

**НЕУСТОЙЧИВОЕ РАВНОВЕСИЕ:
ВОСЕМЬ РУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ
ТЕКСТОВ**

Томас Венцлова

**NEW HAVEN
YALE CENTER FOR INTERNATIONAL AND AREA STUDIES
1986**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	11
О пансемантической поэтического текста и способах его прочтения	13
А. Мицкевич "Trzech Budrysów" / А. С. Пушкин "Будрыс и его сыновья"	43
Н. А. Некрасов "Утренняя прогулка"	57
А. А. Фет "Моего тот безумства желал..."	79
В. И. Иванов "Язык"	101
Б. Л. Пастернак "Мчались звезды"	115
М. И. Цветаева "Занавес"	135
А. А. Ахматова "Из цикла 'Ташкентские страницы' "	149
И. А. Бродский "Литовский дивертисмент"	165
Библиография	179

В. И. ИВАНОВ

“ЯЗЫК”

- 4 Родная речь певцу земля родная:
В ней предков неразменный клад лежит,
И нашептом дубравным ворожит
Внушенных небом песен мать земная.
- 8 Как было древле, глубь заповедная
Зачатий ждет, и дух над ней кружит...
И сила недр, полна, в лозе бежит,
Словесных гроздий сладость наливная.
- 12 Прославленная, светится, звеня
С отгулом сфер, звучащих издалеча,
Стихия светом умного огня.
- И вещей гимн — их свадебная встреча,
Как уголь, в алмаз замкнувший солнце дня, —
Творенья духоносного предтеча.

Стихотворение “Язык” написано Вячеславом Ивановым в Павии 10 февраля 1927 года, к девяностой годовщине смерти Пушкина. Вначале оно называлось “Поэзия”; к нему был предпослан евангельский эпиграф “И Слово плоть бысть”. Публикуя стихотворение десять лет спустя (*Современные записки* 1937, LXV:165-166), поэт отказался от эпиграфа, точнее, превратил часть его в название: новая редакция, имеющая многие различия с первой, называлась “Слово-Плоть”. Третья редакция вошла в сборник *Свет Вечерний* (1962): текст ее принят как основной в Собрании сочинений Вячеслава Иванова, а также в советском издании 1976 года.

“Язык” важен для творчества Иванова во многих смыслах. В эмиграции до 1 января 1944 года, когда был начат *Римский*

дневник, поэт, насколько известно, создал лишь 21 стихотворение. Как многие символисты, он считал этапы продолжительного молчания необходимостью для поэта, связывая их с духовным трезвением и с немотой высшего "апофатического" экстаза. "Святой безмолвия язык", чтимый Ивановым, был для него перее и важнее всякого, даже поэтического языка (ср. Дешарт 1971:212-214). Тем более значительны редкие всплески поэтической речи, прорывающие это безмолвие.

Характерно, что в такие минуты поэзия, речь, язык как бы задумываются о себе самих. Стихотворение можно отнести к разряду автотематических или, по употребительному в последние годы термину, металингвистических. Это размышление поэта о своем материале, о его неисчислимых возможностях и неизбежных ограничениях; о его многосложной и антиномичной природе; о пластах прошлого, запечатленных в языке, и о том возможном будущем, которое самим существованием языка смутно, "как бы сквозь тусклое стекло", предугадывается.

Известно, что Вячеслав Иванов развивал оригинальную лингвистическую концепцию — на наш взгляд, одну из наиболее глубоких и цельных концепций языка в истории русской мысли. Возникшая на пересечении идей Гумбольдта, Шопенгауэра и ранних славянофилов, она соприкасается, с одной стороны, с платонизмом и с мистикой восточной церкви, с другой — с такими достаточно современными явлениями, как юнгианство и даже структурализм. Сложными и косвенными путями (в частности, через М. Бахтина) она оказала некоторое воздействие и на нынешнюю семиотику. В статьях Вячеслава Иванова легко найти отчетливые параллели к некоторым местам стихотворения "Язык". Прочитируем несколько отрывков (число их можно значительно умножить):

"Язык—земля; поэтическое произведение вырастает из земли. Оно не может поднять корни в воздух. Как же нам, однако, стремиться вперед в ритме времени, которое нас взметает и разрывает, отдаться зову всемирного динамизма—и в то же время оставаться "крепкими земле", верными кормилице-матери? Задача, по-видимому, неразрешимая,—грозящая поэзии гибелью. Но невозможное для людей возможно для Бога,—и может совершиться чудо нового узнания Земли ее поздними чадами. Приникая с любовью к недрам нашего родного языка, живой словесной земли и материнской плоти нашей, внезапно, быть может, мы услышим

в них биение новой жизни, содрогание младенца. Это будет — новый миф” (В. Иванов 1979:372).

”Язык вообще, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (*érgon* и *enérgeia*); соборная среда, непрестанно и совокупно всеми творимая и вместе предваряющая и обуславливающая каждое творческое действие в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого; создание духа народного и Божий народу дар. Язык—по Гумбольдту—дар, доставшийся народу, как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия” (В. И. Иванов 1976: 151)

И последняя цитата—из более ранней, хрестоматийной для русского символизма статьи :

”Как электрическая искра, слово возможно только в сообщении противоположных полюсов единого творчества: художника и народа. К чему и служило бы в разделении *слово, это средство и символ вселенского единомыслия?*(...) Что познание—воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. *Как истинный стих представлен стихией языка,* так истинный поэтический образ предопределен психеей народа. (...) Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое — и обретает древнее” (В. И. Иванов 1971:712-714; курсив наш).

Эти внетекстовые параллели полезно иметь в виду, но они, разумеется, не могут заменить анализ текста. Смысл и магия стиха рождаются из сложного переплетения его фонологических, грамматических и семантических тем. Вскрыть это переплетение — и то далеко не полностью — может лишь микроанализ. ”Язык” не только пересказывает отнюдь не простую лингвистическую концепцию Иванова на сжатом пространстве четырнадцати строк: он передает ее всей своей материей, всей *плотью слова*, всей своей симметрией и равновесием. При этом он объединяет ее с иными философскими и мифологическими планами ивановской мысли — с его символикой мировой души, дионисийства, соборности. Значительно также историко-литературное изме-

рение стихотворения — его связь с именем и поэтической традицией Пушкина (ср. Дешарт 1971:8) . По внутреннему богатству — при внешней, скорее нетипичной для Иванова скромности поэтических средств и весьма небольшом объеме — "Язык" выделяется на фоне других ивановских стихотворений, да, пожалуй, и на фоне всего русского символизма. С. Аверинцев справедливо причисляет его к произведениям Вячеслава Иванова, "самым живым" для современного адресата (Аверинцев 1976:23).

"Язык" — сонет, написанный традиционным для этой формы в русской поэзии пятистопным ямбом, при этом сонет наиболее строгого, т. н. итальянского образца. Схема его abba abba cdc dcd (рифмы a и d — женские, b и c — мужские). Такое построение ("замкнутые" катрены и "открытые" терцеты) издавна принято считать самым совершенным. Сохранены и другие особенности строгого сонета (кроме одной, о которой будет сказано далее): на границах строф расположены точки, последнее слово может рассматриваться как ключ ко всему произведению. Пристрастие Вячеслава Иванова к сонету хорошо известно. В трех томах его собрания сочинений оригинальных сонетов 222 (из приблизительно тысячи стихотворений) , в том числе два венка сонетов, два незаконченных сонета и один сонет на немецком языке. Показательно, что и последнее произведение Вячеслава Иванова — сонет (третье стихотворение цикла *De profundis amavi* в *Свете Вечернем*). В огромном большинстве случаев ивановские сонеты написаны пятистопным ямбом, и схема их весьма часто соответствует схеме "Языка". Эта форма, бесконечно разнообразная при всей своей скованности, по-видимому, идеально соответствовала мысли Иванова об искусстве как предельной свободе и предельном послушании.

Форма стихотворения и его размер сами по себе имеют знаковый характер: это сигнал принадлежности к определенной европейской и русской (в частности, пушкинской) традиции, к определенному "высокому" типу поэтического языка. На ритмическом уровне стих лишен каких-либо броских индивидуальных черт, подчеркнута "незаметен", аскетичен. Ямб стихотворения — бесцезурный; словоразделы после 4-го слога наблюдаются в 7 строках из 14 (в нечетных строках первого катрена, во внутренних строках второго катрена, в средней строке первого терцета и в двух первых строках второго терцета). Это вполне соответствует общей тенденции русской

поэзии XX века и не может считаться чем-то специфичным для Иванова (см. М. Гаспаров 1974:104); любопытна, однако, симметрия словоразделов — здесь наблюдается аналогия между двумя внешними и двумя внутренними строфами, поддержанная и на некоторых других уровнях. Ритм стиха — обычный альтернирующий (М. Гаспаров 1974:105); пропуски ударений появляются лишь на слабых стопах — либо на 2-ой (2), либо на 4-ой (5, 8, 10, 11, 12), либо на 2-ой и 4-ой (3, 9, 14). Из 70 возможных схемных ударений пропущено 12 (средняя ударность стоп несколько выше, чем свойственно поэзии XX века). Малый размер текста не позволяет делать какие-либо статистические выводы. Однако ритмические ходы, заметные на общем фоне насыщенности стиха ударными стопами, в некоторых случаях могут быть связаны с движением семантических тем.

На иных уровнях, чем ритмический, симметрия и равновесие структурных элементов более заметны. Поэт как бы развертывает перед нами спектр различных возможностей языка — и в сфере звука, и в сфере смысла, и, наконец, в сфере стиля (архаизмы, просторечие и т. п.). Язык не просто задан как философская тема сонета: одновременно он проявляется и как его "материальная тема" — Вячеслав Иванов не только ведет *речь о языке*, но и *демонстрирует язык*, поворачивает его разными гранями; не только рассуждает, *рассказывает*, но и *показывает*. За предстоящим читателю (или слушателю) *текстом* просвечивает *система* (а за системой русского языка семиотические системы — языки — мифа и религии).

Первый катрен в огромной степени строится на *сонорных*: из 69 согласных его фонем сонорные составляют едва ли не половину (31). Наиболее частая согласная катрена — *н* (*н'*); за ней следует *р* (*р'*) и *м* (*м'*). Среди немногочисленных взрывных согласных выделяется *д*. Здесь легко заметить консонантную тему *н—р—д* (с различными перестановками); то есть, в катрене дано — как анаграмма — слово *народ*, весьма существенное для ивановской концепции языка как соборного начала (ср. также слово *недр*, 7). Другое слово, которое анаграммируется (не только в катрене, но и во всем стихотворении) — *речь*. В отличие от слова *народ*, оно реально появляется в тексте, при этом в весьма значащей позиции — как второе слово (первое существительное и первое подлежащее) всего сонета; отзвук же его присутствует во многих строках (*прéдков* — *дрéвле* — *сфёр* 2—5—10; *звучащих издалéча* — *встрéча* — *творéнья* 9—12—14)

вплоть до слова *предте́ча* (14), которое есть завершающий предикат стихотворения. Таким образом сонет замыкается; слово *речь* через пространство четырнадцати строк перекликается с последним, ключевым словом (первый субъект — с последним предикатом); *предтеча* как бы заключает в себе *речь* и на уровне звука, и на уровне синтаксиса, и на уровне семантики. С другой стороны, существенна перекличка слова *предтеча* со словом *предков*, 2 (*будущее/прошлое*).

Среди ударных гласных в первом катрене заметно преобладает *a* — 8 случаев из 17, включая первую и последнюю ударную гласную (*родна́я*, 1 — *земна́я*, 4). Ударные *a* замыкают катрен и в другом смысле: словосочетание *земля́ родна́я* (конец строки 1) зеркально соответствует словосочетанию *ма́ть земна́я* (конец строки 4).

Следует также обратить внимание на изысканную перекличку строк 3 и 4. Слово *внушенных*, с которого начинается строка 4, заключает в себе фонемы трех предыдущих слов — *нашептом дубравным ворожит* (3). К тому же оно связано с началом строки 2 (*в ней*), образуя как бы зачаточную инициальную рифму.

На грамматическом уровне бросается в глаза преобладание существительных. Вячеслава Иванова издавна принято определять как "поэта существительного" (ср. Аверинцев 1976:31; ср. также Белый 1922). В этой связи говорят о его статичности, мозаичности, абстрактности. Из 20 лексических единиц первого катрена существительных почти половина — 9 (во всем сонете 71 лексическая единица, в том числе 30 существительных). При этом существительные Иванова коротки и часто односложны. Прилагательных в первом катрене 4, и все они произведены от существительных (всего прилагательных в сонете 13). Глаголов в финитной форме только 2 (всего в сонете — 7). Впрочем, и глаголы, и прилагательные в первом (и во втором) катрене по-своему выделены, так как на них строятся рифмы. Грамматические предпочтения Иванова особенно отчетливы в строке 1, состоящей только из имен (с нулевой связкой *есть*). Заметим, что глаголы в финитной форме отсутствуют и в пяти завершающих строках сонета.

Время первого катрена — настоящее; прошедшее дано только в причастии *внушенных*, 4 (и в подтексте). Именная парадигма в достаточной мере развернута, но очень резко преобладает беспризнаковый именительный падеж. Катрен

представляет собой единую сочинительную фразу, причем синтаксические членения вначале совпадают с ритмическими; лишь между строками 3 и 4 наблюдается enjambement, и синтаксис в этом месте обретает типично ивановский, запутанный, "латинский" характер. Трудно разобраться в "многоэтажной" инверсии: следует ли читать последнее предложение как "земная мать внушенных небом песен ворожит дубравным нашептом" или же как "земная мать ворожит дубравным нашептом внушенных небом песен", т.е. относится ли слово *песен* к слову *мать* (что более вероятно) или к слову *нашептом*? Поэт оставляет нас в неведении, по-видимому, сознательно — это входит в его семантическую задачу.

Выбор структурных элементов, игра их на разных уровнях участвуют в создании сложного смыслового эффекта. Первый катрен вводит семантические темы (топосы) *земли* и *памяти*. Речь, язык уже в строке 1 приравнивается к земле; это метафорическое сравнение, усиленное строго симметрическим построением строки и двумя одинаковыми эпитетами, превращается в символическое тождество.

Как известно, по концепции Иванова символ обретает различные значения и измерения в разных сферах сознания (и бытия). Земля, Гея, Деметра в ивановской символической системе играет огромную роль. Она может рассматриваться как плоть — и душа — мира, женский его аспект, темное отражение Предвечной Девы — родительницы Диониса (ср. В. И. Иванов 1974:165-166). В христианской интерпретации земля может быть сближена с Богоматерью; в чисто психологической — с юнгианской категорией *anima* (ср. В. И. Иванов 1979а); сонет "Язык" дает нам еще одну интерпретацию — в творческой, поэтической сфере земля есть *стихия* народной речи, рождающая *стих* и как бы уже носящая его в себе. (Заметим, что знаменитое сближение *стихии* и *стиха* у Пастернака в *Теме с вариациями*, вероятно, восходит к ивановским построениям). В стихии воплощен момент необходимости, совместный опыт и мудрость предков (ср. Дешарт 1957; ср. также Иванов, Гершензон 1921); но сама по себе, вне прикосновения творческого духа, она пассивна, инертна. В первом катрене подчеркнута именно семантика *инертности* и *недвижности*. Здесь царит "вечное настоящее", повторение, статика, замкнутость в себе. В плане выражения этому — по крайней мере отчасти — соответствует выбор грамматического времени, интранзитив-

ность глаголов, пассив, нагромождение имен в беспризнаковом номинативе, затрудненный "темный" синтаксис. Особое внимание следует обратить на повторы. Уже строка 1 построена "зеркально" и замкнута: в ее начале и конце — слово *родная*. Начальная позиция этого слова, женский род его, равно как звуковая и этимологическая связь с *народом, родом, родиной, рождением, родством*, делают его в данном контексте необычайно весомым семантически. Вячеслав Иванов особо выделяет его еще тем, что позволяет себе в этом месте нарушить — единственный раз во всем стихотворении — правило неповторяемости слов сонета. Мы уже отмечали некоторые сходные случаи зеркальности и замкнутости (ср. повтор с характерной морфологической сменой и синтаксической перестановкой *певцу земля родная — песен мать земная*, 1-4). Полноударные и "безглагольные" строки — 1 и 4 — также усиливают эффект статичности, завершенной симметричности катрена.

В пространственной семантике катрена подчеркнута *горизонталь*, символически связанная с пассивным началом. Дан некоторый намек и на вертикальное измерение: в частности, упомянут *дуб* (косвенным образом, в слове *дубравным*, 3). Символика *дуба* многообразна. Прежде всего, это один из вариантов *мирового древа*, объединяющего верх и низ, небо и землю, свет и тьму. Вячеслав Иванов использовал этот символ неоднократно, всячески подчеркивая его амбивалентную природу: так, в стихотворении "Каменный дуб", написанном за полтора года до нашего сонета, образ *дуба* нейтрализует оппозиции *живого/неживого, весны/зимы, рождения/смерти* и некоторые другие. Тем самым *дуб* связан с двойственным комплексом дионисийства — осью ивановской метафизики. С другой стороны, в мифологическом растительном коде он противопоставлен *винограду*, как дерево Зевса (и Кибелы) — подлинному древу Диониса. Контраст *дуб/виноград (лоза)* существенен для всего сонета: лоза появится во втором катрене (7), примерно в той же позиции, что *дуб* в первом. В третьих, слова о "нашепте дубравном" (3) отсылают к определенной философской концепции. Человеческий язык, знаковые системы культуры сближаются с *языком природы*. Эта концепция, восходящая к Шеллингу и Любомудрам, была близка Вячеславу Иванову — так же, как Баратынскому, Тютчеву, Фету; в его стихах мы находим тому десятки, если не сотни примеров, порой

воплощенных в несколько стертых метафорах, порой в смелых и оригинальных образах. И, наконец, *дуб* и *дубрава* — живые знаки пушкинской традиции. Они связаны со вступительными строками "Руслана и Людмилы" (использованными в известном стихотворении из *Римского дневника*), с "широкошумными дубровами" из стихотворения "Поэт". Вспомним, что сонет посвящен памяти Пушкина. Таким образом, одно слово (точнее, одна морфема) вводит ивановские стихи в широчайший контекст — мифологический, религиозный, философский, историко-литературный.

Второй катрен во многих отношениях противоположен первому. Он демонстрирует иные грани языка и мифа. На фонологическом уровне в нем резко снижен удельный вес сонорных: *м* (*м'*) вообще нет, а *л* (*л'*), *н* (*н'*), *р* (*р'*) составляют менее трети всех согласных. Значительно больше *взрывных* (24 случая из 69). Если в первом катрене подчеркнута звучность, гармония, то во втором язык предстает скорее в своем дисгармоническом аспекте. Правда, последние две строки катрена строятся на повторах невзрывных *с* (*с'*), *л* (*л'*), *в* (*в'*) — анаграмме лексемы *слово*. Среди ударных гласных преобладают гласные переднего ряда *е*, *и* (9 случаев из 18), но на этом фоне явно выделяются два ударных *у* (*глубь*, *дух*), расположенные в соседних строках 5 и 6, в той же стопе (третьей), в моносиллабических, весомых в смысловом плане существительных. По-прежнему заметно тяготение Иванова к инициальным рифмам (или рифмоидам), оно даже усилено: если строки 2 и 4 первого катрена перекликались еле заметно (*в ней* — *внушенных*), то во втором катрене инициальная рифма *как было* — *и сила* (5-7) бросается в глаза (ср. ту же тенденцию далее: *словесных* — *прославленная* — *и вещей*, 8-9-12; *с отгулом* — *как уголь*, 10-13). На грамматическом уровне следует отметить падение веса существительных (8 случаев из 23) и повышение веса глаголов (4 случая из 23); при этом наряду с настоящим временем появляется уже и прошедшее (*было*, 5). Кстати, если в первом катрене даны глаголы только несовершенного вида, то *было* (соответствующее пропущенной связке *есть* первой строки) оппозицию *совершенного/несовершенного* снимает. Катрен, в отличие от первого, членится на две фразы: первая из них сочетает сочинение с подчинением, вторая представляет собой развернутое простое предложение с инверсиями, вполне, однако, ясное и прозрачное. Enjambement дан не в конце катрена, а в его начале. Ритмически второй катрен

также в определенном смысле обратен первому: полноударные строки расположены не по его краям, а в середине.

Смысловая структура катрена в заметной степени связана с выбором и игрой элементов плана выражения. В первом катрене Иванов подчеркивал пассивность, инертность, "вечное возвращение", у него соответствующие топосу *земли* (женского начала, анимы); второй катрен утверждает активность, движение, разнообразие, соответствующие теме *духа* (мужского начала, анимуса). Речь идет уже не о коллективном языке, а о его индивидуальном использовании поэтом; не о погружении в первобытную стихию бессознательного, а о следующей ступени — волевой индивидуации. Отсюда — смена статического динамическим. Умножается число глаголов (два из них — *кружит*, 6 и *бежит*, 7 — глаголы движения); появляется выразительный перенос, подчеркнутый фонологической и морфологической связью (*глубь заповедная / Зачатий ждет*, 5-6); "вечное настоящее" превращается в подлинное время, где есть и настоящее, и прошлое. Подобным же образом горизонталь переходит в *вертикаль* (*глубь — дух над ней*, 5-6); воздействие на расстоянии, внушение — в брачную *близость*, замкнутость — в *открытость*. В мифологическом растительном коде, как мы уже упоминали, *дубу* противопоставляется *лоза*. Это также медиатор верха и низа, неба и недр, космоса и хаоса, жизни и смерти; при этом *лоза* влечет за собою коннотации, связанные с культом Диониса и через его посредство с христианской символикой *жертвы* (ср. важную для многих символистов категорию *жертвенного искусства*). *Язык природы*, одна из тем первого катрена, сейчас отходит на другой план: поэтический язык сближается с феноменами природы исключительно *метафорически*.

Первый терцет опять меняет многое. Он связан по звуку с концом второго катрена (повтор *сл*). Однако звуковая система языка в нем обращается новой стороной. В терцете преобладают *щелевые* (их 21 из 46 согласных). Консонантная тема терцета строится на сочетаниях *св, зв*, расположенных по диагоналям (*свѣтится — сфѣр — свѣтом*, 9-10-11; *звѣня — звучащих*, 9-10; ср. также обратную диагональ с *отгѣлом / ѹмнога огня*, 10-11). Тем самым вводятся семантические темы *света* и *звука*, отсутствовавшие или почти отсутствовавшие в катренах (там звук был предсказан *нашептом*). Ударные гласные *а* и *е* находятся практически в равновесии. На грамматическом уровне впервые

— и единственный раз — являются рефлексив и деепричастие (9). Терцет — единое простое предложение, в достаточной мере насыщенное инверсиями. Ритмически он наиболее облегчен в сравнении с другими строфами: в нем нет полноударных строк, из 15 возможных схемных ударений пропущены 4.

В семантическом плане ориентация терцета иная, чем ориентация катренов. *Временная дистанция*, заданная в катренах, превращается в *пространственную* (отметим переключку *прéдков, дрéвле, 2-5 — сфёр, издалéча, 10*). *Горизонталь* первого катрена и *вертикаль* второго преобразуются в *сферичный* мир, обращенный на себя, связанный с традицией средневековой мысли (прежде всего с Данте). Кстати, слово *сфер* (10) появилось только в третьей редакции стихотворения; ранее строка 10 читалась: *В лад музыке, сходящей издалеча; Созвучьям в лад, сходящим издалеча. Наконец, земля* первого катрена и *влага* второго катрена сменяются *огнем*. Поэт, перебирая фонетические, грамматические, синтаксические и ритмические возможности языка, одновременно перебирает основные структурные элементы средиземноморской — и не только средиземноморской — мифологии. Завершение этого перебора мы увидим в следующем терцете.

Язык — основная тема и "действующее лицо" стихотворения — предстает здесь в новом облике. Это по-прежнему стихия, но стихия, просвеченная *сверхличным* разумом, началом *умного огня* (ср. *умная молитва* в традиции православной церкви; заметим также звуковые связи *умного — уголь — алмаз, 11-13*). *Огонь* в любой мифологии амбивалентен и по-своему "дионисичен": в нем снимается оппозиция *конструкции/деструкции*, а также *личности/неличности*. При этом язык оказывается эхом, отгулом иных отдаленных миров, иного, *сверхличного* горизонта смыслов; тема эта принадлежит к числу основополагающих для Вячеслава Иванова (ср. хотя бы хрестоматийное стихотворение 1902 года "Альпийский рог").

Последний терцет в традиционной теории сонета всегда считается ключевой, синтезирующей строфой. Отметим некоторые его особенности. Система согласных здесь впервые приходит в состояние некоторого равновесия: пропорции сонорных, взрывных и щелевых практически одинаковы. В ударных слогах не оказано особое предпочтение ни гласным заднего, ни гласным переднего ряда. Кстати говоря, в сонете, как

в целом, дан почти полный набор русских фонем (и графем), что для короткого стихотворения отнюдь не обязательно: то есть, русский язык достаточно полно *показан* в его звуковом (и письменном) аспекте.

На грамматическом уровне заметна "безглагольность" последнего терцета, соответствующая "безглагольности" начала стихотворения. Впервые появляется (13) направленный аккузатив (кроме него, есть только именительный и родительный). Не лишено любопытности движение грамматических родов в сонете: в первом катрене преобладает женский род (*земля, мать,*) во втором подчеркнут и мужской, в первом терцете они объединены, и, наконец, последний терцет снимает оппозицию — в нем дан средний род (*солнце, перекликающееся с небом* первого катрена, *зачатьями и недрами* второго), а завершающее слово стихотворения — *предтеча* — грамматически "андрогинно".

В синтаксическом плане терцет — единая фраза, центр которой выделен пунктуационно; он выделен и ритмически — средняя строка терцета (13), в отличие от двух крайних, полноударна. В середине этой выделенной строки, в "центре центра" расположено слово *алмаз* — палиндромоническое повторение слова *земля* из начала сонета.

Семантически последний терцет, как и следовало ожидать, в высшей степени значителен. Он еще раз меняет пространственную ориентацию: *сферический* мир предыдущего терцета превращается в *точку*. Алмаз, заключающий в себе солнце, есть символ Единства, обозначаемого точкой во многих мистических системах. Пространства в его разделяющем смысле больше нет (ср. Дешарт 1971:159). После *земли, влаги и огня* является некая следующая и высшая стихия. Уголь, превратившийся в алмаз — это *преображенная материя*; в ней сочетаются — и усиливаются — твердость земли, прозрачность влаги и блеск огня; в ней замкнуто солнце, то есть, Аполлон, мифическое инобытие Диониса.

Любопытно здесь отсутствие четвертой античной стихии — *воздуха*. Алмаз есть как бы противоположность воздуха, антивоздух. Впрочем, воздух в определенном смысле присутствует в слове *духоносного* (14), а также дан в терцете и анаграмматически.

"Свадебная встреча" творческого духа и стихии языка свершилась; внеличное и личное объединились в сверхличном;

дух превратил *язык* в *поэзию*; алмаз, о котором говорит поэт — это предстоящее нам аполлонически заверщенное и дионисически восторженное стихотворение, блистающее гранями звука и смысла, говорящее о самом себе и не только о самом себе. И здесь Вячеслав Иванов открывает новое, последнее измерение. Язык — и поэзия — согласно Иванову есть только предвестие, прообраз, *предтеча* некоей будущей вселенской соборной связи людей; на этой ступени, где будут сняты все противоположности и противоречия, язык превзойдет себя и самоуничтожится; но эту вселенскую общину можно лишь смутно предугадывать (попытки своевольно ее строить чреваты тягчайшими заблуждениями). По словам западного мыслителя, на первый взгляд весьма далекого от Вячеслава Иванова, "о чем нельзя говорить, о том следует молчать".