

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ

в России – Петербурге – Пушкинском доме



РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК
Литературные и культурные
связи



ВЫПУСК

2



ISTITUTO DI LETTERATURA RUSSA (PUŠKINSKIJ DOM)
ACCADEMIA RUSSA DELLE SCIENZE
ISTITUTO RUSSO DI STORIA DELL'ARTE
CENTRO STUDI V. IVANOV A ROMA

RUSSIA – OCCIDENTE – ORIENTE

Rapporti letterari e culturali

IMMAGINI D'ITALIA
in Russia – a Pietroburgo – al Puškinskij Dom

VOLUME

2

CASA EDITRICE DEL PUŠKINSKIJ DOM
SAN PIETROBURGO
2014

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В РИМЕ

РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК

Литературные и культурные связи

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ
в России – Петербурге – Пушкинском Доме

ВЫПУСК

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПУШКИНСКОГО ДОМА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2014

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2 Рос=Рус)
О-23

Редакционная коллегия серии:

В. Е. Багно, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, С. И. Николаев

Ответственный редактор:

А. Б. Шишкин

В подготовке сборника принимала участие Э. К. Александрова

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno

О-23 **Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме /**
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Издательство
Пушкинского Дома. — 280 с. — («Россия — Запад — Восток»: Литературные
и культурные связи; вып. 2).
ISBN 978-5-87781-048-8

Принадлежащий П. П. Муратову многогранный и емкий термин «Образы Италии»
был положен в основу названия конференции, проходившей в Пушкинском Доме в 2012 году.

Коллективный труд, основанный на ее материалах, посвящен восприятию образов
Рима и Италии в русской философской и народной мысли, искусстве и литературе на-
чиная с XIII века; среди участников ученые из Италии, России, Литвы, Израиля, Франции,
США. В сборнике воспроизведены картины и зарисовки художников и других русских
путешественников; в России они публикуются впервые. Для филологов, искусствоведов
и всех, интересующихся диалогом культур между Италией и Россией.

Книга иллюстрирована обложками и титульными листами изданий
из коллекций Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(кроме отдельно оговоренных случаев)

Марка на корешке суперобложки и на третьей странице книги — Г. А. В. Траугот

© Коллектив авторов, 2014
© В. Д. Бертельс, дизайн серии, 2013
© Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, 2014
© Издательство Пушкинского Дома, 2014
© V. Ivanov Research Centre in Rome, 2014

ISBN 978-5-87781-048-8

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
Д. М. Буланин (Санкт-Петербург, Россия) Итальянский рейд XIII века на Святую гору? Славянские отголоски мифа	13
И. Д. Саблин (Санкт-Петербург, Россия) Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV–XVI веков: к проблеме происхождения шатрового зодчества	21
А. А. Левицкий (Провиденс, США) Зримое и незримое в поэзии Г. Р. Державина и философии С. Тончи	32
М. А. Васильева (Москва, Россия) Средневековая Италия и спор о «среднем человеке»: полемика П. М. Бицилли с Л. П. Карсавиным	50
Стефано Гардзонио (Пиза, Италия) Италия Афанасия Фета: материалы к теме	65
П. Р. Заборов (Санкт-Петербург, Россия) Александр Веселовский и юбилей Болонского университета	75
Сильвестрас Гайжюнас (Вильнюс, Литва) Италия в творчестве Зенты Маурини	82
Чезаре Дж. Де Микелис (Рим, Италия) Русский образ Рима начала XX века	90
В. Е. Багно (Санкт-Петербург, Россия) «Италия, о мать вторая...»	94
Г. А. Левинтон (Санкт-Петербург, Россия) Из Дантовских подтекстов Н. Гумилева: как же все-таки назывался неосуществленный сборник?	102
В. А. Котельников (Санкт-Петербург, Россия) Творческая личность Леонардо в трактовке Акима Волынского	121

Д. Н. Мицкевич (Дьюк, США) Проблемы систематизации идей Вячеслава Иванова	133
К. М. Муратова (Париж–Рим, Франция–Италия) Павел Муратов и Италия	161
А. В. Степанов (Санкт-Петербург, Россия) Образы России в «Образах Италии» Павла Муратова	187
Н. М. Сегал (Рудник), Д. М. Сегал (Иерусалим, Израиль) Вячеслав Иванов и Борис Пастернак: поздние сюжеты	192
Ю. В. Шатин (Новосибирск, Россия) Лики и маски в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова	210
Аньезе Аккаттоли (Рим, Италия) Доклад Вяч. Иванова «Душа Италии» (1920)	221
А. Б. Шишкин (Рим–Санкт-Петербург, Италия–Россия) Проект книги Вяч. Иванова «Lo Spirito della Letteratura Russa»	227
Э. К. Александрова (Санкт-Петербург, Россия) О гоголевских «образах Италии» в романе Гайто Газданова «История одного путешествия»	235
Джузеппина Джулиано (Сиена, Италия) «Коммерция идей» между Россией и Италией	245
Стефано Каприо (Рим, Италия) Образ Рима в русской мысли	259
Abstracts	274

ПРЕДИСЛОВИЕ

В своем очерке «Чувство Италии» (1915) Николай Бердяев писал: «...любим мы у итальянцев то, что не похоже на нас, что нас дополняет... Русская душа ищет пленительного дополнения в пластичности итальянской культуры, которой так недостает культуре русской. Вспомним, как любил Италию Гоголь, как стремился к ней, какую ей воздал хвалу. А ведь сам Гоголь очень тяжело переживал жизнь, всегда чувствовал бремя мировой ответственности; мучения нравственной совести всегда стояли на путях его творчества. В этом он был очень русским и по-русски любил Италию, как дополнение, как мечту, как то, чего в нем самом не было».¹

Здесь отмечены два момента: исключительный в своем роде характер «большого диалога» России и Италии и русское представление об Италии как мечте. Нельзя не вспомнить тут русских поэтов, для которых Италия была такой мечтой! Это и сорок девятая строфа первой главы «Евгения Онегина» («Адриатические волны, / О Брента! нет, увижу вас...»). Это и возглас, почти предсмертный, Михаила Кузмина, в последней записи дневника 1934 г. записавшего: «А мысль о поездке в Италию не кажется мне невозможной»² — в реальной биографии Кузмина эта «Италия» означала одновременно и рай, и загробный мир. Это и фраза, которую произнес, навсегда расставаясь с родной Москвой в 1924 г., Вяч. Иванов: «Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть».³

Так и в тексте Бердяева нет стремления представить во всем разнообразии отношение русских к Италии. Между тем эти отношения многообразны, а мир этот весьма многосложен. Его можно условно разделить на несколько категорий (разумеется, следующий ниже перечень не претендует на полноту, да и классификация может быть проведена совершенно иначе):

— Путешественники, писатели, ученые, дипломаты, художники, оставившие описание Италии.

¹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 2 июля. № 14939. С. 2.

² Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 145.

³ Иванова Л. В. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 125.

- Православные паломники к «италийским святыням».
 - Студенты, пансионеры и молодые исследователи, ищущие в Италии следы Древнего Рима, Византии, средневековой культуры.
 - Литераторы, писавшие об Италии, но там никогда так и не побывавшие (А. Пушкин, В. Комаровский).
 - Литераторы, художники, композиторы, видевшие Италию, ощутившие свою историческую причастность к ее «образам», но радикально трансформировавшие их в своем творчестве (Н. Гоголь, П. Чайковский, А. Блок).
 - Русские, жившие в Европе и умножившие самопознание Италии, обогатив ее своим творческим или исследовательским синтезом (В. Вейдле, П. Муратов, Вяч. Иванов, Н. Оттокар, М. Ростовцев, Паоло Трубецкой).
- Особенно примечательные образцы находим в последнем ряду: к примеру, Трубецкой создал скульптурный портрет и памятник Данте; Оттокар издал во Флоренции, где был профессором в университете, около десяти своих сочинений об итальянской и русской истории; Муратов в Риме — итальянскую книгу о русской иконе; Вяч. Иванов не только переводил на русский язык Петрарку, Микеланджело и Данте, но редактировал стихотворное переложение «Евгения Онегина» Этторе Ло Гатто на итальянский, читал перед итальянской аудиторией лекции о русской литературе и о христианском гуманизме в лютые как для СССР, так и для Италии 30-е гг. XX века.

* * *

Наиболее явной, яркой и эффектной может показаться тема диалога итальянской и русской музыкальной культуры. Однако она и наименее определена и наиболее фрагментарна: диалог здесь становится тоньше, труднее выражается в словах, чем образы словесного, зримого, ученого или дипломатического общения и взаимного приятия.

Италия зримо присутствует в архитектуре, в изобразительном искусстве, в формах утверждения государства и власти в обеих русских столицах. Образ Москвы в XV–XVI веках в значительной части создан, как известно, талантливыми итальянцами, зодчими Кремля и кремлевских соборов. Новая столица на Неве своим именем (город святого Петра), своим планом (три луча улиц, идущих от Адмиралтейства, моделированы по «трезубцу», идущему от Пьяцца дель Пополо в Риме) и своим флагом (перекрещенные горизонтально два якоря, напоминающие ключи апостола Петра на ватиканском гербе) бросала вызов папскому Риму, претендуя (иной раз достаточно гротескно) на первенство в европейском концерте. О «присутствии» Италии в Петербурге можно говорить почти с самого момента основания города (ср. серию работ В. Н. Топорова). Не одной только эксцентричностью были вызваны слова А. С. Щусева на Первом съезде советских архитекторов в 1937 г.: «В архитектуре непосредственными приемниками Рима являемся только

мы».⁴ На поверхностном уровне может показаться, что в формах литературной культуры итальянско-русский диалог представлен в меньшей степени. Но припомним, однако, как значительно отозвались в русском символизме потенции диалектической формы сонета, который был изобретен на Сицилии 800 лет назад.

Здесь нужно сделать несколько оговорок: если термин «Рим», «Вечный Город», всегда однозначен, равен себе, то вправе ли мы ставить в один ряд средневековые морские республики, тосканское герцогство, неаполитанское королевство, папское государство, итальянскую монархию и республику — ведь, строго говоря, итальянское государство существует с 1871 г.? Возможно ли, вслед за В. Н. Топоровым, видеть в житии св. Антония Римлянина повествование об итальянце в раннесредневековом Новгороде?⁵ (В. Н. Топоров предполагал также написать специальную работу о Ферраро-Флорентийском соборе как своеобразной русско-итальянской встрече;⁶ этой проблематики касается первая статья нашего сборника). Насколько обоснован и уместен термин «итальянский текст русской литературы», принятый одними учеными, но вызывающий замешательство у других? Многочисленные русско-итальянские исследования крайне различны по методу и объему материала, иным из них свойственны прекраснотушие и дилетантизм, которым достаточно безуспешно пытается противостоять академическая наука.⁷ Является ли это следствием уникальности места, которое занимают Рим и Италия в топике и тезаурусе русской мысли и культуры, или дело в многосоставности и сложности самого термина «Италия»?

Собравшиеся на конференции «Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме» представители гуманитарных наук из трех частей света различно отвечают на эти вопросы. Конференция происходила в феврале 2012 г., на исходе перекрестного русско-итальянского года Италии в России и России в Италии, в сильной мере подводя ему итоги. Объединял ее участников классический петербургский локус: конференц-зал, украшенный колоннами желтого мрамора пестумского типа, в здании, построенном в 1829 г. итальянским зодчим Дж. Лукини.

⁴ РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 31. Л. 12; ср.: Васюкин А. Алексей Щусев. Главы из книги // Новый мир. 2014. № 8 (электронная версия: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/8/8vas.html).

⁵ Топоров В. Н. Из ранних русско-итальянских встреч // Русско-итальянский архив. <1>. Trento, 1997. С. 9–56.

⁶ Там же. С. 18, прим.

⁷ Степанова Л. 1) Русский «Серебряный век» и итальянское зарубежье в научном освещении // Europa Orientalis. Salerno, 2005. № XXIV. С. 199–240; 2) Еще раз о «серебряном веке»: Как у нас исследуют культурные влияния // Вопросы литературы. 2006. № 2 (электронный вариант: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/st15.html>).

Этот локус имел не только символическое значение. В стенах Пушкинского Дома — Института русской литературы Российской академии наук — были выработаны и сформулированы важные как для XX века, так и для современности культурные парадигмы и методологии, рожденные в диалоге России и Европы. Собранные в Литературном музее, Библиотеке, Рукописном отделе памятники, картины, коллекции рукописей и книг являются материальными свидетелями италийской прививки русской культуре. Символично, что здесь среди книжных коллекций самая старая книга — «Божественная комедия» 1596 г. из личной библиотеки Пушкина; издание Данте из личной библиотеки Блока сохранило пометы автора «Итальянских стихов»; в Рукописном отделе находится диплом старейшего в Европе Болонского университета, поднесенного в 1888 г. основателю петербургской компаративистики и италянистики академику А. Веселовскому. Часть этих материальных свидетельств приведена в нашем сборнике; назовем прежде всего живописные наброски, сделанные во время итальянских путешествий В. Жуковским и Ап. Майковым (Литературный музей Пушкинского Дома).

Наряду с классиками XIX века книгу иллюстрируют также образы Рима, принадлежащие архитектору и художнику Андрею Белобородову (1886–1965). Его работы, представленные впервые в Петербурге в дни конференции в Пушкинском Доме, стали открытием для ее участников и посетителей выставки. Уже признанный архитектор, в 1915 г. Белобородов с золотой медалью окончил петербургскую Академию художеств, а с 1920 г. жил в эмиграции, сначала в Париже, потом в Риме. В его творчестве можно усмотреть особенности специфического эмигрантского культурного «совопросничества» — диалога с формами своей и другой культурной идентичности. Дмитрий Иванов, сын поэта Вяч. Иванова, писатель и журналист, известный во Франции под псевдонимом Jean Neuvécelle, так завершал свой очерк к альбому римских образов Белобородова: «Верный водам Невы, на берегах которой молодым он начинал рисовать, гравировать и строить, здесь он продолжает рисовать и гравировать архитектуру подлинную и архитектуру воображаемую».⁸

Хотелось бы надеяться, что предлагаемый читателю сборник внесет свою лепту в длящийся уже веками и непрекращающийся диалог двух культур — италийской и русской.

Андрей Шишкин

⁸ Andrea Beloborodoff. *Ventiquattro vedute di Roma, presentati di Henri di Régnier, con una breve guida di Jean Neuvécelle*. Roma, 1961; рус. пер. см.: *Шишкин А. Б. Русский палладианец в Италии: Андрей Белобородов // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2005. Т. 1. С. 478.*

Д. М. БУЛАНИН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕЙД XIII ВЕКА НА СВЯТУЮ ГОРУ? СЛАВЯНСКИЕ ОТГОЛОСКИ МИФА

Рассказ о попытке насильственно внедрить церковную унию на Святой горе, предпринятой будто бы латинянами-итальянцами после Лионского собора 1274 г., составляет обязательную часть всех анналов Афона — как письменных, так и устных. Иные весьма авторитетные ученые мужи готовы принять на веру все или значительную часть подробностей этого рассказа. Каковы же его фактические основания? При ближайшем рассмотрении выясняется: вопрос о том, было или нет нашествие на Святую гору, возвращает нас к вечному спору о соотношения факта и вымысла в религиозных писаниях, стоящих на рубеже между литературой и фольклором. Ибо источники, повествующие о карательной экспедиции на Афон и складывающиеся в более или менее компактный тематический цикл, суть продукты благочестивой афонской мифологии.

Комплексного исследования всего корпуса, образуемого продуктами афонского мифотворчества, как некоей цельной художественной системы, на сегодняшний день не существует, нет даже сколько-нибудь полного описания входящих в этот корпус ингредиентов. Оно и неудивительно — слишком неоднородны явления, подлежащие учету и классификации. Нельзя забывать, что значительная часть материи, которую принято называть афонским фольклором, передавалась не только устно, она проникла и в письменность: иногда — в виде записей нестройных легенд, а иногда в безупречной литературной оболочке. Тот, кто будет готовить свод входящих сюда памятников, не имеет права пренебречь ни афонскими иконами и реликвиями — физическими артефактами, давшими повод к рождению легенды, ни сценами из настенной росписи, объединенных общим сюжетом, ни образцами документальной письменности — актами, с их обширным иногда повествовательным разделом. У афонского фольклора есть еще две характеристические черты, обусловленные самой историей монастырской колонии. Во-первых, интенсивная мифологизация своего прошлого расцвела на Афоне пыльным цветом поздно, в результате череды трагических событий, завершившихся падением Константинополя в 1453 г. Оставшись в политической изоляции, Святая гора стала осмыслять себя как один из последних оплотов

Главный для Волынского итог его исследования состоит в том, что весь объем мысли и творчества итальянского полимата был наполнен «брожением сложных сил, которые не укладывались ни в какую форму и не имели в себе внутреннего простого центра», хотя это производило и производит «на интеллигентную толпу впечатление нового поэтического подъема» (с. 176–177), потому-то Джоконда и «стала опять идейною силою в современном эстетическом движении» (с. 121). Но это, по мнению искусствоведа, не указывает на новую культурную перспективу, поскольку преобладающая «демоническая» линия творчества Леонардо (не вытесняющая, впрочем, иные) не может вывести к жизненно и культурно активному антропотеизму ни в формах античного ἀνθρώπος, ни в формах новоевропейского человекобога, а напротив, свидетельствует о намечавшихся в данном русле Ренессанса декадентских тенденциях, тупиковый характер которых Волынский на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий демонстрировал на современном ему материале.

Д. Н. МИЦКЕВИЧ (ДЬЮК, США)

ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ИДЕЙ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Вразумление необходимо в меру ответственности,
налагаемой на нас согласием с чаяниями
автора, данными хотя бы на веру.*

В. И. Иванов

Культурное наследие и красота Италии, оживляя дух и преображая миропонимание, пробудили в начале профессиональной карьеры Вячеслава Иванова его творческий талант (1891–1901), а в конце ее (1924–1949) — углубили духовность. Вехи этого становления теперь достаточно ясны и могут координироваться с содержанием его литературных трудов и переписки.¹ Предлагаемая статья коснется основ единства всего корпуса его писаний, формирующих и обосновывающих факторов его системы, интеграции ученых знаний, роста интуитивных сил и метода претворения их в словесные знаки. Этот уровень знакомства с Ивановым кажется необходимым для простого понимания его текстов, доверия к ним и для сравнительного определения его места в мировой культуре. Проблемой является тот факт, что наглядный план его разветвленных идей требует многостороннего подхода, оказавшегося не под силу единичным ученым. Такой подход ожидает сотрудничества специалистов из многих дисциплин. Их свидетельства необходимы для пересмотра укоренившегося мнения, что все, что дает и чему учит Иванов, давно «сброшено с корабля современности» и что остался лишь чисто академический интерес к «центральной фигуре Серебряного века».

Между тем по культурологическому охвату, массивности воздействия на него шедевров мировой культуры и по «непосредственному самораскрытию <...> самого ноуменального, глубокого и первичного»² мастер версификации

¹ В сумме Иванов провел более тридцати лет в Италии и оставил достаточно свидетельств о своей привязанности к этой стране. Начиная с триптиха «Лаета» (1892), два цикла — «Римские сонеты» (1926) и «Римский дневник» (1944) — и другие отдельные произведения навеяны образами Италии, включая посвященное Вл. Соловьеву программное стихотворение «Красота» (1899). См. также его переводы сонетов Петрарки и Микеланджело, двух стихотворений Леопарди, толкования Данте и трактат об историософии Вергилия. Полиглот Иванов свободно владел итальянским языком.

² Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 7.

Вячеслав Иванов может быть признан самым значительным из поэтов-мыслителей своего и нашего века.³ Однако такое суждение принимается, по его же словам, лишь на веру (см. эпиграф).⁴ Хотя Иванов любил и умел делиться знаниями и мудростью со слушателями, плоды его усилий не прививались: их поэтический стиль неподражаем, а метафизическая база недоступна. Он упоминается во всех учебниках, но его писания не нашли ни любви, ни понимания. Читателям трудно принимать безапелляционные эзотерические декларации за подлинно пережитые, относящиеся ко всем истины. Критики со всех соперничающих тогда консервативных, утилитарных и модернистских сторон, не имея в руках наглядной системы многосложных идей Иванова, отрицали их пригодность для современной культуры. А ценившие «патриарха русской поэзии и религиозной мысли XX века» (С. Л. Франк) знатоки показали сложность этой проблемы, но не средства ее решения. Помимо парадоксально звучащего метода «реалистический символизм», система Вячеслава Иванова включает также три непримиримых, но и неугасимых общечеловеческих принципа: рациональной цивилизованности, стихийности абсолютной свободы и вселенски-христианского приятия. Интуитивно находя неожиданные сходства среди этих трагически разнонаправленных начал, Иванов приступил к историческому анализу их проявлений. Многолетнее изучение памятников древней римской цивилизации, антропологических корней религии Диониса и учения отцов православной и католической церкви убедило его, что отражение пересечений этих трех направлений всегда являлось главным затруднением, но одновременно и назначением высокого искусства. Сама упорность идейных противостояний стимулировала необычайную начитанность Иванова и преданность корифеям мировой культуры, борющимся с подобными же проблемами. И его собственные литературоведческие труды, как и трагедии и лирика, посвящены этой аполлинической задаче.

Иванову не довелось выразить свое учение единым линейным образом, хотя мы знаем, что абстрактно он ощущал связь или *цикличность* своих произведений и выражал это метафорически. Ср. его слова о романах Достоевского, «внешне не связанных прагматической связью и не объеди-

³ Критик и искусствовед В. Вейдле суммировал в 1976 г.: «Был он, однако, не только эллинистом (или латинистом), но и вообще самым литературно и философски образованным из всех русских литераторов <...> как о том свидетельствовали его статьи <...> но в той же мере и его стихи, а для его гостей на Башне, как и для других многочисленных друзей, его сверкавшие пронизательным умом беседы» (Вейдле В. О тех, кого уже нет: Вячеслав Иванов // Новое русское слово. 1976. 9 мая).

⁴ См. об этом в статье «Старая или новая вера?» (Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. III. С. 311–320. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской).

ненных общим заглавием <...> но все же сросшихся между собой корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися <...> определяя психологическую и чуть ли не биографическую связь между отдельными <...> символами» (IV, 403–404). Метафоры «корни» и «ветви» — ключевые символы умственного роста самого Иванова, и он не раз уподобляет внутренний (органический) механизм своей неписанной системы структуре Древа Жизни:⁵

Одетое всечувственной листвою,
Одно и всё во всех — в тебе, во мне —
Оно растет, еще дремля в зерне,
Корнями в ночь и в небеса главою
<...>
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдрозил.
(III, 614)

И мысль, «по завещанию Баяна»,

Как векша по веткам
Вселенского древа
Играет, прядает
От корня до теменя...
(IV, 52–53)

Главная проблема конструирования системы Иванова видится в том, что он мог говорить о «самом ноуменальном глубоком и первичном», то есть о титанических силах, возносящих дух человека из таинственных хтонических глубин к свету Премудрости Божьей, только через выработанный им точный и красочный идиолект; но код этот и составляет главное препятствие к пониманию сути и цели его текстов.

Вторая крупная проблема относится к документации ивановских истин. Наука осветила ступени становления его мышления, но много моментов масштабности Иванова еще не исследованы. До недавнего времени, когда

⁵ Полагаю, что Иванов отнес бы и к собственному «реалистическому символизму» модель Достоевского, как «автора трагического, мифотворца и религиозного учителя», с трех различных точек зрения («Tragodumena», «Mythologumena», «Theologumena»), «с которых созерцается одна целостная сущность и каждый ее аспект предполагает и обуславливает два другие <...> Все мировосприятие Достоевского всегда существенно трагично, а стало быть реалистично. Ибо трагедия возможна только как взаимоотношение между реальными и свободными сущностями» (IV, 485).

ученые в Риме, Петербурге и Москве собрали и прокомментировали большинство его писаний, казалось, что все разъяснится, «когда прочтем всего Иванова», однако сказанное век тому назад С. Н. Булгаковым все еще остается в силе: «Друзья В. Иванова знают, сколь немного отражается в его книгах из того, что можно *через* него узнать».⁶ Теперь видно, что это не из-за того, что Иванов недостаточно полно высказывался. Его тексты перенасыщены информацией, а корпус их по-прежнему являет, по словам О. Дешарт (О. А. Шор), «роскошное богатство строго и изящно систематизированных и систематизации не поддающихся идей, узрений, интуиций» (III, 746).⁷ В «роскошестве богатства» нет сомнений, но если эти «изящно систематизированные идеи, узрения и интуиции» легитимны, то почему они «не поддаются систематизации»? Что составляет то «многое», чего даже друзья не находят в его книгах? Каждый гений задает потомству подобную загадку, но в наследии Иванова оказалось особенно много парадоксов, начиная с антиномий его речи, непривычных религиозных сопоставлений и кончая диалектическими построениями вроде «мистического реализма» или «реалистического символизма», идущих вразрез с тем, что принято считать мистикой, реализмом и символизмом.⁸

Построению убедительной системы нужны, конечно, не лозунги, а их достоверность: обоснования, контексты и порядок их изложения. Следует ли после декодирования сооружать эту структуру в хронологическом ли, диалектическом, сравнительном или в отвечающем какой-либо идеологии порядке — смогут решить философы. А филологи будут продолжать наблюдать за средствами и манерой «введения», обуславливающего и оправдывающего сложную морфологию ивановской системы. Но она возникает из текущего синтеза методов, условностей и возможностей, свойственных столь разным областям, как антиковедение, антропология, филология, лингвистика, поэтика, театр, психология, философия и богословие. Смелые скрещения аспектов, подлежащих разным областям, составляют ключевые моменты миропонимания Иванова. И третьей проблемой является то, что литературоведам нелегко оценивать гибридную научность, а эмпирикам — доверять интуитивным мифическим и мистическим источникам. Нижеследующие

⁶ Булгаков С. Н. Сны Геи // Булгаков С. Н. Тихие думы: Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 136.

⁷ См. также письмо О. А. Шор к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 г. (Сегал Д., Сегал Н. «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник...»: Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // Символ. 2008. № 53/54. С. 401–402).

⁸ «Вождь символистов» — *misnomer*, неверное определение Иванова. Он был охотно принят в 1905 г. в это уже созревшее к тому времени движение; но, кроме нескольких эпигонов, никто из символистов, даже из его учеников, не перенял ни его доктрины, ни манеры писания.

примеры покажут, как двадцатилетний навык высшего академического образования решающе повлиял на дедуктивное умозрение, творческую интуицию, риторику, литературную критику и на саму поэзию Иванова. Говоря: «судьбы современного искусства в целом определяются общекультурным тяготением к собиранию и интеграции дифференцированных энергий» (II, 93), — Иванов мог иметь в виду и судьбу своего наследия. Но у нас слишком мало свидетельств экспертов о долговечности его ученых убеждений, то есть о безусловной надежности его системы.⁹ Интердисциплинарность его информации ширит ее авторитетность, но требует от отдельных интерпретаторов непомерно многосторонней компетентности. Архивисты разъяснили нам этапы жизненного пути Иванова; но убедительность его выводов требует подтверждений со стороны специалистов по разным, затрагиваемым им областям.¹⁰ Тогда труды Иванова и вся труднообозримая литература о нем обретут престижную основу и станет выявляться его вклад в хромающий в нынешней культуре гуманизм. Этот взнос Иванова будет оценен прежде, чем созреет живой интерес к его «архаически заумной» поэзии. Универсальная посылка его гипотетической системы не будет, как теперь, зависеть от эксцентричности его идиолекта и от гаданий отдельных читателей.

Становление системы, как и профессиональная карьера Вячеслава Иванова, разделяются на три основных этапа, хронологически почти равных, но очень разных по практике и по культурной обстановке. Первый — европейский

⁹ Мне неизвестно, существуют ли оценки его первой, по латыни написанной докторской диссертации о сообществе публиканов в Древнем Риме, начатой в 1891 г. по окончании берлинского университета, не защищенной, но напечатанной в 1910 г. в Петербурге. История второй диссертации о культах Диониса оказалась намного сложнее. Благодаря Ницше, Иванов увлекся этой темой, когда начал писать свою диссертацию о Риме. Ранняя версия в форме лекций выходила в 1904 г. в журнале «Новый путь» и в 1905-м — в журнале «Вопросы жизни». Этот проект стал пожизненным: в 1923-м Иванов защитил и напечатал его как докторскую диссертацию в новооткрытом университете в Баку. В эмиграции в 1930-е гг. и после Второй мировой войны до конца жизни он готовил ее к печати в Германии. Наконец, Майкл Вахтель и Кристиан Вилдберг редактировали и издали книгу «Dionysus und die vor-dionysischen Kulte» в 2011 г. в издательстве «Мор-Зибек» в Тюбингене.

¹⁰ Например, докторская диссертация Филипа Вестбрука (*Вестбрук Ф. Дионис и Дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов: Филологические и философские идеи о дионисийстве*. Мюнхен, 2009) являет единственную модель обстоятельного разбора научных достоинств Иванова. Автор исследует его «Эллинскую религию страдающего бога» (1904–1905) и «Диониса и прадионисийство» (1923) «в свете тех источников, на которые он <Иванов> опирается». Главная задача исследования — «установить сущность, происхождение и развитие филологических и философских идей Иванова о Дионисе и трагедии, а также рассмотреть отношение между обеими областями» (Там же. С. 3). Оказал ли этот *пятидесятилетний* труд Иванова влияние на последующие исследования Диониса? Насколько мне известно, филологические работы Иванова не нашли серьезного применения в науке.

этап (1886–1905) сравнительно мало изучен (Иванов начал печататься только в самом конце этого периода). Но на этом этапе сложились и расширились его академические критерии,¹¹ и он подготовил два сборника стихотворений. Второй — «символистский» этап в России (1905–1924) был главным образом литературным и получил еще при жизни автора наибольшее освещение.¹² Третий этап — в эмиграции (Италия, 1924–1949) посвящен многоязычным писаниям о гуманизме, гаснущем в России и в Европе. В этих трех полях деятельности поочередно доминировали цели и методы трех самостоятельных каналов познания: ученого, словотворческого и религиозного. Учеба у корифеев антиковедения сообщила всем писаниям Иванова императив ответственности за достоверность высказываемого. Риторика его словотворчества справлялась с кажущейся несовместимостью точного научного и расплывчатого мистического дискурсов. А религиозное мышление внесло сюжетную динамику в поэзию и прозу: «от реального к реальнейшему». Не исключая друг друга, дисциплина каждого из этих подходов укрепляла практику других. Легко найти добавочные типы, нюансы и комбинации мышления, но данные три подхода видны в каждом произведении Иванова на протяжении всей его деятельности. Так, уже «интеллектуальный дневник» (1888–1899) и письма первого этапа показывают переход от утилитарно атеистического мировоззрения к духовному.¹³

В глазах Иванова-историка предметы древности нигде так гармонически не сочетались с природой и современным бытом, как в Италии. Там возросла необоримая тяга впитывать и интегрировать в собственном чувствительности дух и выразительность памятников древности. Эта тяга постепенно

¹¹ «Я пошел к немцам за настоящей наукой», — говорил отличник-стипендиат Иванов, закончив два курса Историко-филологического факультета Московского университета и переходя в Берлинский университет. Здесь он за девять семестров прошел лучший в то время в мире курс по древнеримской истории и отправился в 1891 г. заниматься в музеях Парижа, а оттуда — в Италию, где начал писать свою диссертацию об откупках в Риме.

¹² Этот этап подразделяется также по месту жительства и роду занятий на три периода: петербургский (1905–1912) — «Башня», подъем лирического творчества, полемика о символизме; московский (1913–1920) — углубление религиозно-философской деятельности и сокращение поэтической; и бакинский (1920–1924) — преподавание, защита диссертации о Дионисе и поэтическое молчание.

¹³ См. переписку Иванова с женой, А. М. Дмитриевским и профессором-медиевистом И. М. Гревсом. Последняя «позволяет проследить, как Иванов избывал в своем становлении сначала призвание историка римских правовых институтов, затем — историка греческой религии <...> и поэзия, оставаясь на втором плане, постоянно присутствует в переписке двух историков» (Бонгард-Левин Г. М., Котрелев Н. В., Ляпустина Е. В. История и поэзия. М., 2006. С. 3–4). См. также: Иванов Вяч. <Интеллектуальный дневник: 1888–1889 гг.> / Подг. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; прим. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 10–61.

отвлекла его от дисциплины строго исторической науки в сторону искусствоведения и археологии, палеографии, филологии, мифологии и мистики, и наконец, привела к профессии поэта. Но Иванов не был автодидактом. Его духовная тяга плотно примкнула к выработанному в Берлине «медленному чтению» и навыку строго научной экстраполяции значений.¹⁴ И продолжая писать свою диссертацию о сообществе откупщиков общественных доходов в Древнем Риме, он стал членом Германского Археологического Общества в Риме и позднее в Афинах, где не менее прилежно постигал под руководством местных экспертов древние руны и мифы, связанные с Дионисом. За девятнадцатилетний научный и эстетический опыт в Берлине и Италии развилась его редкая способность интегрировать эрудицию с эмпатией.¹⁵ Академическая эрудиция выделяет Иванова среди художников, а эмпатия — среди ученых эмпириков. Эта двойная способность характеризует его творческую практику; и она же образовала герменевтику его виртуального реализма. Естественно, «итальянский» опыт сказался явственнее в его поэтике, а «берлинский» — в научных трактатах. Но, имея в виду систему, следует отметить также и обратное развитие: в прозе Иванов начал свои исследования о Дионисе по строго исторической методе моммзеновской школы, но в ходе работы философски расширял (или компрометировал) ее интуитивным сопоставлением фактов по их смысловым и диалектическим значениям, подчас пренебрегая хронологической или эмпирической последовательностью.¹⁶

¹⁴ В Берлине Иванов брал у корифеев антиковедения пять специальных семестровых курсов по разным аспектам источниковедения.

¹⁵ Работая над «постижением древних рун и мифов», Иванов провел, по крайней мере, десять тысяч часов интенсивного упражнения в расшифровке, анализе и экстраполяции значений исторических и художественных данных (считая приблизительно по четыре часа в будние дни). Неврологи учат, что долгая тренировка ускоряет реакции на получаемые сигналы до нескольких сотых секунды и вместе с эмпатией приобретает способность виртуозов или атлетов превращать сигналы в моментальные рефлексии. И чем больше рефлексивных ассоциаций накапливается в чувствительности, тем легче и вернее они переносятся на новые аналогии с подобными сигналами и тем увереннее становится интуиция, опережающая получаемую информацию. Так, например, метафоры или рифмы являются искусному лирику все чаще рефлексивно в соответствии с намечающимся сюжетом.

¹⁶ См. прим. 12. Ф. Вестбрук отмечает, что «Иванов приходит к выводам, которые в равной мере глубоки и спекулятивны» (Вестбрук Ф. Дионис и Дионисийская трагедия... С. 58). Об обвинении Вестбруком Иванова в «дионисификации древнегреческого искусства» и «в равной мере произвольном и антиисторическом синтезе религиозно-исторических цитат» комплиментарно отзывался Ааре Хансен-Лёве (см.: Hansen-Löve A. [Рец.] Philip Westbroek. Dionis i dionisijskaja tragedija. Vjačeslav Ivanov. Filologičeskie i filofskie idej o dionisijstve. München, 2009 // Wiener Slavistischer Almanach. 2009. № 64. P. 373–379). Переход от историчности к религиозной философии не страшен литературоведам. Но когда Иванов-историк

Феномен Диониса выбил Иванова из колеи интенсивной историчности. Этот символ абсолютной свободы оказался безгранично крупнее того, что достоверно известно о нем исторически. Сам факт, что еще безымянное божество, мистически почитаемое дикими островитянами и фригийскими конниками, покорило самую развитую в мире цивилизацию психологической мощью беззакония экстаза, исступления, кровопролития, самоуничтожения и воскресения, предстал перед молодым ученым как очевидное чудо. Более тысячелетия эллины и римляне ставили Диониса рядом с его уже царившим антиподом Аполлоном. Христиане развенчали их божественность, сохранив Аполлона как принцип рациональной организации, но полностью отвергли бесчинствующего Диониса. Когда антихристианин Ницше восстановил и канонизировал жизненосную полярность этих богов, молодой Иванов, как многие символисты, энтузиастически ее принял. Роман с Лидией Дмитриевной Зиновьевой (с 1893 г.), радения на «Башне» (1905–1906) и направленность к трансцензусу дали конкретный толчок к выходу из профессии историка, но не были его причиной. Этот отход начался сразу по окончании берлинских курсов в 1891 г., когда выпускник «отправился с томиками Ницше» в парижские музеи, а оттуда — в Италию, еще более богатую реликвиями Диониса. Открывшаяся Иванову колоссальность принципа тотального раскрепощения во всех аспектах бытия и относительная скудость чисто археологических объяснений побудили ученого расширить исследование истоков этого явления филологическим и мифологическим подходом с целью осмыслить его антропологическое и религиозное значение. Возникший из дионисийства жанр трагедии, обнажающий основы судеб человека, пожизненно поглотил творческое внимание Иванова.¹⁷

обвиняет в том же знаменитого антиковеда Мёллендорф-Виламовитца (*Iwanow W. Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz // Hochland. 1933/1934. Heft 10. S. 307–330*), иванововедам необходимо определить интеллектуальную разницу между этими двумя нарушениями правил историографии. С другой стороны, Ю. В. Андреев видит в диссертации Иванова «планомерную, весьма основательную и серьезную исследовательскую работу» (*Андреев Ю. В. Русский человек между Христом и Дионисом: Вячеслав Иванов как исследователь и истолкователь греческой религии // Древний мир и мы: Классическое наследие в Европе и России: II. СПб., 2000. С. 283*). «Многие типичные черты и особенности впервые открытого Ивановым прадионисийства теперь более или менее надежно документированы» (Там же. С. 287). Но, «мы неизбежно приходим к очевидно дикому и кощунственному для верующего христианина выводу о том, что и христианство через дионисийство в глубочайших своих истоках восходит вовсе не к божественному откровению, а к сексуальному исступлению неистовствующих менад» (Там же. С. 292). Спор о происхождении человека до сих пор не утих. Иванов, как большинство верующих ученых, признавал эволюцию человека вполне совместимой с библейскими откровениями.

¹⁷ См. прим. 11–13. Кроме собственных трагедий Иванова «Тантал» (1905) и «Сыны Прометей» (1915) и отдельных стихотворений, в связи с влиянием дионисийства на искусство

Мистическая *gravitas* «начала рока», «начала вины и кары», и мести, и самосуда перевесили хронологический и фактический интерес прилежного историка, но не искоренили а, наоборот, тогда же воскресили в Иванове покинутое в детстве христианство, именно исходя из мировой трагичности жизни. До конца петербургского периода Иванов об этом в прозе не говорил, укрепляя миф о своей «нецерковности». Но, по его заверению, это было не из-за вскоре покинутого им (по предсказанию Вл. Соловьева) нищешанства, а из-за ложного желания быть менее недоступным своим читателям.¹⁸

Обретенный в Италии баланс эрудиции и эмпатии направил восприятие Ивановым действительности, начиная с веры, космологии, духа человека и кончая расстановкой фраз и подбором слов. С. Н. Булгаков красочно уловил этот баланс: «В лице Вячеслава Иванова, нашего современника, общника наших дел и дум, мы имеем как будто живого вестника из античного мира, которому ведомы тайны Древней Эллады, интимно близки его боги <...> Удивительны эти неожиданные обнажения в душах древней исторической стихии, которая становится известна не внешним, но внутренним знанием <...> Так и В. Иванов находится под наитием праматери Геи со всем ее сонмом и от нее научается постигать древние руны и мифы, видит вещи сны. И не об одной ведь Элладе знает и может рассказать ныне вещь Гея, но и о Галилее, и о гиперборейских странах Креста со взыскуемым в них Монсальватом, Китежем. Мудрость мировой души, вещей женственности <...> “восхищение”, приносящееся и уносящееся на крыльях Борей, такова природа его ведения, и щедрость даров Геи к своему таиннику так велика,

см. его статьи «Древний ужас» о картине Л. Бакста «*Terror Antiquus*» (1909), «Вагнер и дионисово действо» (1905), «О существе трагедии» (1912), «О действии и действе» (1919), «Вдохновение “ужаса”: О романе Андрея Белого “Петербург”», «Достоевский и роман-трагедия» (1916) и книгу на немецком языке «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (1932).

¹⁸ Ср. ответ Иванова Е. Д. Шору на письмо от 20 августа 1933 г.: «...статьи мои обоих использованных Вами сборников имеют особенность (я бы сказал теперь просто: существенный недостаток), что они не откровенны и не договаривают мою тогдашнюю мысль до конца. В стихах говорил я все свободно, в статьях же, наряду с большою подчас экспансивностью и даже дерзостью, я намеренно делал умолчания. Вы найдете в них порою обороты вроде: “устраняя из изложения элемент личного исповедания”, “независимо от личного исповедания автора” и т. п. Я избегал в них говорить о *вере*. 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 совсем открыто говорил только в “христианской секции” петербургского Рел<и>гиозно-<Фил<ософского> Общества, председателем которой состоял...» (*Сегал Д., Сегал Н.* «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник...» С. 399–400).

что не всегда под силу и справляться с ними их носителю».¹⁹ И сам Иванов пишет в 1909 г.: «Художник тогда наиболее творец, когда пробуждает в нас живое чувство кровной связи нашей с Матерями Сущего и древнюю восстанавливает память Мировой Души. Всякое истинное проникновение в природу вещей — родимая повесть о старинной тайне: в былое простираются корни, и о давнем безмолвствуют каменные пласты горных пород. И каждое истинное постижение причин — священный стих из летописи Бытия» (III, 93).

Различаемые Булгаковым «внутреннее» и «внешнее знания» не исключают друг друга,²⁰ и интернализация в тексте «внешнего» знания и экспрессия через нее залегающего в памяти «внутреннего» смыывают границы между этими образами «введения». Иванов посвятил этой двунаправленной коммуникации два тома теоретических статей («По звездам» (1909) и «Борозды и межи» (1914)). В них он главным образом обсуждает «восхождение» по «духовной вертикали» (термин Соловьева) навстречу Верховной Премудрости и «нисхождение» творческой мысли к актуальной «здесь и теперь» реальности писания вплоть «до глубинных небес» подсознания.²¹ Обе трассы (антипа-

¹⁹ Булгаков С. Н. Сны Геи. С. 135–136. Описанный Булгаковым эффект Иванова воздействовал лишь в одном отношении на школу символистов: в 1909 г. «современная менада уже совсем не та, конечно, что была пятнадцать лет тому назад. Вячеслав Иванов обучил ее по-гречески. И он же указал этой, более мистической, чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма» (Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 329). Немногие поняли правоту Анненского, отделившего продолженный Ивановым платоно-соловьевский мистический Эрос от эротики «декадентов» или от внешне совершенного стилизаторства художников содружества «Мир искусства». Булгаков прав в том, что Иванов отдавал в печать лишь то, с чем «справлялся», но большая часть «даров Геи» не заглохла в чувствительности поэта. За итальянский этап накопился материал для двух сборников стихотворений («Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904)).

²⁰ В 1938 г. Иванов писал: ««Что внутри, то и снаружи»: это слово Гете об органической природе всецело применимо и к искусству» (III, 664).

²¹ Ранее стихотворение «Дух» иллюстрирует энергию трансцензуса:

Над бездной ночи Дух, горя,
Миры водил Любви кормилом;
Мой дух, ширясь и паря,
Летел во сретенье светилам.

И бездне — бездной отвечал;
И твердь держал безбрежным лоном;
И разгорался, и звучал
С огнеоружным легионом.

Любовь, как атом огневой,
Его в пожар миров метнула;

раллели) того же пути выводят сознание из непосредственной актуальности в сферы неизведанных ассоциаций подсознательной и высшей реальностей — «realiora».²²

Лозунги направленности Иванова «a realibus ad realiora» и обратно к выражению «realiora in rebus» (внутренних и высших реальностей в вещах) достаточно известны. Но еще не исследованы промежуточные диалектические ступени «восхождения» от одного уровня к другому. Одновременное знаменование realia и realiora вынуждает очевидную затрудненность кода и особое внимание к многозначности его составных. Рассмотрим резоны его характерных приемов:

1. *интертекстуальности*
2. *компактности*
3. *эллипсисов*
4. *метаморфоз*
5. *полисемии*
6. *прозрачности*
7. *архаизмов*

В концерте эти противодействующие риторические ходы преобразуют конвенционное повествование. Эллипсисы, метаморфозы и архаизмы тормозят освоение фраз и «выфильтровывают» обычные семантические связи метафор и референтов, чтобы проступал «свет иной» прикровенных ссылок на светочей мирового гуманизма и на многозначность называемых вещей. Таким образом, разряжение или «опрозрачение» вещественности образного материала позволяет созерцать сквозь него необычайную смысловую компактность, открывая состояния духа во вневременных, всенародно-мифических прообразах. А высокий пафос и твердая регулярность замедленной декламации создает время и пространство для регистрации латентных связей символов с лежащими вне текста референтами. Конституирующая

В нем на себя Она взглянула —
И в Ней узнал он пламень свой.
(I, 518–519)

²² Иванов дерзал соединить языческое учение Платона о «правом безумии поэтов», которое еще древние противопоставляли «неистовству болезненному» (I, 64), с христианским вдохновением: «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново “transcende te ipsum” <превозмоги самого себя>, к лозунгу: “a realibus ad realiora” <из реального к высшим реальностям>» (II, 553). Этот же трансцензус освобождает личность из «темницы» «ограниченной индивидуальности» (II, 623; IV, 609–610), открывая путь в приволье Души Мира (II, 602), избегая в то же время мелких самовольностей идеалистического символизма (II, 550). Иванов толкует transcende te ipsum в одноименном сонете также и с точки зрения «Отречения» и «Отрешения» (I, 782) индивидуума.

роль аксиоматических внетекстовых факторов авторской системы неотъемлема от его композиции, но редко берется в учет в строго лингвистических и стиховедческих анализах. Вдобавок Иванов призывает «отставить» модернистскую тактику подыскивания смысловых связей антиномных выражений как уже изжитый и мало к чему приводящий идеал «ассоциативного символизма» (см. II, 574–577).

Феноменологическое описание символики Иванова лингвистом Л. А. Гогтишвили уточняет представление о механизме его подхода: «Ивановская версия символизма предполагает не разгадывание или загадывание имен, а закание или преобразование имен: в своем движении *per realia ad realiora* символический в ивановском смысле стих “сразу называет предмет, прямо определяя и изображая его ему присущими, а не ассоциативными признаками, чтобы потом <...> сорвать или магически опрозрачить его внешние завесы” <II, 576> — в лингвистическом контексте это и значит: чтобы, назвав, *расшатать* потом отчетливую контурность образов зримых предметов, стоящих за этими названными именами <...> Немегафоричное использование стандартных метафорических образований — один из способов достижения ивановским антиномизмом своей цели (размывание предметной образности)». ²³ Иванов действительно и сознательно «расшатывает и опрозрачивает» иначе непроницаемую предметную образность называемых вещей, несущих, но в то же время заслоняющих живой духовный опыт (*realiora*), как средство оттенять контуры «несказанного» переживания. Приводимый лингвистом «прием перенесения органического предиката от одного субъекта к другому <...> “Ты — родилась; а <...> / Я умер <...> И ты скорбишь вдовой”» ²⁴ обнажает недостаточность чисто внутритекстового анализа. Парадокс «умершая овдовела» легко разрешается при учете вне-лежащей авторской установки. Она сложилась в подробно обдуманых категориях веры в загробную жизнь и присущих ей метаморфоз: на опрозраченной сцене родившаяся в бесконечную жизнь утратила мужа, оставшегося в смертном измерении. Автобиографичность признания обязывает принимать категории авторской веры в наличие загробной жизни и соответственных метаморфоз. «“Скорбишь вдовой” в данном контексте не метафора, а прямая, хотя и не именуемая, референция». ²⁵

«Заумный» эффект Иванова не расшатывает, а усиливает в памяти роль усопшей. Более того, в так опрозраченной личной трагедии утешительно «размывается» субъективная референциальность — объективными и вековечными уподоблениями метаморфозе Дафны, Беатриче или Евридики, символам всех отшедших возлюбленных. Искренность апофеоза переносит

²³ Гогтишвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 114, 119. Курсив мой. — Д. М.

²⁴ Там же. С. 119. Цитата из цикла Иванова «Любовь и смерть» (II, 397).

²⁵ Там же. С. 119–120.

психологический контакт на общекультурный и религиозный уровни. Правомерность этой диалектики подтверждается лингвистом только косвенно: «Ивановский символ, формально представляющий из себя имя, принципиально многозначен, многолик и многознаменующ — но не хаотичен: внутренняя семантическая структура символа, как и структура синтетического мифологического суждения, держится подобно своду арки, его антиномическими полюсами и скрепляется отождествлениями этих полюсов». ²⁶

Преследуемая Ивановым цель снова подтверждается лишь частично: «<Она> не могла быть, конечно, достигнута только нанизыванием антиномичных пар, перемещением именуемых сочетаний в неименующие синтаксические позиции и немегафорическим обменом аналитическими предикатами между антонимами; она требовала большего: размывания референцирующих потенций как самих имен, так и синтаксической позиции субъекта. И ивановская стратегия предполагала движение по обоим этим направлениям». ²⁷

Наука лингвистики не касается позитивной стороны цели Иванова — манифестации божественности в представляемых событиях. Эта сторона мотивируется его еще не суммированной системой. ²⁸ Подобно вере в вездесущность Бога, аксиоматичные универсальные истины проникают в каждый стих Иванова, независимо от того, упомянуты они в нем или нет. А композиции нужен элемент вещественности мимической или мифологической, чтобы включить духовность в действительность. Об операционализме здесь термина «реализм» стоит наведаться у философов. К. Г. Исупов пишет: «В поэтике хтонических мифов, или экфразиса <...> или конкретизации душевного состояния факт, уличенный в смысле, есть уже не просто факт, но событие, а точнее — со-бытие, в его отрефлексированности, смысловой завершенности и эстетической оформленности. И тогда умозрительно добытый смысл события превращается в событие смысла, сам этот смысл события становится событием исторической жизни». ²⁹

Можно возразить, что картина Иванова, переполненная антиномиями, компрометирует понятие действительности. Но раз фактичность всегда опосредствована отношениями своих частей и целенаправленность композиции

²⁶ Там же, 121.

²⁷ Там же. С. 120.

²⁸ Как Данте наставлял Кан Гранде читать «Божественную Комедию» на трех уровнях: моральном, аллегорическом и анагогическом (религиозном), и как Иванов предлагал читать Достоевского на уровнях трагедии, мифа и богословия, так и его собственные творения ожидают случая быть прочитанными на подобных сверхлингвистических уровнях.

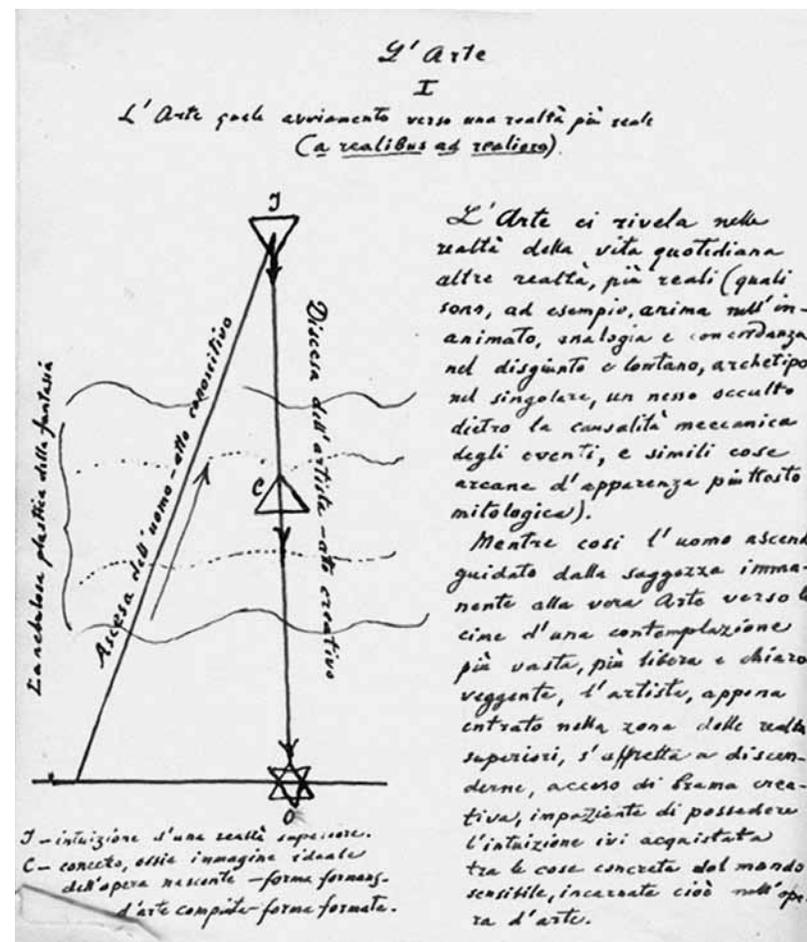
²⁹ Исупов К. Г. Эстетика Ф. А. Степуна // Федор Августович Степун: Сб. статей / Под ред. В. К. Кантора. М., 2012. С. 296.

уточняется учетом их конфликтов, трудно признать его метод не реалистическим, а его цель — трансцензус из эмпирических измерений в духовную причастность панкогерентному вселенскому Бытию — не классически символической. «Реалистический символизм» Иванова не меняет условий жизни современного человека, но переносит его жизневосприятие от *odium fati* на *amor fati*. И он ищет отучивать художников всех направлений от «ереси» оторванности от жизни: «Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, — человек, взятый по вертикали, в его свободном росте в глубь и в высь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека» (II, 614). Ощущение этой вертикали погашает интересы «ограниченного индивидуализма», как и «горизонтального» коллективизма утилитаристов и нетерпимости непримиримой сектарности.

Механизм «нисхождения». Обретенный в Италии опыт внутренне отождествлять себя с освоенной информацией и давний навык экстраполировать новые значения позволили молодому ученому выработать особую категорию реальности. Реализуя идеи египетских неоплатоников о панкогерентности Бытия, Иванов установил в культуре меж разделенных Платоном сфер бытия и идей солидный пласт накопленных человечеством в храмах, гробницах, музеях, архивах и библиотеках материалов с начертанными прозрениями в тайны природы, жизни, смерти и воли богов. Научный отбор этих данных составляет твердый остов для конструирования собственной метафизической системы. Их фактичность может быть признана «реальностью» не только коллекционерами и художниками, но и феноменалистами. А прикрепляемые к ним ассоциации размещают, как на лесах, иерархии вещей, образуя ступени восхождения в сферу более высоких ноуменальных реальностей.³⁰ Так, в поэтических и критических писаниях Иванова сложился обширный ярус собственных и цитируемых феноменов с их символами-«ознаменателями». Их синтез образует «религиозное *da* внутреннего зренья и воления, — скрытое утверждение истинного бытия в бытии относительном» (II, 568). Утвердительное «*da*» легло в основу центральной формулы в системе Иванова — «реалистический символизм» (II, 547).

Двучлен «реалистический символизм» многозначен, поскольку он относится и к мировосприятию человека, и к технике высказывания. Понятие «символизм» указывает тут на *знаменованье* реальности, а «реалистический» — на конституцию доступных глазу или уху знаков («символов»). Далее, под-

³⁰ Ср.: «Восхождение нормально; оно человечно. Его смирение — в предпосылке алкания и несовершенства; гордость его — в упреждении наличных возможностей, как будущих осуществлений» (II, 633). О целостности «Я» см. статьи «Ты Еси» и «Анима» (III, 262–294).



Вяч. Иванов. Формула «a realibus ad realiora». 1920-е годы. Частный архив

черкивая интерактивность этой формулы, Иванов сводит оба ее члена в единое понятие «*мифа*» как всенародной повести: «Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма ознаменовательной поэзии. Недаром, по Платону, в гармонии анти-индивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, «если он хочет быть поэтом, творить мифы». Возможен ли еще

миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести? Но отчего не спросить ближе: возможен ли реалистический символизм? Где вера в *realiora in rebus*? Нам кажется, реалистический символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф» (II, 554). Тут утверждается действительность мифа как всенародного коммуникатора «высших и глубинных реальностей» на множественности уровней сознания. Метод «реалистического символизма» относится к практике и критике творчества. В отличие от абстрактных теорий и мечтаний, этот метод относится к рукотворному запечатлению сверхчувственного опыта. Его результат — мифотворчество — сюжетное действие, придаваемое существительным символам (II, 594). «Миф есть динамический вид (modus) символа» (II, 594–595); он открывается Ивановым в чужих трудах и творится в своих. Эта коммуникация «высших и глубинных реальностей» протекает в вышеуказанной *промежуточной зоне* видимых сущностей и их экстраполированных истин. Это не слепящие откровения Свыше и не чисто религиозная мистика, а умоозримые дедукции из припомнившихся касаний сверхчувственного мира — «*realiora in rebus*».

Ивановская формула: *realia + realiora = «реалиоризм»*, — не привилась,³¹ но других терминов, определяющих этот магический процесс, кажется, не имеется, и процесс остается неосвоенным. В «промежуточной зоне» *realiora*, в которой действует филолог и поэт Иванов, понятие «мистицизм» не полюсный пункт, а только *направление* — настроенность улавливать признаки («знамения») сверхчувственного бытия. Антропологически, эта древняя религиозно-психологическая установка меняет не суть вещей (*realia*), а только подход к ним: прозревание сквозь ограниченные и эфемерные эмпирические события инвариантного, совершенного и не вполне исповедимого порядка вещей. Такая установка дает литератору задание и тему славословить знамения *близости* Премудрости Всевышней. В этом его разуму могут помогать стимулы наитий, снов, предчувствий и предвестий (так, Иванову иногда слышался голос Лидии, его умершей второй жены). Но такие частные акты только иллюстрируют «всенародный» доктринальный «мистический реализм». «Мистическое восхождение» поэтому касается не прямого *контакта* с Богом, а только доступной всем духовно-умственной *направленности* к Нему. Так и мистик Святой Бонавентура (1221–1274) учит мирян: «Раз по лестнице Иакова нужно восходить перед тем, как нисходить, начнем первый шаг восхождения с самого низа, ставя перед собой весь осязаемый мир, как будто он зеркало, сквозь которое можно проступить к Богу».³²

³¹ Подробнее об этом см.: Мицкевич Д. Н. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература: Сборник шестой. СПб., 2010. С. 254–342.

³² *Bonaventura St. The Journey of the Mind to God: (Itenerarium Mentis in Deum)*. Philadelphia, 1957. Vol. XIII. P. 47. Цитата дана в моем переводе. — Д. М.

Используемая тут метонимия *speculum* (<= *spectare* как зеркало — оптический инструмент созерцания) вполне соответствует эпистемологии ивановского вѣдения (зрение => умоозрение) *сквозь* опрозраченную «промежуточную зону» *realiora*.³³ По Иванову, «общую формулою духовной жизни <...> можно признать слова Гете: “К бытию высочайшему стремиться непрестанно”» (II, 633).³⁴ По-видимому, организация всей системы Иванова базируется на этом решении. А акт «нисхождения» — уже вопрос поэтики; запечатление сверхчувственного опыта и предоставляется специалистам риторам и художникам.

1. **Интертекстуальность.** Символисты всех времен прозревают в «пестром пеплосе» обыденности «свет иной» реалиора.

Вы нас уведите из мира
В *соседство* инобытия.

И чем зеркальной отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

(III, 643; курсив мой. — Д. М.)

Такова роль тезауруса, сокровищницы «поражающих» произведений искусства и мысли. Эта зона — «поле высоких предков» (*Gefilde hoher Ahnen*; Goethe), «*соседство* инобытия». Она и есть та «промежуточная сфера поднебесья» между землей и Раем, доступная *всем* ноуменально настроенным умам. Нечто вроде нижних ступеней Лестницы Иакова или дантова Чистилища, этот тезаурус создает условия, при которых человек может рационально налаживать полет духа «во сретенье светилам» (I, 518). Высота такого вознесения, конечно, относительна, но опыт этот всегда оригинален, а «нисхождение» от него земными чувственными средствами артикуляции — дело индивидуальных специалистов. Эта задача тем проще, чем ниже ступень данного опыта, взятого за тему. А гении, достигшие неоспоримо высоких исходных точек, находят средства выразить то, что сохранилось в памяти

³³ См. прим. 51. О «втором шаге» учение не говорит, поскольку он всецело зависит от зрящего субъекта; но вонзающий свой взгляд проникает все глубже в истину и, дойдя, по мере сил, до поворотной точки, может начать артикулировать пройденный путь.

³⁴ Ср.: «Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen, Zum höchsten Dasein immerfort zu streben...» (*Goethe J. W. Faust*. II. Act I). Иванов цитирует и переводит в статьях разного времени это спасшее Фауста обращение к гелиотропической земле: «Символика эстетических начал», 1905 (I, 823); «Заветы символизма», 1910 (II, 598); «Гете на рубеже двух столетий», 1912 (IV, 139); «О границах искусства», 1913 (II, 633, 629), «Лик и личины России», 1917 (IV, 451) и др.

от «несказанного» опыта. Иванов не ставит себя на ту же ступень с великими мистиками или с Платоном, Данте, Микеланджело, Бетховеном и Достоевским, но он ревностно пользуется их текстами, устанавливая свою собственную Лестницу Иакова.

Термин «интертекстуальность» в нашем употреблении — это перенос содержания разных источников в новообразуемый текст. Это излюбленное средство эрудита стимулировать свою память, комбинировать, артикулировать и санкционировать ими новые смысловые построения составляет материю «промежуточной зоны» Иванова.³⁵ И это не просто механический монтаж. Эмпатия Иванова внутреннее признание чужого опыта как «Ты Еси» приобщает к вычитанному инобытию:

Нисходят в душу лики чуждых сил
И говорят послушными устами.
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдразил.
(III, 614)

Включение чужих голосов в свой текст (прямыми цитатами или намеками аллюзий) возносит и субъект, и его читателей на «высокое поле» собратьев «лебедей в священстве Аполлоновом, / В гиперборейской памяти» (III, 493). Отметим, что в большинстве случаев историк-Иванов знакомился также и с источниками цитируемых им светил — представителей *традиции*, в которую он и себя включал. Так, стоящие, например, за Данте предтечи — Гомер, Платон, Аристотель, Вергилий, Овидий, апостол Павел, Блаженный Августин, Святой Бернард, Святой Бонавентура и Фома Аквинский — невидимо слышны за сценой его текстов и содействуют их толкованию. Данте запечатлел совершеннее других вертикальный путь в подземное царство и к «тверди огневой».³⁶ Для Иванова Данте является — как для последнего Вергилий — «кормчим», выводящим из «мрачного леса» через «Ад» в «Чистилище» до граней «Рая». И Данте служит недостижимой моделью воплощения *realiora*. Престиж вековечных истин (*Das alte Wahre*; Goethe) освобождает мыслителя

³⁵ В рамках статьи невозможно перечислить названные и не названные умственные и технические модели Иванова. В будущем по мере составления системы определения его источников будут уточняться и число их меняться.

³⁶ На чертеже в статье «О границах искусства» поэт отмечает точку восхождения в творчестве Данте выше всех других художников (II, 645). У Иванова отражены идеи ряда строк из «Божественной комедии», например из: *Inferno*, I, 2–3, 17; XIII, 97–208; *Convivio*, IV, XXIV, 12; *Paradiso*, I, 13–15, 19, 23–25; II, 8–9. Не забудем также пророков Исаию (I: 4, 8–9, 17) и Иезекииля (36: 16, 24–27), ставших источником соответствующих контекстов Данте и от него — Пушкина и Иванова. Флорентинец Данте, изгнанник, как и Иванов, явил поэту самый нетленный образец реалистически-символического творчества.

от потребности выдумывать своеобразные истины, но вдохновляет оригинальные отборы из тезауруса и самобытные их сличения. Немногие оценили эту просветительную действенность ивановской интертекстуальности. Но поколения, не знающие диалектики «со-авторов», будут признательны — не апологетам, а филологам — за показ подлинной полифонии и энциклопедическое увеличение всеобщего кругозора. И гуманисты, даже несогласные с убеждениями Иванова, что «личность не есть мера всех вещей», оценят авторитетный вес его контрапунктальности.³⁷

2. **Компактность** характеризует метафизику, сюжеты и синтаксис всех текстов Иванова. Сопоставление в том же произведении классиков из разных культур и эпох переносит мировоззрение субъекта в иное, наполненное всеми временами измерение: в нем мыслитель и его текст вызволяются из провинциальных хронотопологических категорий культур в реальность «космической» перспективы. Так, внехронологическое восприятие событий легло в основу «реалистического символизма». В его «промежуточной зоне» между нижней и верховной реальностями благодаря интертекстуальности возникает инвариантная реальность «Вечной Памяти» как «преемственность “общения в духе и силе между живущими и отшедшими”» (III, 797). Она сродни божественной Вечной Памяти, как микрокосм относится к макрокосму. Вот пример ивановской аллюзии и импорта крупной чужой идеи: строки «Над смертью вечно торжествует, / В ком память вечная живет» (I, 568) — парафраза двустишия Вл. Соловьева «Заранее над смертью торжествуя / И цепь времен любовью одолев» — отсылают к знаменитому вступлению к первому из его «Трех разговоров» и далее — к теургии «покровителя музыки и исповедника сердца» Иванова.³⁸ Как уже сказано, за источником

³⁷ Иванов подчеркивает и в глубокой старости:

В земном прозревших неземное
И нам преуказавших путь.
Как их созвездие родное
Мне во святых не помянуть?
(III, 634)

В одном из анализированных мной сонетов «*Apollini*» («Когда вспоит ваш корень гробовой...», 1909; II, 358–359) нашлось не меньше число источников, чем строк. Но из смертных назван только Данте. Об интертекстуальной сгущенности в этом произведении см.: *Мицкевич Д. Н.* Принцип восхождения в сонете *Apollini* Вячеслава Иванова // VIII convegno internazionale Vjačeslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura = VIII Междунар. конф.: Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией. Salerno; Roma, 2002. Vol. I. С. 251–273 (Europa Orientalis. № XXI. 1).

³⁸ Высказывания Иванова о Соловьеве, «связанные теоретической мыслью и духовным путем В. И.», представлены О. А. Шор в комментарии к его статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (III, 746–804).

ссылки стоит и ее генеалогия, уплотняющая содержание текста. До Соловьева «к древнему знанию, что мудрости учит Память, в “новом человечестве” ближе других прикасаясь Гете. В. И. часто повторял слова его и в оригинале, и в своем переводе: Уж древность истину постигла / И мудрых общину воздвигла; / Ты древней истине внемли» (III, 798). А Гете, Соловьев и Иванов помнят преемственность этой идеи от Платона, Христа и Блаженного Августина. Иванов-символист открывает космические масштабы, вмещенные в произведениях нового времени: «Умозрения Достоевского о трагедии, разыгрывающейся в метафизической сфере между Богом и человеком, слагаются в диалектическую систему, изложение которой входит в третью часть <Theologumena> этой книги <Dostoewskij>. Основана эта система, соответственно трагическому началу, на Августиновом противоположении любви к Богу и любви к самому себе, вплоть до ненависти к Богу» (IV, 486). В том же духе Иванов анализирует роман Андрея Белого «Петербург» и его сборник стихотворений «Пепел». И такая же духовная насыщенность всегда полнит поэзию и интеллектуальную напряженность прозы самого Иванова.

Компактность Иванова настолько велика, что представляется даже изысканным критикам как перегруженность орнаментацией, антиномией и недоговоренностью. Вл. Вейдле вернулся в 1976 г. к своему давнему мнению: «“Cor Ardens” <...> и статьи перечитываю с прежним ощущением их верности в главном, но и обремененности их преувеличенной и недостаточно четкой системой понятий, без которых они, если бы автор того пожелал, прекрасно могли бы обойтись. Это потребовало бы не упрощения мысли, а только совлечения с нее слишком пышного, слишком иератического наряда».³⁹ Глубже проник в «нечеткость иератического наряда» (теперь скажи: «кода» — существенного и неотъемлемого) Валериан Чудовский. Наиболее утонченный критик журнала Аполлон пишет в обзоре первой работы Иванова о Достоевском (1911): «Доклад <...> так насыщен мыслью, что каждое предложение его есть как бы заглавие отдельной главы в какой-то ненаписанной книге... Хочется, поэтому, видеть в этом докладе, прежде всего, обещание написать такую книгу — большое исследование о Достоевском. Слишком ясно, что есть стороны в творчестве великого создателя Грядущей Руси, стороны громадные и многоценные, которых никто из современников не в силах выявить, кроме В. Иванова».⁴⁰ Не произошло ли ощущение этой способности Иванова, как и мысль, что текст его краткой статьи упростится в «большом исследовании», от той же герметичной «преувеличенности» прозы? Чудовский открыл, что сжатость многозначного языка создает особую туго проницаемую плотность, вес которой служит проводником мифической

³⁹ Вейдле В. О тех, кого уже нет.

⁴⁰ Чудовский В. Доклад Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Русская мысль, май-июнь [1911]) // Аполлон. 1911. № 8. С. 67.

убедительности автора. Образное сравнение: «каждое предложение <...> как бы заглавие отдельной главы» (курсив мой. — Д. М.), — характеризует сдвиг функции заглавия с предсказания общей главной черты *грядущих* деклараций на *сами* декларации, перенявшие, в свою очередь, многозначную обособленность заглавия.⁴¹ Данте называл этот тугий проводник «покрывалом стихов странных» («l' velame de li versi strani», Inferno, IX, 63).⁴² А Иванов открывает это же «покрывало» как и ныне пригодный метод Достоевского выражать свое богословие.

3. **Эллипсис**, подобно «заглавиям» (в смысле Чудовского), увеличивает интеллектуальную и синтаксическую компактность текстов. Выше упомянутое опущение хронологической и топографической специфики в пользу вековечной универсальности посылок относится к первой категории эллипсисов, а пропуски связей сопрягаемых разнородных референтов неожиданных метонимий и соответствий — ко второй. В цепи повествования остаются лишь самые существенные моменты. Их рельефность повышает интеллектуальную напряженность строк. Обычно опускаются имена источников и промежуточные эпизоды событий. Так, спаленная «Троя крепла» — в памяти Рима (III, 578), а контекст и источник этой мысли («Энеида» и Вергилий) — опущены. Или наоборот: используются метонимии и аллюзии, а центральное (частное) действие не называется. Например, овдовение передается «Как Смерти сень, волшебною дубровой, / Где Дант блуждал...» (II, 358), уподобляя житейскую неизбежность опыту Данте, Аполлона и Орфея, без ссылок на мифы и на первые строки Inferno, зато с шифрованными намеками на соответствующие моменты в «Ромео и Джульетте», или «широкошумные дубровы» Пушкина и «темный корень», в который всматривался Соловьев. Так обуславливается опыт самого Иванова в том же «selva oscura». Такие *повторения* переживаний заверяют, что во всех культурах и эпохах оплакивание порождает Гимны.⁴³ Диктум Ницше перевернут: музыка рождается из духа трагедии, отражая гармонию Верховного Замысла. В том же сонете функции заглавий его первых двух сборников — «Прозрачности» и «Кормчих звезд» — сопрягаются в одной фразе: «...как лес лавровый, / Изваянный на тверди огневой!»; где «Лес» — видится как гелиотропически восходящие к свету творения, венчаемые лаврами Аполлона, и «Гимны» (высокое искусство) «ваяются» на кормчей базе «тверди огневой».⁴⁴ Эллипсисы

⁴¹ Не мифологическая ли герменевтика сделала и этот насыщенный труд Иванова, вышедший на трех языках, до сих пор не употребляемым в достоевковедении?

⁴² См. эпиграф к Третьей книге Иванова о Достоевском «Theologumena» (IV, 553) и текст на этой же странице.

⁴³ См. прим. 52.

⁴⁴ Читатели Иванова найдут в его трудах тысячи подобных эллиптических речений. Они лишь на бумаге антиномии и «эвфемистические метафоры наименований, которые

уплотняют кору поэзии; а Данте учит «разумных»: «зрите учение под покрывалом стихов странных» (*Inferno*, IX, 59–63). Так и читатели Иванова побуждаются со-восполнять пустоты «странных виршей», переносом доктринальных истин в его текстовые знаки.⁴⁵ Эллиптика, внося компактную «непонятность», стимулирует *опрозрачивание* текста семантическими поисками. Вдобавок звучность ивановской «во весь голос» фонации насыщает и декламацию: повышенная ударность в его строках, метрическая регулярность и подчеркнутая ударность и рифмовка создают триумфальность процессии, а «архаические» славянизмы и неожиданные аллитерации — энергичность утверждений. Сначала побуждение подыскивать семантические связи этим приглушается, но компактность и пафос, замедляя чтение, повышают интуитивное и интеллектуальное соучастие читателя.

4. **Метаморфозы** выполняют самый радикальный из эллиптических скачков мысли — они претворяют повествование в миф. Но особенно в духовной жизни метаморфозы — вполне реальные события. Загадочнейшее из них — смерть. Искони мистерия и страх смерти породили множество мифов, вер и теорий. Иванов-реалист и археолог постулирует Память с большой буквы не только в религиозном смысле Вечной Памяти, но и в гуманистическом смысле *возрождения* и *перерождения* отшедшего в историческом и художественном восстановлении. Так, в сонете *Apollini* «мрак» оплакивания отшедшей «Любви» — неназванной Беатриче названного Данте — становится апофеозом Дафны по мановению Аполлона. А в быту весь этот опыт относится к переживанию самого (не упомянутого) лирика — вдовца Иванова.

признаются возможными по отношению к силам “неизрекаемой” сферы» (*Гоготии* *Л. А. Непрямое говорение*. С. 19). Их цель — прямые слияния соответствующих *синекдох* диспаратных исторических и филологических фактов; по определению Т. С. Элиота, это «объективные корреляты». Вещи могут хронологически и топографически не совпадать, но их сцепления в ивановских контекстах подчеркивают существенную и непреходящую *общность* подлежащих им фактов и *принципов*, универсально действенных и *преобладающих* над частными эмпирическими законами.

⁴⁵ По примеру Данте и Достоевского, Иванов дает свое «учение» через мифы: «Последовав древнему и достохвальному обычаю, освященному Платоном, начать речь с мифа, — если есть вожатый миф? <...> Но чтобы положить на вожатого речи, потребна уверенность, что перед нами <...> воистину миф, то есть озаменованный рассказ о сверхчувственной правде» (*Иванов Вяч. <Авторское истолкование стихотворения «На суде пред Божиим престолом»>* / Публ. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 7). Разум уверяется в озаменованной правде повествования, поскольку действие, предлежащее в озаменованных (символах), уразумевается как внутреннее движение озаменованной идеи, как ее диалектическое развитие. Так оправдывается видение сновидца истолкованием снагадателя, посредника между предчувствующей душой и мыслящим сознанием: «Пусть же расскажет миф свой поэт, а потом уступит место гадале» (Там же. С. 8).

Такого рода мифологизация позволяет читателю ассоциировать свой схожий опыт и с Орфеем и Эвридикой, и с Петраркой и Лаурой, и с «*Amor e morte*» Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды, Ланцелота и Женевры. И оплакивание позднейшими поэтами, Новалисом — Софии и Вячеславом — Лидии, становятся всенародным уроком неувядающей любви: «Надгробное рыдание творяще песнь: Аллилуия». А древнеязыческие преобразования *per aspera ad astra* оказываются приемлемыми всем религиям во все времена. Вместе с перенятым через Овидия мифом Иванов заимствует образы и концепты своего неназванного источника.

Метаморфозами автор рискует поколебать доверие к правдоподобию своей повести и своего реализма. Но если откровенная фантастика — приемлемое всем и привычное с детства «охотное откладывание неверия» («*willing suspension of disbelief*»; Колридж, 1817), то *мифические* метаморфозы Иванова, дидактичные по манере и по сути, со всей их трудно раскрываемой референциальностью, не допускают возможности неправоты и поэтической вольности. Теург выражает свои истины как непреложную, вечную и вездесущую реальность, как передачу божественного мановения с расчетом на их прием как универсальной, сверхисторической и сверхэмпирической данности. А поэт? «Учит он — вспоминать» (III, 592) эпические и мистические моменты. Все это станет проще, когда создастся доступ к интегрированной системе Вячеслава Иванова.

5. **Полисемия**. Практика нагружать ключевые слова многими значениями — мощный риторический прием в поэзии, и Иванов продолжает прибегать к нему, даже выполняя угаданное Чудовским «обещание написать <большую> книгу».⁴⁶ Заглавия первых же его сборников стихотворений предопределили ориентацию всей речевой системы автора: симультанное полагание на «непреходящие» вехи (большой шаг для строгого историка) и синхронный показ гетерономных реальностей (большой шаг для художника-реалиста). Оба свойства сцепляют подходы историка, исследователя и мифотворца и объясняют отмеченную Чудовским уникальную квалификацию Иванова. Отсюда и удивившая всех зрелость его первых сборников. Соловьев, увидев в 1900 г., за два месяца до смерти, заглавие первого сборника «Кормчие звезды», сразу опознал, что речь пойдет об авторитетной роли канонических книг («Номоканон») и о строго филологическом подходе автора, требующем пояснений (III, 746–747). Конечно, послушание непреложным законам не ново и абсолютно просто; но мирянин Иванов систематически связывает этими законами все свои сюжеты и речения в единое учение, заслужив комплимент Соловьева: «безусловная самобытность».

⁴⁶ «Обещанная» книга вышла в Германии на немецком языке (*Dostojewskij: Tragödie — Mythos — Mystik*) в 1932 г., в переводе на английский — в 1952-м, и на русский — лишь в 1987-м (IV, 401–588).

Аналитик-автор расширяет данные каноны, вплетая в свои доводы множество отобранных из сокровищницы мировой культуры художественных и философских преломлений «вечных заповедей» как непреложные факты. Отсюда обилие текстовых заимствований с расчетом, что читатель узнает или интуитивно почувствует высоту и глубину их источников и его послышки. Риторика служит интеграции импортируемых моделей, а безапелляционность речи — пафосу веса «вечных кормчих».

Бином «кормчие» и «звезды» знаменует: 1) авторитетность вех навигации и 2) вычислимость и расположение светил. Первый член — символ цитируемых назиданий и «нетленные законы» избранных предшественников-«светил», а второй член — реальные звезды — неугасимые свидетельства совершенного порядка. Этот космический мотив образует *верхний стратум промежуточного слоя виртуальной реальности*. Он вполне ощутим, поддается рациональному анализу и является предметом славословия величайших поэтов. Этот бином будет всю жизнь служить Иванову (и его читателям) ступенями восхождения к «тверди огневой» — *realioga* — высота и яркость которых достижимы ноуменально. В глазах Иванова надежность «кормчей» роли этой «виртуальной реальности» Божьего Величия подтверждается фактом, что приводимые им гении творили величайшие произведения искусства и богословия благодаря вдохновению от той же по типу высшей реальности.⁴⁷

Полисемия, приписываемая здесь ивановской системе и его личной речи, не его и не мое изобретение. Цитируемое им из Данте в объяснение Достоевского полностью относимо к самому Иванову: «Повсюду выявляется в “Божественной комедии” неколебимый камень схоластического богословия, имя которого, на языке Фомы Аквинского, “*Sacra Doctrina*”, “Священное учение”.

С тем же правом и мы можем говорить *mutatis mutandis* — о “доктрине” Достоевского. Для обоих поэтов цель “целого и каждой его части” — мы

⁴⁷ Данте, драматизируя идеи Аристотеля о «неподвижном перводвигателе», смотрит с земли на космос: *a realia ad realioga*, и каждая из трех книг «Божественной комедии» заканчивается словом «звезды». А цитируя Петрарку, первая строфа третьего сонета триптиха Иванова «Снега» (1909) гласит:

Мощь новую приемлют надо мной
Благие звезды, и весны Господней
Пророчат близость. Зорче и свободней
Душа скользит над пленностью земной.
(II, 439)

И в следующем триптихе «Золотые Сандалии» третий сонет начинается со строк:

Благословен твой сонм, собор светил
Невидимых за серебром полдненным!
(II, 441)

повторяем слова Данта о своей поэме — “освободить живых еще при жизни от их несчастного состояния и привести их к блаженству” <...> оба прияли “пелену поэзии из руки Истины”. Для обоих поэтическое видение есть пелена <“*l velame de li versi strani*”, *Inferno*, IX, 63>, через которую взгляд может проникнуть и открыть за ней тайну миров иных» (IV, 553). Данте, объясняя своему меценату Кан Гранде замысел «Комедии», пользуется термином «полисемия» совершенно в указываемом выше смысле (из-за чего Иванов его и цитирует: «У этого произведения не один смысл, его даже можно назвать многозначным, то есть богатым многими смыслами» <“*Istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemos, hoc est plurimum sensuum*»> (IV, 775). Полисемия относится к интертекстуальности, как в музыкальных системах гомофония к полифонии. Как аккорды и контрапункт одновременно передают разные звуки и тембры голосов, разные значения слышатся одновременно в полисемантических и в заимствованных словах.

6. «Прозрачность» — заглавие второго сборника стихотворений Иванова. Это слово означает синхронность видения.⁴⁸ В ивановских текстах оно означает одновременный показ умозрительной и оптической (образной и графической) реальностей. Как у Данте *ведание* проходит через *видение*.⁴⁹ Выделенные эллипсисами сущности с зияющими между ними «пробелами», заполненными добавочными семами, видятся одновременно.

Здесь в истину вонзи, читатель, зренье;
Покровы так прозрачны, что сквозь них
Уже совсем легко проникновенье...

(Dante, *Purgatorio*, VIII, 19)⁵⁰

«Прозрачность» Иванова не абстракция реальности: ее «рентгеновская» панорама синхронно выявляет на разных уровнях все функции и отношения вещей, их лад и связь (*ordo et connexio rerum*), включая хранящееся в памя-

⁴⁸ Ср. толкование слова «перспектива — <...> вид в даль, вперед, на расстояние с обстановкой по пути разными предметами» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1907. Т. III: П–Р. С. 256).

⁴⁹ См.: *Котрелев Н. В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 7–18. «Воспринимающий субъект способен только прозревать, проходить взглядом слою смысла, не нарушая органической целостности созерцаемого. Это один из модусов той “верности вещам”, которой Иванов требовал от символистов» (Там же. С. 9). Установка на видение, очевидно, перенята через Данте или прямо от Святого Бонавентуры.

⁵⁰ Эти слова Иванов цитирует в трактате «*Theologumena*» Достоевского (IV, 553). Несомненно, он относит их и к своему творчеству.

ти и предвидимое грядущее.⁵¹ Иванов объясняет психологию этого акта видения: «Уже с первых шагов долгих моих странствий проявилась существенная особенность моего внутреннего мира, в силу которой любую среду, пусть даже мне хорошо известную, я мог увидеть реально, то есть соотносить с реальностью Идеи — не иначе как извне и удаляясь от круга тех непосредственных впечатлений, суетным вторжением своим парализующих ту отрешенную и прозрачную сферу, где вырабатываются у нас общие перспективы и целостные постижения, способные открыть нам истинную силу явлений, представавших ранее в их случайном и преходящем аспекте: подобный внутренний опыт знаком, впрочем, многим натурам созерцательным и только смерть возьмется в урочный час доказать его окончательную правоту».⁵² Цитируемые Ивановым мастера передают такую же прозрачность в своих произведениях. Но Иванов сознательно нюансирует это понятие: в одноименном со вторым сборником стихотворении «Прозрачность» (I, 737–738) каждая строфа, начинаясь с этого слова, описывает его значения на особом уровне сознания. А в следующем сборнике «Cor Ardens» заключительные строки программного сонета Apollini:⁵³ «... и отразил в кринице / Прозрачности бессмертной», — показывают аполлинический акт в трех измерениях: *действия* («отразил»), *предмета* («в кринице») и *признака* («бессмертной»).

⁵¹ О. А. Шор описывает возникновение этого концепта: «Всматриваясь при свете “Кормчих звезд” в топографию запредельного <...> В. И. принимается рассматривать природу той духовной среды, в которой происходят воплощения мистической реальности (Res). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч — иначе Res будет не видна, ибо не видима она сама по себе» (I, 63). Это объяснение тесно совпадает на тех же основаниях с различием английского романтика С. Т. Колриджа между такими двумя типами прозрачности, как «transparence» и «translucence», с так же обоснованным предпочтением последнего. Насколько мне известно, ни О. А. Шор, ни Иванов не ссылались на этот источник.

⁵² Иванов Вяч. Письмо к Дю Босу / Пер. под ред. Д. В. Иванова; вступ. статья и прим. Д. В. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 84. Курсив мой. — Д. М. Postfactum правота смерти утверждается в воскрешении в Вечной Памяти, как сказано в канонах православной панихиды: «Надгробное рыдание творяще песнь...», «Науучи мя оправданием Твоим...» и «Вечная память». У Иванова-археолога: «Родитесь вы <Гимны> — в гробнице» (II, 359). И у него, как и у Данте, в *земном* измерении поэтического деланья Вечная Память выполняется аполлиническими актами гимнопения и воздвижений памятников. Ср. слова «философа», приписываемые Вяч. Иванову: «Дант проходил сквозь selva oscura, и не написал бы “Рая” не увидав “Ада” <...> Аполлон. — Это строго священное видение встает, однако, уже за пределами жизни. Белый лик Аполлона мне рисуется, как лик смерти» ([Б. п.] Пчелы и осы Аполлона // Аполлон. 1909. № 1. С. 83–84).

⁵³ См. прим. 37.

7. **Архаизмы** Иванова, как категория, требуют минимума комментариев. Отлучению от текущих мод и эфемерной индивидуальности отвечает влечение к постоянным образам природы, к испытанным предметам давности, соответственной ономастике и традиционным жанрам и формам. Вычурность «архаики», бóльшая чем у коллег, приглушает, на первый взгляд, его «прозрачность»; но языковое отстранение от современности подчеркивает его доктринальную установку на вековечность.

«Поэзия духа», по своей природе, должна согласовывать лингвистические суждения с мифопоэтическими. В словесном искусстве духовный опыт вынужден пользоваться тем же лексиконом и синтаксисом, что и эмпирический, несмотря на их онтологическую рознь. Оба реально пережитых типа должны подчиняться нормам, выработанным столетиями для *практического* общения. Поэтому у крошечного меньшинства, повествующего об уникальных событиях духа, нет словесных средств лучше, чем иносказание. И ради точности, определенности и правдивости каждый повествователь должен находить свой идиолект и собственные отклонения от нормы. Символическая роль ивановских архаизмов превышает задачи более внешнего модернистского стилизаторства и усиливает этим эффект «остранения» метаморфоз, эллипсисов, компактности и полускрытой полисемии. Наблюдение, что «антиномизм пронизывает не только архитектурный, тематический и формально-композиционный уровни поэзии Вячеслава Иванова, но проникает и в ее молекулярный лингвистический состав»,⁵⁴ справедливо с точки зрения ономастики; а с поэтической точки зрения спорно мнение, что «то, что мыслится событизируемым, не может мыслиться событием».⁵⁵ Иванов «событизирует» то, что предстало в его духовном опыте или в высказываниях Овидия, Данте и Достоевского, как он (парафразирую его только что приведенные слова) видит, любую среду извне, включая ту отрешенную и прозрачную сферу, в случайном и преходящем аспекте которой представшее *метаморфозуется* в общие перспективы и целостные постижения, и только смерть может доказать их окончательную правоту. Думается, что координация четырех сборников его стихотворений с научными трудами докажет «событийность» ивановского опыта. Анализ его полифонического «промежуточного покрова» и проводника духовной доктрины выявит так же и необычайную рациональность согласования на вид таких противонаправленных приемов, как компактность и прозрачность, эллипсисы и полисемия, метаморфозы и правдоподобность, всенародность и оригинальность, новаторские использования архаических двигателей мысли, заимствованные формулы и их глубокая переработка, необыкновенный дар слова и годы

⁵⁴ Гоготшвили Л. А. Непрямое говорение. С. 104.

⁵⁵ Там же. С. 80.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И БОРИС ПАСТЕРНАК: ПОЗДНИЕ СЮЖЕТЫ

Уже довольно много написано о разнообразных взаимных творческих и жизненных связях этих двух великих русских поэтов XX века, в том числе и одним из авторов настоящей статьи.¹ С течением времени все более и более становится ясным, какую огромную роль сыграл Вячеслав Иванов не только в становлении творческих судеб отдельных поэтов (как, например, Осипа Мандельштама), но и в формировании целого ряда поэтических направлений, школ, влияний и произведений.² В настоящей работе мы хотим предложить, как нам кажется, новый взгляд на определенный структурно и хронологически ограниченный период творчества обоих поэтов. Речь пойдет о широко понятом *последнем* периоде жизни и творчества как Иванова, так и Пастернака.

Само понятие «последнего периода» требует уточнения и аналитического углубления. Для обоих художников внутреннее ощущение жизни и творчества было далеко не одинаковым. По возрасту Иванов мог гордиться Пастернаком в отцы. Для него ощущение *конца* как «Тимных сонетах» 1919–1920 гг., а для Бориса Пастернака в 1930–1932 гг. наступило «второе рождение». И тем не менее можно совершенно обоснованно говорить о том, что приблизительно в сороковых годах двадцатого века оба поэта вступили в последний период жизни и творчества. Они очень четко ощущали это, хотя время и пространство, отпущенные для каждого, были совершенно разными и заполненными творчеством разной интенсивности и содержания. Но мы позволили себе объединить их вместе не только и не столько по этому признаку, хотя он и очень важен. Есть нечто очень существенно и содержательно общее в том, как каждый из них прочувствовал и осмыслил

¹ Сегал Н. (Рудник). 1) «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века: Материалы конференции (Иерусалим, 2003). М., 2008. С. 322–357; 2) Мифологема Диотимы: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 183–205.

² Серман И. З. Вячеслав Иванов — наставник советских поэтов // Пути искусства. С. 368–389.

это наступление последнего этапа своего пути. Эта содержательная общность отделяет творчество Иванова и Пастернака от всего, что существовало в те годы рядом с ними.

Возможность взглянуть на свою жизнь и творчество как на явления, находящиеся на грани последнего рубежа, была, по сути дела, у всех русских поэтов после Октябрьской революции, к какому бы из противоборствующих лагерей они ни принадлежали. Для многих из них превратности судьбы были настолько внезапными и жестокими, что они не успели полностью осознать и выразить поэтически это чувство конца, хотя какие-то предчувствия судьбы можно ощутить буквально у всех. Отдельно надо отметить тех русских поэтов, кто, как Сергей Есенин, ощущал свою судьбу частью общей судьбы русского крестьянства, страдающего и преследуемого жестокой новой антинародной властью. Вообще переживание страшных и волнующих перипетий этой столь кардинально и судорожно изменившейся русской истории (одновременно, кажется, возвращающейся в этих судорогах на круги своя) — одна из главнейших забот русской поэзии пореволюционной поры. Думается, что мысли и чувства по поводу того страшного общественного и личного рубежа, на который поставили русскую жизнь Октябрьская революция, Гражданская война и последовавшие за ними народные муки, можно в самом общем плане разделить на три группы, из которых упомянем лишь две, поскольку перипетии поэтического творчества тех, кто так или иначе принял Октябрьский переворот, должны были бы стать предметом отдельного серьезного исследования.

Одни — среди них уже упомянутый нами Есенин и, конечно же, Николай Клюев — скорбят и ужасаются при виде всех тех мук, которым подвергнуто русское крестьянство, и страдания эти вздымаются со страниц их книг и становятся частью жизни и судьбы этих великих поэтов, заставляя читателей испытывать сильнейшее чувство вины за то, что такие преступления были возможны. Думается, что в каком-то смысле к этим творцам можно присовокупить и столь отличную от них по всей материи и всему духу ее творчества Анну Ахматову, ибо и ее поэзия проникнута скорбью и плачем по тем, кто пал жертвой страшного Молоха социального переворота. Как Есенин и Клюев, Ахматова не видит решительно никакого выхода, никакой развязки этой невыносимой трагедии, кроме скорби по несчастным замученным, убиенным и истерзаным. Правда, в отличие от Есенина и Клюева, у Ахматовой есть нечто, что и в этой скорби позволяет ей как-то отдохнуть душой, вспоминая о времени до 1913 г. Ведь в «Поэме без героя» — также последнем произведении поэта — есть замечательный слой прекрасных, глубоко сочувственных воспоминаний о друзьях, подругах, возлюбленных и даже тех, кто ей казался врагами, воспоминаний, в которых все кажется столь великолепным и высоким — несмотря на трагедии, измены любимых, зависть и прочее, — что сама эта аура помогает лирической героине пройти

молчания. Единая направленность и многообразное творчество поэта, историка, филолога и богослова оставили систематизаторам и связность, и богатство наследия.

Созданию системы могут предшествовать надежные истолкования ключевых произведений, ведущих к ней. Этот процесс уже начался.⁵⁶ Пробелы эллипсисов и «прозрачность» материала дают много места интерпретаторам находить пополняющие интеллектуальные данные. Для их обнаружения нужны изобретательность и точность и, *главное*, чтобы изобретательность толкователя не нарушала точной целостности предмета. Мерилом может служить степень привязанности ученого к стержневой вертикальной идее, ведущей обратно вверх по ступеням ивановского «нисхождения» к поворотной высшей точке, от которой замысел поэта начал нисходить в текст. Неустанный прицел на определенную «кормчую» звезду довел волхвов до Вифлеема. А для навигации сквозь зону сокровищ Эллады, Рима, Византии и Ренессанса — всего, чему полиглот Иванов научился говорить «Ты еси» и «присутствие чего он ощутил в своей собственной груди» (III, 271) — нужен компас его целенаправленности. Обретенные автором германская тщательность, итальянский полет и русская глубина помогли ему утвердить иерархию своих геалиог в отношении к своему Абсолюту. Хватит ли ученым смиренного терпения для постижения Иванова, покажет время; но если хватит, то очень велика вероятность, что на нашем горизонте взойдет крупное светило.

⁵⁶ См., например: *Иванов Вяч. Человек* / Публ. и прим. А. Б. Шишкина. М., 2006; *Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов* / Подг. текста, комм. Р. Берда. М., 2006; *Иванов Вяч. Ave Roma: Римские сонеты* / Сост., вступ. статья А. Б. Шишкина. СПб., 2012. См. также материалы сайта «Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме» (URL: <http://www.v-ivanov.it/>).

К. М. МУРАТОВА (ПАРИЖ–РИМ, ФРАНЦИЯ–ИТАЛИЯ)

ПАВЕЛ МУРАТОВ И ИТАЛИЯ

*«Qu'est-ce, en effet, que l'imagination,
sinon la mémoire de ce qui ne s'est pas encore produit?»*

J. Green¹

Принять участие в конференции, которой было дано название знаменитой русской книги Павла Павловича Муратова «Образы Италии», — для меня огромное событие и радость. Действительно, это давно ставшее классическим сочинение моего двоюродного деда теперь снова возвращается на книжные полки и привлекает новых читателей; после пятидесятилетнего перерыва книгу Муратова не только начали снова публиковать: семь или восемь переизданий, появившихся за последние десять-пятнадцать лет, осуществлены с особенным вниманием и любовью. Они как бы несут на себе печать радости соучастия в итальянском путешествии, благоговения, которое вызывало имя ее автора, наслаждения, которое давало чтение книги Муратова предшествующим поколениям — и тем, кто знал и любил Италию начала века, и тем, кто в течение долгих лет был лишен возможности увидеть Италию своими глазами.

Книга Муратова открыла жизнь, культуру и искусство Италии русскому читателю начала XX века, Серебряного века российской культуры. Блок, Белый, Ахматова, Цветаева, Гумилев, Ходасевич опирались в своих итальянских впечатлениях на муратовское «чувство Италии». Но не будет преувеличением сказать, что русская интеллигенция всего XX века видела Италию глазами Муратова.

Совсем недавно мы отмечали столетний юбилей с момента публикации этой замечательной книги. Первый том «Образов Италии» появился в издательстве «Научное слово» в 1911 г., второй — в 1912-м; за ним сразу же последовало переиздание обоих томов (1912–1913); третье переиздание книги в том же издательстве (вышел только первый том) появилось во время войны, с предисловием, написанным в 1916 г. в Севастополе, где Муратов, будучи офицером артиллерии, командовал противовоздушной обороной крепости. Сразу же после первой публикации книги Муратов начал работать над третьим томом, но полное прижизненное издание в трех томах вышло

¹ «Что же такое, в сущности, воображение, как не память о том, что еще не произошло?» Ж. Грин (фр.) (цит. по: Green J. *Minuit*. Paris, 1994. P. 250).

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И БОРИС ПАСТЕРНАК: ПОЗДНИЕ СЮЖЕТЫ

Уже довольно много написано о разнообразных взаимных творческих и жизненных связях этих двух великих русских поэтов XX века, в том числе и одним из авторов настоящей статьи.¹ С течением времени все более и более становится ясным, какую огромную роль сыграл Вячеслав Иванов не только в становлении творческих судеб отдельных поэтов (как, например, Осипа Мандельштама), но и в формировании целого ряда поэтических направлений, школ, влияний и произведений.² В настоящей работе мы хотим предложить, как нам кажется, новый взгляд на определенный структурно и хронологически ограниченный период творчества обоих поэтов. Речь пойдет о широко понятом *последнем* периоде жизни и творчества как Иванова, так и Пастернака.

Само понятие «последнего периода» требует уточнения и аналитического углубления. Для обоих художников внутреннее ощущение жизни и творчества было далеко не одинаковым. По возрасту Иванов мог гордиться Пастернаком в отцы. Для него ощущение *конца* как «Тимных сонетах» 1919–1920 гг., а для Бориса Пастернака в 1930–1932 гг. наступило «второе рождение». И тем не менее можно совершенно обоснованно говорить о том, что приблизительно в сороковых годах двадцатого века оба поэта вступили в последний период жизни и творчества. Они очень четко ощущали это, хотя время и пространство, отпущенные для каждого, были совершенно разными и заполненными творчеством разной интенсивности и содержания. Но мы позволили себе объединить их вместе не только и не столько по этому признаку, хотя он и очень важен. Есть нечто очень существенно и содержательно общее в том, как каждый из них прочувствовал и осмыслил

¹ Сегал Н. (Рудник). 1) «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века: Материалы конференции (Иерусалим, 2003). М., 2008. С. 322–357; 2) Мифологема Диотимы: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 183–205.

² Серман И. З. Вячеслав Иванов — наставник советских поэтов // Пути искусства. С. 368–389.

это наступление последнего этапа своего пути. Эта содержательная общность отделяет творчество Иванова и Пастернака от всего, что существовало в те годы рядом с ними.

Возможность взглянуть на свою жизнь и творчество как на явления, находящиеся на грани последнего рубежа, была, по сути дела, у всех русских поэтов после Октябрьской революции, к какому бы из противоборствующих лагерей они ни принадлежали. Для многих из них превратности судьбы были настолько внезапными и жестокими, что они не успели полностью осознать и выразить поэтически это чувство конца, хотя какие-то предчувствия судьбы можно ощутить буквально у всех. Отдельно надо отметить тех русских поэтов, кто, как Сергей Есенин, ощущал свою судьбу частью общей судьбы русского крестьянства, страдающего и преследуемого жестокой новой антинародной властью. Вообще переживание страшных и волнующих перипетий этой столь кардинально и судорожно изменившейся русской истории (одновременно, кажется, возвращающейся в этих судорогах на круги своя) — одна из главнейших забот русской поэзии пореволюционной поры. Думается, что мысли и чувства по поводу того страшного общественного и личного рубежа, на который поставили русскую жизнь Октябрьская революция, Гражданская война и последовавшие за ними народные муки, можно в самом общем плане разделить на три группы, из которых упомянем лишь две, поскольку перипетии поэтического творчества тех, кто так или иначе принял Октябрьский переворот, должны были бы стать предметом отдельного серьезного исследования.

Одни — среди них уже упомянутый нами Есенин и, конечно же, Николай Клюев — скорбят и ужасаются при виде всех тех мук, которым подвергнуто русское крестьянство, и страдания эти вздымаются со страниц их книг и становятся частью жизни и судьбы этих великих поэтов, заставляя читателей испытывать сильнейшее чувство вины за то, что такие преступления были возможны. Думается, что в каком-то смысле к этим творцам можно присовокупить и столь отличную от них по всей материи и всему духу ее творчества Анну Ахматову, ибо и ее поэзия проникнута скорбью и плачем по тем, кто пал жертвой страшного Молоха социального переворота. Как Есенин и Клюев, Ахматова не видит решительно никакого выхода, никакой развязки этой невыносимой трагедии, кроме скорби по несчастным замученным, убиенным и истерзаным. Правда, в отличие от Есенина и Клюева, у Ахматовой есть нечто, что и в этой скорби позволяет ей как-то отдохнуть душой, вспоминая о времени до 1913 г. Ведь в «Поэме без героя» — также последнем произведении поэта — есть замечательный слой прекрасных, глубоко сочувственных воспоминаний о друзьях, подругах, возлюбленных и даже тех, кто ей казался врагами, воспоминаний, в которых все кажется столь великолепным и высоким — несмотря на трагедии, измены любимых, зависть и прочее, — что сама эта аура помогает лирической героине пройти

с поднятой головой через десятилетия страшной действительности того «настоящего», в котором нет ни надежды, ни успокоения.

Эта аура прекрасного и высокого является тем субстратом поэзии Вячеслава Иванова и Бориса Пастернака, на котором строится то здание последнего и окончательного величия, которое и отличает их творчество от остальной русской поэзии пореволюционного времени. Их поэзия существенно иная по сравнению с ахматовской ориентацией на некое, впрочем, совсем неясное будущее. Будущее, которое открывается в стихах Ахматовой послевоенного периода, очень индивидуально, это будущее прекращения страдания, умиротворения. В каком-то смысле речь идет о катакомбах духа и воли, в которых звучит замечательная нота великой музыки — Бах, Моцарт... Поэзия Иванова и Пастернака последнего периода также включает в себя похожие — и очень влекущие — ноты катасиса, но из него она внезапно вырывается в совсем иное духовное пространство. Отметим, что столь характерные для Иванова и Пастернака упоминания в стихах имен великих музыкантов и описание их музыки свойственны более раннему периоду творчества.

Вячеслав Иванов и Борис Пастернак и составляют вторую отдельную группу (если сравнить их с уже упомянутыми Есениным и Клюевым, с одной стороны, и Ахматовой — с другой). Их отношение к Октябрьской революции было, конечно, неодинаковым. Если Иванов с самого начала отнесся к ней резко отрицательно, не приняв не только ее зверств и жестокости, но и ее крайне антикультурного характера, то у Пастернака после начального отторжения и осуждения наступил период примирения, сменившийся сдержанным интересом, а позднее даже вполне лояльным энтузиазмом, за которым последовало резкое и все более и более решительное окончательное неприятие. Но обоих творцов объединяет то, что они взирают на эту историческую и экзистенциальную картину, выражаясь словами Пастернака, «поверх барьеров», из такого духовного пространства, которое и позволяет им видеть все в целом, включая не только личное успокоение и умиротворение, но и драгоценную ауру несомненного будущего, которое основывается на прошлом и освещено его светом.

Попробуем набросать самые общие контуры тех «последних сюжетов», которые вырисовываются в связи со становлением образа этого будущего в творчестве обоих поэтов. Краеугольный камень этого духовного пространства, как и того метафизического будущего, о котором мы говорим, — это особый и у каждого свой собственный подход к христианству и взгляд на него. И здесь опять-таки поможет параллель с Анной Ахматовой. Невозможно отрицать, что из всех трех рассматриваемых нами фигур именно Ахматова была наиболее укоренена в традиционном русском православии, восприняв его самые значительные модели и бытового, и смыслового самостроения. В соответствии с этим религиозные мотивы у Ахматовой никогда не носят какого-то специально подчеркнутого характера. Они всегда появляются как

бы в качестве последнего слова, последнего сокровенного довода и практически всегда имеют отношение к точке зрения лирического субъекта.

Иначе обстоит дело у Вячеслава Иванова. Он, при всей его почвенной укорененности в московском православии, его панславизме, знакомстве с историей церкви и проч., в религиозном плане чувствует себя как дома и в эллинской религии, и в индийской философии, не говоря уже о католицизме. Он свободно допускает в свою поэзию любые религиозные сюжеты, образы и реалии и, наоборот, позволяет себе рассуждать о чисто религиозных материях на своем особом поэтическом языке. И в том и в другом случае речь идет об особом поэтическом языке, созданном Ивановым как раз для этих целей.

Для Бориса Пастернака выход в православие, напротив, был совсем не само собою разумеющимся, несмотря на разного рода намеки автобиографического и биографического характера. Так или иначе, обращение к христианству стало для поэта важным рубежом и в творчестве: в своих стихах он все чаще трактует как вопросы веры, так и чисто нарративные сюжеты священной истории.

Оба поэта, в конце концов, вышли из рамок традиционно православных постулатов в вопросах смысла истории и собственной в ней самоидентификации. Здесь огромную роль сыграло теперь уже осознаваемое во всей его значительности как литературоведами и философами, так и читателями, влияние новой теологии и философии истории Владимира Соловьева. Что касается Вячеслава Иванова, то он всегда признавал огромную роль Соловьева в своем духовном становлении. Все большее выдвижение романа «Доктор Живаго» на авансцену исследования творчества Пастернака выявляет большую роль, которую сыграли философские и историософские концепции Соловьева в формировании идейной структуры этого произведения. Три соловьевские философы лежат в основе видения *конца* у обоих поэтов. Это философема красоты, образ Софии — Вечной Женственности и концепция эсхатологии в истории. Каждое из этих образных представлений вносит свой особый вклад в построение того здания будущего, которое постепенно возводится в произведениях Иванова и Пастернака последней поры.

Для Иванова эта «последняя пора» наступает в 1924 г. с его эмиграцией из советской России, а для Пастернака — после того, как после спада пароксизма массового террора 1936–1938 гг., его собственного отрезвления от культа Сталина и осознания того, что в новом обществе для его поэзии нет



официального места, в сборнике «На ранних поездах» он приходит к совершенно новой поэтической манере. Наступает понимание того, что прежняя жизнь осталась по ту сторону исторического и экзистенциального кордона. Со всей серьезностью встает кардинальный вопрос: что откроется в будущем по ту сторону роковой черты. Обстоятельства жизни обоих поэтов были таковы, что позволяли об этом размышлять: у них были близкие люди — жена и возлюбленные (у Пастернака), дети, друзья, спутники (как О. А. Шор (Дешарт) у Иванова). Обо всем этом, как и о собственной судьбе, приходилось думать не только в плане сугубо личном, но и в соотношении с судьбой страны и шире — мировой культуры, поскольку надвигающиеся катастрофы угрожали не только тем, кого они могли лично затронуть, но и всему наличному и будущему человечеству.

И здесь у обоих поэтов в их прошлом опыте и концептуальных системах было на что опереться. Это очень широко понимаемое ощущение огромной и непоколебимой системы смыслов, значений и воспоминаний, созданной непрерывными трудами поэтов, писателей, мыслителей, деятелей культуры и подвижников веры. И для Иванова, и для Пастернака характерно убеждение в том, что те варварские набеги на культуру, которым оба были свидетелями в XX веке, не только не смогли ее уничтожить и даже поколебать, но, если угодно, укрепили ее, ибо сделали жизненно нужной для гораздо большего числа людей, чем раньше. Поэтому и будущее мыслилось ими как продолжение той же заветной сокровищницы прекрасного.

В рамках настоящей работы мы не сможем подробно описать даже самых общих черт этого замечательного здания, которое — каждый по-своему — строили в своих трудах Иванов и Пастернак. Приведем лишь отдельные примеры. Начнем с того, что для каждого из них был важен, разумеется, их отдельный, собственный краеугольный камень этого здания. Для Иванова им является вечный Рим:

Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

(«Вновь, арок древних вечный пилигрим...»)³

Для Пастернака — Москва и загород, понимаемые, прежде всего, как место, в котором укрылись от бурь и тягот времени друзья. Их объединяет вместе любовь — любовь к поэзии и поэту:

Для этого весной ранней
Со мною сходятся друзья,

³ Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. / Вступ. статья А. Е. Барзаха; сост., подг. текста и прим. Р. Е. Помирного. СПб., 1995. Кн. 2. С. 140. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

(«Земля»)⁴

Рим и Москва — основное место действия и смысловый центр последних произведений обоих поэтов — «Римского дневника 1944 года» Иванова и «Доктора Живаго» Пастернака, точнее, важных в этом сопоставлении «Стихотворений Юрия Живаго». Эти два города сосредоточивают в себе все жизненные потоки и энергии обоих поэтов. Обе тетради стихов созданы на исходе определенного исторического периода: конца Второй мировой войны, освобождения от фашистского гнета и начала духовного освобождения от гнета сталинской тирании. В различных произведениях и того, и другого поэта мы находим немало конкретных мотивов, по-разному свидетельствующих об этом, например, стихотворение «Немцы ушли» («Римский дневник...») Иванова или «Свадьба» Пастернака. Несомненно, что это внутреннее ощущение не могло не бросить отсвета и на представление о том эвентуальном будущем, которое здесь и там возникало меж строчек стихотворения. Оно должно было естественно соединиться с тем представлением о движении времени, которое существовало в христианской культуре и было актуализировано славянофилами и Соловьевым.

И для В. Иванова, и для Б. Пастернака характерно облечение указанных поздних сюжетов — «Римского дневника...» и «Стихотворений Юрия Живаго» — в форму календарного цикла, которая вызывает сопоставление с идеей близкого им А. Хомякова о существовании человека вместе с церковным календарем, годичным циклом церкви. В обоих случаях речь идет о глубинном, особом понимании христианства. Эта тема обозначена уже во вступительных стихотворениях обоих циклов — «Via Sacra» Иванова и «Гамлете» Пастернака. Практически все произведения «Римского дневника...» расположены в хронологической последовательности — с 1 января по 31 декабря 1944 г. «Староселье», первое стихотворение цикла «Via Sacra», посвященное О. А. Шор, названо в рукописи «Ольгин день»⁵ и датировано «11/24 июля 1937 г.». Начало «Римского дневника...» оказывается связанным с именем св. равноапостольной княгини Ольги, первой русской святой,

⁴ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост., комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2004. Т. IV. С. 543. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и номера страницы арабскими цифрами.

⁵ Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. III. С. 854. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской.

принявшей христианство еще до крещения Руси. Вообще июль означает в жизни Иванова эпоху кануна его творчества: этот месяц связан для него с именем Владимира Соловьева, умершего 31 июля 1900 г., и временем, когда Иванов и Л. Д. Зиновьева-Аннибал совершают паломничество в Киев, где молятся за него. Девятое стихотворение цикла «Июль» посвящено памяти Владимира Соловьева и датировано «15 / 28 июля» — днем Святого Владимира. Лирический календарь — «Римский дневник...» Иванова — оказывается так или иначе освященным именами русских святых, с которыми связано представление о крещении Руси, и именем Соловьева.

Вступительное стихотворение к тетради Юрия Живаго — «Гамлет» — кажется вневременным, однако само его название вызывает сопоставление с работой Пастернака над переводом трагедии Шекспира зимой 1940–1941 гг. Впечатления от поездок из Переделкино в Москву, во МХАТ, где велась доработка перевода, сделанного ранее по заказу Мейерхольда и, кстати, так и не поставленного во МХАТе из-за того, что отец народов «не одобрил» этой трагедии Шекспира, нашли отражение в стихотворении «На ранних поездках», название которого дало имя столь поворотному для творчества Пастернака сборнику. «Гамлет» — стихотворение-эпиграф, указание на эпоху, когда распалась цепь времен. Течение календарно-мифопоэтического времени в «Стихотворениях Юрия Живаго» начинается в марте: речь идет о весеннем цикле, наиболее древнем, напоминающем о Ветхом Завете, но столь же христианском и соловьевском, как и у В. Иванова. Календарный цикл Пастернака открывается и закрывается преддверием Страстей Господних, образуя временное кольцо, в смысловом центре которого оказывается явление Божественной Любви и Вечной Женственности. Заметим, что и в стихотворении «На ранних поездках» возникает одно из воплощений идеи Вечной Женственности — образ поезда — России — матери и материнского лона.⁶

Пастернаковский «Гамлет» — это, своего рода, пролог к идее пути к Божественной Любви и Вечной Женственности, пути, который выражается уже в семантическом ореоле пятистопного хоря. Но и название вступительного цикла Иванова — «Via Sacra» — не в меньшей мере связано с представлением о священном пути, напоминающем о строке «Ведет тропа святая / В заоблачные сны» (I, 737) из «Поэтов духа», открывающих сборник 1904 г. «Прозрачность». Здесь говорится непосредственно о соловьевском пути к Вечной Женственности, к явлению Красоты в мир. Проводницей на этом пути в цикле «Via Sacra» является лирическая героиня стихотворения. Ее черты определяются рядом основных образов стихотворения «Староселье». Главный из них — образ «журчливого садика». Его описание связано с обозначением особого хронотопа, в котором, как и в «Гамлете» Пастернака,

подчеркивается вневременность. Образ «журчливого садика» соотносится с представлениями о пребывании за чертой, отделяющей вечность от времени, о существовании в ином мире и об очень густой, насыщенной внутренней среде этого мира, ср. повтор предлога «за» и префикса «за-»: «за ним», «за рекой времен», «(в) зарослях» (III, 584). Отметим, что такой же чертой — границей сцены — отделен лирический герой «Гамлета» от зрительного зала, от времени расстилающейся перед ним жизни, поля, от мира, ср. употребление того же префикса «за-» в строках «Гул затих. Я вышел на подмости» и «Я люблю твой замысел упрямый».

Столь же важно для пространства цикла Иванова «Via Sacra» представление об особой атмосфере над «журчливым садиком» и внутри него («над ним», «меж книг») — атмосфере сна, блаженного забытья. Сон — один из лейтмотивов «Римского дневника...». В «Via Sacra» это особый сон в саду: «единый сон», «сон эфирный» и, наконец, «сон земного рая»: «А струйки, в зарослях играя, / Поют свой сон земного рая» (III, 584). Рифма «играя — рая» подчеркивает сущность того места, где происходит действие стихотворения «Староселье». Сон в таком контексте определяется как откровение, пророчество, которое открывается герою в саду. Содержание этого пророчества определяется указанием путем рифменных окончаний на присутствие здесь, в «журчливом садике», за ним и над ним вечной тайны Вечного города: «(за) ним — Рим», «[-он] — [-'он]» («сон — времён»), «(лице)зрим — Рим», «(иг)рая — рая». В стихотворении возникает ликующая интонация утверждения рядом существующей вечности, радости, рая, и садик на Monte Tarreo является хранителем этой тайны. Грамматическая неясность, возникающая из-за употребления местоимения «он» в первой строфе стихотворения («за ним — Рим — в нем»), создает впечатление распространения образа земного рая — от маленького римского садика к огромному пространству города:

Журчливый садик, и за ним
Твои нагие мощи, Рим!
В нем лавр, смоковница, и розы,
И в гроздиях тяжелых лозы.
(III, 584)⁷

Рим Иванова, подобно райскому саду, оказывается полон растениями, цветами и плодами, как огромное цветущее священное лоно (см. возникающие в фонетике этой строфы значения «лоно», «ризы», «ниц»). Но на этом сходство города с раем не заканчивается. «Журчливый садик»-Рим — это напоенное водой пространство, уже запечатленное в «Римских сонетах»

⁶ Рудник Н. Побег к свободе: Борис Пастернак, цикл «Переделкино» // Рудник Н. Будущее в прошедшем. Pisa, 2001. С. 106–117.

⁷ Здесь и далее курсив наш. — Н. С., Д. С.

с их образами воды и фонтанов.⁸ Появляющаяся здесь державинская «река времен» и играющие струйки — инварианты христианского символа воды как движения жизни. Это один из лейтмотивов «Римского дневника...», например, в третьем стихотворении цикла «Апрель» Иванов пишет: «„Ты жив!“ — ручей журчит / И камень моет» (III, 603). Не можем не сказать в этой связи о важности мотива воды, водных потоков, ручьев в «Стихотворениях Юрия Живаго», см., например:

Дробь капелей к середине дня,
Кровельных сосулук худосочье,
Ручейков бессонных болтовня!
(«Март»; 4, 516)

Или: «Вода буравит берега и вьет водовороты» («На Страстной»; 4, 517). Следует обратить внимание на использование Ивановым выражения «река времен». Оно вызывает в купе с образом «журчливого садика» — «земного рая» сопоставление с «Божественной комедией» Данте. В земном раю «Божественной комедии», который представляет собой цветущий сад, течет поток, имеющий два направления — Лета и Эвноя. В стихотворении Иванова в соотношении с выражением «река времен» повторяется слово «два»:

Двух, сливших за рекой времен
Две памяти молитв созвучных, —
Двух спутников, двух неразлучных...
(III, 584)

Образы героя и героини стихотворения напоминают о встрече героя «Божественной комедии» с той, которая связана с текущим в земном раю двойным потоком, — Мательдой, символом деятельной любви — образ, возникающий в 28 песне Чистилища. Она погружает Данте в воды земного

⁸ См. об этом: *Cazzola P. L'idea di Roma nei «Rimskie sonety» di Viaceslav Ivanov: (Con richiami a Gogol'e a Herzen) // Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov 1. Firenze, 1988. P. 81–95; Берд Р. Вячеслав Иванов за рубежом // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Тарту, 1997. С. 69–86; Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. С. 27–28; Тахо-Годи Е. «Остается исследовать источники воли и природу жажды»: (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 60–70; Дзуцева Н. В. «Запас римского счастья...»: «Вода и камень» в «Римских сонетах» Вяч. Иванова // Europa orientalis. Salerno, 2009. № XXVIII. С. 203–219. См. также примечания А. Шишкина и Е. Тахо-Годи к «Римским сонетам» Иванова: *Иванов Вячеслав. Ave Roma: Римские сонеты*. СПб., 2011. С. 92–105.*

рая (песнь 31), чтобы он обрел подлинный, чистый, провидящий взгляд, который позволит ему увидеть Беатриче и познать, благодаря ей, строение мира. Движущаяся, словно в пляске, Мательда объясняет Данте строение земного рая. Как уже было сказано выше, стихотворение Иванова посвящено Ольге Александровне Шор, которая занималась танцами и за свою любовь застыла в задумчивости в одной из балетных поз получила в семье Ивановых прозвище «Фламинго». Интересно, что у Данте появляющиеся в Земном Раю семь женщин — Вера, Надежда, Любовь и четыре основных добродетели — также идут, танцуя. Героиня стихотворения Иванова, не танцующая, но словно плывущая вместе с героем в воздухе — эфире — сне, вызывает ассоциацию с этими дантовскими образами. Ее поддерживает связь представления об образе героини «Via Sacra» с опять-таки возникающими фонетически образами льющихся воды, слов, звука и света, см.: «журчливый» — «сливших» — «молитв»; «созвучных» — «неразлучных». В последней рифме возникает, так же фонетически, столь важный для сопоставления этого стихотворения Иванова с мотивами «Божественной комедии» образ луча, напоминающий о движении вверх по лучу как способе восхождения в Рай. Такой же фонетический способ указания на восходящее движение по лучу уже использовался Ивановым в программном для сборника «Прозрачность» стихотворении «Поэты духа» (1904), ср.:

С землей разлучены: —
Ведет тропа святая
В заоблачные сны.
(I, 737)⁹

Мотив луча / солнечного луча, пронизывающего непрозрачную материю (Res), и связанного с ним семантического движения объединения всех возникающих на пересечении смыслов является фактором формирования понятия символа в статье Иванова «Две стихии в современном символизме». Неудивительно поэтому, что образ луча и сопряженного с ним значения восходящего движения присутствует и в стихотворении «Староселье»: с ним корреспондирует образ священного пути, возникающий в самом названии цикла — «Via Sacra».

Сопоставление поздних сюжетов Иванова и Пастернака заставляет обратить внимание на избранную Ивановым стихотворную форму запечатления образа вечности и пути к ней. Герой Пастернака записывает в своем варькинском дневнике: «...этот, знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни,

⁹ См. об этом: *Сегал (Рудник) Н. «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак*. С. 323.

ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования» (4, 283). Описание Рима у Иванова, сделанное четырехстопным ямбом, приобретает в этом сопоставлении черты символа как формы соединения многообразия смыслов — русских, итальянских, мировых, всех существующих в едином потоке вечного движения, в котором образ дантовского луча является определяющим. Образ же спутника, за которым возникают черты дантовской проводницы — посланницы, становится обязательным структурным компонентом семантического сюжета цикла.

Этот сюжет строится на пути взгляда лирического героя и выглядит в цикле как путь от восхождения к правому нисхождению с последующим далее новым витком восхождения. Взгляд лирического героя в первом стихотворении цикла определяет вначале движение по горизонтали («Журчливый садик, и за ним / Твои нагие мощи, Рим!»; III, 583), затем — вниз, внутрь «журчливого садика», потом следует движение вверх («над ним», «Сквозь сон эфирный лицезрим / Твои нагие мощи, Рим!»). Во втором стихотворении взгляд лирического героя следует вниз, все глубже по направлению рушащего пристанище поэта лома и открывающейся внизу вечности, а затем по диагонали вверх, к холму Юпитера. В результате совершаемого движения восхождения — нисхождения и его повторения история, вечность и Вечный Город предстают перед взглядом лирического героя. Мировое пространство раскрывается перед ним как торжественное шествие веков: «эфирный сон» и пение струек в «журчливом садике» внезапно прекращаются, и в грохоте лома и «мотыги спотыкливой» «разверзаются» недра самой истории — «Твои нагие мощи, Рим!» (III, 584). Трижды, как заклинание, повторяется эта строка в двух стихотворениях цикла «Via Sacra», пока, наконец, как результат правого нисхождения не открывается направление самого хода мировой истории.

Эта картина возникновения вечности в текущем времени вновь вызывает ассоциацию с «Божественной комедией» Данте, со следующей после встречи с Матильдой 29 песней Чистилища, в которой навстречу герою — раскаявшемуся грешнику — движется из глубины леса мистическая процессия. Обратим внимание на ряд существенных семантических соответствий ее описания со стихотворением Иванова. И в одном, и в другом случае действие начинается внезапно, «вдруг», а началу процессии образов вечности предшествует неожиданный свет и звук, напоминающие молнию, см. у Данте:

Ed ecco un lustrò *sùbito* trascorse
Da tutte parti per la gran foresta,
Tal che di *balenar* mi mise in forse.¹⁰

¹⁰ Opere poetiche di Dante Alighieri, con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Parigi, presso Lefevre, M. DCCCXXIII. P. 221.

Столь же внезапно начинается действие второго стихотворения цикла «Via Sacra»:

И *вдруг* умолкли... Рушит лом
До скал capitoлийский дом...
(III, 584)

Иванов использует паронимическую метонимию, передающую явственное ощущение молнии и грома, см. в приведенных строках созвучия «(у)мол(кли) — лом — (д)ом — (х)олм» и появляющееся далее слово «Гром(овержца)».

После возникающего далее звука и света — подобия грома и молнии — в обоих текстах следует описание сверхъестественной процессии. У Данте говорится о ней как о мистическом шествии, появляющемся из глубины леса в звучащем лучистом воздухе, похожем на пламень (ср. выражение Иванова «сквозь сон эфирный» в первом стихотворении цикла — «Староселье»): семь светильников Апокалипсиса, книги Ветхого и Нового Завета в виде старцев и двух зверей (ср. опять-таки выражение из того же стихотворения Иванова о сне «меж книг»), далее следует победная повозка с грифоном — символ победы церкви, затем женщины — Вера, Надежда, Любовь и воплощения добродетелей, за ними два старца — символы «Деяний апостолов» (Лука) и «Послания апостола Павла», четыре старца — «Послания» апостолов Якова, Петра, Иоанна и Иуды; завершает процессию одинокий старец — символ Апокалипсиса.

Во втором стихотворении цикла «Via Sacra» нет столь цельного образа мистической процессии, однако есть подобный мотив величественного шествия истории. Его возглавляет, как и у Данте, образ колесницы. У Иванова это колесница справедливого властителя — «миродержца», движущаяся вверх по священному пути, который «Авгур святил и стлал Квирит...» (III, 584). Прописные буквы подчеркивают святость пророчества и верность Римской республике, идеалам равенства и свободы. Использование же образа колесницы может говорить здесь в сопоставлении с мотивом мистической процессии у Данте и о верности заветам христианства в соотношении с образом восстановленного справедливого хода истории. Следует обратить внимание в этой связи, что, во-первых, образ мистической процессии Данте значим в целом для «Римского дневника...» Иванова, так, в пятом стихотворении цикла «Январь» («В стенах, ограде римской славы...») используется перифраз соответствующего места из 29 песни Чистилища:

Тропой прямой, тропюю тесной,
Пройденной родом христиан, —
И всё в дали тропы чудесной
Идут Петр, Яков, Иоанн.
(III, 587)

Во-вторых, образ колесницы является лейтмотивным в «Римском дневнике...», что свидетельствует об использовании Ивановым функциональных элементов дантовской мистической процессии. Если у Данте повозка, запряженная грифоном, на которой является Беатриче, символизирует победу церкви, то колесница с «миродержцем» Иванова так же выражает идею верного движения истории и справедливого правителя. Так, в стихотворении «Немцы ушли», датированном 5 июня 1944 г. (второе стихотворение цикла «Июнь»), Иванов использует мотив движущейся колесницы, внезапный поворот которой означает спасительное изменение хода истории:

Несутся Чайня, как птицы,
Нетерпеливые, вперед,
Событий обгоняя ход,
Пока тяжелой колесницы
Крутой, внезапный поворот
Тебя, щебечущая стая,
По зеленым не распугнет.
(III, 614)

Мотив крутого поворота движущейся колесницы вкупе с образом Чайний — птиц — напоминает о мотиве поворота корабля с впряженными в него ласточками — символа спасительного движения времени в стихотворении О. Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918) с его отсылками к Горацию и Данте:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет;
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.¹¹

В третьем же стихотворении цикла «Сентябрь» («Лютый век! Убийством Каин...») Иванов, создавая новую трансформацию образа гесиодовского

«железного века», столь важного для представления о времени тяжелого труда, горя и падения нравов в русской литературе от Пушкина до Блока,¹² использует множественное число слова «колесницы» вкупе с представлением об их хаотическом движении и образом «злых птиц» для выражения противоположной идеи о роли сил разрушения в истории, противодействующих правому ее развитию:

Век железный! Колесницы
Взборонили сад и нивы.
Поклевали злые птицы
Города. Лежат оливы.
(III, 630)

Функция мотива колесницы в книге «Римский дневник 1944 года» определяется, таким образом, как амбивалентная: с одной стороны, образ колесницы, употребляемый в единственном числе, связан с представлением о единственно верном восходящем и спасительном движении времени в вечности как ходе истории, представлением, которое генетически соотносится с мистической процессией в «Божественной комедии»; с другой стороны, употребление множественного числа слова «колесницы» указывает на энтропийные силы, кроющиеся в историческом процессе. В цикле «Via Sacra» — вступлении к «Римскому дневнику...» — утверждается идея истории как священного пути победы. Перед взглядом лирического героя, словно по мановению свыше, оживает сам Рим, встают из небытия его «нагие мощи», облакаются кровью и плотью. Двигутся ушедшие века, как в «Трех разговорах» В. Соловьева или, позднее, в «Рождественской звезде» Пастернака, по пути пророчеств и пути свободы. Образ Via Sacra Иванова основан на противопоставлении предначертанности и своеволия, свободы и несвободы и, применительно к судьбе самого поэта, подлинной жизни и эмиграции. Подчеркнем еще раз, что употребление имен Авгура и Квирита, написанных с прописной буквы, дополнительно указывает, что движение истории соотносится с представлением о верности пути свободного гражданина республики, что опять-таки вызывает ассоциацию с тем, каким является путь того государства, которое вынудило Иванова его покинуть, и какова жизнь и судьба его граждан. Судьба же лирического героя цикла «Via Sacra» неразрывно связана с идеей бессмертия и величия русского языка и русской литературы:

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

¹¹ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 145.

¹² Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. С. 356.

Напомним, что образ сна в стихотворении — характерный лейтмотив эмигрантской поэзии. Сон в «журчливом садике» — это сон-пророчество и утверждение правильности избранного пути. Сон, в котором открывается строение и основа Вечного Города, становится постулатом вечности мира и особым образом понятого христианства. Это победа вечности и красоты над разлукой, изгнанием и смертью. Красота Рима — красота всемирной истории — соединяется с представлением об аромате цветов, тяжести плодов, журчании воды, тех «звонах и снах» Вечной Женственности, которыми она напоминает о себе своим избранникам (см. стихотворение № 12 из цикла «Январь»). Ее образ соединяется с представлением о России, являющейся во снах церковным звоном и запахами цветов. Так, цветочный рынок сна в стихотворении «Мне в осень сон приснился странный...» (цикл «Январь», № 3) напоминает о России своим ароматом, вдруг исчезнувшим «в подвал могильный» вместе с утренним звоном колоколов в день всех усопших. В «снах разлуки» является «Густой, пахучий вешний клей / Московских смольных тополей» (III, 588), но он напоминает в Риме вместе со старинным звоном колоколов лишь о прошлом России и ее сегодняшнем страшном безрадостном состоянии, см. возникающий рядом со сном у Иванова еще один мотив эмигрантской литературы — мотив перепаханного кладбища, как, например, в мемуарах Ф. А. Степуна «Бывшее и несбывшееся». Память о красоте России — принадлежность внутренней жизни, и это противопоставление внутреннего, хранимого, поэтического внешнему, разрушительному и безжалостному наполняет душу лирического героя «Римского дневника...» не тоской, а ощущением единства и красоты мира, дарованным Римом:

И пела в нас любви тоска
Благоуханием цветка:

Тогда бы твой язык немотный
Уразумели мы, дыша
Одною жизнью дремотной,
О мира пленная душа!

(«Когда б лучами, не речами...»,
цикл «Январь», № 11; III, 590)

Рим становится для Вячеслава Иванова святилищем красоты, памяти и любви. Рим — вечное хранилище истории, открывающее свои тайники посвященным, то сакральное место, куда и сам поэт помещен силою судьбы.

Таким же хранилищем красоты для Бориса Пастернака является Москва. Если для Иванова Via Sacra, открывающаяся как вид сверху на священную дорогу к холму Юпитера, становится началом «Римского дневника...», то у Пастернака вид сверху на Москву завершает роман, придавая ему оттенок уверенного пророчества о будущем:

«И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главною героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадь в руках в этот вечер <...> Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (4, 514).

Москва понимается Пастернаком как святой город, противопоставляющий Риму свой скипетр святости. В Москве Пастернака подчеркиваются в качестве атрибутов святости элементы повседневности, провинциальности, простоты как признаки настоящего христианства в противопоставлении в материальности, помпезности и язычеству древнего Рима. Московские архитектурные святыни, как и образы древней истории России, не играют в романе роли, подобной Via Sacra у Иванова. История разворачивается на страницах романа в ее подчеркнутой связи с повседневностью и с представлением о центре ее движения, которым является Москва как подлинная столица мирового христианства. Образ Рима возникает на страницах романа в этой антитезе: с одной стороны, «хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн» (4, 13), с другой — «легкий и одетый в сияние, подчеркнута человеческий, намеренно провинциальный» (4, 45) (сиречь московский) Христос.

Отсюда основные образы Пастернака в «Стихотворениях Юрия Живаго», которые могут быть явно сопоставлены с образами из «Римского дневника...», упомянутыми выше. У Пастернака эти образы приобретают совершенно особое, если не сказать уникальное, воплощение. Так, мотив мистического шествия уплотняется и овеществляется до описания процессии на русском подмосковном — провинциальном — кладбище в стихотворении «Август». Эта процессия оказывается соединенной с представлением о нисхождении света — света с Фавора, света преображения, трансформирующего обыденное в сверхъестественное пространство сна:

Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная, как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

(4, 531–532)

Процессия Пастернака заканчивается в результате этого преображения в чудесном лесу, вызывающем сопоставление с тем лесом, откуда начинается дантовское мистическое шествие. В шествии «Августа» исподволь, незаметно возникают мистические персонажи: смерть — «казенная землемерша», провидческий голос «рядом», образ необыкновенной «женщины» и связанный с ней «образ мира» (4, 532). В плане понимания соотношения этих образов важно стихотворение «Свидание», в котором образ женщины — возлюбленной — появляется в соотношении с падающим сверху снегом, вызывая сопоставление с символикой Вечной Женственности. Важно, что сразу же после этого стихотворения помещено стихотворение «Рождественская звезда», отчего «Свидание» в этом соседстве и с учетом своего содержания и названия напоминает о «Трех свиданиях» В. Соловьева.

Синтез всех этих мотивов дан в евангельских стихах из тетради стихотворений Живаго и прежде всего в стихотворениях «Рождественская звезда» и «Гефсиманский сад», в которых снова возникает образ мистической процессии, вновь напоминающий о трансляции образов Данте в русскую поэзию. Подчеркнем, что Пастернак выбирает для создания образа победившей церкви, творящейся истории и вечного будущего — бесконечно продолжающегося триумфального шествия христианства — только самые расхожие, известные мотивы, например поклонение пастырей и шествие волхвов, создавая ощущение вечно длящегося детского праздника — Рождества и Нового года. Прообраз мистического триумфального шествия — «Божественная комедия», — к которому обращается в «Римском дневнике 1944 года» В. Иванов, при этом остается скрытым, находится в тени несравненно более популярных мотивов шествия, однако идея победоносного движения подлинного христианства оказывается в высшей степени существенной для Пастернака.

Не менее существенно для нашего сопоставления «Римского дневника...» с «Тетрадь Юрия Живаго» использование обоими поэтами державинского образа «реки времен». Однако у Пастернака этот образ приобретает черты одной из русских северных рек, как на картинах Левитана («Над вечным

покоем» или «Плес») или Остроумова («Сиверко»), и с ним связано определенное оценочное ощущение, невозможное в «Римском дневнике...»:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

(4, 548)

Образ Юрия Живаго — *imitatio Christi* — за всей своей провинциальностью и простотой скрывает в себе притязания истинного творителя судеб и вершителя справедливости. И Москва, его скромная обитель, приобретает черты подлинного величия: она пристанище свободы, которая явлена в тонкой книжке стихов. Тихая и скромная Москва оказывается в конце романа огромной и необозримой, как река, и ее величие открывается внезапно «тихим летним вечером» «где-то высоко у раскрытого окна» одного из высотных сталинских послевоенных зданий.

У Иванова, напротив, образ «реки времен» и мистического шествия связан не с идеей суда, а с ощущением восторга, пророческого откровения и чувства приобщения к вечной традиции, вечного движения времени, равно объединяющего античность и христианство в величии и красоте Рима. У Пастернака лирический герой — центр, фокус этого движения нисхождение эпох и времен, и его образ подчеркнуто прост и заграпезен, как Россия-матушка или Москва-большая деревня, и столь же необъятен, как и они. Лирический герой Иванова — ликующий наблюдатель жизни великого искусства и великой веры, над которыми не властны ни канувшее во тьму прошлое, ни уходящее настоящее. Ему дано великой властью самой истории видеть и слышать шум времени, обонять аромат красоты, предвидеть и предчувствовать события — роль, от которой нельзя и невозможно отказать и уйти в неведомую и непонятную аскезу скорбной и трагической жизни Советской России.

ЛИКИ И МАСКИ В «РИМСКОМ ДНЕВНИКЕ 1944 ГОДА»

ВЯЧ. ИВАНОВА¹

*Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.*

*Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?²*

Перед нами достаточно редкий случай самопрезентации Вяч. Иванова как лицедея, который, подобно Адаму, взял на веру,

... что скользкий мистагог
Сулил, и, вверяясь Люциферу,
Мир вызвал из себя, как бог.

(с. 178)

Отношение к театру, если иметь в виду не столько институциональное заведение, сколько сам способ лицедейского существования, в философии и культуре Серебряного века было, мягко говоря, амбивалентным, колебалось от восхищения его отдельными феноменами до осуждения греховной сущности. При этом сама греховная сущность связывалась с незримым раздвоением души и тела актера на свое и чужое. Еще на заре становления христианской идеологии в сочинении «О Граде Божьем» Святой Августин сравнивал театральное представление с чумой. И в том и в другом случае,

¹ В основу статьи положен одноименный доклад на Международной научной конференции «Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме» (ИРЛИ РАН, 15–18 февраля 2012 г.), в котором автор предположил, что, являясь на уровне поверхностной структуры лирическим циклом, «Римский дневник 1944 года» в глубинной структуре содержит театральные коды, позволяющие увидеть в нем черты доверипидовской греческой трагедии. Соединив роли протагониста и Хора, Вяч. Иванов перераспределил традиционные функции триады лика–лица–маски, что и позволило представить стихотворный материал в виде аналога драматического действия.

² *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995. Кн. 2. С. 171. В дальнейшем все цитаты из «Римского дневника 1944 года» даны по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

рассуждает он, не повреждая видимую структуру, происходит распад прежде единого и неделимого организма. Продолжая аналогию, Блаженный говорит, что в обоих случаях энергия распада передается от одного человека к другому, правда, в случае с театром она поражает не только тела, но и души. Ведь хитрость нечистых духов, предвидевших, что зараза отступит от тел, с радостью ухватилась за возможность поразить человека более опасной эпидемией, разлагающей не тела, но нравы.

В более мягкой форме осудил искусство театра современник Вяч. Иванова П. А. Флоренский. В театре зритель, как узник платоновской пещеры, «как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены, и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни, и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену».³ «Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и, наряду с музыкой сфер, звучит музыка земли <...> тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобия и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр».⁴

В этом контексте позиция Вяч. Иванова существенно отличалась как от позиции критиков театра, так и от позиции символистов — аргонавтов, подобно Белому или Блоку, отделявших реальную практику театра от мистических опытов и блужданий. Еще в младенчестве, побывав в Большом театре, поэт увидел в нем нечто большее, чем театр, и приобщился к той искре сфер, которая

*За тайной лавров и колонн,
Живых на занавеси зыбкой...
Взвилась: я в негах утонул,
Как будто солнца захлебнул.*

(с. 21)

Так театр стал для Иванова не только одним из лирических мотивов, но и магистральной темой философских размышлений. В достаточно стройной и последовательной теории театра у Иванова значительное место занимает соотношение лика, лица и маски, причем как раз основные постулаты этого учения, созданного в первые десятилетия века, станут строительным материалом его поздних стихотворений, в частности «Римского дневника 1944 года».

Указанная триада тесно связана в эстетике Вяч. Иванова с особенностями понимания аристотелевского мимесиса. «...Подражание <...>, по нашему мнению, есть непрменный ингредиент художественного творчества, основ-

³ *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П. А. Христианство и культура. М., 2001. С. 47–48.

⁴ Там же. С. 59.

ное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником, для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы*, — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*, — с другой».⁵

Таким образом, эмморфоза реального человеческого лица актера прежде, чем преобразится в лик, неизбежно должна стать маской, личиной, иконическим знаком как необходимой стадией перехода в знак символический. В этой связи «истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением».⁶

Как раз театр делает возможным переосмыслить традиционную для новой европейской культуры функцию маски — скрыть лицо и сделать героя неузнаваемым со всеми последствиями для развития действия. В понимании же Иванова за скрытым маской лицом просвечивает метафизическая сущность лика. «Маска первоначально — культовое ознаменование вселенского закона превращений, “метаморфозы” и “палингенесии”. Дионис является в космических личинах <...> Но культовая личина есть подлинная религиозная сущность, и надевший маску поистине отождествляется, в собственном мирском сознании, с существом, чей образ он себе присвоил. Таков изначальный, мифологический смысл маски».⁷

Будучи не только поэтом и философом, но и экспериментатором — жизнестроителем, Вяч. Иванов ратует за дионисийский театр будущего, где маске будет возвращена похищенная Еврипидом ее изначальная сущность. Вот почему Иванов объявляет войну современному Еврипиду — Иннокентию Анненскому, не-античному драматургу, отказавшемуся от маски и тем самым разрушившему подлинный смысл трагедии. «Ибо маска принуждает диалог быть только типическим и риторическим и всю психологию вмещает в немногие решительные моменты перипетий драмы, тогда как отсутствие маски обращает все течение драматического действия в непрерывно сменяющуюся зыбь мимолетных и мелких, полусознательных и противоречивых переживаний. Но уже Еврипида заметно тяготит статичность маски; кажется, он предпочел бы живую и неустанно подвижную мимику открытого лица, как он понизил свои котурны и сделал хор, некогда носителя незыблемой объективной нормы, выразителем лирического субъективизма».⁸

⁵ Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 145.

⁶ Иванов В. И. Ницше и Дионис // Там же. С. 34.

⁷ Иванов В. И. Спорады // Там же. С. 76.

⁸ Иванов В. И. О поэзии Иннокентия Анненского // Там же. С. 174.

Особенность Вяч. Иванова, о которой иногда забывают, заключалась в том, что его философско-эстетическая теория и жизнестроительная практика становились теми двумя протоформами, из которых произрастала его поэзия. Именно эта особенность исключает возможность непосредственного восприятия его поэзии читателем, далеким от религиозно-философского строя мысли. Как точно заметил автор вступительной статьи к поэтическому двухтомнику поэта А. Е. Барзах, у Иванова «поэзия предстает как едва ли не единственный в своем роде почти полностью адекватный структурализму объект».⁹

«Семиотический тоталитаризм» поэтики Иванова, о котором пишут исследователи, связан с тем, что знаковый эквивалент присутствует у него внутри текстовой структуры, а не экстерииоризируется как одно из возможных толкований произведения. Русский символизм — вообще повышенная семиотическая система в сравнении с символизмом западноевропейским, поскольку не ограничивается соответствиями субъективных ощущений поэта предметному миру по законам принципиальной координации, но предполагает неизбежный выход в сферу трансцендентного. На фоне повышенной семиотичности русского символизма поэзия Иванова характеризуется еще большей семиотичностью, благодаря чему исключается лирический субъективизм. Поэт замещает его маской трагического действия, в котором и сталкиваются два противоборствующих начала, описанные автором «Рождения трагедии из духа музыки».

Подобное противоборство обнаруживается на нескольких уровнях «Римского дневника». Прежде всего, в своем цикле Вяч. Иванов снимает противопоставление синхронии и диахронии благодаря введению двух календарей. Минея и палимпсест, о которых поэт заявил в «Младенчестве», работают здесь на создание эффекта панхронии, когда событие происходит одновременно здесь и сейчас. В то же время оно реализует некий повторяющийся и заранее запрограммированный круг движения. За исключением первого стихотворения 1937 г. все остальные соблюдают строгую линейную последовательность, начиная с 1 января и заканчивая 31 декабря 1944 г. По мнению исследователя, «в “Римском дневнике 1944 года” сам фактор последовательно-регулярной датировки <...> играет ключевую роль, и не только в процессе циклообразования, но и смыслопорождения, что переводит лирические откровения, касающиеся, казалось бы, сферы частного бытия, в обобщения высшего плана».¹⁰

Вместе с тем панхронический порядок организации усиливается наложением на обычный календарь календаря зодиакального: событие, четко при-

⁹ Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 17.

¹⁰ Кулыгина В. В. Циклообразующая роль времени/даты в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова // Вестник Удмуртского университета. 2009. Т. 65. Вып. 3. С. 65.

уроченное к определенной дате, наполняется глубоким символическим смыслом, поскольку то или иное созвездие, помимо астрономического, получает дополнительное астрологическое значение. Астрологический календарь в свою очередь инициирует палимпсест воспоминаний, каждое из которых оказывается так или иначе закодированным. В частности, это касается принципа «отзвучия», эха прежних времен, когда «в эпиграф или в сам поэтический текст введен законченный мифопоэтический фрагмент, принадлежащий далекому «собеседнику», с которым затем разворачивается диалог. Таковы стихотворения, обращенные к А. Блоку <...>, Хуану де ла Крису <...>, Блаженному Августину».¹¹

Мифологическое время, вписанное в рамки трагедии, ведет за собою и другой художественный прием, связанный с преодолением лирического субъективизма. С точки зрения эмморфозы, события 1944 г. полны жизненных трагедий: бои за Рим, взрыв водопровода, отступления немцев и приход американских войск, голод и т. д. Однако такие фабульные перипетии играют лишь роль отсылок, «минус-приемов», устанавливающих связь между протагонистом и хором. Представьте на минуту, что сделала бы Марина Цветаева из «Римского дневника 1944 года» и вы сразу поймете объективно-космологическую цену минус-приема у Вяч. Иванова.

Трагическое действо «Римского дневника», представленное как контрапункт протагониста и хора, непосредственно вовлекает в свою орбиту словесную ткань, меняя коннотаты и подчиняя их логике развития целого. Интересно в этой связи проследить изменение контекста, в котором оказывается концепт лик / лицо благодаря законам циклического движения двойного календаря.

В зимних, январско-февральских стихотворениях лик / лицо однозначно коррелирует с образом смерти, успокоения.

День всех усопших... Сердце слышит
Безмолвный, близкие, привет.
Пусть ваших лиц пред нами нет —
Душа дыханьем вашим дышит.
(Январь, 2; с. 147)

И пред вселеньем в новый дом
Мы в ней узнаем лик любимый —
И в лоно к ней, в тайник родимый,
Юркнем извилистым ужом?
(Январь, 12; с. 151)

¹¹ Шишкин А. Б. *Танатос и преображение* Андрея Белого в откликах Э. Метнера и Вяч. Иванова: (Новые материалы Римского архива Вяч. Иванова) // Russian Literature. 2005. 1 July / 15 August. Vol. LVIII–I/II. P. 295.

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

(Февраль, 13; с. 159)

В весеннем фрагменте цикла намечается тема трагического распада целостности христианской модели мира, связанная с вторжением дионисийских мотивов.

Эльф нежный, страшный, многоликий!
Дожди на стан их бурей дикой,
Завей их в шальные огни,
И распутай, и прогони.

(Апрель, 1; с. 163)

В мае —

...преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь
Сходили к спящему в Вефиле
По лестнице небес и, тварь
Смыкая с небом, восходили.

(Май, 7; с. 173)

В июньских стихах происходит расподобление единства на лик и лицо.

Ты ж отделиться хочешь, быть лицом...
Блажен, чей лик Архангел ограждает
И, молвив: «Сыном будь, не беглецом!» —
Тебя ко Древу Жизни пригвождает.

(Июнь, 1; с. 176)

Далее лик становится обезображенной маской чудовища.

Как? Это ли действительность? Металл
Падучих лав и подвижных вулканов?
Как некий бред, нам лик ее предстал
Чудовищней всех колдовских обманов.

(Июнь, 5; с. 177)

Кульминационная точка развития триады лик / лицо / личина приходится на сентябрьские стихи, связанные с мотивом борьбы.

Став пред врагом, лицом к лицу,
 Ты говоришь: «Долой личину!
 Сразись, как следует бойцу,
 Или низвергнись в пучину»
 <...>
 «Отважен будь! Отринь двуличье!
 Самостоянью научись!
 В Христово облекись обличье —
 Или со Зверем ополчись».

(Сентябрь, 6; с. 193–194)

Резкий спад сюжетного напряжения приходится на последнюю четверть года, катарсическое разрешение конфликта связывается с переносом адресата слова «лик». Теперь оно становится ликом земли, точка зрения протагониста передается хору, благодаря чему индивидуальное растворяется в соборном.

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

(Октябрь, 4; с. 196)

Как лик земли без вас печален,
 О просеки чрез царство сна!
 И вот аллеями развалин
 Идут в безвестность племена.

(Ноябрь, 9; с. 202)

И чем зеркальней отражает
 Кристалл искусства лик земной,
 Тем явственней нас поражает
 В нем жизнь иная, свет иной.

(Декабрь, 5; с. 205)

В развитии и борьбе контекстов, связанных с концептом лик / лицо, легко узреть столкновение логоцентрической, почти геометрически точной архитектоники цикла и буйствующей композиции. Не правда ли, все это напоминает ситуацию, описанную философом 150 лет назад, в которой «Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что он <...> снова и снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых законах своими требованиями само-

познания и меры. Но дабы при этой аполлонической тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, — прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, в которые односторонне аполлоническая “воля” стремилась замкнуть эллинский мир».¹²

Наконец следует сказать о той специфической роли, которую играет маска в «Римском дневнике 1944 года». Можно говорить о двух основных, на наш взгляд, функциях маски. В отличие от драматургического текста в лирическом цикле создатель, в данном случае мистагог, выступает и как протагонист, и как хор одновременно. Такая одновременность обуславливает постоянное состязание, агон, который и вскрывает трагическую природу действия.

Однако и в пределах одновременности легко обнаруживаются разрывы целостного мирозерцания, очищение от которых и обуславливают катарсический эффект финала. Еще древние греки различали два вида красоты — калокагатию («благолепие») и калогедию («прелесть»). Одно из звеньев завязки ивановского цикла включает борение этих двух ипостасей.

Все бес назойливый хлопочет,
 Прельстить меня усладой хочет:
 Услад приемлю часть мою
 И славу Богу воздаю.

(Январь, 6; с. 148)

Содержание такого прельщения в «Римском дневнике» выражено довольно прозрачно: это постоянная игра на несовпадении язычества и христианства, с одной стороны, и православия и католицизма — с другой.

К неопитам у порога
 Я вещал за мистагога.
 Покаянья плод творю:
 Просторечьем говорю.

(Февраль, 5; с. 154)

А после ткач узорных слов
 Я стал, и плоти раб греховной,
 И в ересь темную волхвов
 Был ввержен гордостью духовной.

(Август, 11; с. 191)

¹² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 108.

Одновременно с этим:

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

(Февраль, 2; с. 153)

Трагическая вина русского Фауста, который предпочел Древо Познания Древу Жизни, достигает своего предела в моменте раздвоения героя на Себя и Другого.

Другой стоит за их плечами,
С устами сжатыми, с очами,
Вперенными в один магнит.

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

(Сентябрь, 2; с. 192)

Наряду с преображением лика героя в лик земли катарсическое разрешение трагического действия связывается в декабрьских стихотворениях с метаморфозой Воскресения, открывающей миру подлинную действительность.

Равниной мертвых вод уляжется
Изнеможенный Легион,
И человечеству покажется,
Что все былое — смутный сон.
И бесноватый успокоится
От судорог небытия,
Когда навек очам откроется
Одна действительность — твоя.

(Декабрь, 3; с. 204–205)

И образ Христа в финале:

Там Иисус уж разложил
Костер, и ждет огонь улова.
О том, что было с Ним, ни слова:
Он жив, как прежде с нами жил.

(Декабрь, 6; с. 206)

Трагическое действо, разыгрываемое протагонистом, находится в сложном контрапункте с голосами хора. Диалог протагониста и хора отчасти связан с оживлением фигур культурного прошлого — Кальдерона, Державина, Пушкина, Дениса Давыдова. Однако подобное оживление в большей степени связано с созданием общего фона, чем с высвечиванием фигуры. Перед нами своеобразный экфразис, сообщающий циклу скорее риторический, нежели поэтический эффект. Подлинный диалог значим с лицами, оказавшими непосредственное влияние на судьбу Вяч. Иванова — Верховским, Соловьевым, Андреем Белым, чьи голоса слышны за спрятанными масками словесной фактуры. Именно здесь творческая память поэта направлялась на то, чтобы за конкретными фактами биографии узреть истинный, метафизический смысл события, представить образ того, чья

...рука <...> святая
И смертью не отнятая
Вела, благословляя, нас.

(с. 183)

Исследователями, в частности А. Б. Шишкиным, отмечался тот факт, что по мере работы над стихотворениями Вяч. Иванов стремился отказаться от наглядности и узнаваемости героя. Вполне вероятно, такая узнаваемость в сознании поэта лишала образ сакрального ореола. В этом случае словесная маска оказывалась средством, позволяющим заменить фотографичность интертекстуальностью. Особенно это заметно в стихотворении, воссоздающем образ Андрея Белого. Финал «Августа, 1» формально не связан с конкретными событиями биографии Белого, получившего в Крыму солнечный удар, который в конце концов и свел его в могилу.

А времена в извечном чуде
Текут. За гриву Дева Льва
С небес влачит. На лунном блюде
Хладее мертвая глава.

(с. 184)

Разумеется, речь идет о голове Иоанна Крестителя. Но откуда реминисценция с лунным блюдом? Легко услышать в этом финале другой финал — стихотворения Белого «Рождество» (1930).

Нет, лучше не кричать, не трогать
То бездыханное жерло:
Оно черно — как кокс, как деготь...

И по нему, как мертвый ноготь, —
Луна переползает зло.¹³

В свою очередь ноготь луны Белого отсылает к живым солнцам из стихотворения Велимира Хлебникова «Пусть пахарь, покидая борону...» (1922), где

Живые солнца, и те миры,
Которых ум не смеет трогать,
Закрыв холодным мясом ноготь.¹⁴

Таким образом, маски хора Вяч. Иванова при помощи интертекстуальных эстафет предельно расширяют поэтическую семантику «Римского дневника».

Не мне, надвинув на седины
Волхва халдейского колпак,
Провозглашать земной судьбины
Тебя владыкой, Зодиак.
(Февраль, 9; с. 156)

Неведение протагониста передается хору, который и создает симфонию смыслов, расширяющих замысел цикла до некоторого подобия греческой трагедии. Партитура сыгранного жития стала настолько трагедией, что заставляла автора усомниться в замысле самого предприятия.

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.
(Май, 2; с. 171)

Катарсис переходил в экстазис, но здесь намечался другой сюжет, весьма далекий от филологического анализа.

¹³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 480.

¹⁴ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 167.

АНЬЕЗЕ АККАТТОЛИ (РИМ, ИТАЛИЯ)

ДОКЛАД ВЯЧ. ИВАНОВА

«ДУША ИТАЛИИ» (1920)

«Душа Италии» — так называется доклад, который Вяч. Иванов сделал в Studio Italiano в Москве 4 мая 1920 г. Деятельность Studio Italiano была недолгой, и его история довольно хорошо известна.¹ Весной 1920 г. в здании Высших женских курсов Второго московского государственного университета (Мерзляковский пер., 1) проходил цикл лекций, посвященных итальянской культуре, в котором помимо Вяч. Иванова участвовали Павел Муратов, Одоардо Кампа, Борис Грифцов, Артуро Каппа, Михаил Хусид, Александр Габричевский, Сергей Шервинский.²

В Историческом архиве Министерства иностранных дел Италии хранится подробная записка о деятельности Studio Italiano в Москве с момента его

¹ Основанное в Москве в 1918 г. по инициативе Одоардо Кампа, Studio Italiano с перерывами действовало вплоть до 1923 г., привлекая в качестве сотрудников различных русских ученых и писателей. Об истории института см.: Грифцова М. И. Из воспоминаний об Институте итальянской культуры в Москве // Дантовские чтения 1979. М., 1979; Зайцев Б. Мои современники. Лондон, 1988. С. 161–162; Petracchi G. Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia 1861–1941. Roma, 1993. P. 225–235; Rizzi D. Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921–1941) // Русско-итальянский архив I = Archivio russo-italiano I / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Trento, 1997. P. 385–482; Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа. Манифест московского «Lo studio italiano», составленный Юргисом Балтрушайтисом // Jurgis Baltrusaitis: poetas, vertejas, diplomatas. Vilnius, 1999. С. 88–90; Институт «Studio Italiano» в Москве / Публ. Н. П. Комоловой и О. С. Северцевой // Италия и русская культура XV–XX веков. М., 2000. С. 181–192; Леонтьев Я. В. У них была общая любовь // Там же. С. 215–226; Комолова Н. П. «Студио Италияно» в Москве // Италия в русской культуре Серебряного века: Времена и судьбы. М., 2005. С. 90–99.

² Другие выступления: П. П. Муратов «Актуальные вопросы истории итальянского искусства»; О. Кампа «Сеятель ужаса: Джованни Папини»; Б. А. Грифцов «Венецианская живопись»; А. Каппа «Новые формы искусства в новых социальных формах»; М. М. Хусид «Второе Отечество»; А. Г. Габричевский «Мантенья»; С. В. Шервинский «Италия в русской поэзии». Из них, по-видимому, было опубликовано только выступление Габричевского (ср.: Габричевский А. Г. Морфология искусства / Под ред. Ф. О. Стукалова-Погодина. М., 2002. С. 313–362).

основания (апрель 1918 г.) до июня 1921 г.³ Эта записка была направлена в министерство в июле 1922 г. основателем института Одоардо Кампа в надежде получить от итальянского правительства политическую и материальную поддержку своего начинания, с явным стремлением создать на государственном уровне Институт итальянской культуры в Москве.⁴ Этот проект не был реализован как из-за отсутствия интереса со стороны итальянских властей, так и из-за негативного отношения со стороны советского правительства, которое в мае 1923 г. без объяснения причин закрыло этот культурный центр.⁵

К сожалению, за пять лет существования Studio тексты лекций и трудов по итальянской культуре, прочитанных и подготовленных внутри этого кружка, не были изданы, хотя его руководство и предполагало осуществить ряд публикаций. Последнее следует из протокола заседания в июле 1922 г.: «Сборник исследований на итальянскую тематику уже подготовлен и должен выйти из печати под заглавием “Via Flaminia” (приблизительно 200 страниц), однако средств на публикацию не хватает. Тем временем у Шервинского (секретаря) начинают накапливаться рукописные материалы для последующих сборников (переводы с итальянского, научные монографии и художественные произведения в прозе и стихах)».⁶ Содержание и форма материалов, предназначенных для публикации, а также проект периодического издания в достаточном общем виде описаны в другом документе за подписью П. П. Муратова:

«Труды Studio составят периодический сборник под заглавием “Via Flaminia”, который будет включать научные статьи, библиографические разыскания, протоколы Studio Italiano в Москве, а также неизданное — переписки, воспоминания и т. д. Сборники будут публиковаться на русском языке с кратким итальянским резюме».⁷

В архивах, где хранятся документы Studio Italiano, не были обнаружены материалы, о которых сказано в данном протоколе; выявлены только полные программы курсов и лекций.⁸ Таким образом, записка О. Кампа в Министерство

иностранных дел, которая содержит полный текст манифеста (а также имена 17 подписавшихся)⁹ и сообщает о деятельности Studio Italiano, в настоящее время представляет собой наиболее полный доступный нам источник, позволяющий восстановить историю и дух этого итальянско-русского культурного эксперимента.

Два фрагмента этой записки касаются участия Вяч. Иванова в деятельности института: в первом пересказана речь, произнесенная поэтом на открытии студии, а во втором изложено его выступление в рамках второго цикла лекций по итальянской культуре весной 1920 г., т. е. двумя годами позже.

Открытие культурного общества состоялось в одном из залов Румянцевского музея (ныне Российская государственная библиотека) 22 апреля 1918 г. «перед аудиторией в более чем пятьсот человек, в присутствии главнейших московских университетских и литературных деятелей, итальянской колонии в полном составе, представителя итальянского королевского консульства и некоторых членов итальянской военной миссии».¹⁰ За несколько дней перед этим Ю. Балтрушайтис попросил Вяч. Иванова выступить на вечере,¹¹ скромная программа которого предполагала чтение стихов К. Бальмонта и самого Балтрушайтиса. О. Кампа рассказывает, что после приветственных официальных выступлений слово перешло к поэтам:

«Сначала слово получил первый из заявленных в программе выступающих, поэт Константин Бальмонт, который во вдохновенной речи “Что мне дает Италия?”, исполненной утонченных и волнующих образов, расточал сокровища своей пылкой и неисчерпаемой лиричности, превознося священное имя Италии, Италии — постоянного источника красоты и “талисмана счастья”».

Вторым выступил знаменитый поэт и испытанный друг Италии, один из деятельнейших организаторов Studio, Юзеф <sic!> Балтрушайтис, прочи-

³ Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (далее: ASMAE), Fondo Affari Politici 1919–1930 (далее: AP), Serie X — Russia, b. 1532.

⁴ Полный текст донесения и другие документы см.: Accattoli A. Lo Studio Italiano di Mosca (1918–1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri italiano // Europa Orientalis. Salerno, 2013. № XXXII. P. 189–209.

⁵ О ряде проектов, никогда не реализованных, по созданию института итальянской культуры в Москве в эпоху фашизма см.: Accattoli A. Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano. Salerno, 2013. P. 108–115.

⁶ ASMAE, Fondo Ambasciata a Mosca, b. 44.

⁷ Там же.

⁸ РГБ. Ф. 117; ASMAE, f. Affari Politici; РГАЛИ. Ф. 1303 и 2171.

⁹ Манифест, датированный 18 апреля 1918 г., был написан в Москве между февралем и мартом 1918 г., видимо, Ю. Балтрушайтисом (см.: Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 86–90). На итальянской версии документа подписались: Ю. Балтрушайтис, К. Бальмонт, Н. Бердяев, В. Брюсов, А. К. Виноградов, Б. Виппер, князь В. Д. Голицын (директор Румянцевского музея), Ю. В. Готье (директор библиотеки Румянцевского музея), И. Грабарь (директор Третьяковской галереи), В. П. Зубов (директор Института истории искусств в Петрограде), Вяч. Иванов, О. Кампа, П. В. Князев, Б. С. Петровский, проф. М. Розанов (декан филологического факультета Московского университета), Н. И. Романов (хранитель галереи Румянцевского музея), проф. Л. Тарасевич (директор Центрального бюро гигиены в Москве). В русской версии, опубликованной Котрелевым, среди подписавшихся значится также Б. Зайцев.

¹⁰ ASMAE, AP, b. 1532.

¹¹ Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 86.

тавший «Оду современной Италии», в которой он перечисляет еще живые и даже более живые, чем прежде, древние доблести. (Ода опубликована в газете «Понедельник» 17 мая 1918 г.)

След за этим выдающийся эллинист и латинист, поэт Вячеслав Иванов, выступил с одной из своих восхитительных *causeries*, где эрудиция соединяется с утонченным изяществом древнегреческого мудреца. Он рассказал нам о четырех годах, когда он, горящий энтузиазмом юноша, жил в Риме один, впитывая, как околдованный, все суровое очарование Вечного Города. В основании Studio Italiano поэт усматривает событие огромной важности для русской культуры, чьи судьбы связаны с культурой античной, которую по праву можно назвать итальянской, с тех пор как Рим, отняв у Греции ее первенство, принял ее законы и следует ее духу, отстраняясь от нее. Начиная от Рима, культурный процесс в Италии не прерывался, и конца этому не видно; итальянская культура предстает в некотором роде как сама душа прогресса и духовного мира.¹²

Хроника, помещенная в московской газете, пересказывает *causerie* Иванова в следующих выражениях: «Большую речь произнес Вячеслав Иванов. В речи этой поэт подчеркнул, что для нас, конечно, ценна не современная Италия, а Италия — наследница Рима, воспринявшая великую античную культуру и через ряд столетий принеся ее в дар человечеству».¹³

Есть вероятность, что мотивы, намеченные в импровизированном выступлении Иванова на открытии Studio Italiano, впоследствии легли в основу его лекции «Душа Италии», прочитанной в мае 1920 г. Вот ее краткое содержание; сначала мы сообщаем написанный по-итальянски самим Ивановым оригинал, приложенный к донесению Одоардо Кампа в Министерство иностранных дел Италии,¹⁴ а затем перевод:

Riassunto di una Conferenza su «*L'anima dell'Italia*» tenuta allo STUDIO ITALIANO il 4 Maggio 1920 da Venceslao IVANOF. (Comunicato dall'A. in ital.)

Le anime nazionali nel tempo antico sono delle energie che formano diversi tipi di cultura. Ciascuno di questi è l'emanazione di principio morfologico particolare; ciascuno presentasi come una perfetta unità di stile. L'epoca di codesta cristallizzazione termina con la costituzione dell'imperialismo universalista romano. Le nazioni nuove, o barbare, non hanno più la missione di elaborare dei singoli tipi di cultura nazionale originale, ovvero uno stile distinto per ciascuna, da se stesse. Lavorano

¹² ASMAE, AP, b. 1532.

¹³ Новости дня (Москва). 1918. 23/10 апр. № 24. С. 2. Цит. по: *Котрелев Н.* Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 90 (прим. 49).

¹⁴ К записке Кампа приложены Манифест Studio Italiano и краткое изложение лекции Иванова.

tutte assieme alla soluzione dei problemi comuni. L'originalità del genio nazionale si manifesta ormai nel modo di contribuire al bisogno generale dell'epoca. Così, per esempio, il cristianesimo medievale ed il Rinascimento sono in sostanza i medesimi dappertutto nei limiti della cultura europea; ma diverse sono le forme nazionali che servono d'espressione al principio essenzialmente unico dei detti movimenti spirituali e sociali. Per stimar dunque il valore relativo di una nazione moderna in quanto forza creatrice non può esservi altro criterio che l'energia dinamica inerente alla cultura da essa sviluppata, il carattere universale delle sue creazioni e lo spirito dell'iniziativa intellettuale.

Ora la cultura italiana attraverso i secoli fino ai nostri giorni è eminentemente dinamica, universale, seminatrice.

In quanto al modo della sua formazione appaiono certi tratti caratteristici del genio italiano propriamente. Fra questi sono da segnalarsi la forza e l'acuità dell'espressione, l'efficacia del gesto ritmico e plastico, l'essenza volontaria dell'invenzione, la sottigliezza e l'esattezza del pensiero, la ricerca d'un disegno chiaro e melodico, la curiosità, e l'elasticità nell'appropriarsi i doni del mondo egualmente ideale e sensuale, l'amor del sole, delle forme, dei colori, dell'azione.

L'Italia, patria di quell'individualismo che costituiva ed ha costituito finora l'elemento principale della cultura, l'Italia è soprattutto il paese delle grandi individualità personali e collettive.

La sua anima è l'anima di queste grandi individualità stesse. Venceslao Ivanof.

Перевод:

Краткое содержание лекции «Душа Италии», прочитанной в STUDIO ITALIANO 4 мая 1920 г. Вячеславом Ивановым. (Сообщено автором по-итальянски).

Души народов в древности суть энергии, которые формировали различные типы культуры. Каждая из них является эманацией особенного морфологического принципа; каждая представляет собой совершенное единство стиля. Эпоха этой кристаллизации завершается с образованием римского универсалистского империализма. У новых народов, или варваров, больше нет миссии самостоятельно вырабатывать отдельные типы самобытной национальной культуры, то есть стиль, принадлежащий каждому из них. Они трудятся все вместе для разрешения общих проблем. Самобытность народного гения проявляется ныне в том, чтобы внести вклад в общие потребности эпохи. Таким образом, например, средневековое христианство и Возрождение, в сущности, являются одними и теми же в пределах европейской культуры; однако народные формы, которые служат выражением существенно единого принципа обозначенных духовных и социальных движений, различаются. Итак, чтобы оценить относительное значение современного народа как творческой силы, мы не можем найти иных критериев, кроме как

динамической энергии, которая присуща их развитой культуре, универсального характера его творений и духа интеллектуальной инициативы.

Итальянская культура на протяжении веков вплоть до наших дней в высшей степени динамична, универсальна, она осеменительница.

Что касается образа ее формирования, то здесь выявляются характеристические черты именно итальянского гения. Среди них необходимо отметить силу и отточенность выражения, действенность пластического и ритмического жеста, вольный дух изобретательности, тонкость и точность мысли, поиск ясных и мелодичных очертаний, пылливость, гибкость в овладении дарами идеального и чувственного мира, любовь к солнцу, к формам, цветам, действию.

Италия, отечество того индивидуализма, который составлял и поныне составляет главный элемент культуры, Италия прежде всего является страной больших индивидуальностей, личных и коллективных.

Ее душа есть душа самих этих больших индивидуальностей. Вячеслав Иванов.

(Перевод с итальянского А. Волкова и А. Шишкина)

А. Б. ШИШКИН (РИМ–САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ИТАЛИЯ–РОССИЯ)

ПРОЕКТ КНИГИ ВЯЧ. ИВАНОВА «LO SPIRITO DELLA LETTERATURA RUSSA»

В марте 1936 г. литературное отделение Королевской итальянской академии — членами ее были Л. Пиранделло, Т. Маринетти и др. — присудило Вяч. Иванову премию «за критические исследования, за деятельность видного мыслителя и писателя».¹ В эти же месяцы поэт вел переговоры об организации дней памяти А. Пушкина в 1937 г. в Королевской академии с ее вице-президентом по классу словесности санскритологом Карло Формики. Однако из-за неблагоприятной международной и внутренней обстановки этот проект был оставлен. Вместо этого в скромных залах римского Института Восточной Европы на улице Лукреция Каро, 67 состоялся вечер, на котором доклад «Красота и добро в поэзии Пушкина» прочел Вяч. Иванов, а вслед за ним фрагменты своего поэтического перевода «Евгения Онегина» декламировал профессор Этторе Ло Гатто, знаток русской и славянских литератур, инициатор самых значительных русско-итальянских культурных событий на Апеннинском полуострове. Назавтра, непосредственно в день столетней годовщины, 10 февраля 1937 г., в миланском издательстве «Бомпиани» вышел из печати перевод Ло Гатто, предваренный вступлением Вяч. Иванова. Уже 14 февраля 1937 г. в письме к редактору парижских «Современных записок» В. Рудневу поэт предлагал журналу большую работу о Пушкине, намереваясь объединить свое введение к роману «Евгений Онегин» с прочитанным 9 февраля выступлением. Предложение «чрезвычайно заинтересовало» Руднева — в журнале печатались эссе о Пушкине Г. Федотова, В. Вейдле, П. Бицилли и др., но редактор не был ими удовлетворен — и русский вариант обеих статей, расширенный по сравнению с оригинальными итальянскими, был напечатан в сентябрьском номере «Современных записок».² За несколько месяцев до этого, в мае 1937 г.,

¹ *Sulpasso B.* Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani // *Europa Orientalis*. Salerno, 2008. № XXVII. P. 294–295.

² «О прозе для “Современных записок” обещаю подумать. А покамест все угощаю Вас стихами»: В. И. Иванов / Публ. А. Шишкина // «Современные записки». Париж, 1920–1940. Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М., 2013. Т. 3. С. 970.

Ло Гатто в издании Института Восточной Европы опубликовал собранную им книгу «А. Пушкин в первое столетие после его смерти» с лестным для русских изгнанников предисловием: «Здесь в чувстве братского восхищения и любви к великому поэту сотрудничали итальянские ученые и ученые русские, живущие в Италии, для которых Италия стала второй родиной. <...> Особую признательность Институт хочет выразить Вячеславу Иванову, именитому учителю мысли и поэзии...».³

Как кажется, в эти годы Вяч. Иванов, ободренный интересом к его критическим сочинениям, задумывает подготовить на итальянском языке антологию своих работ по русской литературе. Ее план набросан в недатированном белом автографе, хранящемся в Римском архиве поэта.⁴ Даем его в итальянском оригинале, а затем в переводе:

Lo Spirito della Letteratura Russa

Saggi

Dostoevski

- Parte I: Tragedia
- Parte II: Mito
- Parte III: Religione

Puškin

- I. La Bellezza e il Peccato
- II. Il romanzo dell'accidia
- III. Il crollo dell'ideale d'Uomo Superbo

Lermontov

Il solitario e il suo Demone [Il Demone e l'Eterno Femminile]⁵

Gogol

La città dell'anima (Gogol e Aristofane)

³ A. Puškin nel primo centenario della morte. Scritti di V. Ivanov, G. Maver, A. Amfiteatrov, G. Morici, E. Anagnine, E. Gasparini, L. Gančikov, E. Damiani, R. Poggioli, W. Giusti, M. Cajola, A. BiolatoMioni, E. Lo Gatto / A cura di E. Lo Gatto. Roma: Istituto per l'Europa Orientale, 1937. Pagina после титула без нумерации, оригинал по-итальянски.

⁴ Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 2. Карт. 37. Папка 7. Л. 1. Документ доступен по адресу: <http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-2/karton-37/p07/op2-k37-p07-f01.jpg>. Проект антологии упоминается в статье: Федотова С. В. Лермонтовский код в раннем творчестве Вячеслава Иванова // Лермонтов и история: Сб. науч. статей / Отв. ред. В. А. Кошелев. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 339–348.

⁵ В квадратных скобках приводятся зачеркнутые слова.

Tolstoi

Tolstoi[e la cultura] lo svalutatore

Vladimiro Soloviev

Il poeta della divina Sofia

Due Simbolisti

Laedo Tamiro (drammi di I. Annenskij)
«Pietroburgo» di Andrea Biely

[Due episodi in memoria di Goethe]

[Baratynski e Tutcev]

Baratynski e Tutcev

Due episodi in morte di Goethe

Il Canto della schiera di Igor

L'idea russa.

Перевод:

Дух русской литературы сборник эссе

Достоевский

- Часть I Трагедия
- Часть II Миф
- Часть III Религия

Пушкин

- I Красота и грех
- II Роман хандры
- III Падение идеала гордого человека

Лермонтов

Одинокий и его демон [Демон и вечная женственность].

Гоголь

Город души (Гоголь и Аристофан).

Толстой

Толстой [и культура] — противник общепринятых ценностей.

Вл. Соловьев
 Поэт небесной Софии.
 Два символиста
 Аэд «Фамиры» (драмы Анненского).
 «Петербург» Андрея Белого.
 [Два эпизода в память Гете]
 [Баратынский и Тютчев]
 Баратынский и Тютчев
 На смерть Гете: два эпизода
 «Слово о полку Игореве»
 Русская идея

Отметим сразу, что первые два раздела — «Достоевский» и «Пушкин» — позволяют установить нижний хронологический предел проекта: если об издании вышедшей в Германии в 1932 г. книги о Достоевском шла речь в переписке поэта с итальянскими писателями и издателями с начала 1930-х гг.,⁶ то название первых двух главок работы о Пушкине соответствует тематике двух статей, вышедших в 1937 г. первоначально в итальянском, а затем в русском варианте. Нижний хронологический предел, таким образом, может быть обозначен 1937 г. Однако возможность создания и издания «Духа русской литературы» стояла на повестке дня и в последующие пять лет. Так, вопросы издательской стратегии, которые должны были бы привести эту антологию к коммерческому успеху, обсуждал в своем письме к Вяч. Иванову от 29 июля 1941 г. Уго Гуанда, независимый от режима издатель интеллектуальной литературы.⁷ По-видимому, о той

⁶ Ср. переписку Фаусто Минелли, главы издательства «Морчеллиана», с богословом и писателем Дж. Де Лука: *Roncalli M. Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov // Europa Orientalis. Salerno, 2002. № XXI. 2. P. 32–33, nota 34.* Очень интересует возможность опубликовать книгу издатель Уго Гуанда. Любопытно, что он, в частности, не хотел, чтобы книгу переводил Ло Гатто, см.: *Fiore M. Письма разных корреспондентов к Вяч. Иванову. Часть вторая. Итальянские корреспонденты. Rome, 2013. P. 61–63* (http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2013/07/ivanov_archiv_rim_opis_5.2_v.1.0_07.2013.pdf). Тем не менее в начале 1940-х именно Ло Гатто перевел все три части книги «Достоевский» для издательства Адриана Оливетти (см. письмо Ло Гатто к Иванову от 17 мая 1943 г.: Вяч. Иванов: Материалы и исследования. СПб., 2010. С. 777, публ. Б. Сульпассо и А. Шишкина).

⁷ «Mi si è riformata l'idea che interessi di più il pubblico un Suo saggio sul genere di quello che pubblico in "Convegno", si capisce, completato e reso attuale, per quanto queste cose siano sempre attuali. Era un magnifico saggio, di quelli sui quali si medita e si ritorna. Una cosa di questo genere verrebbe ricercata quasi con ansia, credo. Dopo di questo, un Suo volume su Puškin, Gogol' ecc. avrebbe certo un pubblico, ma prima, ne dubito <...>. Perché, pochi compratori, significano il

же антологии идет речь в письме Дж. Де Лука к Ф. Минелли от 30 декабря 1941 г.⁸

Попробуем аннотировать состав антологии. Очевидно, что работа о Лермонтове еще не написана. Вяч. Иванов колеблется; сначала сформулирована, а потом отвергнута постановка темы «Демон и вечная женственность», в конце же принята — «Одинокий и его демон». В 1941 г. по инициативе Ло Гатто поэт должен был написать вступление к итальянскому изданию «Демона».⁹ Тогда проект этот не состоялся, однако через несколько лет по заказу того же Ло Гатто Иванов пишет по-итальянски большую статью «Лермонтов» (она будет издана уже посмертно¹⁰), и в ней раскрыты оба аспекта, намеченные в 1937 г. В работе о «Ревизоре», как можно предположить, намечалось взять за основу уже написанную в 1925 г. на русском языке статью, незначительно переделанную для издания на немецком в 1932-м¹¹. Точно так же работа о Толстом должна была основываться на статье 1911 г. «Толстой и культура»; полемическая формулировка 1937 г. из названия предполагаемого эссе войдет в заключение текста «О дневниках Т. Л. Сухотиной», писавшегося в 1945–1946 гг.: Толстой «должен быть признан зачинателем... всеобщего ниспровержения прежних ценностей».¹²

Исходным материалом для эссе о «Петербурге» Андрея Белого также является русская статья 1916 г. «Вдохновение ужаса», об Анненском — русская статья 1910 г. «О поэзии Иннокентия Анненского», о Соловьеве — текст 1910 г. «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания».

fallimento di un'opera, e ciò è da evitarsi, sopra tutto, quando si tratti di opere di valore» («Мне вновь пришла мысль, что читателей более всего заинтересует эссе того рода, что появились в журнале "Конвеньо", но дополненное и обращенное к современности, ибо таковые проблемы всегда актуальны. Это замечательное эссе, из тех, над которыми размышляешь и потом возвращаешься опять. Думаю, что такое сочинение будут искать с энтузиазмом. Ваша книга о Пушкине, Гоголе и др. безусловно будет иметь успех среди читателей, но после этого, а не до этого <...>. Потому как малое число читателей означает неуспех сочинения, а этого следует избежать, особенно когда идет речь о сочинениях значительных») (*Fiore M. Письма разных корреспондентов к Вяч. Иванову. P. 63*).

⁸ «Ivanov, Prose russe. Stiamo mettendo insieme il volume» («Иванов, Русские прозаические произведения. Мы собираем книгу») // *Roncalli M. Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov. P. 37*.

⁹ «Lo Gatto gli ha dato un lavoro che l'ha divertito molto. Doveva correggere la traduzione del "Demone" di Lermontoff e scrivere un articolo introduttivo» — «Ло Гатто дал ему работу, которая его весьма развлекла. Он должен поправить перевод "Демона" и написать вступление» (Письмо О. Шор к Л. В. Ивановой от 27 ноября 1941 г. Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 7).

¹⁰ I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo / A cura di E. Lo Gatto. Milano: Bompiani. 1958. P. 255–272.

¹¹ Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 752.

¹² Там же. С. 610.

Другие статьи, предназначенные для антологии (о «Слове о полку Игореве», «Русская идея», об откликах Боратынского и Тютчева на смерть Гете), были написаны и напечатаны в 1930-е гг. по-немецки; в архиве поэта лежат анонимные машинописные переводы на итальянский статей о «Ревизоре»,¹³ о Боратынском и Тютчеве, о «Слове о полку», в некоторых случаях носящие следы правки рукой самого Вяч. Иванова. Естественно допустить, что они предназначались для работы над книгой «Дух русской литературы».

Хотя, как уже говорилось, в эссе о Вл. Соловьеве Иванов, скорее всего, намеревался использовать материалы своей статьи 1910 г., заглавие предполагаемой работы («Вл. Соловьев. Поэт небесной Софии») указывает на то, что в значительной степени она должна была быть написана заново. Любопытно, что именно Соловьев в 1937-м и в последующие годы был наиболее важным и востребованным автором в деятельности Вяч. Иванова. В 1937 г. Иванов вместе с Ольгой Шор редактировал перевод на итальянский статей Вл. Соловьева «Смысл любви» и «Жизненная драма Платона». «Это действительно гениальные эссе, злободневные в придачу», — писал Иванов к Дж. Папини 23 декабря 1937 г.¹⁴ Будучи профессором Руссикума, Иванов, как можно предполагать, присутствовал в 1939 г. на семинарах о Шестаке «Вл. Соловьев о богочеловечестве» и о И. Зеленки «Еврейский вопрос и христианство по Вл. Соловьеву». В 1941–1942 гг. Иванов консультировал Ивана Мاستыляка по его дипломной работе и книге о Соловьеве. Наконец, в феврале 1942 г. в дом Вяч. Иванова на Авентине приходит Санте Маджи, один из редакторов умбрийского журнала «Иль Реньо». В заключение разговора о Вл. Соловьеве Вяч. Иванов пообещал написать для журнала статью «Достоевский и Вл. Соловьев перед Христом». Однако никаких следов того, чтобы поэт принял за нее, в Римском архиве не выявлено.

* * *

Уже писалось о том, что Вяч. Иванов принадлежал к тому особенному типу символистов, которые познавали мир и духовную жизнь человека одновременно и через поэтическое, и через научное творчество. Иванов не был профессиональным ученым, но получил систематическое образование как историк и филолог в московском и берлинском университетах, он был автором двух диссертаций и единственным из поэтов своей эпохи, полу-

¹³ Ср.: *Pugliese L.* Il «Revisore» di Gogol' e la commedia di Aristofane di V. Ivanov. Anno acc. 2008–2009 (дипломная работа).

¹⁴ Оригинал по-итальянски (Переписка Дж. Папини и Вяч. Иванова. Публ. Б. Сульпассо (в печати)).

¹⁵ К. Жизнь Русской духовной академии в Риме // Католический Вестник (Харбин). 1940. № 3. С. 60–61.

чившим докторскую степень. Отсюда его повышенная ответственность за последовательность и точность семантических и формальных элементов его работ. Здесь уместно вспомнить острые и точные формулировки М. Л. Гаспарова — «Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец» (1975) и «Белый-стиховец и Белый-стихотворец» (1989), и добавить, что Валерий Брюсов целиком уместается в рамки такой схемы. Экцентричный мыслитель Андрей Белый считал поэзию только средством и результатом поиска в настоящее время дефиниции Вяч. Иванова — «поэт, мыслитель и ученый», — еще более обособляет этого стиховеда и стихотворца от его собратьев по символизму. Эта дефиниция восходит (хотя и достаточно редуцированно) к известной формуле П. Флоренского в его письме к Иванову от 1 апреля 1914 г. («Кто такой Вяч. Иванов? Писатель? — Нет, писатель — Мережковский, Брюсов и проч., а для В. И. писательство — лишь один из способов выражения себя. Поэт? — И поэт. Вот, Пушкин — поэт, а В. И. — иное. Ученый? — И ученый. Но в основе он что-то совсем иное. Если бы он был в древности — он был бы вроде Пифагора. <...> Если бы он был святым — он был бы старцем»¹⁶).

Наше краткое сообщение стремится показать, что данные эссе Вяч. Иванова, собранные вместе, образуют единую панораму литературной культуры от «Слова о полку Игореве» до Анненского и Белого. Конечно, это специфически ивановская панорама русской литературной культуры, причем предназначенная для итальянского читателя первой трети XX века.¹⁷ Вместе с тем,

¹⁶ Переписка Вяч. Иванова со священником Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 100.

¹⁷ Ср.: «Слова “Lo Spirito della Letteratura Russa” озаглавливают не популярную хрестоматию для иностранцев, не националистическое бахвальство, а продукт сложного определения “духа”, приписанного одиннадцати русским мастерам слова. Они могли бы удивиться этому глубоко в их текстах, языке и истории найденному духу. Корни его, оказывается, не русские, а универсальные, и сумма их, то есть смысл, — эклектическая теологема византийского, неоплатонического происхождения, откликов европейского средневековья, итальянского ренессанса, отчасти французского просвещения и, в большой степени, трансцендентности германских романтиков. Насколько этот “коктейль” навязан Ивановым русской литературе или действительно составляет ее подлинную сущность, — уже вопрос для специальной и большой работы. Но здесь мы видим методически представленное достоверное подтверждение корифеями русской литературы доктрины Иванова о вселенской духовности в высоком творчестве. Эти тезисы были начертаны уже в его сборниках статей “По звездам” (1909) и “Борозды и межи” (1916). Можно не соглашаться с доктриной поэта, но неоспорима доброкачественность экстраполяций, учреждающих эту всеобъемлющую литературно-философскую систему. Педантически точные извлечения значений в анализируемых Ивановым-филологом текстах, по нашим наблюдениям, всегда доказуемы, даже когда эти

представленные в одном ряду и в зафиксированной представленным планом последовательности, эти работы выявляют принципы анализа и синтеза Вяч. Иванова как историка литературы: стремление рассматривать жанр произведения в «большом времени» — в панораме истории мировой литературы и христианской мысли; выявление основного мифа, который имплицитно лежит в основе авторского или эпического текста; лишенное дилетантизма обращение к религиозным символам и категориям, определяющим лицо и дух культуры.

значения не сразу доступны читателю. Добавим, что та же педантичность по отношению к литературным значениям применялась им и в стихосложении» (Из письма Д. Н. Мицкевича (Дарем, США) к автору данной статьи от 23 сентября 2014 г.).

Э. К. АЛЕКСАНДРОВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

О ГОГОЛЕВСКИХ «ОБРАЗАХ ИТАЛИИ» В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ»

Личность и творчество Н. В. Гоголя были объектами непреходящего внимания писателя-младоэмигранта первой волны Гайто Газданова. Свидетельствами такого неподдельного интереса являются интертекстуальная насыщенность газдановской прозы гоголевскими аллюзиями,¹ а также две статьи, посвященные писателю, — «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929)² и «О Гоголе» (1960).³

В настоящей работе, продолжающей серию публикаций о гоголевском интертексте в романе Газданова «История одного путешествия»,⁴ рассмотрим некоторые гоголевские «образы Италии» в этом произведении. Главным носителем интертекста и «главным героем» наших исследований является второстепенный персонаж романа — русский эмигрант Сережа Свистунов, приятель Николая и Вирджинии. Целесообразно привести вкратце предысторию данного сюжета.

Детальный анализ отношений Свистунова и его супруги позволил предположить, что основными «литературными прототипами» газдановских героев стали Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна Товстогубы из

¹ См. об этом, например: *Боярский В. А.* Гастрономическая архитектура: «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «История одного путешествия» Г. И. Газданова // *Хронос* [сайт]. Русская национальная философия в трудах ее создателей. URL: <http://www.hrono.ru/text/ru/boyar03.html> (дата обращения: 26. 04. 2010); *Васильева М. А.* О рассказе Газданова «Бистро» // *Возвращение Гайто Газданова*. М., 2000. С. 118–130; *Высоцкая В. В.* Неосвоенное пространство Акакия Акакиевича Башмачкина и Франсуа Россиньоля // *Литература XX века: Итоги и перспективы изучения*. М., 2003. С. 57–60; *Кибальник С. А.* Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова // *Седьмые Гоголевские чтения*. М., 2008. С. 389–400; *Нечипоренко Ю. Д.* Гоголь и Газданов: «чувственная прелесть мира» // *Хронос* URL: hronos.km.ru/text/2007/negaz0407.html (дата обращения: 26. 04. 2010); *Рубинс М.* «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах Гайто Газданова» // *Новый журнал*. 2006. Кн. 243. С. 240–259.

² Впервые: *Воля России*. 1929. № 5/6. С. 96–107.

³ Впервые: *Мосты*. 1960. № 5. С. 171–183. Об этих работах см., например: *Красавченко Т. Н.* Смена вех: Газданов о Гоголе // *Литературоведческий журнал*. 2009. № 24. С. 121–132.

⁴ Впервые: *Современные записки*. 1934. № 56; 1935. № 58–59. Первое отд. изд.: Париж, 1938.

ABSTRACTS

D. M. Bulanin (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *La spedizione italiana al Monte Athos nel XIII secolo? Echi slavi del mito.*

Il saggio studia un ciclo di leggende situate al confine fra tradizione scritta e folclore. Compilate sia in greco sia in slavo ecclesiastico, esse raccontano di una spedizione reale o immaginaria dei cattolici sul monte Athos. È molto improbabile che il mito del grano, sviluppatosi in maniera diversa in ognuna delle leggende, sia databile prima del XV secolo. La memoria popolare ha condensato le voci sulle diverse devastazioni del Monte Sacro in leggende relative a una sola spedizione punitiva che ha avuto luogo presumibilmente dopo il Concilio di Lione (1274). Nessuno dei racconti citati può essere considerato come una fonte storica verosimile. Il vero impulso all'immaginazione dei monaci potrebbe essere stato il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439.

I. D. Sablin (Istituto Russo di Storia delle Arti, San Pietroburgo), *L'attività degli architetti italiani in Russia a cavallo tra XV e XVI secolo: sul problema dell'origine delle coperture a tenda.*

Resta come una pesante eredità della campagna contro il cosmopolitismo la poca attenzione, da tempo divenuta usuale, che i ricercatori russi prestano alle relazioni internazionali della cultura russa anche nei casi più eclatanti. Ovviamente nessuno nega la presenza di architetti italiani sul territorio del Gran Principato di Mosca a cavallo tra XV e XVI secolo, ma per la scarsità di fonti ignorarne l'apporto alla cultura russa sembra la soluzione più ragionevole, perché in caso contrario bisognerebbe creare paralleli piuttosto audaci tra opere d'arte molto lontane tra loro in termini di spazio e di tempo. L'autore propone di ricorrere a un confronto formale per spiegare uno dei quesiti più difficili della cultura russa, ossia l'origine della copertura a tenda presente nei complessi architettonici russi.

A. Levitsky (Brown University, USA), *Visibile e invisibile nella poesia di G. R. Deržavin e nella filosofia di S. Tonci.*

L'autore mette in evidenza il legame esistente tra le idee di Gavrila Deržavin, il primo grande poeta russo, nonché ministro della giustizia, e l'originale filosofo, artista e illuminista italiano dell'inizio del XIX secolo, Salvatore Tonci. Questo legame emerge in particolare nei versi di *Fonar' (La lanterna)*, uno dei capolavori della poesia russa, in cui risaltano chiaramente

le opinioni sull'universo e sulla sua natura visibile e invisibile che Tonci condivideva senza dubbio con Deržavin mentre dipingeva il famoso ritratto del poeta.

M. A. Vasil'eva (Istituto dell'Emigrazione Russa "A. Solženicyn", Mosca), *L'Italia medievale e la disputa sull'"uomo medievale": la polemica tra P. M. Bicilli e L. P. Karsavin.*

Viene qui preso in esame lo scontro filosofico-antropologico scoppiato all'inizio del secolo scorso attorno al concetto di "uomo medievale" in relazione alle ricerche di L. P. Karsavin dedicate al Medioevo italiano. All'analisi dei suoi lavori su questo tema hanno preso parte importanti storici piomburghesi senza che il tono generale della discussione tendesse mai a favore delle teorie di Karsavin. L'autrice esamina l'intervento dall'esterno di P. M. Bicilli, che aiuta a individuare nella polemica sull'"uomo medievale" non solo il conflitto interno alla scuola di medievistica piomburghese, ma anche la rilevante discussione teorica che ha tracciato alcune linee generali della storia nazionale delle idee.

S. Garzonio (Università degli Studi di Pisa), *L'Italia di Afanasij Fet: materiali sul tema.*

Nel presente saggio si ricostruiscono i termini della ricezione artistica dell'Italia, della sua storia, dei suoi monumenti, della sua vita e della sua cultura nell'opera di Afanasij Fet. Lo studio si fonda sulla lettura storico-fattuale della documentazione epistolare e memorialistica e, allo stesso tempo, sull'analisi critico-documentaria dei molti testi poetici riconducibili a temi italiani. Se ne ottiene un quadro complesso, non univoco, che conferma l'indubbio rilievo che l'immagine dell'Italia svolse nell'opera del grande poeta.

P. R. Zaborov (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Aleksandr Veselovskij e l'anniversario dell'Università di Bologna.* L'autore, attraverso materiali d'archivio inediti, getta luce sulla partecipazione dell'accademico A. N. Veselovskij ai festeggiamenti organizzati tra l'11 e il 13 giugno 1888 in occasione degli ottocento anni della fondazione dell'Università di Bologna. Lo studioso presenziò come rappresentante sia dell'Accademia delle Scienze che dell'Università di San Pietroburgo. Nelle lettere alla moglie, inserite nel saggio integralmente o in frammenti, si riflettono la permanenza a Vienna, Venezia e Pisa che precedette i giorni dei festeggiamenti, e la partecipazione di Veselovskij a questi ultimi, durante i quali, insieme ad altri studiosi stranieri, gli venne conferita la laurea *honoris causa* dell'Università di Bologna.

S. Gaižiūnas (Istituto di Letteratura e Folclore lituani, Vilnius), *L'Italia nell'arte di Zenta Maurinja.*

Zenta Maurinja (1897-1978) è entrata nella storia della letteratura lettone come creatrice del genere saggistico. La scrittrice arriva per la prima volta in Italia nel 1936 per visitare i luoghi legati a Dante e procurarsi il materiale che sarà alla base del libro *Dante tagadnes cilvēka skatījumā* (Dante dal punto di vista dell'uomo moderno, Riga 1937). Il secondo incontro con l'Italia avviene nel 1960, quando Maurinja giunge non dalla Lettonia ma dalla Svezia (dove si trovava in esilio) grazie a una borsa di studio di re Gustavo VI. Nel tema italiano dell'arte di Maurinja spiccano tre linee principali: la prima riguarda le impressioni

ricevute dalle città italiane, la seconda le caratteristiche degli italiani famosi, la terza la descrizione del pellegrinaggio sulle orme di questi personaggi.

C. G. De Michelis (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), *L'immagine russa di Roma all'inizio del XX secolo*.

Negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale i rapporti culturali tra Russia e Italia furono particolarmente intensi; a parte il famoso viaggio di Marinetti in Russia (1914), in quegli anni uscirono diversi libri di reciproca conoscenza, sia in Russia (M. Osorgin, 1913) che in Italia (C. Pettinato, 1914). Nella comunicazione si illustra una miscellanea russa, dedicata in particolare a Roma, col contributo di illustri personalità sia russe che italiane (*Roma contemporanea*, 1914) che, per essere apparsa alla vigilia della guerra, non ha avuto la circolazione e la rilevanza che meritava.

V. E. Bagno (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Italia, oh mia seconda madre...*

I poeti russi, a differenza di Rilke che aveva trovato in Russia la sua patria "spirituale", raramente sentirono l'Italia come tale. Quel complesso di sentimenti, non tanto complicato quanto composto da una quantità sconfinata di toni e sfumature, ha un rapporto estremamente diretto con "l'esteticità dell'anima italiana" di cui scrive Nikolaj Berdjaev, e che permette di presupporre che, proprio per questo, l'Italia per i poeti russi è stata una patria "del cuore" piuttosto che dello spirito.

G. A. Levinton (European University at St. Petersburg, San Pietroburgo), *Dai sottotesti danteschi di N. Gumilev: come si intitolava alla fine una raccolta mai realizzata*. Seguendo la tradizione del genere degli "studi su una sola lettera", si tratta qui il problema del titolo di una raccolta mai realizzata di Gumilev menzionata nell'edizione "Biblioteka poeta" come *Posredine stranstvija zemnogo*, in seguito ripetutamente citata in questa versione. Raccolta la massima quantità di testimonianze dei contemporanei, l'autore insiste nel proporre la variante *Poseredine stranstvija zemnogo*, innanzitutto perché fornita da quasi tutte le fonti disponibili e secondariamente per il metro: la variante diffusa è una pentapodia trocaica, l'altra una pentapodia giambica. Tra l'altro il titolo è la traduzione del primo verso della *Divina commedia*, che nessuno mai ha tradotto in trochei ma quasi sempre in giambi.

V. A. Kotel'nikov (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *La personalità artistica di Leonardo nell'interpretazione di Akim Volynskij*.

Nel saggio viene esaminato il modo in cui Volynskij problematizza l'antropologia di Leonardo da Vinci sotto un doppia luce, quella della tradizione etico-religiosa del cristianesimo e quella etico-estetica dell'umanesimo antico. Dalla posizione della critica all'antropoteismo rinascimentale, Volynskij dimostra che gli esperimenti razionalistici dell'artista con le forme del corpo (la criptosemantica del corpo) conducono alla rottura con entrambe le tradizioni: col teomorfismo della natura umana, tanto interiore quanto

estriore, canonizzato dal cristianesimo, e con i canoni pagani (greci) dell'uomo fisicamente ed esteticamente perfetto.

D. Mickiewicz (Duke University, USA), *Problemi di sistematizzazione delle idee di Vjačeslav Ivanov*.

Oltre al paradossale metodo del "simbolismo realistico", il sistema di Vjačeslav Ivanov comprende tre principi universali inconciliabili ma anche insopprimibili: la civilizzazione razionale, la sfrenatezza illimitata della libertà assoluta e la totale integrità cristiana. Trovando intuitivamente similitudini inattese tra questi principi, che seguono traiettorie tragicamente molteplici, Ivanov procede all'analisi storica delle loro manifestazioni. Lo studio, durato molti anni, dei monumenti della civiltà romana, delle radici antropologiche della religione di Dioniso e degli insegnamenti dei padri della Chiesa cattolica e ortodossa lo ha convinto che il riflesso della sintesi nell'intersecarsi delle diverse traiettorie è sempre stato il principale ostacolo ma anche la missione dell'arte superiore. La persistenza stessa delle contrapposizioni degli ideali ha stimolato l'inusuale erudizione di Ivanov e la sua fedeltà ai corifei della cultura mondiale in lotta con problemi simili. Anche i suoi lavori di critica letteraria, le tragedie e la lirica sono dedicati a questo compito apollineo.

K. M. Muratova (Université de Rennes 2, Francia), *Pavel Muratov e l'Italia*.

La storica dell'arte K. M. Muratova, nipote di P. P. Muratov, considera la vita e l'opera dell'autore di *Obrazy Italii* (Immagini d'Italia) partendo da alcune tradizioni di famiglia e utilizzando materiali poco conosciuti e mai pubblicati. Viene data particolare attenzione alle relazioni familiari e amicali di Muratov, sfondo delle opere consacrate all'Italia, da lui percepita come "patria spirituale dell'umanità". È messo in evidenza il ruolo della prima moglie, E. V. Paganuzzi, e di B. K. Zajcev, a cui è dedicato il libro. *Immagini d'Italia* non è solo il saggio di uno storico dell'arte, ma anche un approccio originale ai fenomeni culturali e storico-artistici che uniscono la Russia all'Italia attraverso l'eredità bizantina.

A. V. Stepanov (Università Statale di San Pietroburgo), *Immagini della Russia in Immagini d'Italia di Pavel Muratov*.

Il saggio è dedicato al centenario della prima pubblicazione del famoso libro di P. P. Muratov, il cui successo tra i lettori russi del Secolo d'argento si deve non solo alla capacità dell'autore come scrittore d'arte, ma anche al particolare procedimento letterario che permetteva al lettore di sentirsi continuamente in confidenza con lui. Questo procedimento consiste nell'inserire all'interno della narrazione tre *leitmotiv* che non hanno legame diretto con l'Italia: la tristezza universale, i danni della civilizzazione, la purezza della natura e della cultura russa.

N. M. Segal-Rudnik, D. M. Segal (Hebrew University of Jerusalem, Israele), *Vjačeslav Ivanov e Boris Pasternak: ultime opere*.

Vengono qui messi a confronto *Rimskij dnevnik* (Diario romano) di Ivanov e *Stichotvorenija Jurija Živago* (Poesie di Jurij Živago) di Pasternak. La particolarità dei due cicli è costituita dal posto che occupano nella vita e nella produzione dei due artisti e in alcuni tratti comuni della loro poetica; ad esempio, l'organizzazione attorno ai significati del calendario dell'anno cristiano, la presentazione del soggetto lirico sotto il segno dell'"imitazione di Cristo"

o l'elaborazione della narrazione di un cronotopo come scoperta graduale del significato e della composizione semantica dei *loci*. Bisogna far risalire ai tratti comuni della vita creativa dei due poeti anche il posto generale in cui si collocano queste due opere nella loro biografia.

Ju. V. Šatin (Università Statale di Pedagogia di Novosibirsk), *Sembianti e maschere nel Diario romano dell'anno 1944 di Vjač. Ivanov*.

Nel saggio si prende in esame la correlazione tra sembiante, volto e maschera in *Rimskij dnevnik 1944 goda* (Diario romano 1944). L'autore ritiene che questa triade sia legata al concetto di *mimesis* nella teoria e nella pratica del poeta con la dovuta differenziazione tra emmorfosi e metamorfosi. In questo contesto è giusto parlare della teatralizzazione del *Diario romano*, grazie alla quale l'autore del ciclo lirico, il mistagogo, interviene contemporaneamente come protagonista e come coro.

A. Accattoli (Università degli Studi di Salerno), *La relazione di Vjač. Ivanov L'anima dell'Italia (1920)*.

Nella primavera 1920, Vjač. Ivanov tenne presso il circolo culturale "Studio Italiano" di Mosca una relazione intitolata *L'anima dell'Italia*. L'articolo ripercorre i momenti della collaborazione del poeta con il circolo moscovita e presenta il riassunto inedito della sua relazione sull'Italia, conservato presso l'archivio del Ministero degli Esteri italiano.

A. Shishkin (Università degli Studi di Salerno), *Il progetto del libro di Vjač. Ivanov Lo spirito della letteratura russa (anni Quaranta)*.

L'autore tenta di ricostruire il progetto di un libro in lingua italiana che avrebbe dovuto contenere saggi su otto scrittori russi: dall'autore di *Slovo o polku Igoreve* (Canto della schiera di Igor') ad Andrej Belyj. I saggi di Ivanov, messi insieme, formano un panorama unitario della letteratura e cultura russa, panorama specificamente ivanoviano, destinato al lettore italiano del primo terzo del XX secolo. Inoltre, presentati in un unico insieme e nella sequenza stabilita dal presente lavoro, questi testi mettono in evidenza i principi di analisi e sintesi di Ivanov come storico della letteratura: la tendenza a esaminare un genere letterario in un "tempo ampio" nel panorama della storia della letteratura mondiale e del pensiero cristiano; l'emergere del mito fondamentale che sta implicitamente alla base di un testo epico o d'autore; il rivolgersi senza diletterismo a simboli e categorie religiosi che determinano il volto e lo spirito della cultura.

E. K. Aleksandrova (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Sulle immagini d'Italia di Gogol' nel romanzo di Gajto Gazdanov Storia di un viaggio*.

Continuando la serie di pubblicazioni sull'intertesto gogoliano del romanzo di Gazdanov *Istoria odnogo putešestvija* (Storia di un viaggio), l'autrice prende in esame alcune "immagini d'Italia" di Gogol' presenti in quest'opera. Il principale "protagonista" dell'intertesto e di queste ricerche è un personaggio secondario, l'emigrante russo Sereža Svistunov. L'analisi comparativa dell'eroe di Gazdanov e dei ricordi dei contemporanei su Gogol' ha permesso di affermare che in Svistunov è riflessa in maniera "criptico-parodica" l'immagine dello stesso Gogol' che emerge nella memorialistica. I paralleli tra singoli tratti della sua personalità

e i loro "riflessi" (alterati e ripensati) nell'eroe di Gazdanov sono completati dall'"analogia" tra un altro eroe di Gazdanov, un lettore di passaggio amico di Svistunov, e Andrej Belyj che, proclamatosi seguace e allievo di Gogol', ne aveva sviluppato i principi artistici. La poligenicità dell'immagine di un personaggio secondario è caratteristica del metodo creativo di Gazdanov.

G. Giuliano (Università degli Studi di Siena), *La "circulation des idées" tra Italia e Russia*.

Il contributo ripercorre alcune tappe fondamentali dello sviluppo del teatro musicale russo del primo trentennio dell'Ottocento attraverso l'analisi e l'interpretazione dei libretti dei vaudevilles di Aleksandr Šachovskoj *Kazak-stichotvorec* (Il cosacco-poeta, 1812) e *Fedor Grigor'evič Volkov, ili den' roždenija russkogo teatra* (Fedor Grigor'evič Volkov, o il giorno della nascita del teatro russo, 1827). Sono così messi in evidenza i profondi legami esistenti tra questi testi e alcuni procedimenti artistici tipici delle "commedie per musica" della scuola napoletana e dei "drammi giocosi per musica" di quella veneziana del Settecento (di Goldoni in particolare), quali il plurilinguismo, il teatro nel teatro e il metamelodramma.

S. Caprio (Pontificio Istituto Orientale, Roma), *L'immagine di Roma nel pensiero russo*.

Nessun regno terreno ha suscitato tanta energia di emulazione, come l'impero di Roma. In esso si sono fuse le sublimi creazioni del potere e dello spirito dei Faraoni egiziani, dei mitici regni greci, da Sparta a Troia, da Atene ad Alessandria, con tutta l'euforia ecumenica di Alessandro Magno. Nel segno dell'aquila romana si sono estese le conquiste di Giulio Cesare, prototipo dell'uomo esploratore e dominatore della terra, e sotto le sue ali ha prosperato la *pax romana* di Ottaviano Augusto, il cui regno vide la nascita del Messia più universale di tutte le religioni. A Roma si sono stabiliti i suoi principali apostoli e successori. Non sono sfuggiti al fascino di Roma gli imperi medievali e moderni, sassoni e atlantici, nobili e criminali. Non poteva certo evitare il paragone, l'immenso spazio dell'Impero russo, erede della gloria bizantina e vincitore della vanità di Napoleone, colui che voleva diventare Cesare. Nel pensiero e nell'azione, la Russia si specchia nella storia universale più che nella propria, e non rinuncia ad inseguire l'ideale trascendente del potere infinito.

РОССИЯ — ЗАПАД — ВОСТОК

Литературные и культурные связи

Научное издание

Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН*

Дизайн

В. Д. Бертельса

Корректор

Т. А. Румянцева

Компьютерная верстка

Л. Н. Киселевой

Цветокоррекция

А. Н. Силянтьева

Дизайн, верстка, предпечатная подготовка

Издательство «Чистый лист»

ЧИСТЫЙ ЛИСТ  ТАВУЛА РАСА

Подписано в печать 5.12.2014. Формат 70 × 90/16

Бумага офсетная 80 г/м². Печать офсетная.

Усл. печ. л. 20,3. Тираж 500 экз.

Издательство Пушкинского Дома
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4

Отпечатано в типографии «НП-Принт»