Н. Эпос <Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885>. С. 514.



текста «Повести о Светомире царевиче». Благодаря этим и некоторым другим исследованиям возникает возможность подойти к истолкованию уникальной художественной природы всего произведения через исследование авторского приема введения религиозного экфрасиса²²⁷, хотя претендовать на исчерпывающее исследование этой проблемы в связи со сложностью самого текста можно будет только в рамках специального исследования. Возможность исследования этого важнейшего слоя произведения, который мы бы определили как иконологический, настоятельно диктуется двуприродной структурой образного мира «Повести...», так как в ней в формах фольклорной мифологизации славянского образа мира «прорастает» великая идея христианского единства. Еще Веселовский, исследуя литературные источники фольклора и мифологии, хотел понять пути «усвоения христианской традиции народами», — как пишет А. Л. Топорков²²⁸. Поскольку фольклорно-мифологический мир «Повести...» и источники средневековой книжности глубоко исследованы А. Л. Топорковым, в центре нашего внимания будут проблемы иконологического слоя образов, мотивов и сюжетов. Они связаны с религиозно-философским содержанием произведения и особым интермедialным принципом, когда сакральные образы икон становятся «герменевтическими» указателями толкования образа, сюжета и смысла.

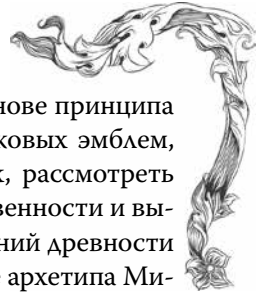
Сложность задачи изучения авторского замысла определяется малоизученностью архивных и рукописных источников²²⁹ и отсутствием комментариев, нерешенностью проблемы о включении в корпус текста «опыта реконструкции» той ее части, которая принадлежит О. А. Шор как автору повествователя (Книги VI–IX). Исследователи совершенно справедливо обходят эту часть (С. С. Аверинцев, Т. Венцлова, А. Л. Топорков и др.), используя ее лишь для понимания сюжетной линии произведения, так как она представляет собой иной тип художественности. Вместе с тем указанная часть текста сохраняет включение икон и иконных образов, что делает ее важной для раскрытия функции религиозного экфрасиса.

Наша задача — показать, как образы иконы и религиозной живописи, основанные прежде всего на византийских иконографических традициях, формируют символический контекст произведения, его мистериальную сюжет-

²²⁷ О религиозном экфрасисе и его функциях см.: Брагинская Н. В Кенезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Лепяхин В. В. Икона в русской литературе XIX века // Христианство и русская литература. Сб. 4. СПб., 2002. С. 110–148; Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 19; Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Там же. С. 167–179; Титаренко Е. М. Экфрасис и сакрализация художественности в супраморализме Н. Ф. Федорова // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 295–304; Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67 и др.

²²⁸ Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 291.

²²⁹ См. текст «Послания Иоанна Пресвитера», подготовленный О. А. Фетисенко (Символ. 2008. № 53/54. С. 276–309).



ную основу и структуру орнаментального повествования на основе принципа параллелизма слова и изображения, близкого жанру средневековых эмблем, и становятся иконическими визуальными знаками. Во-вторых, рассмотреть специфический тип религиозного экфрасиса как типа художественности и выделить его функции, показав связь мифологических представлений древности (прежде всего славянского язычества) и христианства на основе архетипа Мирового Древа. Наконец, изучить это явление в контексте религиозно-философских и эстетических идей Иванова, возникших в русле его представлений о гуманизме и религии, и представить версию понимания наиболее значимых с точки зрения замысла поэта-мыслителя образов и сюжетов икон на основе герменевтического истолкования, близкого по методологии самому поэту.

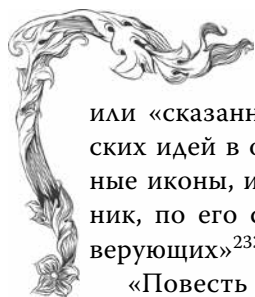
Икона как визуальный образ в структуре художественного произведения — непростая художественная задача, так как она является, по мнению С. Н. Булгакова, не столько воплощением художественно-изобразительного канона, то есть имеет свои границы, сколько задается как эстетический и религиозный феномен неким соборным видением первообраза, видением образа Божия в человеке. Поэтому икона в структуре художественного произведения, по его учению, не только возвещает об идеальном мире или человеке, показывая его сущность или первообраз (Лик), но и способна быть искусством «проективно-активным, теургическим»²³⁰, так как сам созерцаемый объект дает ход мысли, указывает направление сотворчества через эстетическое и религиозное переживание и литургическую и мистерияльную функцию образа.

На этом была основана византийская эстетика, опирающаяся на теорию образа, которую разработали Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, Максим Исповедник и другие Отцы Церкви. В ее русле после эпохи иконоборчества, как известно, развивается учение о человеке как образе и подобии Бога, о знаменательном, предвещательном и символическом характере иконы, об онтологии иконы как воплощении божественного универсума, о том, что, выполняя дидактически-информативную функцию, иконные изображения оказываются адекватными словесному тексту²³¹. «Иконопись стремится к выражению религиозных идей и богословских учений — и нигде она не достигает этой цели полнее, как в многочисленных изображениях, которые, истолковывая текст, являются как бы богословскими, дидактическими поэмами», — писал в своей известной работе «Общие понятия о русской иконописи» Ф. И. Буслаев²³². Такие иконописные ансамбли

²³⁰ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание // Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 288, 297. См. об этом в работах русских мыслителей и исследователей иконописи в кн.: Философия русского религиозного искусства. XVI–XX вв. Антология. М., 1993.

²³¹ См. об этом подробнее: Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII–XII. М., 1989. С. 401–434.

²³² Цит. по современному изданию: Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001. С. 45.



или «сказанные иконы», считал Буслаев, выражали целый ряд богословских идей в образах и красках и имели свои сюжеты. Кроме того, отдельные иконы, имеющие в своей основе византийский иконописный подлинник, по его словам, служили «видимым символом Церкви как собрания верующих»²³³.

«Повесть о Светомире царевиче» воплотила центральную идею христианского возрождения на основе гуманизма и религии, особенно активно отстаиваемую Вячеславом Ивановым в эмиграции²³⁴. Произведение создавалось почти параллельно с работой по комментированию им книг Нового Завета (от Деяний Апостолов до Откровения Иоанна Богослова) по заказу Ватикана связанному с католическим (восточного обряда) богослужением на русском и церковнославянском языках, что было частью проекта католической Церкви в Восточной Европе, по свидетельству А. Архипова²³⁵.

Исследуя работу Вячеслава Иванова, он отмечает «следы» индивидуального понимания текста и символистской поэтики, когда слова комментария Иванова (например, «внутреннего человека, возрастающего в Небо» или «человека <...> высветляемого в своем отношении к миру») он не может свести к точным новозаветным источникам²³⁶.

Этот факт является выражением сложнейшей авторской религиозной и художественной концепции, отразившейся в «Повести о Светомире царевиче», сформировавшейся в поле интеллектуальных исканий европейских мыслителей и представителей русской интеллигенции, оказавшихся в эмиграции и пытавшихся осмыслить судьбу России в ее идее. В произведении Вячеслава Иванова судьба России и всего христианского мира оказывается притянутой к событиям мировых катаклизмов, войн и религиозных раздоров, истоки которых поэт-мыслитель, вслед за В. Соловьевым²³⁷, видел в расколе христианского мира

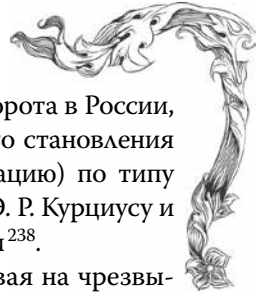
²³³ Там же. С. 53.

²³⁴ См. публикацию его статьи на эту тему: *Iwanow W. Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz* // *Hochland*. 1934. № 10 (Juli). S. 307–330. Проблемам гуманизма и религии посвящена переписка Вяч. Иванова в 1920–1930 гг. с Ш. Дю Босом, М. Бубером, Э. Р. Курциусом и др.

²³⁵ *Архипов А. Вячеслав Иванов — комментатор Нового Завета. Предварительные соображения*. // *Vjaceslav Ivanov: poesia e sacra scrittura*. Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией : VIII Convegno internazionale. VIII междунар. конф. (2001, Rome, Italy) / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. XXI: 1). С. 39–40.

²³⁶ Там же. С. 46.

²³⁷ В статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» Вяч. Иванов писал: «Чрез Соловьева русский народ логически (т.е. действием Логоса) осознал свое призвание — до потери личной души своей служить началу Церкви всеенской. Когда приблизится чаемое царство, когда забрезжит заря Града Божьего, избранные и верные Града вспомнят о Соловьеве, как об одном из своих пророков» (III, 306). О позиции В. С. Соловьева, который в 80-х годах XIX века считал себя пророком соединения церквей см. во вступительной статье Е. Н. Трубецкого в кн.: *Соловьев В. С. Владимир Святой и христианское государство*. Пер. с фр. Г. А. Рачинского. М., 1913. См. также: *Соловьев В. С. Россия и Вселенская Церковь* / Пер. с фр. В. Балашова. СПб., 1912.



и его кризисе, усилившимся после событий Октябрьского переворота в России, и поэтому идеи гуманизма он связывал с процессом внутреннего становления человеческой личности через ее пресуществование (трансформацию) по типу античных и христианских мистерий, о чем он писал в письмах к Э. Р. Курциусу и Ш. Дю Босу — известным европейским мыслителям и филологам²³⁸.

В письме к Шарлю Дю Босу от 15 октября 1930 года, указывая на чрезвычайную роль для его духовного развития идей В. С. Соловьева, Иванов поднимает проблему, волнующую его в период написания «Повести о Светомире царевиче»: «Настало время ускорить шаг и пройти до конца тот долгий путь, по которому я следовал вначале почти неосознанно (в ту пору, когда вера только начинала возрождаться и укрепляться на обломках моего языческого гуманизма), а затем все уверенней и свободней, по мере того, как я укоренялся в Церкви, и потребность в полнейшем утверждении и провозглашении этой веры ощущалась мною все более настоятельно»²³⁹. По его словам, его позиция определялась опасностью, грозящей всему христианскому миру. Он видел спасение христианства не в идее узкой конфессиональной принадлежности, которой придерживаются многие представители русской эмиграции за рубежом, идее, по его мнению, гибельной для всего христианского мира в период мировых катаклизмов, так как она делает Церковь «национальной», подчиненной государственной власти. Миссия русских за рубежом в период раскола, по его мнению, — «признать полноту смысла слов Христа о камне, на коем зиждется Церковь единая, вселенская апостольская»²⁴⁰. «Только христианство, — подчеркивал он в указанном выше письме Дю Босу, — будучи религией абсолютной, способно воскрешать онтологическую память цивилизаций, которым оно приходит на смену, и потому христианская культура (т.е. культура греко-латинская, в обеих своих проявлениях, восточном и западном) неизбежно обретает вселенский характер: полнота ее, которую мы можем только предчувствовать, есть выявление телеологического принципа, заложенного в ее божественном семени»²⁴¹.

В период раскола внутренний опыт, по его мнению, основывается на ощущениях «непосредственного проникновения как такового», когда видение грядущего предстает «точно икона богоносного творения — и в то же время ужасающее», вызванное агонией раздвоенной души²⁴².

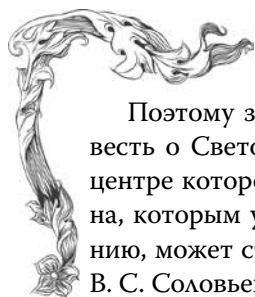
²³⁸ Так, в письме от 27/28 февраля 1932 года Вяч. Иванов признался Курциусу: «Как прекрасно, как “истинно прозорливо” Ваше замечание: “Вероятно, надо быть русским христианином, стало быть, наследником Византии, чтобы внести в гуманизм идею античных “таинств”, “посвящений”. А как радует меня Ваше согласие относительно необходимости трансцендентного обоснования культуры!» См.: Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 57. Перевод А. Михайлова (в печати).

²³⁹ *Иванов Вяч.* Письмо к Дю Босу // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 88.

²⁴⁰ Там же. С. 88–89.

²⁴¹ Там же. С. 91–92.

²⁴² Там же. С. 84–85.



Поэтому закономерен тот факт, что по замыслу Вячеслава Иванова «Повесть о Светомире царевиче» является *мифолого-теологической утопией*, в центре которой — некое идеальное христианское царство Пресвитера Иоанна, которым управляет апостол Иоанн. Идеалом такого царства, по его мнению, может стать царство агиократии, которую он понимал в духе теократии В. С. Соловьева как христианскую соборность: «Христианская соборность будет невидимым и целостным объединением отдаленнейшего и разделенного состава, действительно пробуждающимся и крепнущим сознанием реального единства людей... Эта соборность, безвидная и безуставная, — аморфная и аномическая, — соборность, которой ничего не дано, кроме единого Имени и единого Образа... И, по признаку своего внутреннего строя, она может быть определена, как агиократия, как господство святых» (IV, 480–481).

Чаемое царство должен возглавить человек, принявший священническое и царское посвящение. Эта мечта в 1920–1930-е годы объединила Вячеслава Иванова, Р. Генона и Ю. Эвола²⁴³. В своей работе «Царь Мира», размышляя о понятиях царство и жречество, Р. Генон пишет, что титул «Царя Мира» становится обозначением духовного центра, где воплощается космический Разум как отражение духовного Света. Это понятие инициатической иерархии, «символически его носитель выполняет функцию посредника, обеспечивающего связь между нашим миром и высшими мирами»²⁴⁴. В связи с этим, как пишет Р. Генон, много говорилось «о таинственной стране, “царстве Пресвитера Иоанна”»²⁴⁵.

Если рассматривать основной текст I–V глав, завершающийся «Посланием Иоанна Пресвитера», то можно проследить развитие жанра от эпической поэмы — к теологической утопии. Вячеслав Иванов использует фольклорно-мифологическую образность, традиции средневековой русской и западноевропейской книжности, которые обстоятельно проанализированы А. Л. Топорковым²⁴⁶. Кроме того им широко вводятся в текст многочисленные цитаты, аллюзии и реминисценции из книг Ветхого и Нового Заветов, формирующие теологический контекст произведения, которые также были предметом исследования²⁴⁷. Архаическая лексика, как пишет А. Г. Грек, говорит о сложном авторском замысле реконструкции церковнославянского языка и воссоздании сакрального пространства Древней Руси и царства Белой Индии времен святых апостолов Фомы и Иоанна²⁴⁸.

²⁴³ Работы Ю. Эвола («La Tradizione Ermetica nei suoi Simboli, nella sua Dottrina e nella sua “Ars Regia”». 1 vol. Bari, 1931) и Р. Генона («Le Roi du Monde», 1927) объединяет идея иерархии духовной власти.

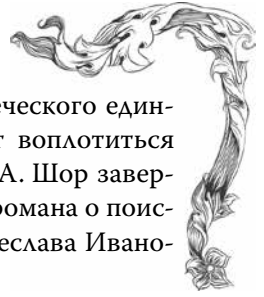
²⁴⁴ Генон Р. Царь мира // Генон Р. Кризис современного мира. М., 2008. С. 718–719.

²⁴⁵ Там же. С. 720.

²⁴⁶ Топорков А. Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М., 2012.

²⁴⁷ См. об этом: Топорков А. Л. Библийские цитаты в «Повести о Светомире царевиче» Вячеслава Иванова // Slavica Sandensia. 2004. № 31. С. 157–165.

²⁴⁸ Грек А. Г. Об архаичной поэтике текста «Послания Иоанна Пресвитера Владарю



Если говорить о центральной идее — создании богочеловеческого единства на основе единой Вселенской Церкви — замысел смог воплотиться только частично в созданной Ивановым структуре текста. О. А. Шор завершает повествование в духе жития св. Серафима Саровского и романа о поиске св. Грааля. Поиск св. Грааля, видимо, входил в замысел Вячеслава Иванова, так как был задуман как «роман о стреле», то есть Граале.

Элементы сюжета Грааля в главах, написанных Ивановым, составляют символический план сюжета. С ним связана стрела св. Георгия (Егория), которым он поразил змея, дерево (древо), которое выросло на месте, где он землю пронзил стрелой и в котором она хранилась, святой источник около него (Егорьева криница). Хранительницей источника и стрелы является душа умершей Гориславы, затем Отрада (мать Светомира) и сам Светомир (Серафим).

Как и в рыцарских романах о Св. Граале, сверхсюжетом становится странствие в поисках священного, принципиальной установкой — испытание как посвящение для избранных судьбой в целях раскрытия божественной сущности человека. Показательным является неотмирность героя, как в случае со Светомиром. Анализируя циклы сказаний, основанных на поиске Грааля, А. Н. Веселовский указывает на сюжеты и мотивы змееборства, родословного и крестного древа, ковчега-святыни, наказания немощью и слепотой, исцеления от святыни, девственности героя и другие²⁴⁹. Немаловажным является и мотив змееборства Ланселота как признак избранности рыцаря²⁵⁰. Веселовским также отмечено присутствие в произведениях этого цикла сюжетов мотива «царя царей», ассоциирующегося, по его мнению, с Пресвитером Иоанном средневекового сказания, получившего распространение в средневековой Руси²⁵¹.

В связи с этим возможен факт возможного использования Вячеславом Ивановым в качестве одного из источников «Повести...» трехтомного собрания житий — «*Legenda Aurea*» («Золотой Легенды»), составленной доминиканцем Я. Вараджине (Iacobus de Varagine) в XIII веке на латинском языке. Этот сборник как источник сюжетов и образов «Повести о Светомире царевиче» еще не находился в центре внимания исследователей.

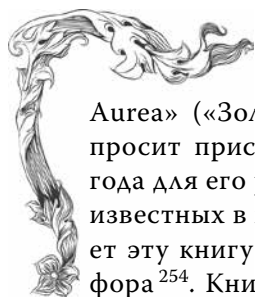
Показателен интерес Вячеслава Иванова к этой редкой книге из области истории религий, зафиксированный Н. А. Богомоловым при изучении раннего круга чтения поэта в библиотеках Женевы и Москвы в начале 1900-х годов. Среди книг по истории религий значится «*Legenda*

царю тайное» из «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // Текст. Интертекст. Культура: Сборник докладов Междунар. конф. (Москва, 4–7 апреля 2001 г.). М., 2001. С. 185–197.

²⁴⁹ Веселовский А. Н. В поисках Грааля // Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 2001. С. 381–442.

²⁵⁰ Там же. С. 419.

²⁵¹ Там же. С. 405.



Аугеа» («Золотая легенда») разных лет издания²⁵². Именно эту книгу просит прислать Вячеслава Иванова А. В. Амфитеатров в ноябре 1931 года для его работы как важнейший свод текстов легенд и житий святых, известных в христианской традиции²⁵³. Н. Сегал (Рудник) также называет эту книгу в связи с заинтересовавшим Иванова образом св. Христофора²⁵⁴. Книга фигурирует в переписках Вячеслава Иванова с О. Шор и О. Синьорелли²⁵⁵.

«Золотая легенда» была переведена с латинского на французский, английский и итальянский языки и пользовалась большой популярностью, поэтому в определении жанра, сделанного Ивановым, не случайно фигурирует замысел жития. Кроме того здесь изложено неканоническое житие св. Георгия Победоносца — центрального легендарного и мифического персонажа «Повести о Светомире царевиче», который, в отличие от канонических текстов, представлен здесь рыцарем, и сюжет змееборства основан на поражении дракона сначала «осенением крестом», который рыцарь чертит мечом в воздухе, а затем копьем-стрелой. Большой интерес представляют и другие тексты «Золотой легенды». Они стали основой многочисленных иконографических сюжетов западноевропейской и древнерусской религиозной живописи.

Создавая миф о России в «Повести...», Иванов использует сакральные образы икон, чтобы постичь сквозь мифологическое повествование духовные основы христианства. Завершая статью «О русской идее», он писал:

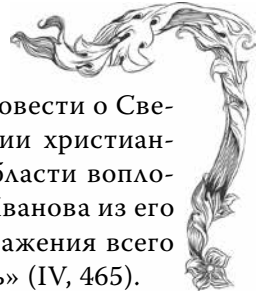
«С нетерпением любви ждет новозаветное сознание суда огня, который ненавидящую любовью омоет мир. С нетерпением любви прислушивается оно к апокалиптическому обетованию Того, Кто — Первый и Последний: “Се, грядущий скоро, и возмездие Мое со Мною. Блаженны имеющие право на Древо Жизни и власть войти Вратами во Град”» (III, 338).

²⁵² Н. А. Богомолов называет следующие книги: 1) *Jacobus de Voragine. Legenda aurea*. Lion, 1505; 2) *Jacques de Voragine. La légende dorée*, éd. Roze. T. I–III. Paris, 1902; 3) *Jacques de Voragine. La Légende dorée/nouvellement traduite en français par l'abbé J.-B. M. Roze*. Paris, 1902. Vol. 1–3. См.: Богомолов Н. А. К изучению круга чтения Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Под ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского и А. Б. Шишкина. СПб., 2010. Вып. 1. С. 457. Издание книги на французском содержится в перечне книг Иванова, опубликованном Г. В. Обатниным (*Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова* // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. XXI:2). С. 290 (№ 532), С. 311 (№ 1095).

²⁵³ См.: А. В. Амфитеатров и В. И. Иванов: Переписка / Предисл. и публ. Дж. Малмстада // Минувшее: Истор. альманах. М.; СПб., 1997. Вып. 22. С. 485–486.

²⁵⁴ Сегал (Рудник) Н. Образ св. Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим) / A cura di A. Shishkin. Salerno, 2002 (Europa Orientalis. XXI: 1). С. 310.

²⁵⁵ См.: Archivio italo-russo: Vjaceslav Ivanov — Testi Inediti (Вячеслав Иванов — новые материалы) / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Salerno, 2001. V. 3. (Europa Orientalis. 2001: 3). С. 435, 477.



Икона и образы христианской святости становятся в «Повести о Светомире царевиче» «напоминанием» о подлинном призвании христианской культуры — спасении человека и человечества, а в области воплощения «русской идеи» они способствуют, говоря словами Иванова из его статьи «Лик и личины России», воплощению идеи «преображения всего нашего общественного и государственного союза в Церковь» (IV, 465).

«Повесть о Светомире царевиче» является художественным опытом реконструкции архетипических представлений дохристианских верований (прежде всего славянского язычества) и религиозных образов сменившего его христианства, на основе которых создается мифопоэтическая модель прошлого и будущего России и всего христианского мира как сокровенного «Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе...», говоря словами Вяч. Иванова из его статьи «Живое предание» (III, 341).

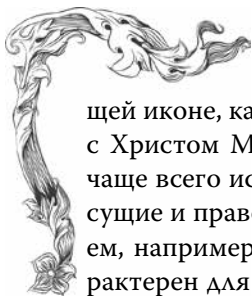
Художественное время и пространство повести носит условный мифологизированный характер и одновременно является историческим. С точки зрения исторической реальности, это пространство Древней Руси («царство Владаря — царя») и других стран и городов (Рима, Царьграда) в период двоеверия и христианизации, в то же время оно является вымышленным и легендарным («царство Пресвитера Иоанна») и устремлено к будущему христианского мира (времени раздоров, войн и раскола), а также к прошлому — к истокам христианского предания и его предвестникам в античности (платоновской Атлантиде как форме идеального утопического государства).

В своей работе «Два мира в древнерусской иконописи» Е. Н. Трубецкой выделяет в иконе два мира: потусторонний вечный покой («царство небесное») и страждущий, греховный и хаотический земной мир. Внутренний мир иконы, по его мнению, символически изображает психологическую драму «встречи двух миров»²⁵⁶.

В «Повести о Светомире» эта драма разыгрывается в условном художественном пространстве. Это пространство «перехода», которое ведет от звериного царства и языческого космоса — к царству христианскому, от личины, в которой растворилась сущность человека, — к лику, который воплощает первообраз. Первообраз символизируется и эмблематизируется иконными образами и мотивами и их художественной трансформацией в соответствии с замыслом автора.

На страницах произведения многократно называются иконы (Георгия Победоносца, Покрова Богородицы, Иисуса Христа («Спаса»), Софии Премудрости Божией, Дмитрия Солунского, Параскевы Пятницы), изображаются поклонение чудотворным иконам, кресту как иконе, стреле св. Георгия как иконе, многие молитвы персонажей обращены к иконе (I — 281, 305, 310, 325, 335 и др.), а главное — образ человека создается с опорой на иконописные традиции. В трудные минуты жизни человек обращается к животворя-

²⁵⁶ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М., 1991. С. 42.



щей иконе, как, например, Отрада к иконе Богоматери — «Царицы Небесной с Христом Младенцем» (I, 305). Следует оговорить тот факт, что писатель чаще всего использует сюжеты и образы икон византийской традиции, присущие и православной живописи, и католической, за некоторым исключением, например, иконографический канон «Софии Премудрости Божией» характерен для православной традиции, а сюжет «Коронования Девы Марии» присущ католическому искусству²⁵⁷.

Для анализа замысла автора большую роль играют сохранившиеся в Римском архиве Иванова среди автографов «Повести о Светомире царевиче» рисунки поэта. Это рисунки куполов церквей²⁵⁸ и горы в виде лестницы, на которой представлена как теофания икона Богоматери-Знамения, символизирующая Церковь незримую²⁵⁹. Поэтому репрезентация икон в тексте произведения способствует воплощению идеи о Граде Божиим — мистической Вселенской соборной христианской Церкви.

Отмеченная выше «мозаичная» природа текста, основанная на мифологическом синкретизме, объединена «событием самого рассказывания», говоря словами М. М. Бахтина, — авторской версией легенды об основании «Срединного царства» Иоанна Пресвитера и функцией персонажа — защитника всего христианского мира — св. Георгия Победоносца (Егория Храброго). При его помощи должно осуществиться призвание на царство Владаря (Лазаря) и передача его сыну — царевичу Светомиру (Серафиму) копья св. Георгия, обладающего тайной силой.

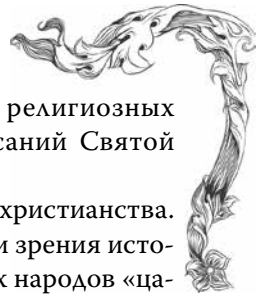
Центром повествования становится богословское «Послание Пресвитера Иоанна» ко всему христианскому миру (книга V) — своеобразный «текст в тексте». Оно имеет сложную литературную традицию и является не просто стилизованным переложением средневековых «Посланий из вымышленного царства» в духе *Epistola Presbyter Johanis*²⁶⁰, известных также в связи с сюжетами о поисках св. Грааля по произведениям от

²⁵⁷ О византийских традициях в иконописи и некоторых отличиях в разработке сюжетов и образов икон в западной и восточной Церкви см.: Буслаев Ф. И. Общие понятия о древнерусской иконописи // Буслаев Ф. Древнерусская литература и православное искусство. С. 139–157.

²⁵⁸ См. опись Римского архива Вяч. Иванова, сделанную А. Н. Ивановой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 301.

²⁵⁹ Ф. И. Буслаев, исследуя византийскую и древнерусскую символику, отмечал, что «из символических изображений Богородицы особенно важна миниатюра, представляющая гору, на вершине которой в медальоне помещена икона Знамения Божией Матери». См.: Буслаев Ф. И. Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV — до конца XVI века // Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. С. 216–217.

²⁶⁰ См. об этом подробнее в статье Н. Горелова «Обретение неведомого царства» (Послания из вымышленного царства / Пер. с др.-греч., ст.-фр., лат. СПб., 2004). В книге собраны предания о Великой Индии — вымышленном царстве Пресвитера Иоанна, получившие распространение на латинском, греческом и др. языках. Содержательный анализ средневековых источников в «Повести о Светомире царевиче» содержится в статье А. Н. Топоркова «"Послание Иоанна Пресвитера Владарю царю тайное" и его средневековые источники» // Иванов Вяч. Исследования и материалы. Вып. 1. С. 219–228.



Вольфрама фон Эшенбаха, Кретьена де Труа, И.-В. Гёте²⁶¹, религиозных поучений, распространенных в Древней Руси²⁶² или описаний Святой Земли²⁶³, но и своего рода откровением.

Пресвитер Иоанн — одна из загадочных фигур в истории христианства. По многочисленным версиям, подвергнутым сомнению с точки зрения исторической реальности Л. Н. Гумилевым²⁶⁴, он считался у многих народов «царем царей», «царем-священником», его «Срединное царство», находящееся на Востоке и условно именуемое «Белая Индия» (так издавна называли царство невидимого Града или загадочное христианское царство, находящееся на Востоке), — таинственный христианский правитель, имеющий священнический сан. Имя его известно по легендам с XII века, как и его миссия — укрепление христианского царства и борьба с расколами и мусульманами. По рождению, как указывается в различных источниках, он происходил из волхвов, навестивших Марию после рождения Христа, и его имя наследует достойный, овладевший высшим духовным познанием²⁶⁵.

В черновом наброске плана содержания «Послания Пресвитера Иоанна», сохранившемся в Римском архиве Иванова, содержатся записи, которые позволяют говорить об оригинальности этого текста в «Повести» Вяч. Иванова, в отличие от существовавших с XII века версий²⁶⁶. Первая часть плана содержания отчасти соотносится с латинской версией «Послания Пресвитера Иоанна» к императору Мануилу Комнину, относящейся к XII веку и подвергавшейся многочисленным переработкам²⁶⁷. Вместе с тем, вся вторая часть наброска содержания «Послания» у Иванова, а именно: «Сказание о св. Георгии», «Царица Параскева», «Завет Иоанна Пресвитера Владарю

²⁶¹ См.: Гёте И. В. Три святых царя // Гёте И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 468–484.

²⁶² См.: Аничков Е. В., Веселовский А. Н. Эпизоды о рае и аде в послании новгородского архиепископа Василия // Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1891. Вып. 6. С. 92. Анализируется послание новгородского епископа Василия о «земном рае» как памятник литературного значения, имеющего традиции в древнерусской книжности и как явление церковного богословия.

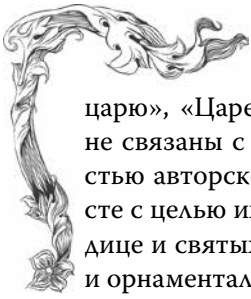
²⁶³ См.: Хрисанф (Ретивцев). История и описание Святой Земли и Святого Града Иерусалима. СПб., 1887.

²⁶⁴ См.: Гумилёв Л. Н. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве Пресвитера Иоанна». М., 2003.

²⁶⁵ Славянские версии послания см. в кн.: Баталин Н. Сказание об индийском царстве. Воронеж, 1876. Повествование здесь, как и в латинских и греческих текстах, ведется от лица Пресвитера Иоанна. В славянском варианте Пресвитер Иоанн именуется, как и иногда в тексте Вяч. Иванова, «царь — поп Иван», он — «благочестивый христиан и защитник христиан» (с. 7–9). Автор приводит обширную библиографию по изучению данного вопроса в различных странах, и прежде всего в Германии. См.: Oppert G. Der Presbyter Johannes in Sage und Geschichte. Berlin, 1864 и др.

²⁶⁶ См. публикацию наброска содержания «Послания Пресвитера Иоанна» в материалах к статье А. Л. Топоркова: Топорков А. Л. Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова. С. 254.

²⁶⁷ См.: Послание Пресвитера Иоанна // Послания из вымышленного царства. С. 15–48.



царю», «Царевны Параскевы освобождение», «Невесты явление» и другие не связаны с латинской версией «*Epistola Presbyter Johannis*», а являются частью авторского замысла — воссоздать иконные и житийные образы в тексте с целью их переработки в неканоническую легенду о св. Георгии, Богородице и святых покровителях, которая будет мифологическим кодом сюжета и орнаментального повествования.

Поэтому набросок содержания позволяет выйти к некоторым важнейшим сюжетным мотивам поиска Невидимого Града, находящегося в стране, обозначенной как Белая Индия. Это царство Иоанна Пресвитера, попасть в которое сможет только прошедший посвящение-инициацию человек из рода Георгия Победоносца, по сюжету легенды. Цель — освобождение от Змея царевны Параскевы (символическое обозначение Церкви).

Уже сам сюжет змеборства или победы над змеем-драконом становится дофабульным претекстом, который становится мифологическим кодом повествования. Широкое распространение в эпоху расцвета Византии, как свидетельствуют исследователи, получили иконные изображения Св. Георгия — воина на белом коне без змея: «с поднятым вверх копьем в правой руке и щитом в левой, в развевающемся за спиной плаще»²⁶⁸. Затем образ многообразно варьируется и развивается в различных сферах художественного творчества. Но закрепляется он благодаря иконографическому канону.

Рассмотрим центральную часть «Послания Пресвитера Иоанна», которую, по замыслу Вячеслава Иванова, составляет авторская версия легенды об основании апостолом Иоанном и Богородицей «Срединного царства». Его охраняет «архистратиг воинств небесных» — св. Георгий Победоносец²⁶⁹:

- «2 Ходит по всей земли Мати Божия, и рай первый окрест ее цветет; переди же едет всадник светлый: Георгий имя ему.
- 3 Бе Иоанн в горах мрачных моляся и сетуя о чадах Адамовых спасения своего, Иисус-Христом бывна не ведущих. И прииде утешить его Благодатная, и простерши руку свою на Георгия рече:
- 4 “Сии юный обитель тебе под Моим покровом устроит, царство верных, в нем-же незримо воцаришися и верних многих любовию спасеши”.
- 5 Глагола апостол: “Прочии же что?” Отвеща Владычица: “И в тех вселишися, и ино царство ти будет, егда сие в горняя преидет”.
- 6 И утешися Иоанн и рече Георгию: “Архистратиг воинств не-

²⁶⁸ Цит. по статье Е. М. Саенковой и Н. В. Герасименко, опубликованной в кн.: Иконы Святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. М., 2008. С. 43.

²⁶⁹ Показательно, что изображение Богородицы на престоле, символизирующее Церковь, иногда сопровождалось, причем уже в самых ранних произведениях христианской живописи, фигурой св. Георгия, например, как на иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае. — См. об этом статью Е. М. Саенковой и Н. В. Герасименко в кн.: Иконы Святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. С. 40.



бесных десницу твою да укрепит". И зача той стрелы метати на восток солнца и запад, и полдень, и полночь далече.

- 7 И где те стрелы легли, оплоты незримые воздвигаются, их-же никакая сила изрыти не возможет, и положены быша пределы царства, не преступные внешним на долги веки.
- 8 И рече Матерь Божия: "Ныне огради нами в новозданной стране сей область внутреннюю, в ней-же токмо чисти сердцем и прохождением Духа бурна испытанные обитати будут, и каждый зверь дивий и каждый стебель сельный добр будет, и каждое дыхание восхвалит Господа."
- 9 Тогда сел Георгий на коня белого и копие пламенеющее к земле склонил, и помчался на коне копием бразду ведя по земле глубокую, и превеликую округу обвел, яже есть земля наша срединная» (I, 364).

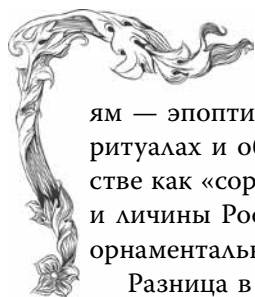
Нетрудно убедиться, что здесь вербальному ряду соответствует визуальный, представленный образами и сюжетами известных икон: «Чудо Георгия о змие» («сел Георгий на коня белого и копье пламенеющее к земле склонил»), «Покров Богоматери» («сии юный обитель тебе под Моим покровом устроит»), «О тебе радуется» («и каждый зверь дивий и каждый стебель сельный добр будет, и каждое дыхание восхвалит Господа»). Образы икон воздействуют на самую манеру орнаментального повествования и отображают логику религиозного сознания, ориентированного на «готовый образ», сложившийся в традиции. Само слово, как и образ, становится иконическим знаком, так как принципиальная иконичность в орнаментальном повествовании «соответствует магическому началу слова в мифе»²⁷⁰.

Магическое начало выражается в многократной повторяемости иконных образов и мотивов, которые становятся структурно-тематическими и создают эффект эквивалентности словесного образа иконописному.

Повторяемость мотивов и образов икон в орнаментальном повествовании способствует активизации культурной памяти, обращенной к преданию и многочисленным его воплощениям в иконописи и словесном творчестве, создает богатый аллюзиями и реминисценциями фон, способствует углублению смыслового потенциала произведения. Возникает не просто экфрастическая экспликация религиозных образов, а художественная система со множеством цитируемых иконных сюжетов, тем и образов, которые носят лейтмотивный характер (Богородичные иконы, иконы Христа, Софии Премудрости Божией, Параскевы Пятницы и др.). Они содержат в себе как религиозно-эстетическую интенцию, так и повествовательную. Их можно рассматривать как «семиотическое окно» в другую реальность.

Если по своему эпическому замыслу произведение близко многим жанрам, по внутренней форме оно оказывается *мистерией*, так как основывается на архетипических мотивах посвящения и восхождения к иерофани-

²⁷⁰ Об орнаментальном типе повествования в литературе модернизма см.: Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 300.



ям — эпоптям — созерцаниям высших сущностей — богов в древнейших ритуалах и обрядах и представлениям об обожженном человеке и человечестве как «сораспятии Христу», говоря словами Иванова из его статьи «Лик и личины России» (IV, 464), в христианстве. Эти «видения» и составляют орнаментальную основу повествования.

Разница в структуре повествования частей I–V, созданных Ивановым, и VI–IX, написанных О. А. Шор, на наш взгляд, состоит не только в особенностях языка, стиля, но и в организации повествования. У Иванова на протяжении всех пяти частей сохраняется закодированность языка и многие образы икон органично «вплетены» в повествование, поэтому образный строй их носит мистико-аллегорический характер и почти нет чистого их описания (экфрасиса), есть лишь экфрастическая интенция или экфрастический принцип, преломляющийся сквозь призму авторского видения. Мы можем подвергнуть его герменевтическому толкованию, учитывая уровень вербализации (извне и изнутри). Текст О. А. Шор — это попытка раскодирования и интерпретации уже использованных Вяч. Ивановым образов икон, поэтому образы икон легко истолковываются с учетом семиотического метода. Она часто использует экфрасис как описание живописного произведения или напоминания о нем.

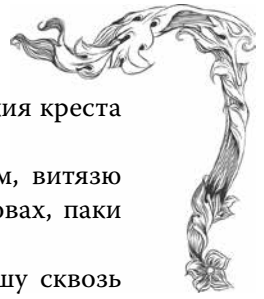
Например, св. Параскеву иконописцы изображали высокого роста, с лучезарным золотым нимбом на голове. Она всегда в красном мафории, с крестом в руках, как персонификация Великой Пятницы — дня Распятия Христа, как в описании О. А. Шор:

«На стене в киоте образ красоты необычайной: Лик строгий, золотистый, точно солнцем озаренный, а глаза уводят взор, на них обращенный, в тот мир, на который глядят сами. Одевание яркое, красное. В десной руке золотой крест; и крестами золотыми сияет нимб над головою. И надпись искусно выведенная: “Святая Пятница”» (I, 394).

Это образец скорее искусствоведческого, описательного экфрасиса, чем художественное воплощение авторской точки зрения. У Иванова экфрасис основан на художественном принципе — *проникновения*, восхождения *от реального — к реальнейшему*, поэтому образ эйдетичен, то есть сведен к первообразу или архетипу, преломляющемуся сквозь призму авторского видения. Образ раскрывается как явленное в видениях и снах чудо. Это заставляет читателя — зрителя угадывать тайное, сокровенное, скрытое в глубине образа.

Например, в повествовании Иванова образ Параскевы представлен в «Послании Пресвитера Иоанна» как образ Церкви, светящегося Града Божия:

«1 Возведе на мя представша очи своя царевна, и мняшеся ми зрети
синь прозрачну и множество светов в ней, и множество ликов, не-



когда знаемых, и ее самое узрех в духе, стоящу у подножия креста Христова.

- 2 И рече ми: “Благословен приход твой во спасение нам, витязю Господенью из царства Иоаннова”. И яко аз безмолствовах, паки рече: “Почто на мя дивишися?”
- 3 “Почитаю ангела моего, святую Параскеву, и ее ты душу сквозь мою видиши. Ей-же дано бысть Христовы страсти лицеизрети и Ему священнотайне сораспяться”» (I, 366).

Позиция автора и героя — рассказчика здесь обусловлена глубинным символизмом иконного образа, который становится способом духовного видения, «окном» в иную реальность, и органично вплетается в структуру орнаментального повествования.

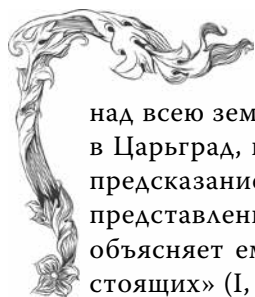
Эту же функцию выполняет и икона «Софии Премудрости Божией», предшествующая в повествовании «Повести о Светомире царевиче» «Посланию Пресвитера Иоанна»:

- «7 Зрелась в небе свода Дева светозарная на престоле выпреннем; долу главу преклонила и венец к ногам уронила в созвездие Скорпия; окрест зодии горние по окаему выведены, со Скорпием купно двенадесять, и над главою Девы Телец.
- 8 А на скате свода, в нижнем поясе, по сферокружию лазореву, семи властелей синклит, и над каждым звезда в диадиме его, и на подножиях престолов имена семи планит» (I, 316).

Изображение Софии Премудрости на древнерусских иконах на фоне ночного неба, по мнению Е. Н. Трубецкого, символично. Он пишет, что этим «вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного. <...> Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в “Софии”. То пурпур Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это восход вечного солнца над тварью»²⁷¹. Пурпурный лик Софии (светозарность) Трубецкой толкует как отражение света предвечного. В ее Лице, по его мнению, солнечный свет встречается с тьмой, это и есть выражение ее сущности как символического воплощения драмы встречи двух миров.

Мотив утраты венца в образе Софии Премудрости, представленном в созданном воображением Иванова образе, символичен. Маг Симон Хорс объясняет это Владарю-царю тем, что «низведен свет Девы Пресветлой долу и по земле рассеялся, и тьма объяла его», поэтому спасение в том, чтобы собрать «свет рассеянный во единое средоточие и сосуд славы» (I, 317). Он пророчит Владарю, что Дева Света венец свой обретет и в деяниях Светомира «и во образе Белого Царя Царь-Девца восцарствует

²⁷¹ Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М., 1991. С. 52.



над всю землю» (I, 317). Этот венец из царства Вавилонского принесен в Царьград, но потускнел, и путь его дальше: «Третий Рим» (I, 318). Это предсказание воспринимается Владарем как отражение гностических представлений, не зря он называет его «ересью», но старец Елифаний объясняет ему, что это «тайное знание, Церковью сокровенное от внешних» (I, 318).

В воспроизведении иконного образа Иванов идет от православного иконописного подлинника, соблюдая общие принципы изображения Софии Премудрости, которые, по мнению исследователей, глубинно связаны с религиозной историей России. Показательно ее изображение над алтарем московского Успенского собора²⁷². Иванов делает исполнителями ее воли в легенде о св. Георгии, рассказываемой Пресвитером Иоанном, св. Иоанна и Богоматерь, которые на иконах Софии Премудрости Божией обычно предостоят ей и являются ее ипостасями²⁷³.

Подобные изображения Софии были хорошо известны Иванову еще по работе В. С. Соловьева «Идея человечества у Августа Конта», где дан экфрасис знаменитой новгородской иконы: «Посреди главного образа в старом новгородском соборе (времен Ярослава Мудрого) мы видим своеобразную женскую фигуру в царском одеянии, сидящую на престоле. По обе стороны от нее, лицом к ней и в склоненном положении, справа Богородица византийского типа, слева — св. Иоанн Креститель»²⁷⁴. Соловьев называет Софию Премудрость на иконе Великим Существом, которое олицетворяет собой «само истинное, чистое и полное человечество», осознанное нашими предками, строителями Софийских храмов²⁷⁵. В статье «Лермонтов» (1947) Иванов буквально точно повторяет эту мысль Соловьева, когда пишет, что София «является теандрической актуализацией всеединства; для всякого мистика земли русской она есть совершившееся единение твари со Словом Божиим и, как таковое, она не покидает этот мир и чистому глазу дана непосредственно», представляется же «на фресках и иконах ниже сферы Христа и выше сферы ангелов в образе крылатой царицы в венце» (IV, 382–383)²⁷⁶. Идею Софии он определял как «форму зиждущую, forma formans», вселенной в Разуме Бога» (IV, 379).

Поэтому ее образ является в «Повести о Светомире царевиче» важнейшим символом Вселенской соборной Церкви как Града Божия. Пока-

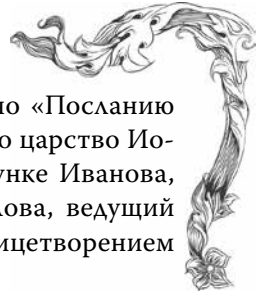
²⁷² Об иконописном каноне изображения Софии Премудрости Божией см.: *Арсеньев В. О церковном иконописании // Философия русского религиозного искусства XIV–XX вв. Антология. М., 1993. С. 142–143.*

²⁷³ Проблеме изучения образов и олицетворений Софии Премудрости посвящено специальное исследование. См.: *Брюсова В. Г. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2006. С. 11.*

²⁷⁴ *Соловьев В. С. Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1988. С. 576.*

²⁷⁵ Там же. С. 577.

²⁷⁶ Показательно, что репродукция иконы Божественной Премудрости XVII века воспроизведена в тексте статьи Вяч. Иванова «Лермонтов» в брюссельском издании (IV, 383).



зательно, что ее образ-видение предшествует композиционно «Посланию Пресвитера Иоанна». Ее олицетворением становится как само царство Иоанна, так и многоступенчатый, как на указанном выше рисунке Иванова, Лествичный храм Пресвятой Богородицы и Иоанна Богослова, ведущий к сокровенной «башне из слоновой кости», являющейся олицетворением Софии Премудрости:

17 «Неподалеку, среди садов моих на скале, белеет башня истончена из кости слоновья, высотой ступеней ста сорока семи, и как маяк сияет верным издалека.

18 Встроены во храм, на скале выспрь возведенный семь церквей; три церкви подземные и четыре надземные; и в преисподнюю церковь, Воскресенскую, и в верховую, Успенскую, токмо Запечатленным доступ, о них же особне скажу» (I, 361–362).

Башня-маяк напоминает скинию Премудрости из неканонической «Книги Премудрости Иисуса»: «Я поставила скинию на высоте, и престол мой — в столпе облачном» (Сир. 25:4). Ее смыслы основаны на символике чисел храмов и принципе восхождения — нисхождения («три церкви подземные и четыре надземные»). Они скрыты от непосвященных («Запечатленным доступ»). Число семь П. Флоренский, опиравшийся во многом на идеи В. Соловьева и являвшийся в 1910-е годы соучастником диалога с Вяч. Ивановым, считал числом Софии и софийного восприятия мира, соотнося его со стихотворениями Иванова²⁷⁷. Возможно, что числовая символика в таком случае связана также с семью христианскими таинствами и соответствием седемичного числа таинств семи дарам Св. Духа (Ис. 11:2, 3). Важным источником, как нам представляется, именно для Иванова могло быть «Откровение Иоанна», где говорится: «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников [есть сия]: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» (Откр.1:20).

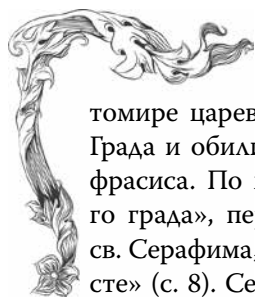
Интересна и литературная традиция, в которой используются образы скинии и св. Грааля и на которую указывает А. Н. Веселовский, связывая именно с этими образами царство пресвитера Иоанна²⁷⁸. Кроме этого, Иоанновым царством называли на Руси погрузившийся в воды озера, как Атлантида, и ставший невидимым град Китеж.

В списке книг библиотеки Вячеслава Иванова обозначены сочинения С. Н. Дурылина «Церковь невидимого града» (М., 1914) и «Град Софии. Царьград и святая София в русском народном религиозном сознании» (М., 1915), представляющие несомненный интерес²⁷⁹. Их объединяет с «Повестью о Све-

²⁷⁷ См.: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 801.

²⁷⁸ См.: Веселовский А. Н. Сказания о Вавилоне, скинии и Св. Граале. СПб., 1896. С. 48.

²⁷⁹ См.: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова. С. 288 (№ 474).



томире царевиче» общая утопическая модель мира как поиска невидимого Града и обилие цитируемых образов икон, часто представленных в виде экфрасиса. По мнению Дурылина, изложенному в книге «Церковь невидимого града», переживание таинств христианства связано с «великим опытом св. Серафима, который есть высочайшая вершина народного ведения о Христе» (с. 8). Сетую по поводу упадка веры в «видимую Церковь» в сочинениях В. Розанова, Д. Мережковского, он пишет здесь о народной вере в Церковь невидимую, неослабевающую в истории. Кроме того, он размышляет о том, что религиозные представления о Софии в христианском миропонимании — это «правда о единой Церкви» и это первый осознал В. Соловьев. По мнению Дурылина, «этой Церкви-Софии, невесте Христовой, поклоняется доселе русский народ, чтит он ее в невидимом Граде Китеже и в видимой Церкви. Последняя тайна о Церкви есть и последняя тайна о св. Софии» (с. 54–55).

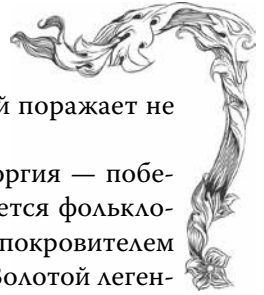
Отразившаяся в «Повести о Светомире царевиче» связь св. Георгия и Софии Премудрости не случайна. Она определялась отражением идеи строительства на Руси Софийских соборов как центральных и при них — храмов и монастырей в честь св. Георгия.

Икона «Чудо Георгия о змие», изображающая воина на белом коне, убивающего змея-дракона? становится архетипической схемой героического сюжета «Повести о Светомире царевиче». В самом начале повествования речь идет о роде Горынских, идущем от крови змея, пораженного Георгием. Эту историю следует считать явлением дофабульным или предфабульным. Затем она организует систему бинарных оппозиций (дохристианское-христианское, змеево-христово, хтоническое-небесное) и определяет развитие центрального конфликта, говоря словами Вячеслава Иванова — борьбу героя с «брутальным двойником» или звериным началом. Поэтому сюжеттообразующим мотивом является мотив змееборчества. Дракон в христианской традиции — аллегория язычества, демонизма, бесовства, магии. О своем интересе к мифологии змеи Иванов пишет в это время в письме к А. В. Амфитеатрову²⁸⁰.

Приводя многочисленные живописные источники с изображением свя-
тых, убивающих или изгоняющих дракона, А. Кирпичников пишет, что «во
всех вышеприведенных случаях дракон изображения предшествует драко-
ну легенды»²⁸¹. Следовательно, по его мнению, икона с изображением св.
Георгия стала источником сюжетов о чуде превращения язычников в хри-
стиан, а не мифологические (Персей) или литературные (жития и апокри-
фы, духовные стихи) источники. Кроме того, важна его мысль о том, что во

²⁸⁰ Вяч. Иванов указывает в письме от 20 января 1932 года, что культ змеи «меня глубоко занимает — между прочим и по той причине, что я прилежно исследовал греческую религию Диониса, где змея играет важную роль, разумеется — не без экскурсов в область сравнительного изучения религий» (А. В. Амфитеатров и В. И. Иванов: Переписка. С. 490).

²⁸¹ Кирпичников А. Св. Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879. С. 113.



многих православных храмах, например, в Грузии, св. Георгий поражает не змея, а человека²⁸².

В условиях двоеверия у славян и других народов культ Георгия — победителя дракона получает особое распространение и подвергается фольклоризации. Не случайно в католической традиции его считали покровителем рыцарства²⁸³, вслед за трактовкой его образа, изложенной в «Золотой легенде». Он становится героем апокрифов, как и Богородица, под покровительством которой он находился²⁸⁴. Но если в фольклоре, по мнению Кирпичникова, силен элемент произвола, то из «иконописи идет белый цвет коня Георгия, близкая связь со змеями...»²⁸⁵.

Икона св. Георгия Победоносца как эмблема христианского воина-защитника в «Повести о Светомире царевиче» возникает не случайно. Известно, что культ св. Георгия сложился как канонический до разделения церквей и является общехристианским. Кроме того, для Иванова, знакомого с трудами А. Кирпичникова и А. Н. Веселовского, было очень важно, что культ св. Георгия считается древнейшим и имеет мифологические претексты в египетской (борьба Тота с Тифоном), греко-римской (Митра — воин-защитник) древности, проецируется на Зевса-громовержца и антагониста св. Георгия — бога Диониса, отражается в рыцарской литературе Европы и славянской духовной поэзии и фольклоре.

Причиной споров и разногласий в трактовке образа является проекция святого в исследованиях и народных верованиях на языческие божества, среди которых — Перун, Хорс или Ярила, известные в славянской мифологии и ассоциирующиеся с небесными силами и прежде всего богами-громовиками²⁸⁶.

Его образ нашел отражение не только в иконе, но и западноевропейской живописи — в картинах Учелло, Пизанелло, Рафаэля и других художников. Поэтому не случайно в «Повести о Светомире царевиче» св. Георгий Победоносец является эмблемой вселенского христианского царства и становится символом единения церквей — западной и восточной. Его двойники — два всадника, символизирующие два царства, но имеющие общую цель и воплотившиеся в едином эмблематическом образе св. Георгия.

В «Повести о Светомире царевиче» св. Георгий представлен не столько как мученик, что было присуще его изображению в агиографической литературе (его мученическое житие вспоминает Серафим, понимая это как указание и на свою судьбу), а как защитник христиан — рыцарь, представитель небесного ангельского воинства, его чудесное копье получает ста-

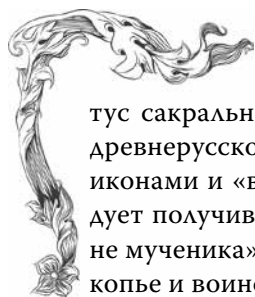
²⁸² Там же. С. 114.

²⁸³ Баранов И. Георгий Победоносец // Католическая энциклопедия. М.: Изд-во францисканцев, 2002. Т. I. А-З. С. 1254.

²⁸⁴ Там же. С. 127–133.

²⁸⁵ Кирпичников А. Св. Георгий и Егорий Храбрый. С. 148.

²⁸⁶ Там же. С. 62. См. об этом: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865–1869. Т. I. С. 699–711.



тус сакрального. Как указывает В. Н. Лазарев, в ранний период развития древнерусского искусства иконы св. Георгия были главными храмовыми иконами и «в иконографическом отношении изображение св. Георгия следует получившему распространение в X веке византийскому типу воина, а не мученика»²⁸⁷. Его обязательным атрибутом на иконах являлось чудесное копье и воинские доспехи.

Причем для нашего исследования важна точка зрения, развиваемая А. Кирпичниковым, А. Галаховым и поддержанная А. Веселовским. Она связана с утверждением того факта, что распространению легенд о св. Георгии и его жития послужили иконы и фрески. «Чудо Георгия о змие и девице не только впоследствии времени способствовало популярности Георгия более самого жития его, но, по мнению многих, послужило зерном, из которого развился его культ и легенда», — пишет Кирпичников²⁸⁸.

Веселовский, в свою очередь, считал, что св. Георгий «сгруппировал около себя легенды о змееборстве, легенды о сношениях с демонами и легенды о мироздании, хотя змееборство — специальная черта Георгия». Эта легенда, по его мнению, воплотила дуалистические представления о мире богомильских и манихейских ересей, которые были широко распространены среди калик-перехожих²⁸⁹. Калики-перехожие, по представлению Веселовского, — странствующие по «святым местам» проповедники, именно они, приходя из Византии, были распространителями апокрифов и возникающей на их основе религиозной духовной поэзии, которая служила христианской церкви, способствовала знанию иконописных сюжетов²⁹⁰. Е. В. Аничков называет калик-перехожих представителями апостольского христианства на Руси²⁹¹. Интересно, что они сами себя считали Церковью, основанной Христом на земле. Апокрифический сюжет о Егории Храбром был в основе их духовных песнопений²⁹².

В связи с этим становится очевидной та связь дуалистического конфликта, основанного на введении образа «брутального двойника» и калик-пере-

²⁸⁷ Лазарев В. Н. 1) Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1994. С. 163–164; 2) Новый памятник станкового искусства XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Византийский временник. Т. 6. М., 1953. С. 186–222. См. также: Алпатов М. В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы. 1956. Т. 12. С. 292–310.

²⁸⁸ Кирпичников А. Св. Георгий и Егорий Храбрый. С. 50. См. также: Галахов А. История русской словесности древней и новой. 3-е изд. М., 1894. Т. I. С. 246; Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. СПб., 1889. Вып. VIII. С. 297. Существовали и противоположные точки зрения. См., например: Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса, 1909.

²⁸⁹ Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. С. 119–120.

²⁹⁰ Веселовский А. Н. Калики переходные и богомильские странники // Вестник Европы. 1872. апр. С. 682–722.

²⁹¹ Аничков Е. В. Из прошлого калик переходных. СПб., 1913. С. 190–191.

²⁹² Мюллер В. С. Калики или калеки переходные // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 27 (XIV). СПб., 1895. С. 27–28.



хожих в раннем замысле «Повести о Светомире царевиче», который возник в 1894 году и был уже рассмотрен нами.

А. Кирпичников и другие исследователи считают фигуру Георгия-Егория двоервной, как это и представлено в повести, так как, с одной стороны, на нем основан христианский культ мученика, героя жития и образа многочисленных иконографических сюжетов, с другой стороны, с его образом и его переосмыслением связан богатейший фольклорный материал, представляющий не только духовные стихи, слагавшиеся на основе легенд и апокрифических сказаний, но и материал славянского бестиария, заговоры, песни, пословицы, отразившие языческие представления о жизни Егория Храброго как народного героя, особо почитаемого на Руси²⁹³.

Анализ фольклорных источников, выполненный А. Л. Топорковым, помогает раскрыть религиозный замысел и художественное своеобразие произведения в целом²⁹⁴. Св. Георгий был близок русскому человеку, так как обращал в христианство через п е р е р о ж д е н и е души человека.

Для рассмотрения этого сюжета важен архетип Мирового Древа. Множественные его смыслы в поэтике «Повести...» прояснены в исследовании А. Л. Топоркова, посвященном выяснению фольклорных и книжных источников произведения. Он указал на трансформацию архетипа Мирового Древа в «Повести...» на основе анализа библейско-евангельской, скандинавской и славянской традиций²⁹⁵. Как нам представляется, Иванов использует архетип Мирового Древа, проецируя его на множественные символические, то есть сложившиеся в рамках определенных культур образы и символы.

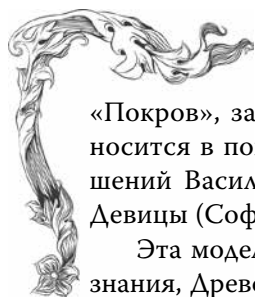
Дополним только одну из важнейших функций Мирового Древа в «Повести...». Это, во-первых, создание мифопоэтического сюжета о родословной Светомира (Серафима). Это родословное Крестное Древо соотносится с Егорьевым источником, в пространстве которого происходят символические события: битва Егория (Георгия) со змеем, попавшая на сестер кровь змея, род, вобравший двуприродность хтонического и просветленного начал. Именно Егорьево урочище становится местом символического «Благовещения» Василисы — матери Владаря (Лазаря), местом воскрешения ее сына, долгое время находящегося в оцепенении, целения Светомира (Серафима). Там хранится святыня (копье Егория), там из древа делается животворящий крест. Именно там находится криница — священный источник.

Понимание родословного древа Владаря-Светомира соотносится с образами Богородицы, которая незримо присутствует, как бы простирая

²⁹³ См., например: *Протт В. Я.* Змееборчество Георгия в свете фольклора // *Фольклор и этнография Древнего Севера.* Л., 1973. С. 190–208.

²⁹⁴ *Топорков А. Л.* Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова. С. 213–261 и др.

²⁹⁵ *Топорков А. Л.* Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор (глава III).



«Покров», защищая того, кто ею «избран». Образ Крестного Древа соотносится в повести и с циклами реальных и символических брачных отношений Василисы-Давыда, Владаря/Гориславы/Отрады, Светомира/ Царь-Девы (Софии — Вселенской Церкви).

Эта модель помогает понять архетип Мирового Древа и как Древо Познания, Древо Желания, Древо Восхождения (к высшим религиозным образам и первообразам), Древо Нисхождения (к миру предков и первоначал), Древо Христа, Древо Богоматери. Все эти смыслы организуются идеей всеединого целого и образуют мифологическое Вселенское Древо.

Но важно учесть также символический смысл родословного Крестного Древа в повести. Именно этот смысл может привести к разгадке замысла Вячеслава Иванова. Символическая проекция родословного Крестного Древа на образ Богородицы репрезентирует Древо Родовое в Древо Души, которая возрастает. В этом Древе Жизни «неразрывно и неслиянно» присутствуют мир природы и мир культуры, фольклора, книжности и святости, отражая Мировое Древо в славянских представлениях, на котором в корнях присутствует хтонический мир подземного царства, у ствола и в ветвях — мир животного мира, а на вершине — космос христианского мироустройства.

В мифологии древних славян Мировое Древо отражает космологические представления устройства мира и считается священным, так как у его подножия часто находится священный источник, нейтрализующий силы преисподней. В его корнях размещаются змеи, у ствола живет животный мир, в ветвях — птицы и души умерших, на вершине — образы, воплощающие представление о славянском рае, — храм или Царь-Девы. «Речь идет, — пишет В. Н. Топоров, — о довольно стандартных описаниях беззнакового и беспризнакового хаоса, противостоящего знаково организованного космосу»²⁹⁶.

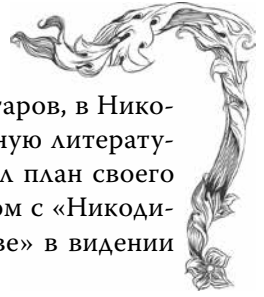
Поэтому одним из важнейших смыслов Мирового Древа в «Повести...», на наш взгляд, является *Крестное Древо*, проецирующееся на Родовое Древо, Мировое Древо индоевропейской и прежде всего славянской мифологии. Архетипический мотив Мирового Древа, которое прорастает из лона (сердца) Отрады в виденном ею сне, проанализирован А. Л. Топорковым, нашедшим иконографические источники этого сюжета — изображения Богоматери с прорастающим из ее лона Древом Жизни²⁹⁷.

Это, на наш взгляд, — символический исток основного сюжетного мотива о Крестном Древе.

Понятие «крестного древа» использует А. Н. Веселовский при анализе многочисленных славянских сказаний о Соломоне и Китоврасе и западных легенд о Морольфе и Мерлине. Он пишет, что легенды о «крестном древе» относятся к числу часто попадающихся в рукописях, они восходят к «сово-

²⁹⁶ Топоров В. Н. Древо Мировое // Мифы народов мира. М., 1994. Т. 1. С. 398.

²⁹⁷ Топоров А. Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор (глава III).



купному влиянию» сложившихся сюжетов у французских катаров, в Никодимовом евангелии и в «Видении Павла апостола» на народную литературу Италии XIII века. Уже Данте, как пишет он, «когда строил план своего ада и последовательность небес», всего вероятнее, был знаком с «Никодимовым евангелием». Он приводит легенду о «крестном древе» в видении XXXII песни «Чистилища»:

*«Тогда "Адам"! все тихо пророптали
И обступили древо, чьих ветвей
Ни листья, ни цветы не украшали...*

*"Хвала тебе, Грифон, за то, что древа
Не ранишь клювом; вкус отраден в нем,
Но горькие терзанья терпит чрево", —*

*Вскричали прочие, обстав кругом
Могучий ствол; и Зверь двоерожденный:
"Так семя всякой правды соблюдем"*

*И к дышлу колесницы обращенный,
Он к сирой ветви сам его привлек,
Связав их вязью, на нее сплетенной*

(пер. М. Лозинского)²⁹⁸.

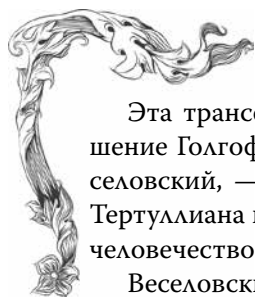
Этот сюжет, по Веселовскому, проникая через отреченную литературу, определял многие сюжеты апокрифов. В результате «древо кипарисное» в славянских сказаниях, стало ассоциироваться с «животворящим крестом», на котором был распят Христос²⁹⁹. Сформировался мотив «сторожить дерево», который очень важен, как указывает Веселовский, для формирования сюжета «крестного древа». Образ древа здесь связан и с основанием рода, и с распятием на нем Христа, и с уподоблением Христу.

Веселовский приводит в своем пересказе одну из подобных легенд «соломонова цикла», в которой муж и жена, ждущие ребенка, строят дом и охраняют дерево. «Умирая, — пишет Веселовский, — Насон завещает своему сыну, Спутнику, стеречь дерево, на котором распят будет Христос, и когда придет он, самому с ним распяться: таким образом ты освободишь весь род наш от мук вечных»³⁰⁰.

²⁹⁸ Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине // Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон: Избранные работы / Сост., подг. текста и коммент. К. Королева. М., 2001. С. 201–202. В издании приведен перевод М. Лозинского.

²⁹⁹ Там же. С. 207–209.

³⁰⁰ Там же. С. 211.



Эта трансформация Древа Жизни обозначена у Веселовского как «смешение Голгофы с Фавором»³⁰¹. «Это опять тот же символизм, — пишет Веселовский, — привязавшийся к легенде о крестном древе уже в понятиях Тертуллиана и блаженного Августина: кровь Спасителя не только искупляла человечество, но и образно смывала грех прародителя...»³⁰²

Веселовский пишет также о проникновении подобных сюжетов из сочинений Готфрида из Витербо — автора фольклорно-исторических сюжетов — и из «Legenda Aurea» («Золотая легенда») — знаменитого сборника житий, составленного в XIII веке, о котором уже была речь как возможном источнике некоторых сюжетов и образов «Повести...» Вячеслава Иванова. Здесь приводятся важные сведения о сюжетах трансформации древа в крест, например, в «Истории Св. Креста».

Символизм Крестного Древа в «Повести...» подтверждается анализом текста произведения. Главная цель св. Георгия — обращение рода человеческого в христианство. Символом обращения становится Родовое Древо как Вселенское, которое должно стать Крестным Древом, как следует из слов Богородицы в тексте авторской легенды, представленной в «Послании Иоанна Пресвитера», которые являются как бы предысторией повествования:

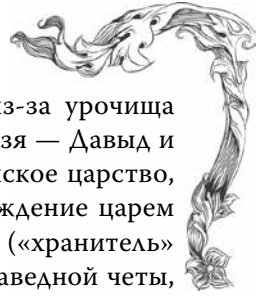
- «15 “Сыне Георгие, почто сестер твоих в земле полнощной, в дубравах темных оставил еси? Там они, во мраке неведения сидяще, со древами срослися и волчим млеком младенцев своих питают.
16 “Иди и просвети их, и с ними всю землю ту и все в ней живущие, и дубравы те окрести. Естество не премени, но и волков Слову Божию научи.
17 “И не прежде изыди из страны той, неже стрелу свою в недрах не оставиши: после многих годин стрелу золотую твою обретет избранный, местам тем и народу тому во спасение”» (I, 365).

Главы I–XXIII первых книг посвящены изложению династической легенды или Родового/Крестного Древа — истории рода Светомира, берущего свое начало от сестер св. Георгия-Победоносца, которых он «светом Христовым просветил», но не спас от «семени Змиева», так как на них попала кровь пораженного им змея-дракона. Уровень династической легенды дан как результат отбора и конкретизации событий, изложенных в естественном порядке. Основными героями — эмблематическими являются Лазарь-Владарь и Горислава.

Их род, с одной стороны, «несет крест» — проклятие: хтоническое «змиево» начало, так как все они, по словам Гориславы, «змееныши». С другой стороны, род причастен к небесному началу через св. Георгия, утвердившегося как Егорий Храбрый в народном сознании. Создаются оппозиции как изначальные повествовательные инстанции. Хтоническое начало в сознании представителей рода привело к тому, что потомки св. Георгия

³⁰¹ Там же. С. 213.

³⁰² Там же.



сами себя, говоря словами повествователя, «истребили» из-за урочища Егорьева, где стрела его была захоронена, и осталось два князя — Давыд и Боривой. Роду Давыдову предназначено построить христианское царство, найти стрелу Егорьеву и быть спасителем мира через утверждение царем Лазаря и рождение Светомира. Св. Георгием избраны Давыд («хранитель» Егорьева урочища) и жена его Василиса — тип бездетной праведной четы, близкой Аврааму и Сарре или Иоахиму и Анне. Большую роль играют знамения чудес. Так, Василисе привиделся сон, в котором появляется иконовидение св. Георгия:

«8 Глядь, а навстречу ей, по-над лугом низехонько, плывет на воздушех, ровно челн по озеру, облак червленьый, и на том облаке, диво дивное, сам Свет-Егорий стоит, юноша красный в доспехах пресветлых, и копье лучевидное в руке держит.

9 И как наплыл на нее, водрузил ей копье-луч прямо в темя, и проник в нее луч сквозь все тело, и под тем она копьем под Егорьевым до самых грудей в землю вошла» (I, 259).

В эпизоде «водружения копья» воплотились пророческие слова Симеона Богоприимца к Богоматери: «И тебе самой оружие пройдет душу», которые Е. Н. Трубецкой рассматривает как пример борьбы двух миров в древнерусской иконе³⁰³. Этот эпизод как иконологическая интерпретация сюжета «Благовещенья» Вячеславом Ивановым воспроизводится и в поэме «Младенчество». Луч-стрела-копье, пронзивший мать как Весть о деторождении, — символ нисхождения Святого духа — образ, распространенный в иконографии «Благовещенья» Девы Марии со времен Средневековья. Нетрудно убедиться, что во сне Василисе как знамение явился св. Георгий. Изображение на наиболее почитаемых иконах св. Георгия в образе юноши, облаченного в доспехи, было распространено в христианском искусстве.

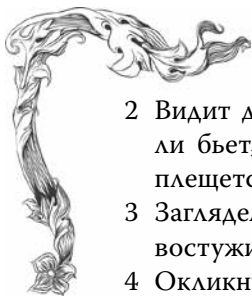
«Если вертикальная структура Древа Мирового, — как пишет В. Н. Топоров, — связана со сферой мифологического, прежде всего космологического, то горизонтальная структура соотнесена с ритуалом и его участниками»³⁰⁴. Ритуал совмещен, — по мнению исследователя, — всегда с древом, которое, претерпевая трансформации, находится в центре ритуала»³⁰⁵. Событие чудесного зачатия связано со священным местом:

«1Бродила в Ильин день Василиса по дубравам окольным и набрела на заповедное урочище Егорьево.

³⁰³ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. С. 63.

³⁰⁴ Топоров В. Н. Древо Мировое. С. 401.

³⁰⁵ Там же.



- 2 Видит дуб старый, грозою опаленный, и родник под ним из земли бьет, по мху зеленому да по камушкам гладким разливается, плещется, на солнце играет.
- 3 Загляделась, залюбовалось Василиса на журчливый родник и востужила о своем бесплодии.
- 4 Окликнула ее старица прохожая и говорит ей: "Почто тужишь? Сей дуб Егорьев, и родник сей Егорьев ключ. Испей, по молитве, воды от источника и ступай до грозы домой с миром".
- 5 И сказавши те слова, скрылась старица в дебри лесной.
- 6 Испила Василиса с молитвою воды ключевой студеной и пришла до грозы в дом свой, и в ту-же ночь во чреве понесла» (I, 259–260).

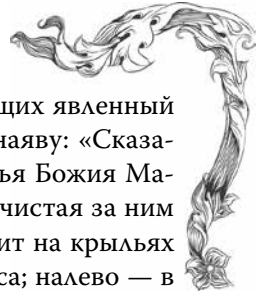
Магическое пространство древа в структуре произведения действительно и активно. Оно становится пространством «перехода». Это ведет к изменению ситуации или просветлению героев:

- «7 Когда же родился младенец на Егория вешнего и наречен был над святою купелью, деду в честь, Лазарем, повелел Давыд:
- 8 ветхий, что над Егорьевым ключом, дуб срубить, и из комля цельный крест вытесать, и святого Егорья образ в крест врезать, и сень из того-же дуба соорудить, и поставить крест и сень над криницею.
- 9 И хвалили Бога родители обрадованные, и обновилась жизнь их, и ключом взыграла, словно давняя им вернулась младость» (I, 260).

Сооружение креста, вырезанного из дуба — преодоление языческого обряда поклонения деревьям и установление обряда поклонения кресту. Подобные иконы, например, «Поклонение Пречестному Кресту Христову» (XII век), являющиеся символом спасения и победы над злом, хорошо известны в древнерусской традиции³⁰⁶. В мифопоэтике «Повести о Светомире царевиче» трансформация символа древа в крест — «зерно» создаваемого сюжета. Образ древа-креста несет также основную символическую нагрузку, именно он указывает на смысл Мирового Древа в «Повести...» как Крестного Древа. Символическое Крестное Древо определяет иконологический план реализации мифологического сюжета.

Повторяемость иконных образов возникает на уровне автора-повествователя (старца-инока), воспроизводящего икону «Чудо Георгия о змие» как образ реального Егория Храброго — героя апокрифических сказаний или духовных стихов: «В девятый раз чередой с похорон Гориславиных проехал по лесам Егорий на белом коне; ласточек прикликал, росу спустил, скот в поле выгнал» (I, 278). Этот же образ дается на уровне героя-рассказчика как

³⁰⁶ См. об этом в кн.: Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005. С. 160.



знамение (Василиса, Отрада, Владарь, Светомир), переживающих явленный им образ, определяющий судьбу, во сне либо в видении или наяву: «Сказала в ответ Отрада: “Так оно и есть, Лазарь, как я пою. А Егорья Божия Матерь любит. Он перед Нею по земле на белом коне едет, а Пречистая за ним идет”» (I, 284); «И видит Светомир: над головою его орел парит на крыльях распростертых; направо — лампада теплется пред Ликом Спаса; налево — в мерцающем свете горящего елея Матерь Божия идет, а перед Нею всадник едет на белом коне, и в руке всадника копье золотое стреловидное» (I, 413). Показательно, что исследователи указывают на житийные иконы, на которых Царевна по имени Мария, символизирующая Церковь, ведет на поясе змея вслед за Георгием Победоносцем, едущим на белом коне³⁰⁷.

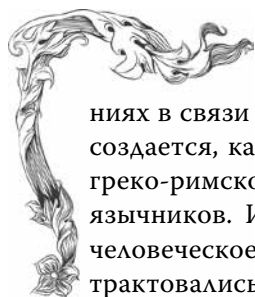
Икона как «умозрение в красках» и «опыт духовидения», по мнению Е. Н. Трубецкого, возникает на Руси в период распространения христианства, и ее значение в противостоянии «царству звериному» и «образу звериному» в период славянского двоеверия было велико. Все древнерусское искусство, как он считает, — зародилось и выросло в борьбе с двоеверием и искушением. Уже в ранний языческий период, как он утверждает, икона — это путь к храму, так как сопряжение иконных образов приводит к пониманию, что именно храм является тем началом, которое должно господствовать в мире. «Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты»³⁰⁸. Храм как идеал, как иная действительность, по мнению Е. Трубецкого, олицетворяется архитектурой не столько византийских куполов или готическим шпилем, сколько луковичными куполами древнерусских храмов, так они воплощают идею глубокого, на его взгляд, «молитвенного горения к небесам», а многоглавые церкви на Руси — это «дальнее потустороннее видение града Божьего», это «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков и всякое дыхание земное»³⁰⁹. Не случайно появление рисунков куполов православных храмов в автографах «Повести о Светомире царевице», как уже указывалось.

В своей речи «Общий богословский взгляд на историю древнецерковной иконографии» (Киев, 1879) арх. Христофор (проф. Ф. Смирнов) отметил значимость древнецерковной иконографии для обращения язычников к христианской вере и для развития церковного учения (с. 1). Для приближения к Богу нужны были, по его мнению, внешние чувственные символические изображения, они были весьма популярны в языческих представле-

³⁰⁷ См. об этом в статье Е. М. Саенковой и Н. В. Герасименко в кн.: Иконы Святых воинов. Образы небесных защитников в византийском, балканском и древнерусском искусстве. С. 55.

³⁰⁸ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. С. 8.

³⁰⁹ Там же. С. 12.

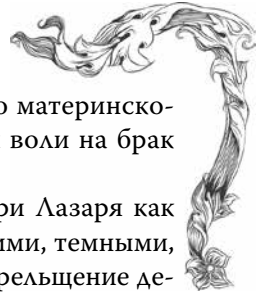


ниях в связи с предшествовавшим культом идолов. Религиозное искусство создается, как он пишет, в противовес чувственному телесному искусству греко-римской древности и абстрактному идолотворческому искусству язычников. Икона соединила в себе небесное и земное, божественное и человеческое через образ Богочеловека Иисуса Христа, поэтому «иконы трактовались как монументальное выражение веры», и «греческая церковь по справедливости праздновала одержанную на соборе константинопольском 842 г. победу над иконоборчеством как торжество православия», поэтому «иконы имели для христианской церкви некоторое значение как вообще отличительный признак христианства от иудейства и магометанства» (с. 17). Иконы имели и догматическое значение как воплощение Ветхого и Нового Заветов в живописных образах и аскетическое как подражание первообразам.

Вячеслав Иванов считал природу человека двойственной, содержащей в себе мятежное, хаотическое и «титаническое» начало, просветляющееся в процессе «духовного возрастания»: «Человек освобождается от буйного Титана в себе только путем медленного искупительного процесса. <...> Принцип очищений, посвящений в таинства, благодатных пакирождений из лона Персефоны ставит на место устойчивого гуманистического самоутверждения человеческой особи ("homo sum") — динамическую проблему духовного возрастания; мистерии, эта подготовительная школа смерти» (III, 374). Путь очищения диктуется символикой Крестного Древа.

Пространство, в котором взаимодействуют персонажи повести и герои снов, видений, представлений, часто представленные иконным образом или образом славянского бестиария, можно считать мистериальным. Это пространство перехода или перерождения героя. Св. Георгий принимает участие в судьбе родившегося Лазаря, будущего Владаря — царя, оберегая его и направляя. Иногда он прибегает к силе лесных помощников — волков. Волчица, бросившаяся в лесу на обидчика Лазаря — Ваську Жихаря, согласно общеевропейским легендам, — тотемный предок, защищающий своих чад (как волчица, вскормившая основателей Рима — Ромула и Рема). Кроме того, волки, по славянским поверьям, — лесные помощники Егория Храброго. Встреча с волком символически означает перерождение героя и отказ от прежней жизни³¹⁰. После этой встречи меняется и Васька Жихарь, становясь хранителем Лазаря, и сам Лазарь, он «забился в судороге, с пеною у рта, и на недолгое время оцепенел» (I, 261). Это событие — ситуация испытания героя, который должен перейти в «иконное» пространство, воскреснуть, как новозаветный Лазарь, пережив мистическую смерть и воскресение. Но мистическую смерть — многолетнее «сидение» или «оцепенение» — герой получит из-за прельщения красотой Гориславы — неве-

³¹⁰ См., например: Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 73–74. Мифология образов волков многосторонне рассмотрена в книге А. Л. Топоркова: Топорков А. Л. Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор (глава III).



сты крестного брата Симеона Управды. Горислава Лазарю, по материнскому предвидению, «сулена, да не сужена», то есть нет божьей воли на брак Лазаря и Гориславы.

Образ Гориславы двойственен и представлен во сне матери Лазаря как иконный лик, которая видит ее, «как живую, с глазами большими, темными, красивую да печальную...» (I, 262), а Лазарь как дьявольское прельщение демонической красотой: «...оторопел Лазарь: такой красы женской, нежной и грозной, в жизни не видывал» (I, 264). В ней нет аскетизма, подчинения идее «несения креста». Она не может войти в «иконное пространство» повести в начале повествования, так как хтоническое, «змиево» начало, выступающее как внутренняя ее природа, выплеснувшаяся в песнях-пророчествах (I, 264–265), в признаниях, что она «змея Горынская», что ее «кровь кровь кличет, чужой не хочет» (I, 265), не дает ей возможности принять христианское смирение и жить в браке с Симеоном Управдой, которого она готова «извести» и этим погубить душу Лазаря:

«19 “Коль воистину соблюсти меня хочешь, соблюди душу мою. Полюбишь меня, — из плена змиева живую меня изведешь; мне будешь за Егория, и земле Егорьем себя покажешь» (I, 265).

Ее фраза «из плена Змиева меня изведешь» воспроизводит сюжет одного из клейм иконы «Св. Георгий с житием», в котором спасенная царевна идет в город укрощенного воином змея-дракона, повязав его своим поясом. То есть для нее спасение — в укрощении в ней змея-дракона, которое может произойти через любовь к ней Лазаря. Но он должен убить Симеона Управду, сужено ей жениха, его крестного брата. Страх утраты возможности спасти душу парализует его и видит он во сне, что машет он жезлом Егорию и «возбраняет ему»:

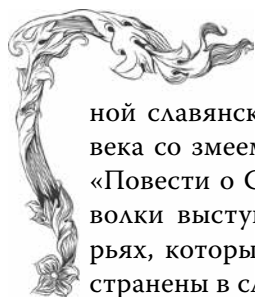
«5А Егорий в ответ: “Мне ты сам данью будешь: ныне за двоих выкуп, по долгом времени за всю землю оброк”.

6 И метнул Егорий копьем в Лазаря, и прошло копье сквозь чресла Лазоревы, и врос он в камень до чресл.

7 Пробудился спящий от сна и ощутил, что отнялись ноги его. И заплакал Лазарь о своем убожестве.

8 И с той поры сиднем сел, жив и млад телом с головы до чресл, а ниже мертв» (I, 270).

Необходимо отметить вписанность христианских мотивов и образов «Повести...» в славянский бестиарий, который представлен не только мифическими образами змея или животных (волков, медведей), но и выраженностью в человеке свойств бестиарного животного. Сестры Егория Храброго, его род, Горислава и Владарь «до сидения», царица Зоя — представители «змеиногo царства». Как отмечал А. А. Потебня, в традицион-



ной славянской культуре происходило отождествление души злого человека со змеем и волком³¹¹. Волк как тотемный предок отождествляется в «Повести о Светомире царевиче» с ипостасью Егория Храброго. Поэтому волки выступают его помощниками и заместителями в народных поверьях, которым следовал Иванов. Эти представления также были распространены в славянском фольклоре.

Утрата телесности, аскетизм, страдание — это «испытание» «целением», по словам матери Лазаря, Василисы, условие возможности вхождения героя в иконное пространство, ухода из «змеиного царства», на которое он обречен и из-за любви к Гориславе. Сюжет повести не просто оформляется орнаментальными вставками-образами икон, иконографическими деталями, темами и мотивами по принципу параллелизма слова и изображения, наблюдается эстетизация религиозных образов, их объединение по принципу взаимосвязи, бинарности, параллелизма. Сюжетно объединяются готовые вечные мотивы и образы, уже существующие в памяти человечества и многократно повторяющиеся.

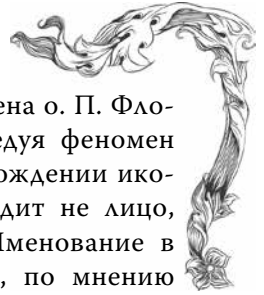
Мотив пронзенности копьем — с одной стороны, очень распространенный прием при изображении св. Георгия на иконах и фресках, как уже указывалось, с другой стороны, это мотив причастности телу и крови Христа, так как в Евангелии от Иоанна есть рассказ о пронзенности копьем ребер Иисусовых (Ио. XIX, 34). Этот мотив евхаристический и лежит в основе легенд о св. Граале. Анализируя мотив пронзенности Христа копьем, С. Булгаков в своей работе «Святый Грааль» пишет о том, что это спасительная жертва во искупление человеческого рода³¹². Этот эпизод часто изображается иконописцами и художниками западной традиции как символическое изображение создания христианской Церкви, так как св. Грааль «является чистым сердцам», «он пребывает в мире как таинственная святыня, как сила жизни, как тот огонь, в котором мир преобразится в новое небо и новую землю»³¹³.

В «Послании Иоанна Пресвитера» есть слова о том, что «образ Божий в человецех затмен» (I, 355). Это одна из важнейших проблем, которые Вяч. Иванов ставит в своем произведении. Она укоренена в основах иконописания, согласно которым принцип причастности образа лику Христа является главенствующим в религиозной живописи. Поэтому важнейшую роль в «Повести о Светомире царевиче» играют традиции, на которых основан принцип именования персонажей и создания их образов (от портрета — к иконе) и сам экфрастический принцип, положенный в основу мифологически-мистериального сюжета преображения человека по образу и подобию Божьему.

³¹¹ *Потебня А. А.* Собрание трудов. Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 306. См. об этом же: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* М., 1995. С. 103.

³¹² *См. Булгаков С. Н.* Святый Грааль. Опыт догматической экзегезы // *Булгаков С. Н.* Первообраз и образ. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 329.

³¹³ Там же. С. 329.



Мистериальная функция иконы специально была выделена о. П. Флоренским в его работе «Иконостас»³¹⁴. Кроме того, исследуя феномен иконы в раннехристианском искусстве, он писал о происхождении иконы от маски усопшего святого, поэтому она воспроизводит не лицо, а лик, то есть архетип или идеальный первообраз³¹⁵. Именование в древнерусской иконе, имеющей византийскую традицию, по мнению о. С. Булгакова, «и само входит в качестве изобразительного средства в изображение» и «соотносит образ с оригиналом, икону с первообразом, оно присоединяет данную икону к многоиконному духу», поэтому «имя есть в этом смысле иероглиф личности, ознаменованье невидимого в видимом...»³¹⁶. О канонизации как основном принципе религиозной живописи писал Н. П. Кондаков. Анализируя принципы иконографии, он указывал на эстетическую и онтологическую цель иконы, которая была основана на том, «чтобы в фигурах являлся отблеск ликов ангельских, пророческих и святых; идеальное служило здесь подкладкою и фоном для реального...»³¹⁷.

Архетипическую природу первообраза символизируют многие имена персонажей. Собственно Георгием святой назван только в богословской части — в «Послании Иоанна Пресвитера». В повествовании от лица старца-инока он именуется Егорием Храбрым, что отсылает к народной традиции в духовной поэзии и точке зрения повествователя, эту позицию выражающего. Имена выступают как художественные образы и символизируют «непроявленную духовную сущность» в начале пути героя, говоря словами П. А. Флоренского, и его «самопроявление» после испытаний, страданий и жертвенного служения, то есть «все пространство произведения служит проявлением духовной сущности»³¹⁸.

Часто персонаж в произведении имеет второе имя, данное ему при крещении, которое предвещает судьбу. Например, Лазарь о своей болезни — «сидении» — говорит: «Думала сын твой Владарь; а он, как наречен Лазарем, таков и вышел: сиречь не Владарь, а убогий Лазарь» (I, 271). Причем его мистическая смерть и воскрешение даны через видение, пригрезившееся ему: он видит себя мертвого, как будто с иконы «Воскрешение Лазаря»: «И видит Лазарь внизу креницу Егорьеву, и себя, мужа, видит, под крестом лежащего чистого и белого, белою плащаницею покрыта, мертву подобна. <...> И при сих словах умер во сне Лазарь, и к яви пробудился...» (I, 299).

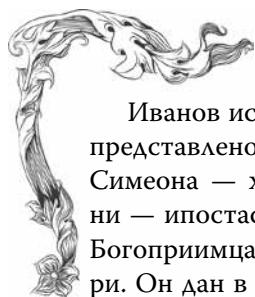
³¹⁴ Флоренский П. А. Иконостас // Философия русского религиозного искусства. Антология. С. 272.

³¹⁵ Там же. С. 277–279.

³¹⁶ Булгаков С. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства. Антология. С. 283.

³¹⁷ Кондаков Н. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 141.

³¹⁸ См. об этом: Флоренский П. А. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. Т.3. М., 2000. С.182.



Иванов использует имена как образы икон и образы святых, так как имя представлено как сущность, например, в случае с Симеоном Управдой. Имя Симеона — христианского воина и мученика, правдолюбца. Его два имени — ипостаси его духовной сущности³¹⁹. Симеон Управда — имя Симеона Богоприимца, который провидит крестные муки Христа и скорбь Богоматери. Он дан в «Повести» как воин-страстотерпец, пригвожденный ко кресту страданий, сохраняя, как святой, волю к «горению ко кресту». Образ праведного Симеона Управды в восприятии Лазаря воспроизведен как лик на иконе, так как пронизан божественным внутренним светом:

«З А Лазарь поодаль глядел, как он поживает, лицом светел и благообразен, и румянец на щеках похудалых заиграл, словно возшло перед ним солнце утреннее» (I, 267).

Этот же лик видит Горислава, пытавшаяся убить Симеона Управду (I, 273), но остановленная его видением в ореоле святого мученика, подобно Христу в терновом венце:

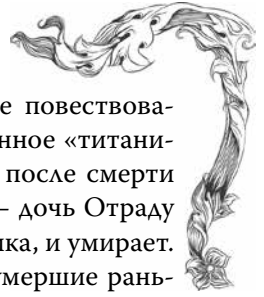
«10 “вижу, матушка, на челе его светлый венец и будто кровь из-под венца на чело сочится. И ужаснулось сердце мое, и умилилось» (I, 274).

Причем, оба имени героя могут носить архетипический характер. Имя, данное при крещении, близко к иконному именованию и вписывается в новозаветные тексты, жития святых и апокрифические сказания: Лазарь — Владарь, Серафим — Светомир, Ефросиния — Отрада, Фотиния — Зареслава, Варвара — Радислава. Многие имена даны как сущности: Серафим (*греч.* — огненный, пламенный), Ефросиния (*греч.* — радостная), Фотиния (*греч.* — светлая), Варвара (*греч.* — иноземная).

Так как мир телесный в иконе лишь призрачная оболочка, большую роль играет выражение глаз, передающих духовную жизнь. Так, Василиса видит Гориславу «с глазами большими, темными, красивую да печальную», Симеон «глядит на Лазаря кроткими глазами» и т. д.

В изображении главных героев Вяч. Иванов использует иконописный мотив отречения от прошлой жизни, от житейской реальности (Лазарь-Владарь, Горислава, Отрада). Аскетическая идея связана с жизнью Лазаря-Владаря, Отрады, Серафима. Много лет «сиденья» должен пережить Владарь, пока не произошло его отречения от прошлых «змеиных» мыслей и побуждений. Любовь к нему Отрады дается как дар Божий за отречение от звериного начала. Пока он связан с ней духовными помыслами и живет в вере, надежде, любви — ему посылается семейное счастье. Светомир лишен житейского здравого ума, он живет памятью небесной жизни. Иоанн Пресви-тер и Параскева принесли обет «в девстве сожителствовати» (I, 367).

³¹⁹ См. об ипостасности имени у П. А. Флоренского там же. С. 335.



Очень сложен и противоречив образ Гориславы. В начале повествования это — женщина, воплощающая хтоническое, непросветленное «титаническое», говоря словами Вяч. Иванова, начало. Она рождает после смерти мужа — воина и христианского мученика Симеона Управды — дочь Отраду в урочище Егорьевом «у креста», который поставлен у источника, и умирает. Согласно мифологическим представлениям древних славян, умершие раньше срока («заложные покойники») доживают положенный им до гроба срок близь того места, где настигла их смерть, сохраняют присущие им особенности, а женщины, как пишет Д. К. Зеленин, «превращаются по общенародному поверью в русалок»³²⁰. Он указывает, что русалки — «суть не что иное, как души умерших»³²¹. Образ Гориславы-русалки преследует Лазаря, он видит ее во снах и наяву, «просвечивающей» через рожденную ею дочь — Отраду. Она становится путеводительницей Отрады, отводя от нее беду. Как и у русалки, у нее длинные волосы, тело белое, прозрачное, лицо светлое³²², об ее посмертном вхождении в «иконное» пространство, которое она вымолила, спасая душу Лазаря, свидетельствует Отрада (I, 286).

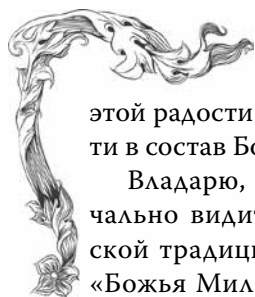
Женские образы, не получившие «иконного» статуса, символизируются языческими именами, этимология которых «прозрачна»: это Горислава из рода Горынских, царица Зоя — двойник Елены Прекрасной. Они напоминают образ роковой девы со «змеящимися волосами» и змеиной сущностью, присущий живописи английских художников-прерафаэлитов, например, Берн-Джонса. Женщина, которая не в состоянии совершить «переход» в свою «иконную» сущность при жизни, гибнет (Горислава или Радислава) или становится посредницей, замаливающей грехи (Отрада-Ефросинья). По народным поверьям, к русалкам причисляли и св. Параскеву-Пятницу³²³, которая, как и Горислава, является хранительницей источника. Образ души Гориславы «иконизируется» по мере развития повествования: ее светлым «иконным» двойником становится Параскева. По мнению Е. Н. Трубецкого, аскетизм иконы воплощает радость «окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к

³²⁰ Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 141.

³²¹ Там же. С. 153. Теория о русалках как душах умерших изложена в работах А. Н. Афанасьева, Е. В. Аничкова, А. Н. Веселовского в связи с исследованием славянской мифологии, религии, обрядовой поэзии и духовного стиха. См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими связями древних родственных народов. М., 1869. Т. 3. С. 241–242; Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. 1. С. 303; Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. Святой Георгий в легенде, песне и обряде // Записки императорской Академии наук. СПб., 1880. Т. 37.

³²² Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. С. 158–222.

³²³ См. об этом: Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. С. 249.



этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть...»³²⁴.

Владарю, который много лет провел без движения, Отрада первоначально видится Отроковицей. Образ светлой Отроковицы в византийской традиции изображался на картинах и фресках Страшного суда как «Божья Милостыня», которая вымаливала вернуть грешные души, избавить их от Страшного суда. «Подобные же олицетворения добродетели и богословских идей в виде лучезарных жен, заимствованные средневековыми художниками от древнехристианских, встречаем и в Дантовой поэме...», — писал Ф. Буслаев³²⁵. Ее сопровождает цвет лазоревый, белый. Принесенные ею лазоревые цветы, собранные у криницы Егорьевой, где она виделась со своей матерью — Гориславой, оказывают спасительное действие на Владаря. По народным поверьям, как утверждает Веселовский, цветы, растущие у подножья древа-креста, обладают чудодейственными свойствами. «Это *osium basilicum*, наш базилик, душики, малороссийские васильки, которые в народной обрядности до сих пор связаны с культом креста...»³²⁶

Сцена встречи Отрады со святым страцем Парфением, его благословение на брак с Лазарем представлено как сцена Благовещения, подтверждением служат слова ее: «Се, раба Господня» (I, 305)³²⁷. В пророческом видении Отрада видит Богоматерь с младенцем Христом как предвестие о рождении Светомира (I, 305). Рождество Светомира она видела в знамениях, близких иконе «Рождество Христово» (I, 310). Кроме того, Отрада предстает перед мужем и детьми иконным образом «Покрова Богородицы» (I, 325–326). Она часто видится Лазарю-Владарю в образе Богоматери. Для сакрализации этого женского образа и рожденного ею сына Иванов использует также символично-аллегорические образы иконы «Богоматерь Неопалимая Купина»:

«8 Переступил Владорь порог покоя и увидел Отраду сидящую и двух младенцев, спящих на лоне ее — одного полного и румяного, другого бездыханну подобна, — и ужаснулся.

9 Ибо узнал сына своего, облаком смерти повита; и лицо его как пепел тусклый, как усопшего мощи.

10 И в тот же час узрел над ним на мгновение ока его-же, младенца малого, прямо стоящего в хитоне пресветлом и в диадеме ясной, и

³²⁴ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. С. 14.

³²⁵ Буслаев Ф. И. Изображение страшного суда // Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. С. 192.

³²⁶ Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. С. 213.

³²⁷ О неканонических изображениях Девы Марии в сцене Благовещения, когда она стоит на коленях, в лесу или у колодца, см: Буслаев Ф. И. Общие понятия о древнерусской иконописи. С. 71.



луч стреловидный в руке его, лицо же его смугло, и очи как зеницы орла, разбужено молнией» (I, 309).

Мистико-аллегорические иконы Богоматери Неопалимой Купины были распространены в древнерусском и русском искусстве XVIII века, когда «на груди Богоматери дополнительно к образу младенца Христа пишется небольшой образ Христа как Царя и Архиерея», как на иконе из иконостаса Ферапонтова монастыря, датирующей XVI веком³²⁸, или на иконах XVIII века³²⁹. Смысл иконы: «Мария — Крепость царская, ибо носит во чреве царя; Мария — пресвятая, ибо носит во чреве будущего Первосвященника»³³⁰.

Символичен смысл этого образа для судьбы Светомира, который должен пережить мистическую смерть и воскрешение. Предвосхищается его предназначение — стать архиереем и одновременно царем христианского государства. Само имя Отрады, как следует из исследования Н. П. Кондакова, является названием одной из икон на Афоне: «К числу особенно чтимых и замечательных икон Афона относится прославленная чудотворная икона Божьей Матери Утешения или Отрады в Ватопеде <...>. Это чудный образ, в котором умиление матери перед Предвечным Младенцем служит человеку “утешением”»³³¹.

Иконописными подлинниками наваян в произведении и образ Светомира, которого отличает неотмирность, чудо исцеления, аскетизм и умение видеть духовным зрением мир иной. Его образ может составить тему специального исследования. Важно отметить, что Иванов использовал при создании образа житие и иконы св. Серафима Саровского. В перипетиях его судьбы отражены события пути Серафима Саровского, например, падение с колокольни и чудесное исцеление, любовь к нему диких зверей, особое покровительство Богоматери³³².

Интересен тот факт, что в своей книге о Серафиме Саровском М. Волошина-Сабашникова поместила репродукцию своей картины, на которой св. Серафим является посредником между миром земным и Софией Премудростью Божией³³³. Свое повествование она завершала словами: «На таинственном языке христианства душа, прошедшая сквозь духовное очищение и готовая принять в себя мировой Дух, называлась премудрой Девой. Воплощением на земле этой чистой Премудрости была Богородица. Связь Серафима с Девой Марией — тайна всей России. Но есть ли Россия душа, ожидающая “стяжания Духа Святого Божьего”, ко-

³²⁸ Бенцев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005. С. 130.

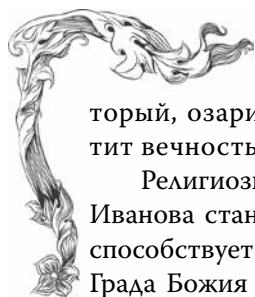
³²⁹ Там же. С. 26, 135, 138.

³³⁰ Там же. С. 134.

³³¹ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 165.

³³² См. об этом подробнее: Доценко С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова. С. 97–109.

³³³ См.: Сабашникова М. В. Святой Серафим. М.: Духовное знание, 1913.



торый, озарив ее, очистив страстный огонь ее, все своеобразие ее осветит вечность, в божественную Премудрость — Софию»³³⁴.

Религиозный экфрасис в «Повести о Светомире царевиче» Вячеслава Иванова становится выражением принципа сакрализации мира и человека, способствует созданию второго мира через введение мистического мотива Града Божия на земле как Вселенского Древа, которое возможно лишь как символическое воплощение Крестного Древа. Становится очевидно, что Иванов был не только знатоком и ценителем иконы как произведения искусства и как явления культа, но знал известные работы по иконографии древнецерковного искусства: например, Ф. И. Буслаева, Н. П. Кондакова, арх. Христофора³³⁵, которые заложили сравнительно-исторический и иконографический метод изучения религиозной живописи.

Кроме того, как можно убедиться, ему были близки идеи работ Е. Трубецкого³³⁶, С. Булгакова, П. Флоренского по философии религиозного искусства, так как в них был разработан метод символического истолкования иконописного образа и икона понималась как тип теургического искусства, преобразующего человека через мистику Богочеловека Иисуса Христа. Он видел в иконе тип архитектурного соборного искусства и «прообраз грядущего храмового человечества», говоря словами Е. Трубецкого³³⁷. Важнейшие положения о специфике и границах иконы, сущности ее иконографического канона, именовании (слово-образ, имя-образ) оказали влияние на художественную манеру писателя.

Вячеслав Иванов использует при создании иконного образа метод «реинтерпретационных контаминаций» (наложения одного образа на другой), который имеет давнюю традицию и формируется еще в искусстве Средневековья и Ренессанса. Он был выделен в искусствознании Э. Панофским³³⁸. Иконологический метод оказывается характерным не только для истолкования внекультового искусства, но и для понимания иконы, так как, по словам С. Булгакова, икона, хоть и имеет свои границы и художественный канон, но «представляет вообще только одну из возможностей художественного изображения» и является неиссякаемой темой «художественного благочестия и творческого созерцания»³³⁹.

³³⁴ Там же. С. 93.

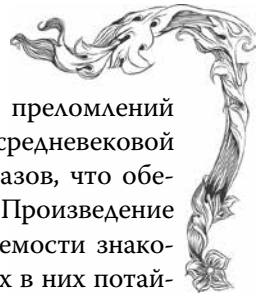
³³⁵ См., например: *Христофор арх.* <проф. Ф. Смирнов> 1) Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного веросознания. М., 1887; 2) Жизнь Иисуса Христа в памятниках древнехристианской иконографии. Тамбов, 1886. Цит. по кн: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова. С. 301 (№ 803, 810).

³³⁶ См. описание книг С. Н. Трубецкого, посвященных иконе и содержащихся в библиотеке Вяч. Иванова. Там же. С. 319. № 1328; С. 296. № 703 и др.

³³⁷ *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. С. 21, 101.

³³⁸ См., например: *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 178–187. См. использование указанного метода при определении «живописного» стиля в работе Г. Вёльфлина «Ренессанс и барокко» (СПб., 2004. С. 72–83).

³³⁹ *Булгаков С. Н.* Икона и иконопочитание. С. 290.



В связи с многообразием иконологических образов и их преломлений «Повесть о Светомире царевиче» тяготеет к жанру, близкому средневековой эмблеме в силу сопряженности визуального и словесного образов, что обеспечивает непрерывность аллегорического толкования³⁴⁰. Произведение представляет собой тип гипертекста, основанного на повторяемости знаковых образов — кодов икон как изображений «с зашифрованных в них потайным, неведомым смыслом»³⁴¹. Функция жанровой формы эмблемы — визуальная репрезентация целого мира, энциклопедизм и универсализм. Основа этого — орнаментальность повествования, организованного на основе принципа цитирования и экспликации сюжетов, образов и мотивов религиозной живописи, которые могут являться «готовыми» образами-эмблемами в системе развития сюжета произведения, основанного на архетипе Мирового Древа.

Таким образом, в философской исследовательской и художественной прозе Вячеслав Иванов использует миф как форму репрезентации образа, мотива, фабулы, сюжета. Он нередко прибегает к моделям *Мирового Древа* и *лабиринта*, так как текст провоцирует читателя блуждать, разгадывая его загадки и символическое значение языка.

В древнегреческой культуре модель лабиринта выражалась узором меандра, как пишет К. Кереньи. Он также указывает, что у Платона и Плутарха блуждания по лабиринту и по кругу становятся путями инициации³⁴². В статье «Ницше и Дионис» Иванов писал о внутренней антиномике, которая ведет к самораздвоению субъекта, самоисканию, самоподстереганию, самоускользанию, живому ощущению «своих внутренних блужданий в себе самом и встреч с собою самим, почти зрительное видение безысходных путей и неисследимых тайников душевного лабиринта» (I, 718). Достоевского назвал он вожатым в лабиринте и писал, что он «величайший из Дедалов, строителей лабиринта» (IV, 403).

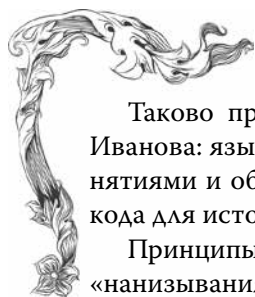
В своей работе «Испытание лабиринтом» М. Элиаде пишет, что лабиринт, основанный на принципе диалога, — испытание. «Испытание — потому, что все время приходится вспоминать полузабытое, а сам процесс — идешь, утыкаешься в тупик, возвращаешься назад, снова идешь — очень напоминает блуждание по лабиринту. Лабиринт же, я считаю, представляет по преимуществу образ инициации. Это — с одной стороны. С другой стороны, я полагаю, что жизнь каждого человека состоит из ряда инициатических испытаний: человек формируется, проходя через ряд неосознанных инициаций»³⁴³.

³⁴⁰ О жанре средневековой эмблемы см.: Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ. С. 250–278.

³⁴¹ Там же. С. 250.

³⁴² Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. С. 73.

³⁴³ Элиаде М. Испытание лабиринтом // Иностранная литература. 1999. № 4. С. 134.



Таково прозаическое художественное и литературоведческое наследие Иванова: язык усложнен и перегружен философскими и теологическими понятиями и образами, требующими герменевтического толкования и знания кода для истолкования.

Принципы диалога могут быть завуалированы риторическими приемами «нанизывания» мифем, символов, аллюзий, цитат, сравнений, аналогий, сопоставлений, скрытых и явных мифологических сюжетов, как в эссе «Анима» или «Мысли о поэзии». Это ритуализованная риторика «готового» слова. Говоря словами Андрея Белого, это и есть «эмблематика смысла», или эмблематизация имажинативных образов мифа, т. е. мифов, явленных образно, по мысли Я. Голосовкера³⁴⁴.

³⁴⁴ Голосовкер Я. Э. Избранное: Логика мифа. М., 1997.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



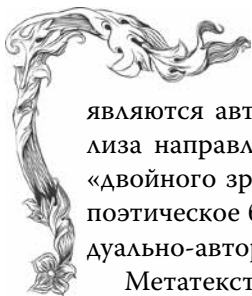
Творчество Вячеслава Иванова, как показал анализ, представляет собой единую целостную художественную систему, «ядром» которой является онтологизм «отраженных культур». Мифопоэтика как важнейшая составляющая этой системы — это альтернативная аристотелевской парадигме теоретическая и творческая практика, направленная на способы воплощения индивидуально-авторской художественной картины мира.

Иванов как теоретик русского символизма стремился сделать поэтику «живой» и подверженный множественным изменениям на основе сознательно использованных принципов платонизма, усматривая «зерно» становящейся формы в мифе и обряде. Точкой отсчета для него всегда была античность, которой он занимался как ученый-филолог, историк и поэт. Поэтика сюжета и жанра его интересовали в их генетическом аспекте и в фокусе кристаллизации в них первоначального прамифа или архетипа. Поэтому он иногда брал семантические системы, которые еще не были собственно литературой (например, своды мифов о Дионисе), и рассматривал, как из первоначального прамифа, или предмифа, то есть устойчивого комплекса образов, мотивов и сюжетов вычленяется система религиозного культа и обряда, функционирует и развивается миф, дающий варианты мифологем и символических образов, сюжетов и мотивов. Например, как из культа Зевса-праДиониса развиваются дионисийские культы, а из формы дионисийской мистерии рождается трагедия, дифирамб, гимн или пеан.

Важнейшие мифопоэтические стратегии, выделенные нами и прежде всего такие, как символизация, насыщенность мифемами, мифологемами, топосами, интермедialность, жанрово-родовой синтез, циклизация и другие, способствуют образованию метатекста. Он формируется всей образно-мотивной структурой и системой религиозно-философских и эстетических идей и основан на авторской модальности, то есть системе точек зрения и модусах художественности и прежде всего мифопоэтическом, так как лирическое Я задается как миф.

Если для Блока была органична идея пути и ее выражает сакрализованный автобиографический миф, то Вячеслав Иванов создает индивидуально-авторский на основе мифологии и религиозно-философской рефлексии, часто используя готовые сюжеты и символические образы философских диалогов Платона или посвячительных дионисийских, орфических, элевсинских мифов, делая их сюжеты «текстами» своей жизни.

Сюжет его автобиографического мифа «закрыт» напластованиями культурных отражений, и к его пониманию можно лишь приблизиться не только на основе биографических фактов или самих идей Иванова (его статьи часто



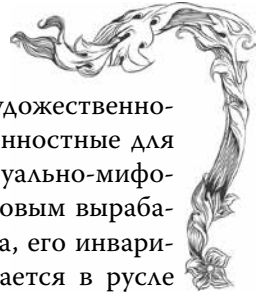
являются авторскими комментариями к текстам стихов), а на основе анализа направляющих образов-символов, которые и есть отраженное путем «двойного зрения» бытие высшей реальности. Это сакрализованное мифопоэтическое бытие «отраженных культур», которое раскрывается в индивидуально-авторском мифе исканий.

Метатекст творчества Вячеслава Иванова спроецирован на миф исканий сокровенного знания на основе мифологических мотивов памяти и вечного возвращения и архетипов круга, спирали, лестницы, башни, лабиринта, Мирового Древа, числового символизма, философии и поэтики имени. Цитата в этой системе преимущественно играет образно-мотивную и мифопорождающую функции, а не интертекстуальную. Метатекстовыми образованиями становятся книги лирики, статей и эссе, поэмы и драмы, книги-исследования, основанные на повторяющихся мифопоэтических образах, символах. Тенденция к намеренной архаизации языка обусловлена как стилизацией под тип мифического мышления, так и сотворением языка, адекватного творимому мифу.

Применительно к творчеству Иванова метатекст можно трактовать как особую форму коммуникации, при помощи которой функционирует индивидуально-значимая художественная система взаимосвязанных и взаимотражающих образов-символов, мифологем, мифопоэтических мотивов, а на их основе — основных и инвариантных, взаимодополняющих друг друга мифологических структур, генерирующих и «тексты жизни», и «тексты искусства», и исследования в форме статей и эссе. Художественная образность образует «мыслеобразы» — своеобразные понятия в форме символов, мифологем, философем, теологем, особых «формульных» слов (топосов), воплощающих сверхчувственный, по терминологии Иванова, метафизический опыт познания. Все это давало возможность не только многослойного диалога, но и полилога точек зрения и текстов культуры как проекции идеи становления, или витальности, присущей модерну в целом.

Мифопорождающие стратегии обусловили активный процесс взаимообогащения, синтеза и трансформации родов и жанров в творчестве Иванова. Музыкальную теургию и визионерство можно рассматривать как реализацию мифотворческих установок в структуре индивидуального космологического мифа, который складывается в процессе циклообразования на основе мистериального архетипа. Мистериальность присуща не только драматическим произведениям Иванова («Тантал», «Прометей»), но и лирике и лиро-эпосу, как мы уже убедились, рассматривая раннюю поэму «*Arg Mystica*», философскую поэму «Человек», «Повесть о Светомире царевиче». Активизация мистериального начала происходит в сборниках «Кормчие Звезды», «Прозрачность» под влиянием дионисийской религии и мифологии и усиливается в книгах лирики «Эрос», «*Cor Ardens*», проявляясь в «Нежной Тайне», достигая кульминации в поэме «Человек», где сделана попытка создания символистской поэмы-мистерии.

Мифопоэтика Иванова носила глубокий экспериментальный характер



и основывалась на разработанном им архетипном методе художественного мышления и мифотворчества, в основе которого лежат ценностные для его художественной системы религиозно-философские и ритуально-мифологические представления. В русле архетипного метода Ивановым вырабатывается ритуальная модель прамифа как основы метасюжета, его инвариантов, мотивных комплексов. Методология Иванова развивается в русле идей исторической поэтики А. Н. Веселовского и англо-американской школы мифокритики, предвосхищая исследования мифа и ритуала в работах О. М. Фрейденберг и В. Н. Топорова.

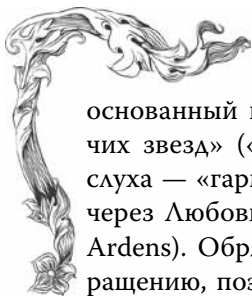
Архетипный метод разрабатывался Ивановым в русле исканий русского символизма и религиозно-философских движений на основе идеи обобщения мистической традиции и трансформации ее в житетворческий миф, поэтому оказался близким учению К. Г. Юнга.

Основой мифопоэтики становится инициационный комплекс сюжетов, мотивов и образов уже в раннем творчестве (поэмы «Ars Mystica», «Laeta», «Сфинкс», «Миры возможного» и др.), в книгах лирики и поэмах 1900–1910-х годов («Человек», «Младенчество»), эссе («Ты еси», «Анима», «Мысли о поэзии»), книг исследований («Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство», «Достоевский. Трагедия-миф-мистика»), стихотворного эпоса «Повесть о Светомире царевиче». Основу инициационного сюжета составляют космологические и космософийные мифы, мифы воссоединения и брачных отношений, претерпевшие трансформацию христианские мифы Ветхого и Нового Заветов и исторической традиции; фольклорно-мифологические сюжеты и образы, схемы посвящения гностико-герметической философии.

На основе традиций мировых религий и культур складываются индивидуально-авторские образы, сюжеты, мифы и «тексты» («античный текст», «дионисийский текст», «римский текст», «башенный текст»). Доминирующее значение получают мифы о «катакомбном творчестве», «Эросе невозможного», софиологический миф, основанный на гностико-герметической и христианской мистической традиции.

Автор или герой в поэме и прозе Вячеслава Иванова преодолевают не препятствия, как в волшебной сказке или европейском романе, а «самого себя», как в религиях мира и мистериях посвящения, поиск направлен на познание самого себя и обретение себя, на то, что герой должен «превзойти» самого себя и найти в себе забытого, «зачарованного бога», что диктуется философской гностико-герметической и мистической христианской традицией.

Ведущими сюжетами становятся: сюжеты Исиды-Менады-Анимы-Психеи, Матери-Земли-Девы-Марии-Софии, Диониса-Христа. Испытанием является не реальность жизни, а реальность сознания. Результатом испытания является понимание природы всечеловеческой соборной религии единой Вселенской Церкви, природы мистического брака, дружбы-филии, священных ценностей внутренней духовной жизни, духовной миссии России. Инициационная схема сюжета посвящения включает в себе обряд перехода,



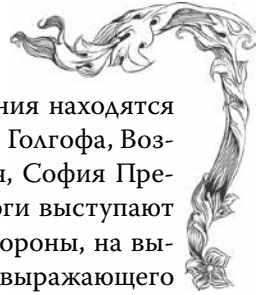
основанный на тайне мистерии. Мистерия проецируется на поиск «кормчих звезд» («Кормчие Звезды»), достижение особого духовного зрения и слуха — «гармонии сфер» («Прозрачность»), солнечное постижение сущего через Любовь и Смерть, Эрос и Танатос, Мистическую Розу, Башню («Cog Ardens»). Обряд перехода у Вячеслава Иванова близок к религиозному обращению, поэтому отличается от ритуалов перехода (rite de passage), выделенных А. ван Геннепом и В. Тернером. Субъект лирического сознания чаще всего воспринимается как посвящаемый или приобщаемый к религиозным святыням, тайнам божественного мира и сокровищницам мировой культуры. Его функция — провиденциальная, он — медиум, который передает сокровенные знания-оракулы или прозрения. Ему присуще визионерство, основанное на озарении, видениях, мотивах сновидческого.

Художественные стратегии Иванова, как и у русских символистов, во многом определяются традицией русской философской поэзии Тютчева и немецкого романтизма, основаны на влиянии Платона, неоплатоников, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гёте и Новалиса. Это влияние определяет вектор его философской поэзии, развивающейся на мифопоэтической основе. Но углубление философской символической поэзии идет за счет мистического христианства и влияния эзотерической традиции, оказываясь, по сути, уникальным опытом ее переработки в индивидуально-авторскую систему символов и мифов.

Кроме того, оказываясь теоретиком выдвинутой В. С. Соловьевым идеи *соборности* и создателем концепции соборного театра, поэт формирует корпус книг лирики с учетом идеи создания соборного искусства, отсюда *диалогизм* как важнейший принцип его философской лирики и привнесение в поэзию «хорового» начала, присущего ранним формам «мусических искусств», вычленившихся из обряда, и ранним формам античной поэзии и драмы, что позволяет создать *многоголосую* природу текста, основанного на неосинкретизме и неотрадиционализме. Однолинейность авторской речи часто сопровождается в книгах лирики диалогическими структурами и многоголосием хора, введением голоса хорёга, иерофанта или корифея. Развитие мифа как рассказа, повествования способствует созданию эпического плана поэм-мистерий, например, «Человек» или «Младенчество». Идея жанрово-родового синтеза наиболее ощутима также в книгах лирики, где циклизация становится мифотворческой стратегией, сонет трансформируется в строфу, как в поэме «Спор» или «Младенчество».

Показателем мифопоэтического единства книг лирики Иванова является тип художественности, смещенный в сторону высокого пафоса мифологического типа, как определил подобное явление Н. Фрай¹. Для поэта характерно обращение к образам древних богов (Осириса, Митры, Диониса, Аполлона / Исида, Афины, Деметры, Персефоны и др.), героев мифов (Орфея, Тантала, Прометея) или лиц библейских или евангельских повествований и

¹ См.: Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы: Тракаты, статьи, эссе / Сост. и общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 232–263.



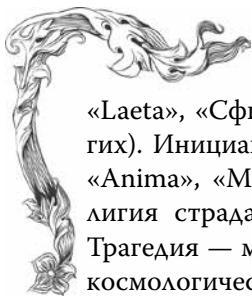
прежде всего Девы Марии и Иисуса Христа. В центре внимания находятся также образы христианской мифологии и религии (Рождество, Голгофа, Вознесение, Преображение, Отец и Сын, Дева-Мать, Мать-Земля, София Премудрость). Мифологические персонажи и явления, герои и боги выступают субъектами действия, отношения к ним основаны, с одной стороны, на высокой патетике, с другой — на пафосе сострадания и страха, выражающего идею жертвоприношения и судьбы. Основная идея мифологического модуса художественности — изживание страха тленности и бренности существования человека и приобщение к божественному. Познание осуществляется за счет постижения высших творений литературы и искусства: произведений Гомера, Вергилия, Данте, Гёте, Шиллера, Новалиса, Пушкина, Тютчева, Достоевского и мн. др. Причем выделяется высокий страстной трагический пафос, основанный на понятии священной жертвы (Дионис/Христос), и трагический пафос вины, или раскаяния (герой-жертва случая или судьбы, как Танта́л, Прометей, Эдип-царь).

Важнейшими для Вячеслава Иванова можно считать философские космологические сюжеты (об Эросе и андрогинной природе человека, Аримане и Люцифере), религиозные (Христе, Богоматери), пространственные, ярче всего проявившиеся в создании метафизики бесконечного и феномене «римского», или «петербургского» «башенного» текстов, а также многочисленные тематические. Тематическими можно считать те, где, по словам Н. Фрая, «антологизируемые произведения имеют сюжетно-изобразительный характер, в то время, как сама их компоновка и критерии отбора преследуют тематические цели»². Как, например, «Исповедь» Августина в образно-мотивной структуре текста поэмы Иванова «Младенчество» или «Книга Иова» в поэме «Человек».

На основе функционирующей системы символов и мифологем в творчестве Иванова на пересечении всех мифов и сюжетов складывается *индивидуально-авторский автобиографический миф* как сакрализованное повествование, в котором большую роль играет христианская символика, а также орфическая, дионисийская, элевсинская, гностико-герметическая мифология и платоновско-пифагорейская философия. Границы автобиографического мифа прослеживаются нами, начиная с «Кормчих Звезд» и до «Повести о Светомире царевиче». Вместе с тем автобиографический миф воплощается и в стихотворениях сборника «Свет вечерний», на что уже указывали исследователи, но его можно истолковать только в общем контексте всего его творчества как метатекста. Поэтому вариативность и повторяемость символов, мифологем, тем, мотивов и лейтмотивов, библейских, евангельских образов и цитат из самых различных источников — особенность этой модели метатекстуальности.

Мы считаем, что инициационный комплекс является основой мифотектоники творчества Вячеслава Иванова и основой сюжетов, мотивов и образов в прозе («Повесть о Светомире царевиче») и поэмах («Ars Mystica»,

² Там же. С. 252.



«Лаета», «Сфинкс», «Феофил и Мария», «Человек», «Младенчество» и других). Инициационные сюжеты присущи эссе Вячеслава Иванова («Ты еси», «Анима», «Мысли о поэзии»), исследовательским книгам («Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство», «Достоевский. Трагедия — миф — мистика»). Основу инициационного сюжета составляют космологические и космофийные мифы; мифы воссоединения и брачных отношений; христианские мифы и сюжеты Ветхого и Нового Заветов, фольклорно-мифологические сюжеты и образы, схемы посвящения мистерий древности и христианства.

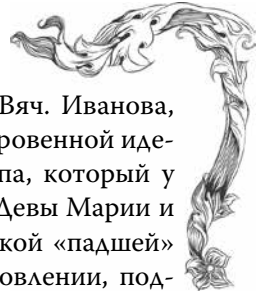
Инициационная схема сюжета посвящения включает в себе обряд перехода (*rite de passage*), основанный на тайне мистерий древности и христианства. В основе этой тайны — «дионисийский» миф перехода: от развоплощения себя смертного и тленного до обретающего софийно-пневматологический (просветляюще духовный) гносис. Мистерия проецируется на поиск «кормчих звезд» («Кормчие Звезды»), достижение особого духовного зрения и слуха — «гармонии сфер» («Кормчие Звезды» и «Прозрачность»), солнечное постижение сущего через Любовь и Смерть, Башню, Мистическую Розу, Крест («*Cor Ardens*»), лунарный миф через Эрос и Танатос («Нежная Тайна»). Обряд перехода близок у Вячеслава Иванова к религиозному обращению, поэтому отличается от социально-антропологических ритуалов перехода, описанных А. ван Геннепом и В. Тэрнером. Как пишет Н. В. Брагинская, рассматривая эту проблему на основе древних текстов, он «мыслится полным преображением, без возврата»³.

Двойственность сознания и его природный дуализм, вечная борьба противоположностей (хтоническое и божественное, хаос и космос, женское и мужское, жизнь и смерть) и осознание неполноты знания — заставляют возвращаться к исходному ради осуществления полноты, поэтому сюжеты приобретают *циклический* характер, актуализируются фигуры круга, кружения, лабиринта, восхождения и нисхождения, венчаясь чаще всего в итоге символическим образом Мирового Древа, Креста или Башни как Мировой Оси или инициационного центра.

Центральными мотивами становятся мотивы странствия, блуждания, плаванья, восхождения/нисхождения, посвящения и искушения «Прамирф» у Вячеслава Иванова, восходящий к обряду, как «архэ» у Хюбнера, архетип у К. Г. Юнга, — это «элемент традиции», «дионисийская эпифания» — форма воплощения мистерияльных ритуалов (символов трансформации у Юнга), а понятие нуминозное, разрабатывавшееся Юнгом, — это символический опыт переживания божественного.

Миф о вечном возврате является основой пути к сокровенному знанию, запечатленному в реальном событии человеческого духовного опыта прошлого, желанной и обретаемой в целях «нового рождения», перерождения

³ Брагинская Н. В. Обычное и странное в инициации Асенет // Переходы. Перемены. Превращения. Балканские чтения 10. Тезисы и материалы. 31 марта – 2 апреля 2009 года. М., 2009. С. 38.



«в духе», подкрепляемого памятью и традицией. «Прамиф» Вяч. Иванова, основанный на ритуале смерти/возрождение, станет его сокровенной идеей, реализуемой на основе древнейшего близнечного архетипа, который у него будет представлен отождествлением Диониса и Христа, Девы Марии и Софии Премудрости, Деметры и Персефоны. Тема гностической «падшей» Софии проецируется на душу человека, находящуюся в становлении, подверженную испытаниям и проходящую через циклы мистической смерти и возрождения. Драма мифологической близнечной ситуации в развитии сюжетов является следствием циклов развития религиозного сознания человека и человечества.

Дионисийство Иванова является культурно-историческим феноменом начала XX века, преломившимся в русском символизме, и одновременно стратегией текстопорождения и интерпретации. Оно представляет собой сокровенный религиозно-философский миф, созданный способом мифологизации некоего архаического прасюжета и структурированный как космологическая система. Правильней было бы назвать это ритуализованным космосом, для которого основанием служит вся мировая мифология, а способом организации — важнейшие архетипические схемы представления, заложенные в дионисийских культах и ставшие универсальными с точки зрения воплотившегося здесь *прасюжета* как модели религиозно-мифологического сознания. Мир структурируется как Театр Диониса. Сама модель древнегреческого театра давала богатый семиотический материал для воображения. Поэтому научные методы анализа сочетаются в работах Иванова о Дионисе с иллюзионистической природой создаваемой им театральной модели мира, где есть боги и герои, актеры и зрители, сцена и формы представления, драмы, трагедии, комедии. Все это сопровождается ритуализованной игрой, масочностью, повторяемостью, метаморфозами и трансформациями.

Миф Вячеслава Иванова в подлинном смысле этого слова «запределен» и скрыт в мифопоэтической реальности. Система его неомифологизма основана на понимании того, что эстетическая реальность — это сфера метафизического сознания, она «закрыта», как индивидуальный «путь познания», что отметил А. Блок в своей статье «Творчество Вячеслава Иванова». Поэтому, рассматривая проблему «утомленности» слов («мистерия», «безбрежность», «прозрачность»), М. Волошин признал, что если язык Бальмонта, Мережковского, Брюсова «надо будет теперь хоронить», то Вячеслав Иванов, как Ремизов и Городецкий, возрождают их «заклинательное, магическое значение»⁴.

⁴ Волошин М. А. Записные книжки / Сост., пред. и примеч. В. Купченко. М., 2000. С. 70.



СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1	
НА ПУТИ К СИМВОЛИЗМУ: ПОИСКИ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА	21
1.1. Истоки метафизической и абстрактно-символической образности в ранней лирике 1884-го – начала 1900-х гг.....	23
1.2. Фрагментарная проза конца 1880-х годов и проблема метатекстового единства (от идеи истории — к метафизике бесконечного)	48
1.3. Религия как мистерия и архетип соборного сознания в незавершенной поэме «Ars Mystica» (1889)	70
1.4. Архетипическая идея Рима как Музея Памяти в раннем творчестве поэта и миф о вечном возвращении	91
Глава 2	
РИТУАЛИЗОВАННЫЙ КОСМОС ДИОНИСИЙСКОГО МИФА: ОТ ЭСТЕТИКИ РЕЛИГИИ — К ПРАМИФУ, МИСТЕРИИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯМ ВИЗУАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ	107
2.1. Миф о Дионисе: проблема истолкования и анализа	109
2.2. Дионисийский прамиф как архетипический сюжет и модус художественности: преодоление Ницше	134
2.3. Пергамский Алтарь Зевса как источник дионисийского прамифа и его визуальные репрезентации в книгах «Эллинская религия...» и «Дионис и прадионисийство»	147
2.4. Философствование в форме мифа: неогностицизм у В. С. Соловьева и Вяч. Иванова	159
2.5. «Эллинская религия страдающего бога» Вяч. Иванова как тип неогностического философствования в форме мифа и проблема ее восприятия А. Блоком	172
2.6. Дионисийский мистериальный архетип и мифопоэтика: поэма «Сфинкс»	181



Глава 3

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ:

МИФОПОЭТИКА КНИГ ЛИРИКИ 1900–1910-Х ГОДОВ

И ПРОБЛЕМА МЕТАЦИКЛИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА 189

- 3.1. Мифопоэтическая природа лирики и ее онтологизм как свойство
«отраженных культур»: принцип «двойного зрения» 191
- 3.2. Функция символа и мифа в процессе циклообразования:
религиозно-философская и ритуально-мифологическая традиции 219
- 3.3. Индивидуально-авторский миф и фаустовская природа
сюжета искушения познанием 236
- 3.4. От мелоса — к логосу: музыка как основа
художественного единства 256
- 3.5. «Кормчие Звезды»: миф о воссоединении
с первоначалами и поэтика музыкального синтеза 265
- 3.6. Визионарная мифопоэтика книги «Прозрачность»:
проблема «внутреннего зрения» и поиск мистериального синтеза 287
- 3.7. Книга лирики «Cor Ardens»
как сверхциклическое единство и палимпсест:
многослойность символов и мифопоэтических сюжетов
(солярный миф о воссоединении) 305
- 3.8. Мифопоэтическое начало в сборнике «Нежная Тайна. Лепта»:
лунарный миф о воссоединении 348

Глава 4

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК СТРАТЕГИЯ МИФОТВОРЧЕСТВА

В ЛИРИКЕ И ПОЭМАХ 1910-х ГОДОВ:

ОТ КОСМОЛОГИИ — К КОСМОСОФИИ 361

- 4.1. Духовное зрение и гармония сфер: «абсолютный миф»
Вячеслава Иванова и интермедальность
как форма его репрезентации. 363
- 4.2. Экфрасис-эмблема у Вяч. Иванова и П. А. Флоренского
и эзотерическая традиция 382
- 4.3. Символический язык автобиографического мифа в поэме
«Младенчество» и проблема интермедального синтеза 394
- 4.4. Жанрово-родовой и интермедальный синтез в философской
поэме-мистерии «Человек»: пифагорейский числовой символизм
и влияние А. Н. Скрябина 409

Глава 5

ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО И «ЖИВАЯ МИСТЕРИЯ»:

АРХЕТИПЫ И УНИВЕРСАЛИИ КАК СТРАТЕГИИ

МИФОТВОРЧЕСТВА И ЭЗОТЕРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ	453
5.1. Философия Платона как источник мифотворческих идей и стратегий: диалог «Федр» в заметках и комментариях Вяч. Иванова.	455
5.2. Понятие архетипа и символов трансформации в русском символизме и эзотерической традиции: Вяч. Иванов — Э. К. Метнер — К. Г. Юнг.....	476
5.3. Архетип башни в структуре «текста жизни» и творчества Вяч. Иванова и К. Г. Юнга.	494
5. 4. Автоматическое письмо у Вяч. Иванова как тип символистского текста: функция архетипических образов и мотивов	515
Глава 6	
ДРЕВО И ЛАБИРИНТ: МИФЫ И СЮЖЕТЫ ФИЛОСОФСКОЙ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРОЗЫ 1920–1940-Х ГОДОВ	539
6.1. Философская природа художественной и исследовательской прозы Вячеслава Иванова и современные методы ее анализа.	541
6.2. «Основной миф» Достоевского в свете идей мифокритики и герменевтики Вяч. Иванова.....	560
6.3. Миф Гоголя в интерпретации символистов и Вяч. Иванова	569
6.4. Символическая природа религиозно-философского эссе «Анима»: сюжет трансформаций как лабиринт	578
6.5. Миф о сакральной функции поэзии и мессианской роли поэта («Мысли о поэзии»): архетип Мирового Древа и жанровая форма эмблемы	591
6.6. Жанрово-родовой и мифологический синкретизм в теологической утопии Вяч. Иванова «Повесть о Светомире царевиче»: проблема иконологии и архетип Крестного Древа.....	597
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	641
Содержание.....	651

Светлана Титаренко

«**Грань**
нашего века»

МИФОПОЭТИКА
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

ООО «Издательский дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16
офис-центр 1, пом. 22, тел.: (812) 336-50-34

Подписано в печать

30.10.2012

Формат 70×100/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Гарнитура Warnock Pro

Усл. печ. л. 52,65

Тираж 1000

Заказ № 156

Компьютерное макетирование Е. Г. Данилова

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис»

e-mail: info@petropolis-ph.ru

<http://www.petropolis.ru>

www.petrobook.ru