

Томас Венцлова

СОБЕСЕДНИКИ НА ПИРУ

Статьи о русской литературе

Мнокоубажаелому

и горому

Дмитрию

Вячеславоичу -

T.V.

97 V 25

Содержание

Autoriaus žodis	7
От автора	9
Предисловие (Вяч.Вс. Иванов)	11
К вопросу о текстовой омонимии: «Путешествие в страну гуигнгнмов» и <i>Холстомер</i>	15
О Чехове как представителе «реального искусства»	33
К демонологии русского символизма	48
Тень и статуя	82
Вячеслав Иванов и кризис русского символизма	103
О мифотворчестве Вячеслава Иванова: <i>Повесть о Светомире царевиче</i>	117
К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева	141
Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки. (На примере сонета СССХІ)	168
Примерный царскосел и великий лицеист: из наблюдений над поэтикой гр. Василия Алексеевича Комаровского	184
О некоторых подтекстах «Пиров» Пастернака	199
<i>Поэма горы</i> и <i>Поэма конца</i> Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет	212
<i>Путешествие из Петербурга в Стамбул</i>	226
Summary	245
Библиографическая заметка	247
Указатель имён	249

Вячеслав Иванов и кризис русского символизма

*В России с именем символизма
связывается нечто такое,
за что можно отдать жизнь
и даже душу.*

Эллис – Брюсову,
29 апреля 1909 года

Творчество акмеистов и футуристов до сих пор воспринимается как живая ценность и воздействует на современный русский литературный процесс. Иная судьба постигла символизм – старшую и в некоторых отношениях наиболее заслуженную из трех великих школ русской поэзии начала века. Язык символистов рано «превратился в мертвый диалект»¹. После десятых годов его использовали либо заведомые эпигоны, либо поэты, по тем или иным причинам оказавшиеся вне литературы (типа Даниила Андреева). «Старые чеканы школы истерлись»²; крупнейшие символисты в своих поздних произведениях трансформировали традиционную символистскую поэтику до неузнаваемости.

Кризис – возможно, даже смерть символизма – принято связывать с 1910 годом, когда между его мастерами разгорелся спор, породивший ряд существенных теоретических формулировок. К этому времени прекратили свой выход *Весы* и *Золотое Руно*; их место занял *Аполлон*, обозначивший новую эпоху русской культуры; выступило целое поколение молодых поэтов, от Ахматовой до Маяковского, которым, как вскоре выяснилось, принадлежало будущее. Спор разделил символистов на два лагеря – «эстетов» и «философов» («теургов»); но и те, и другие стали постепенно отходить на второй план литературной и культурной сцены.

Драматическая история крушения русского символизма исследована недостаточно. Общепризнано, что важную

роль в этом сыграл Вячеслав Иванов – самый серьезный теоретик и самый необычный, «экзотический» поэт символистской школы. Но, пожалуй, до сих пор не полностью исследованы те моменты его теоретических взглядов и поэтической практики, которые, знаменуя кризис символизма, косвенным образом оказались плодотворными для развития русской культуры.

Иванов был зачинщиком дискуссии 1910 года. Как известно, она началась с двух его докладов, позднее переработанных в статью «Заветы символизма» (*Аполлон*, 1910, № 8). В том же номере *Аполлона* появился параллельный доклад Блока «О современном состоянии русского символизма». (Ср. самокритичное замечание Блока в письме к Евгению Зноско-Боровскому от 12 апреля 1910 года: «Другое совсем дело – доклад Вяч. Ивановича, на который я ведь только отвечал: там – математическая формула, здесь – ученический рисунок.»³) Выступления Иванова и Блока вызвали неумеренно резкую реакцию Брюсова. В своем дневнике Брюсов в этой связи пишет об Иванове: «Его основная мысль – искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка. За Вяч. Иванова стояли Белый и Эллис. Расстались с Вяч.Ив. холодно.»⁴ Сторону Иванова приняли авторы, считавшие своим предтечей Владимира Соловьева и во многом исходившие из его положений о смысле искусства. Позиции Брюсова сочувствовали многие молодые поэты, тяготевшие к кларизму и акмеизму (и вскоре переросшие брюсовские схемы).

Почти все основные идеи «Заветов символизма» высказывались Ивановым задолго до 1910 года (ср. его статьи «Поэт и чернь», 1904; «Копье Афины», 1904; «Символика эстетических начал», 1905; «Кризис индивидуализма», 1905; «О веселом ремесле и умном веселии», 1907; «Две стихии в современном символизме», 1908). Раскол 1910 года вызван не тем, что Иванов занял новую позицию или отчетливее, чем прежде, ее сформулировал. Важнее факт, что в это время, по точному замечанию Дмитрия Максимова, «в

литературе символизма происходили энтропические процессы»⁵ – ассимиляция символистской поэтики массовой культурой, личные междоусобия и т.п. Существенно и то, что более отчетливой стала позиция Брюсова (вскоре обнаружившая свою малую плодотворность). Как это ни парадоксально, положения Иванова (и сама его поэтика) в конечном счете оказались важнее, – даже для течений, объявивших о своем разрыве с «мистическими туманностями» символизма, – чем внешне привлекательные положения Брюсова. Они вошли в плоть и кровь русской литературы, хотя, возможно, неожиданным для самого Иванова путем.

Обычно считается, что Брюсов в дискуссии 1910 года защищал чисто эстетические принципы, исходя из практики западного (прежде всего французского) символизма; Иванов же со своими сторонниками, опираясь на традиции немецкой романтической философии и русской религиозной мысли, ставил перед символизмом экстралитературные задачи.⁶ Поверхностное, не учитывающее контекста прочтение ивановских и брюсовских статей как бы подтверждает этот взгляд. Иванов пишет:

Символизм кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельные речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте – иератическую речь пророчествования.⁷

Первая речь определяется как логическая, вторая как мифологическая, восходящая к священному языку жрецов. Поэзия, ориентированная на эту – видимо, осуществимую только в идеале – пророческую речь, по мысли Иванова, должна способствовать преображению мира, которое приведет к некоторому эсхатологическому состоянию (в духе предсказаний Владимира Соловьева и Николая Федорова). Поэт обязан быть «религиозным устройте-лем жизни,

истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом»⁸ (ср. позднее у Мандельштама: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие»⁹). Триумvirат Иванова, Белого и Блока называет свой символизм «реалистическим», «истинным» – в противовес «идеалистическому», «субъективному», «декоративному» символизму Брюсова или Бальмонта. Иванов неоднократно подчеркивал, что «истинный» символизм выходит далеко за рамки литературного направления и присутствует в любом крупномасштабном произведении любой эпохи. Его корни в русской традиции, согласно статье «Заветы символизма», усматриваются у Жуковского, Пушкина и многих других писателей, но его потенции в достаточной мере осуществлены только Тютчевым, ощутившим потребность «двойного зрения» и «другого поэтического языка».¹⁰

Неоднократно говорилось, что в ивановской концепции своеобразно преломилась российская идея «общественного служения искусства». Позднее его концепция связывалась даже с советским «искусством для масс»¹¹ (равно как ивановские «оркестры» – с советами). Подобную реализацию ивановских теоретических построений хотелось бы назвать пародийной – если бы она не была столь трагичной; и не удивительно, что Иванов, в отличие от Белого, воспринял ее с ужасом.¹² На этом фоне брюсовская концепция может быть понята как вполне конструктивная защита автономности искусства. Однако нам кажется, что на обе концепции следует посмотреть и с несколько иной стороны.

Прежде всего Иванов воспринимает искусство как систему, находящуюся в постоянном – и плодотворном – взаимодействии с другими знаковыми системами культуры. Для Брюсова искусство замкнуто на себе и самодостаточно; Иванов выдвигает значительно более современную идею искусства незамкнутого, открытого. Допустимо сказать, что Брюсов ограничивается искусством как синтаксисом, а Иванов живо ощущает его семантические и прагмати-

ческие стороны. Если подход Брюсова, как известно, повлиял на русский формализм, то подход Иванова в определенной мере предвещает семиотическую школу.

Не подлежит сомнению, что Иванов был человеком религиозного сознания (и что кризис поэтики символизма связан с кризисом религии, характерным для двадцатого века). Но религиозное сознание для Иванова (как ранее для Достоевского) выражалось прежде всего в принципе диалога, взаимодействия, связи (того, чем этимологически и определяется слово *religio*). Творчество Иванова отличается редкостным единством и даже некоторой монотонностью:

[...] Весь многообразный рой его поэм и гимнов, его сонетов и канцон, его эпических легенд, его капризных «стихотворений на случай», трагедий его, написанных античными метрами, произвольно и непреложно располагается архитектурно, и его узрения сами собою сливаются в единую стройную систему.¹³

Но система эта строится на антиномиях, на внутреннем столкновении и споре, на диалектических переходах.

На наиболее глубинном уровне проблему диалога ставит знаменитая ивановская формула «Ты Еси» (ср. статью 1907 года под этим названием). Вслушиваясь в самого себя, человек находит на последней черте некоего «Ты» – собеседника, партнера, сверхличную силу – и тем самым преодолевает свою «целлюлярность» (при этом богоносец, вступивший в беседу с «Ты», есть одновременно и спорщик, богоборец¹⁴). На следующем уровне диалог происходит между различными слоями единой личности; это то, что в статье «Ницше и Дионис» (1904) определено словами «игра в самоискание, самоподстерегание, самоускользание, живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом и встреч с собою самим»¹⁵. В диалоге – долженствующем в пределе перейти в религиозную, «соборную» связь – находятся и отделенные друг от друга личности, «раздробленные

сознания». Можно было бы сказать, что почти непере-
 водимый термин «соборность» в понимании Иванова рав-
 носилен термину «диалог», расширенному до теологемы.
 В диалог вступают разные жанры, разные сферы культуры,
 разделенные во времени и пространстве системы мыш-
 ления и бытия (то, что в общем может быть названо язы-
 ками). Все они перекодируют друг друга, проясняются друг
 через друга. Стихи переводятся на язык трагедии, траге-
 дия – на язык научного описания, научно-философское
 построение – на язык жизненного текста (так, связь с Ли-
 дией Зиновьевой-Аннибал проясняется через соотнесение
 с дионисийским комплексом; женитьба на Вере Шварса-
 лон реализует тему «культура как культ памяти»). Сама
 личность становится *знаком* («Снятся ль знаменья поэту?/
 Или знаменье – поэт?»). Диахрония опрокидывается на
 синхронию: скажем, античный ритуал не только соот-
 носится, но почти отождествляется с христианской догмой
 (ср. учение Иванова об Антирройе – движении из будущего
 в прошлое). Иванову свойственно «экуменическое» ощу-
 щение мировой культуры как единого целого¹⁶ (см. в этой
 связи общеизвестные замечания Мандельштама в статье
 1923 года «Буря и натиск»¹⁷). Время у него теряет одно-
 направленность и интерпретируется в пространственных
 терминах – в частности, в пространственной символике
 восхождения–нисхождения, по-видимому, соотнесенной с
 мифологемой «мирового древа». Этим определен сгущенно
 русский и одновременно экзотичный язык ивановских сти-
 хов¹⁸; и это также в значительной степени предвещает
 постсимволистскую поэтику¹⁹.

Диалогический принцип, пронизывающий творчество
 Иванова, порой обнаруживает себя достаточно неожида-
 нным образом. Например, с ним связан факт, что Иванов
 испытывал потребность писать на многих языках – русском,
 немецком, греческом, латыни и т.д. Исключительно выра-
 зительный пример «внутреннего диалога» мы находим в
 дневниках Иванова, относящихся к тому же 1910 году, что

и символистская дискуссия: разговор с собой в этих дневниках часто переходит в разговор с Лидией Зиновьевой—Аннибал, умершей в 1907 году, причем в точках перехода меняется даже почерк.²⁰ Оставляя в стороне какие-либо медицинские и тем более парапсихологические объяснения этого факта, заметим, что он нетривиальным образом выражает основной принцип ивановской мысли: «Быть — это быть вместе»²¹.

В бытовом поведении для Иванова также была характерна установка на собеседника. Мысль его наиболее полно разворачивалась в сократическом, спокойном и дружелюбном споре, учитывающем и примиряющем антитетические точки зрения.

В отличие от Андрея Белого, подобно огнедышащему вулкану извергающего перед тобой свои мысли, и в отличие от тысячи блестящих русских спорщиков-говорунов, Вячеслав Иванов любил и умел слушать чужие мысли.²²

Едва ли не лучшим примером этого служит «Переписка из двух углов» (1921). Позиции Иванова и его собеседника Михаила Гершензона здесь кажутся совершенно непримиримыми. При этом Гершензон выступает как «монологист»²³, принципиально не желающий прислушиваться к чужим идеям и включать их в круг своего опыта. Иванов ограничивается интонациями спокойного убеждения («Да мы же и условились, что истина не должна быть принудительной»²⁴), пытается проникнуть в то, что звучит «между строк, во внутреннем тоне и ритме слов»²⁵, найти в позиции Гершензона некий аспект истины, подлежащий включению в более обширный синтез («Но тут неожиданно ваш голос присоединяется к моему»²⁶). Диалогом, проникновением в знаковый мир собеседника, бережным включением в свою речь элементов чужой речи Иванов стремится преодолеть, по его собственному выражению, основную ложь «нашей расчлененной и разбросанной культурной эпохи, бессильной родить соборное сознание»²⁷. Соборность

оказывается противовесом духовной энтропии и отчужденности.²⁸

Плюралистическая позиция Иванова противоположна «монистической» позиции Брюсова (современники отмечали авторитарный и диктаторский характер Брюсова, противопоставляя его симпозиальному характеру Иванова). Не лишено интереса то, что в своей статье «О ‘речи рабской’, в защиту поэзии» Брюсов блистает именно нежеланием прислушиваться к собеседникам – он буквально прочитывает их метафоры, которые тем самым превращаются в нелепости, допускает плоско иронические выпады и т.д. Кстати говоря, это кардинальное различие «моделей мира» Брюсова и Иванова воздействовало на их биографические тексты и в том числе политическую судьбу: эстет и «аристократ духа» Брюсов нашел *modus vivendi* с советской властью, которая в конечном счете оказалась неприемлемой для Иванова, сохранившего традиции русской общественности и народолюбия.

В связи с проблемой *перекодировки*, по-видимому, следует рассматривать ивановское понимание символа. Символ – «знак противоречивый» – обретает разные интерпретации в разных сферах сознания²⁹ и переводится на язык различных мифов. Миф, согласно статье «Заветы символизма», есть динамический модус символа³⁰, строящийся на глаголе, действии, событии³¹, имеющий тенденцию перекодироваться в жизненное деяние (ср. замечание в статье «Поэт и чернь»: «К символу же миф относится, как дуб к желудю»³²).

Зара Минц не столь давно отметила, что символизм был экспансией художественных методов познания в традиционно научные области.³³ Но и здесь следует подчеркнуть разницу между Брюсовым и Ивановым. Брюсов с позитивистской (или викторианской) прямолинейностью полагал, что символизм действительно есть аналог или даже вид науки, «познание тайных истин», недоступных непосвященному взору. Иванов писал ему 19 февраля 1904 года:

Ключи Тайн предполагают как тайну некоторую истину – объект познания. Мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите – миротворчество – акт самоутверждения и воли–действия, а не познание (какова и вера)[...].³⁴

Плоскому гносеологическому пониманию искусства Иванов противопоставляет значительно более современное понимание, где означаемое не противостоит сознанию как нечто внешнее, а создается в действии, во взаимном перекодировании и переинтерпретации знаковых систем. Для Брюсова символ имеет ограниченное количество интерпретаций; для Иванова он постоянно обростает смыслом, преломляясь в различных областях культуры и переходя из эпохи в эпоху. Процесс перекодировки ведет к лавинообразному нарастанию смысла (ср. современные семиотические идеи³⁵). По мысли Иванова, – уже выходящей за пределы науки, – бесконечная взаимная перекодировка идиолектов, языков, культур должна вести к некоторому окончательному Смыслу, определяемому в религиозных (соловьевских) терминах; «зеркало зеркал», – искусство, – «наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного»³⁶. На этой ступени язык заменяется апофатическим молчанием; но эта ступень относится к сфере эсхатологии, а не к сфере опыта, доступного здесь и сейчас.

Таким образом, в споре 1910 года речь идет не столько об автономности литературы (или подчинении ее экстра-литературным задачам), сколько о признании (или непризнании) диалогического принципа в культуре, принципа органической связи всех ее частей. Это хорошо понял Блок, записавший в своей стенограмме ивановского доклада: «Поэзия – только часть целого».³⁷

Именно на фоне диалогического принципа и стремления к снятию антиномий следует рассматривать слова о

«двойном зрении», необходимом для подлинного символиста: художник объединяет миры дня и ночи, сознания и подсознания, микрокосма и макрокосма, разделенные в обыденном мышлении.³⁸ Теургическая речь, по воззрению Иванова, не отменяет прежнюю речь, а включает ее в себя (логическое преодолевает и превосходит само себя в диалогическом); поэзия декоративного символизма входит составной частью в поэзию истинного символизма. Статья «Заветы символизма», как обычно у Иванова, построена триадически: утверждение свободы художника (тезис) переходит либо в нигилизм Блока и Белого, либо в религиозное действие Добролюбова и Мережковского, либо в изящное мастерство кларистов (антитезис); синтезом является теургическое искусство, но оно включает и прежние моменты (в частности, формальное мастерство «воспитывает строгий вкус, художественную взыскательность, чувство ответственности и осторожную выдержку в обращении со стариной и новизной»³⁹). Ивановский «мономиф», – Дионис, – по выражению Омри Ронена, есть символ символа⁴⁰; его можно также назвать мифом мифа, метамифом, ибо он обозначает сам факт медиации, объединения противоположностей, диалога антиномических начал.

Диалогический принцип преломляется, вероятно, в любом художественном тексте Иванова. Но трудно найти более типичный пример практического воплощения ивановской теории, чем «Венок сонетов», написанный весной 1909 года и опубликованный незадолго до статьи «Заветы символизма» в том же *Аполлоне* (№ 5, 1910). Этот цикл (кстати говоря, несколько нарушающий строгий канон венка сонетов) построен на сонете «Любовь» из сборника *Кормчие звезды* (1903). «Любовь» есть серия символов; символы эти выражены в метафорических сравнениях (почти лишенных глаголов), каждое из которых описывает встречу и слияние двух личностей (или, с другой точки зрения, объединение мужского и женского начала в андрогинном Сфинксе). «Венок сонетов» разворачивает эти

символы в миф – сложный и даже невразумительный рассказ, суть которого заключается в переходе от языческого дуба, мирового древа (первые две строки) к христианскому кресту (последняя строка). Принцип диалога подчеркнут двумя эпиграфами – из Лидии Зиновьевой-Аннибал и из самого себя. Семантическим ключом цикла является слово *два (оба)*, встречающееся в любом из четырнадцати сонетов по несколько раз, а во всем венке – 51 раз (ср. еще слова *двойного, двугласные, двужалая, двусветлый, двустолпная*). В стихах связываются и перекликаются, вскрывая свою близость, иудейские, греческие, римские, германские, славянские, христианские мифологемы; само сплетение строк, свойственное венку сонетов, может восприниматься как некоторый айкон сплетения разноприродных знаковых систем. Наконец, в цикле ведется диалог с предшествующими во времени пластами русской поэзии. В нем можно обнаружить отсылки к *Слову о полку Игореве* (*ключ с горы двух веющих знамен – стяги глаголют*), к Батюшкову (оссиановский мотив зажженных дубов) и пр.; но наиболее очевиден, разумеется, пушкинский подтекст. С «Пророком» Пушкина связаны основополагающие для цикла темы *очей, уст, груди, сердца* и т.д.; многочисленны также трансформированные цитаты типа *горный лед (горный ангелов полет)*, *двужалая стрела... змеиного узла (жало мудрыя змеи)*, *огнь-глагол (глаголом жги)*. Эта многослойная структура несомненно воспринималась Ивановым – и, вероятно, некоторыми его современниками – как предвестие будущего *пророческого* поэтического языка.

Вряд ли кто будет отрицать, что Иванов – более крупный и оригинальный поэт, чем Брюсов, защищавший поэзию от ивановских «внелитературных претензий». Все же Иванова, предвидевшего и отчасти осуществившего множество новых поэтических возможностей, еще сковывал устоявшийся «академический», «александрийский» язык начала века. Стиль его статей, не лишенный манерности, также вызывал

противодействие – ср. характерное замечание Блока 1 августа 1907 года:

Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и *пафосе* (особенно – последнее). Его термины меня могут оскорблять. *Миф, соборность, варварство*. Почему не сказать проще?⁴¹

Характерно – и весьма глубоко – также замечание самого Иванова: истинный символист заботится лишь «о том, чтобы твердо установить некий общий принцип. Принцип этот – символизм всякого истинного искусства [...], – хотя бы со временем оказалось, что именно мы, его утвердившие, были вместе с тем наименее достойными его выразителями.»⁴²

Так или иначе диалогизм и плюрализм ивановской модели мира стал господствующим в русской культуре пост-символистского периода. Слово Иванова материально, как слово акмеистов, и нередко странно, как слово футуристов. Типологическая – а часто, по-видимому, и генетическая – связь с Ивановым заметна в синкретическом и синхронизирующем мифологизме Хлебникова, в дионисийском исступлении Цветаевой, в стремлении к точности реалий у Кузмина, в культе памяти и цитаты у Ахматовой и Мандельштама. Нравственный пафос Иванова, ведущий к отожествлению поэтического текста и жизни, возродился в лучшей русской поэзии тридцатых годов и присутствует в ней поныне. Last but not least – теоретические построения Иванова стали одной из исходных точек для Михаила Бахтина (чьи идеи повлияли на современную российскую мысль). Если русский символизм умер после дискуссий 1910 года – благодаря Вячеславу Иванову он умер как зерно, о котором некогда было сказано, что оно принесет многих плод.

Примечания

- ¹ Борис Эйхенбаум, *О поэзии*, Ленинград: Советский писатель, 1969, с. 81.
- ² Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений* (далее СС), т. 2, Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974, с. 603.
- ³ Александр Блок, *Собрание сочинений*, т. 8, Москва–Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1963, с. 308.
- ⁴ Валерий Брюсов, *Дневники 1891–1910*, Москва: изд. М. и С. Сабашниковых, 1927, с. 142.
- ⁵ Дмитрий Максимов, *Брюсов: Поэзия и позиция*, Ленинград: Советский писатель, 1969, с. 177.
- ⁶ Ср. Georgette Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, 's-Gravenhage: Mouton, 1958, p. 76.
- ⁷ СС, т. 2, с. 594.
- ⁸ Там же, с. 595.
- ⁹ Осип Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 2, Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1971, с. 246.
- ¹⁰ СС, т. 2, с. 590.
- ¹¹ Ср. Omry Ronen, "A Functional Technique of Myth Transformation in XX Century Russian Lyrical Poetry", in *Myth in Literature*, eds. Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska, Stephan Rudy, Columbus: Slavica, 1985, p. 112.
- ¹² Ср. Андрей Белый, *Сирин ученого варварства*, Берлин: Скифы, 1922; Ольга Дешарт, «Введение», СС, т. 1, 1971, с. 161.
- ¹³ Ольга Дешарт, *op. cit.*, с. 116.
- ¹⁴ СС, т. 1, с. 824.
- ¹⁵ Там же, с. 718.
- ¹⁶ Ср. Сергей Аверинцев, «Вячеслав Иванов», Вячеслав Иванов, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель, 1976, с. 21.
- ¹⁷ Осип Мандельштам, *op. cit.*, с. 343.
- ¹⁸ Ср. Сергей Аверинцев, *op. cit.*, с. 24.
- ¹⁹ Ср. Игорь Смирнов, «Цитирование как историко-литературная проблема: Принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX вв. (На материале 'Слова о полку Игореве')», *Блоковский сборник*, 4, Тарту, 1981, с. 262.
- ²⁰ СС, т. 2, с. 775, 777, 807.
- ²¹ Ср. Ольга Дешарт, *op. cit.*, с. 156.
- ²² Федор Степун, *Встречи*, Мюнхен: Товарищество Зарубежных Писателей, 1962, с. 143.
- ²³ СС, т. 3, 1979, с. 401.
- ²⁴ Там же, с. 402.
- ²⁵ Там же, с. 395.
- ²⁶ Там же, с. 406.
- ²⁷ Там же, с. 410.

- ²⁸ Ср. Дмитрий Максимов, «О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания)», *Блоковский сборник*, 3, Тарту, 1979, с. 7–8.
- ²⁹ *СС*, т. 2, с. 537.
- ³⁰ Там же, с. 594–595.
- ³¹ Там же. Ср. Дмитрий Максимов, *op. cit.*, с. 9.
- ³² *СС*, т. 1, с. 714.
- ³³ Зара Минц, «О некоторых ‘неомифологических’ текстах в творчестве русских символистов», *Блоковский сборник*, 3, с. 80–81.
- ³⁴ *СС*, т. 3, с. 711.
- ³⁵ См., в частности, новейшие работы Юрия Лотмана.
- ³⁶ *СС*, т. 2, с. 601.
- ³⁷ Александр Блок, *Записные книжки*, Москва: Художественная литература, 1965, с. 168.
- ³⁸ *СС*, т. 2, с. 591–592.
- ³⁹ Там же, с. 600.
- ⁴⁰ Omry Ronen, *op. cit.*, p. 121.
- ⁴¹ Александр Блок, *Записные книжки*, с. 96.
- ⁴² *СС*, т. 2, с. 613.

О мифотворчестве Вячеслава Иванова: *Повесть о Светомире царевиче*

Мне кажется, что никто из моих современников так не живет чувством мифа, как я. Вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода.

Из беседы Вячеслава Иванова с Мойсеем Альтманом
20 декабря 1921 года

Стоит привести три высказывания о том произведении Вячеслава Иванова, которое, по-видимому, следует считать – как считал автор и близкие к нему люди – его *magnum opus*. Литературовед, живущий в Калифорнии, говорит:

*It may well be that the peaks of post-revolutionary Russian prose will, one day, form a triangle of unlikely bedfellows: Zoshchenko's stories, Bunin's *Life of Arseniev*, and Ivanov's *Tale of Prince Svetomir*.¹*

Литературовед, живущий в России, замечает:

[...] The sole means of contact with this work [«Повесть о Светомире царевиче»] is to enter into it and let its verbal element close over one's head.²

Наконец, сам Вячеслав Иванов утверждает:

Да, проза особая, а все же проза; в этом-то и разгадка.³

Все три высказывания касаются прежде всего жанрово-стилистического уровня вещи. Именно он в *Повести...* сильнее всего ощутим. «Особая проза» Иванова поражает воображение: пожалуй, это один из самых необычных примеров «чужой речи» не только в русской, но и в мировой литературе. «Повесть» ориентирована на такие старинные жанры, как летопись, неканоническая легенда, апокриф, отчасти и западный рыцарский роман. Рассказ ведется от лица некоего «старца-инока»; как и должно быть в средневековой литературе, этот старец анонимен и подчинен

строго разработанному словесному этикету («Может быть он и не один [...]»⁴). Автор достигает почти полного слияния с рассказчиком, сохраняя все же дистанцию и элемент игры. Перед нами как бы древнерусский памятник, но в то же время словно и перевод этого памятника на несколько более современный язык. Заметим, что *Повесть...* разнообразна по степени условности: в ней присутствуют «тексты в тексте»⁵ – с одной стороны, *более условные* пассажи, написанные в сущности не по-русски, а по-церковнославянски (послание Иоанна Пресвитера, а также, например, беседа Лазаря-Владаря с двумя схимниками, 320–321⁶, и с Отрадой, 327–328), с другой стороны, стихотворные включения, язык которых воспринимается как *менее условный* – фольклорный или даже современно-литературный (264–265, 269, 278–279, 284, 299–300, 309; ср. еще загадки, 334–335). Местами нетрудно заметить отсылки и к невербальным текстам, в частности, к иконописи. Так, в послании Иоанна Пресвитера по-своему использована конвенция «иконы в житии». «Иконной» оказывается и цветовая гамма *Повести...*: так, Гориславе присущи *алый* и *зеленый* цвета (280), Отраде – *лазоревый*, *голубой* (279–280, 285, 300), Светомиру – *темнолазоревый*, *серебряный*, *белый*, *золотой* (324), Параскеве – *синий* и *белый* (366–367); ср. замечание Евгения Трубецкого:

То – краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.⁷

Стилизация у Иванова превращается в явление большого стиля; сложная словесная ткань *Повести о Светомире царевиче* достойна отдельного – и обширного – исследования. Однако в данной работе нас будет занимать не столько жанрово-стилистический уровень вещи, сколько ее мифологическая семантика.

Вероятно, *Повесть о Светомире царевиче* – единственное крупномасштабное произведение русской прозы XX века, остающееся пока не описанным и не интерпретиро-

ванными.⁸ К нему трудно подступиться – отчасти, может быть, именно потому, что словесное своеобразие скрывает от непосредственного взгляда смысловые законы его построения. *Повесть...* многослойна. В зависимости от установки читателя она может быть понята как сказка, приключенческая эпопея, квазиисторический роман или богословский трактат. Ее можно отнести к характерным для нашего времени образцам неомифологического искусства; но она сопоставима скорее не с «антимифами» Джойса и Кафки, а с *Иосифом и его братьями* Томаса Манна или *Паломничеством в Страну Востока* Германа Гессе – то есть с книгами послемодернистского, конструктивного, синтезирующего склада. При этом, как известно, *Повесть...* не завершена. Та ее часть, которую Иванов успел написать, излагает лишь самое начало жития Светомира, точнее его предысторию – юность и воцарение его отца Лазаря, прозванного Владарем. Продолжая сравнение с Томасом Манном, можно сказать, что существующий ивановский текст соответствует только первой части *Иосифа и его братьев* – истории Иакова. Правда, *Повесть...* была дописана Ольгой Александровной Шор (Дешарт), и есть основания полагать, что на сюжетном уровне замысел автора воплощен ею с достаточной точностью. Однако Ольга Шор – писатель иного типа и иного масштаба, чем Вячеслав Иванов. Ее текст – отдельное произведение, которое следует судить согласно его собственной мере и закону. Первые пять книг дают, в сущности, достаточно материала для понимания *Повести...* как целого: мы будем обращаться ко второй части *Повести...* (книгам VI–IX) только в тех сравнительно немногочисленных случаях, когда ее сюжетный материал проясняет ивановскую мысль и его принципы обращения с мифом.

Иванов, как часто отмечалось, считал мифотворчество – переходящее в теургию – основой и целью всякого большого искусства. Он последовательнее других русских символистов обращался к мифологическим моделям: в первой

половине жизни, под явным воздействием Ницше, – к античной мифологеме страдающего бога, позднее – к тому, что допустимо называть христианской мифологией (в отличие от христианской теологии). Пределом его поисков было некое синтетическое миропонимание, в котором языческие мифы оказывались смутным и приблизительным, но по своему глубоким и действенным предвидением христианских догматов. Различные мифы были для Иванова отражением одного архетипа, развитием одной фундаментальной мировоззренческой концепции. В этом его подход сходен с подходом Фрейзера и Юнга (конвергенция с Юнгом в конце жизни Иванова стала более или менее осознанной⁹). При этом Иванов трактовал архетипы согласно русской религиозной философии – как «схемы человеческого духа, в коих открывается высшая реальность»¹⁰. Миф, в соответствии с этими представлениями, есть континуум, где один и тот же смысл постоянно предстает в различных аспектах, находя свой план выражения в разных сюжетах и персонажах. При этом миф может и должен интерпретироваться на разных уровнях (по крайней мере на двух): с одной точки зрения, он описывает теокосмический процесс, с другой – диалектику духовной сферы человека. Мифы разных эпох и стран (а также мифы, составляющие костяк литературных произведений) «рифмуются» и взаимно перекодируются: уточняя известную формулу Леви-Стросса, можно сказать, что суть мифа остается неизменной при любом переводе – не только с одного естественного языка на другой естественный язык, но и с культуры на культуру, с религии на религию.¹¹ Однако мифологемы могут «повышаться в ранге», превращаясь в теологемы, и «понижаться в ранге», превращаясь в метафоры.

Характерно, что *Повесть о Светомире царевиче* включает в себя некоторый метауровень: ивановская теория мифа в ней иногда излагается более или менее эксплицитно. Рассказчик, Отрада и Иоанн Пресвитер (258, 288, 354) объясняют миф как некую «древнюю правду», явленную

посредством образа, «баснословия». Герои повести, весьма начитанные не только в Библии, но и в античных авторах, постоянно осмысляют различные жизненные положения в мифологических символах (305, 314, 326, 341); более того, они интерпретируют свой собственный путь как повторение архетипа. Так, Владарь объясняет свою болезнь по сказанию о царе Давиде, а мать его – по сказаниям об евангельском Лазаре и пророке Ионе (271, 277). История князей Горынских интерпретируется по аналогии с историей потомства Кадма (258). В послании Иоанна Пресвитера оказываются синонимичными Вакх и Ной (357). Отрада формулирует мифологическое тождество рождения и смерти (283), Епифаний – «сообразованность» горнего и дольного, макрокосма и микрокосма (292), и т.п.

Особенно свободно синтезируется и перекодируется друг в друга греческий и славянский материал (ср. аналогичный подход у Мандельштама). На поверхностном уровне взаимобратимость славянского и греческого (а также славянского и иудейского) выражается переводом имен: Евфросиния ('благое расположение') – Отрада, Серафим ('огненный, пламенеющий') – Светомир, Фотиния ('светлая') – Зареслава и др. (отметим еще Акрополь – Вышеград, 359).

В связи с перекодировкой любопытен вопрос об отражении в *Повести...* автобиографических моментов. Личные подтексты ее уже отмечались: прежде всего это относится, разумеется, к истории любви Владаря к Гориславе и Отраде.¹² Приведем несколько дополнительных наблюдений. В стихотворении из «Римского Дневника», написанном 1 сентября 1944 года, Вячеслав Иванов прямо соотносит себя с Владарем (а неявным образом и со Светомиром).¹³ Симон Хорс есть отражение или, точнее, ипостась библейского Симона волхва (ср. 316): однако не исключено, что этот двусмысленный и не без некоторой симпатии изображенный персонаж, посол «от архонтов звездных» (348), в биографическом плане соответствует Анне Минцловой, которая общалась с Ивановым в пору его гностических

увлечений. «Башня истончена из кости слоновья, высотой ступеней ста сорока семи» (361), где живет Параскева, – невеста и жена Иоанна Пресвитера, – возможно, есть не лишенный юмора намек на петербургскую «башню», где жили Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал. Однако биографический материал рассматривается Ивановым в *мифологическом ряду*. Персональный миф у него предполагает в качестве своей «реальнейшей» сущности миф национальный, а национальный миф в свою очередь оказывается отражением и конкретизацией мифа транснационального, общекультурного. При этом миф у Иванова (как и вообще в литературе XX века), накладываясь на прошлое и современность, придает временному хаосу вневременный порядок и смысл.

Структуру *Повести о Светомире царевиче* определяют, в числе других, три пересекающихся механизма:

1) реконструирование древних славянских мифических представлений, которые Иванов рассматривает как предвестие или особый аспект христианской модели мира;

2) новая аранжировка мифологических мотивов, которые Иванов усматривал в русской литературе, в частности у Достоевского;

3) синхронизация истории (прежде всего русской истории).

Рассмотрим каждый из этих механизмов отдельно.

В центре мифологического мира *Повести...* стоят два персонажа Богородица и ее спутник Св. Георгий (Егорий Храбрый), осмысленные в духе русских народных концепций, зафиксированных в «отреченных сказаниях», былинах, обычаях и т.д. Иванов пользуется прежде всего так называемым «большим стихом» о Георгии¹⁴, добавляющим многие мотивы к общеизвестной легенде о схватке Георгия со змием. Георгий в этом стихе предстает как демиург и культурный герой: он упорядочивает и очищает мир (леса, горы, реки), просветляет тварь земную (волков и змеиные стада), крестит и просвещает своих сестер, являющихся в

образе лесных мифологических существ. Кроме того, в стихе рассказывается о мучении Георгия, заточенного в погреб языческим царем на 30 лет (или на 33 года). Исследователи русской мифологии (Федор Буслаев, Николай Тихонравов), чьи работы несомненно были знакомы Иванову, видели в этом мотиве рефлекс мифа о лучезарном временно страдающем божете.¹⁵ Следует заметить, что Георгий – покровитель многих народов и в том числе России (а также города Москвы) – приобрел особую популярность в русской литературе начала века: вспомним хотя бы кантату Кузмина *Св. Георгий*, поэмы Цветаевой *На красном коне* и *Егорушка*.

Мотивы «большого стиха» у Иванова даны обычно намеками, как нечто общеизвестное (257, 275–276, 365 и др.). Георгий, по приказанию Богородицы создающий космос из хаоса (364), оставляет свою стрелу в недрах «земли полнощной» (258, 365). Эта стрела должна быть обретена неким избранным (а именно Светомиром), что приведет к эсхатологическому преображению «земли полнощной», то есть России (впрочем, Россия для Иванова здесь совпадает с экуменой). Поиски стрелы должны определять сюжет повести. Таким образом Иванов создает русскую параллель к западноевропейской легенде о Св. Граале (в части, написанной Ольгой Шор, эта параллель становится эксплицитной, см. 445–459).

С присущей ему эрудицией и тонкостью Иванов восстанавливает в образах Георгия и Богородицы первоначальные фигуры бога-громовержца и женской богини, олицетворяющей «мать сыру землю». Обе фигуры связаны со сферой плодородия (в этом духе легко истолковать и *стрелу в земных недрах*). Однако Иванов не переходит грань в своем увлечении язычеством. Дохристианские представления с немалым тактом перекодируются в христианскую символическую систему (здесь как бы реконструирован процесс, реально происходивший в славянском фольклоре). Оба образа остаются просветленными, высоко одухотворенными.

Хотя догматическая христианская теология в повести и отходит на второй план, она постоянно подразумевается; неканоническая легенда воспринимается на фоне канона как некое его дополнение или символическое отображение, а не его отмена.

Сохраняя «иконный» лик Георгия («стоит [...] юноша красный в доспехах пресветлых, и копье лучевидное в руке держит», 259), Иванов тем не менее воспроизводит в нем древнеславянские и даже индоевропейские черты. Так, Георгий (Егорий) постоянно связывается с *грозой, дубравой* и *дубом* (ср. хотя бы 259, 308, 312, 348, 365); стрела его сближается с *молнией* (ср. выпадение стрелы из креста под ударом молнии в продолжении *Повести...*, 433); он оказывается предводителем *волков* (269) и др. Егорий пронзает копьем во сне царицу Василису ('королеву'), которая под ударом копья до груди входит «в сыру землю» (259; редуцированный мотив оплодотворения земли громовержцем). В этой связи существенны многие детали: Василиса ведет свой род от Микулы Селяниновича, т.е. богатыря, связанного с *землей* (258–259); ее материнское чрево прямо отождествляется с *Матерью-Землей* (259; ср. то же об Отраде, 344); она беременеет в *Ильин день*, а младенец ее родится «на *Егория вешнего*» (259–260; Илья-пророк в русских народных представлениях, как известно, также является рефлексом громовержца). За Василисой сквозит женское божество, противопоставленное Георгию – то есть, в христианизированной ипостаси, Богоматерь. Впрочем, как мы увидим далее, то же можно сказать и о других героинях «Повести».

Огромную роль в тексте играет дуб Егория с *криницей* под ним (рефлекс мирового древа с источником мудрости у его подножия – ср. хотя бы *Старшую Эдду*). Криница эта лечит от бесплодия (259–260), посылает видения и помогает решить духовные задачи (267–269, 348–349), у нее разрешается от бремени Горислава (274) и в *Егорьев день* исцеляется Владарь (300–301), водой ее крестят Светомира

(307), наконец, эта же вода есть знак целомудрия в браке Владаря и Отрады (311). Таким образом, Егорьев источник – место, где сходятся пространственно-временные нити повести и наиболее непосредственно проявляется сакрально-мифологический пласт (ср. в этой связи Опасную Часовню, осененную *дубом*, в легенде о Граале). То, что из дуба над источником – мирового древа – вытесан *крест* (260), очевидным образом обозначает смену язычества христианством, точнее, просветление языческой символики христианской верой.¹⁶

С другой стороны, следует остановиться на противопоставленных Георгию архетипических образах *змеи* и *волка*. Иванов реконструирует в них древнюю семантику. И змей, и волк – чудовища, связанные с хтоническим миром (с низом мирового древа). Змей в фольклоре соотносится со сферой плодородия и *земли* (о чем свидетельствует и русская этимология его имени), с женским, но также и с мужским (фаллическим) началом¹⁷; волк имеет сходное значение, а вдобавок связан с оборотничеством, со смертью, с зимним сном природы¹⁸ (характерно, что бес-волк, искушающий Владаря, появляется у криницы *зимой*, 308). Кстати говоря, змей и волк в мифологии – в частности, в славянской традиции – нередко почти идентифицируются (ср., например, имя героя сербского эпоса Змей Огненный Волк).¹⁹ В героях повести – Владаре и Гориславе – присутствует змеиное и волчье начало. Как и все князья Горынские, они по преданию произошли от «змиева семени» или от крови дракона, убитого Георгием (258). Горислава сама себя называет *змеей Горынской*, а Владаря *змеенышем* (265; ср. еще 260, 264, 267, 273, 287 и др.). Сестры Георгия, родоначальницы Владаря и Гориславы, кормили своих младенцев *волчьим млеком* (365); Владарь неоднократно сравнивается или отождествляется с *волком* (263, 269, 325, 349 др.), Горислава с *волчицей бешеной* (273). Иванов интерпретирует образы змея и волка в юнговском духе – как символы плоти, инстинкта, деструктивной бессознательной

сферы. Он подчеркивает, что эта сфера подлежит очищению и преобразению: в этом он справедливо усматривает смысл мифологического мотива об «упорядочивании» Георгием волчьих стай и змеиных стад (ср. слова Богородицы, обращенные к Георгию: «Естество не премени, но и волков Слову Божию научи», 365). Только объединение верхнего и нижнего мира, духа и материи, сознательного и бессознательного, по Иванову, создает полноту бытия, в которой эрос преобразуется в агапэ (ср. знак князей Горынских, «вид имущий змия, стрелу в пасти держаща», 314; гностические рассуждения Симона Хорса, 316; наконец, пророчество Радивоя: «А мы крайники Горынские, в сестер Егорьевых уродились: долго в нас мятежится и колдует сила ночная и змеиная, поколе внезапно не пронзится лучом Христовым; и тогда голубицею обернется змея», 333).²⁰ Хотя *волк* в начале «Повести» отождествляется с *бесом* (268–269, 308), позднее волки выступают на стороне христиан в битве на Волчьем Поле (322); в царстве Иоанна Пресвитера среди других мифических («геральдических») существ находится и «Волк Белый, лжам судия» (354, 359); Светомир в книге IV является Владарю на сером волке, «зверю добром» (349). В этой связи следует понимать и самоопределение Владаря: «аз же Егорьева стада волк есмь, и со мною вождь волчий» (321). Тема *волка* в мифологии, как известно, связана с темой *Рима*; «зверь добрый», «Белый Волк» (параллель «змее, обернувшейся голубицею») на определенном уровне, вероятно, может интерпретироваться как символ *преображенного Третьего Рима*, преобразенной государственности.

Особенно плотная и многослойная сеть мифологических соответствий и взаимодополняющих интерпретаций окружает основное событие начальных книг повести – болезнь и исцеление Владаря. Прежде всего это событие представляет – вероятно, вполне сознательную – параллель к болезни и исцелению Короля-Рыбака в легенде о Граале. Этот знаменитый мотив многократно исследовался

мифологами фрейзеровской и юнговской школ.²¹ Он рассматривался, в частности, как отражение ритуалов, связанных с земледельческим циклом. Иванов несомненно имеет в виду возможность такой интерпретации. Болезнь Владаря совпадает с разрухой и запустением страны (288), а исцеление приводит к победе над врагами и процветанию. Как и в истории Короля-Рыбака, «подобное излечивается подобным»: Владарь пронзен *копьем* Егория и исцеляется с помощью его *стрелы* (270, 272, 300–301). В болящем Владаре («отнялись ноги его», 270; «сиднем сел, жив и млад телом с головы до чресл, а ниже мертв», 270; «темен и хладен коснел Лазаря дух, как страна полунощная», 275; «в смерти жив и в жизни мертв, долгие годы цепенел», 277) сквозят черты временно умирающего бога плодородия, хтонического героя-медиатора.²² О тонкости, с которой Иванов реконструирует древний миф, свидетельствуют многие детали. Владарь принадлежит к роду князей Горынских, а Горыня – хтонический богатырь русских сказок (Святогор, связанный с землей и гибнущий в каменном гробу, также называется Горынычем).²³ Когда Владарь начинает оживать, мать дает ему вкусить «корава пшеничного с медом» (281), а каравай в русских ритуалах есть соответствие мирового древа и символ плодородия.²⁴ В своей болезни Владарь более или менее явно соотносится с Ильей Муромцем и рядом других мифических героев, но прежде всего с самим Егорием, заточенным в погребу (275–276). Отсюда идут нити не только к фрейзеровской мифологеме, но и к христианскому догмату о смерти и воскресении: Иванов допускает оба толкования одновременно, ибо первая концепция, по его мысли, есть прообраз второй.

Сеть соответствий этим не исчерпывается. Владарь есть не только отражение Егория, но и отражение его противника (в конечном счете Велеса, враждебного богу-громовержцу). Во сне Владарь стоит «в седой степи на белом камне отлогом и пасет с того высокого камня лобного несметное овец стадо» (269); он возбраняет давать Егорию

дань, и за это поражается копьем (270). Велес, как известно, связан с *камнями*, является владыкой *стад* и поражается *молнией*.²⁵

Древние мифологемы интерпретируются Ивановым и на других уровнях, в частности, на психологическом и историческом. Бессилие Владаря есть наказание за его страсти (и одновременно за его нерешительность), следствие конфликта между его «змеиной» языческой природой (подсознанием) и совестью (ср. пророчество Гориславы: «да и сам ужо змием станешь ползучим, как резвые ноги тебя не понесут», 265); излечение же есть примирение подсознания с сознанием, просветление языческой природы.²⁶ На историческом уровне болезнь Владаря, по мнению Иванова, легко истолковать как паралич России, коснеющей в заустении, пока она не просветится христианским духом. В этой связи весьма любопытные коннотации приобретает уже упомянутый камень из сна Владаря. Симон Хорс отождествляет Владаря на камне с монархом-автократом:

Пустынно самодержавца одиночество. Покинут тебя милые твои; один будешь в седой степи с белого камня лобного не-сметное пасти овец стадо. (348)

В словах самого Владаря, сказанных по этому же поводу, просвечивает столь важная для русской литературы и истории символика Медного Всадника («Одинокого меня люди божить будут, как истукан огромный на камне голом», 349).

Один из легендарно-мифических мотивов, своеобразно развитых в ивановской повести, – мотив «Белой Индии», царства Иоанна Пресвитера. Он заимствован из средневекового *Сказания об Индийском царстве*, популярного в древнерусскую эпоху и многократно отразившегося как в русском фольклоре, так и в литературе²⁷ (ср. хотя бы клюевское: *И страна моя, Белая Индия, / Преисполнена тайн и чудес*)²⁸. «Послание Иоанна Пресвитера Владарю царю тайное» выделено в повести во многих отношениях.

Оно композиционно помещено в ее середину (пятая книга из девяти; мы принимаем, что число глав в окончательном тексте повести соответствует ивановскому замыслу), представляет собой, как мы говорили, «текст в тексте», написанный условным и возвышенным, сакрализованным языком, а само царство Иоанна сюжетно является тем «миром иным», где должна произойти инициация Светомира, начало его подвижничества. Можно было бы сказать, что «Послание» – сакральный центр повести, подобно тому, как «срединная земля» Иоанна (357) есть сакральный центр ее мифического пространства.

Иванов меняет краткое средневековое сказание до неузнаваемости. Апокрифическое послание Иоанна к византийскому императору Мануилу, послужившее моделью для ивановского текста, сводится к описанию диковинок экзотической земли и гиперболическим картинам иоаннова могущества. В *Повести о Светомире царевиче* из него отбираются сравнительно немногие мотивы – например, «река Едем» (у Иванова это «Фисон река», 357, ср. Быт. 2, 11–12) или почивающие в царстве Иоанна мощи апостола Фомы, просветителя Индии (351, 359). Обработка сказания – как и вообще обработка мифическо-легендарного материала в повести – ведется одновременно в двух как бы взаимоисключающих направлениях: назовем эти направления *историзацией* и *теологизацией*. С одной стороны, царство Иоанна вплетается в конкретные исторические контексты (хотя и не приуроченные к одной эпохе). Оно, по словам самого Пресвитера, отделилось от Византии «прежде распри с Римом первым» (353); Иоанн дал отпор «Чингисхану непобедимому» и заключил «равночестную мировщину» с Великим Моголом (353); сам он происходит из рода кшатриев (362); в царстве обретаются «гимнософисты, сиречь нагомудрецы» (353), огнепоклонники (354), «Сакимуния и Конфуция последователи, и Корана начетчики, и манданы, и манихеи, и гностики, и офиты, и еретики, и иные духовными омраченные бельмами» (361).

С другой стороны, это царство превращено в некую теологическую утопию. Это как бы государство, совпавшее с церковью, прообраз экуменической церкви – тела Христова, пребывающей «в единении соборном и строе согласном» (357). Оно соотнесено с мифологическими образами *рая как сада* (356) и *рая как города* (359–360). Одновременно оно сходно и с государством Платона (тема состязаний и музыкальных игр, 357), и с Телемской обителью; оно ориентировано на всю многовековую утопическую традицию (вплоть до коммунистической идеи общего достояния, взятой в ее гуманном и онтологически позитивном аспекте, 358). Всем царством незримо правит Иоанн Богослов, символизирующий эзотерическую сторону христианства (Иоанн Пресвитер выступает, в сущности, как его ипостась): здесь использовано – как и в «Трех разговорах» Владимира Соловьева – древнехристианское представление о том, что он не умер, основанное на известном евангельском тексте (Иоан. 21, 22–23). Согласно «Посланию», Иоанн Богослов «общее всех воскресение упреди, земле же богоносныя ктому не остави, якоже и ученик оный, Кресту предстояй, по завещанию Спасителеву с Материю Божию пребысть» (363; отметим здесь символическое отождествление Богородицы с землей).

Царство Иоанна, согласно мифологической логике, делится на две части – периферию и центр²⁹, окруженный потоком, сожигающим в переходящих его всяческую немощь и нечисть «даже до испепеления плоти растленныя» (358). В «центре центра» (вместо фантастических палат, описанных в исходном сказании) находится «храм [...] именуемый Лествичный» (359). Любопытно, что описание его дано также *в центре* «Послания» и всей повести (главы восьмая-девятая из шестнадцати). Рассказ о храме насыщен мифологической символикой. Храм состоит из семи церквей – трех подземных и четырех надземных; «преисподняя» Воскресенская и «верховая» Успенская церковь доступны только посвященным (362). Он явственно соответствует

мировому древу, объединяющему верхнюю и нижнюю зоны вселенной. Здесь показательна инвертированность, так как триада (и Воскресение) в мифологии обычно связана с верхним миром (небом), а тетрада (и Успение) – с нижним миром (землей)³⁰. Лествичный храм есть срединная точка – тот пункт мирового пространства, где противоположности переходят друг в друга и оппозиции «земного» мышления снимаются в мистическом единстве (подобным же образом и все царство Иоанна играет медиативную роль, как посредствующее звено между земным миром и «небесным градом»). Можно предположить, что роль этого храма в развитии сюжета повести должна была быть центральной (в тексте Ольги Шор это отражено лишь в малой степени, ср. 413–414).

Заметим, что «Послание» – как и вся повесть – богато числовой символикой. Это отдельная и существенная тема; здесь мы ограничимся наблюдением, что главную роль в тексте играют числа 2, 3, 7 и различные их комбинации (например, у Георгия, согласно «большому стиху», либо две, либо – чаще – три сестры; в «Повести» их шесть, то есть 2×3 , см. 257). Симона Хорса характеризует число 5 (см. 316). Башня из слоновой кости в царстве Иоанна (361) имеет сто сорок семь ступеней: это число при ближайшем рассмотрении тоже оказывается символическим ($7 \times 7 \times 3$), хотя в нем не исключен и реальный подтекст.

Наряду с символическим слоем, восходящим к древним славянским представлениям и неразрывно слитым с христианской эзотерикой, в *Повести...* выделяется также слой несколько иного рода. Нетрудно заметить, что в *Повести о Светомире царевиче* события синтагматической цепи в определенной мере повторяются и могут быть свернуты в некоторую парадигму. Взаимоотношения Владарь / Горислава, Владарь / Отрада, Светомир / Радислава суть как бы варианты некоего архетипического прасобытия; отчасти повторяют друг друга и близнечные пары Давыд / Боривой, Владарь / Симеон, Светомир / Глеб.

Персонажи расщепляются, дублируются, отождествляются, дополняют друг друга; при этом они символизируют различные аспекты или состояния духовной / душевной сферы. Постоянный мотив «жениха и невесты» соответствует архетипу анимуса и анимы. Известно, что для Иванова эта мифологическая тема (которую он исследовал параллельно с Юнгом) была одной из стержневых: он посвятил ей важную статью³¹ и считал ее интегрирующим моментом в творчестве Достоевского³². Исчерпывающее прочтение *Повести о Светомире царевиче* предполагает проекцию на другие ивановские тексты и прежде всего на указанные его работы.

Концепция анимуса и анимы восходит к гностическим мифам, но также и к доматике восточной церкви, различающей дух и душу. Вариант этой концепции, важный для развития русской литературы, отразился в учении Владимира Соловьева о мировой душе. Согласно Иванову, в психической сфере каждого из нас (а также народа, человечества и мира) выделяется мужское и женское начало; первое из них, анимус (дух), свободно выбирает свой путь и свою судьбу, второе, анима (душа), коренится во всеобщей Матери-Земле.³³ Драматические взаимоотношения этих двух начал могут быть выражены только языком мифа, сказки, литературы. Душа символизируется в образах Евы, Психеи, менады; дух должен вывести ее из земного плена, освободить от стыда и греха, от муки и нужды³⁴; при этом возможна нерешительность духа, его паралич или летаргия³⁵. Дух, совершивший истинный выбор, возрождается в Боге как сын Божий³⁶; тем самым происходит соединение духа и души, ведущее к осознанию самости человека, его скрытого божественного существа; диалектика духа-души-самости есть некое отражение диалектики Троицы³⁷. Однако этот окончательный выбор, окончательное соединение и рождение самости относятся к сфере эсхатологии (как личной, так и мировой) и не могут быть до конца выражены в языке.³⁸

В свете этой концепции приобретают дополнительное измерение мифические образы, рассмотренные нами ранее (бог-громовержец, земная богиня, змей и т.д.). Кстати говоря, именно эту концепцию излагает в *Повести...* Симон Хорс – в гностическом, то есть, по мысли Иванова, искаженном (хотя своеобразно и выражающем истину) варианте (316–318).

Иванов утверждает, что неортодоксальная мифологически-богословская тема анимуса и анимы существенна для Достоевского: она воплощена в судьбах Раскольникова и Сони, Мышкина и Настасьи Филипповны, Ставрогина и Марьи Лебядкиной. Следует согласиться, что этот подход вскрывает весьма глубокие пласты поэтики Достоевского, хотя и может вести к некоторой односторонности.³⁹ *Повесть о Светомире царевиче* – любопытный пример «обратной связи» между философско-антропологическими, литературоведческими занятиями Иванова и его художественным творчеством. Мотивы, вскрытые у Достоевского, подхватываются Ивановым и излагаются им заново, причем в более элементарном и прозрачном виде. Все женщины повести в конечном счете суть одна женщина, протоперсонаж, расщепленный на несколько лиц, – пленная бунтующая анима на разных стадиях своего мифологического пути. Крайние точки в спектре этого единого образа – византийская императрица Зоя-Елена и Параскева, вступившая в «брак девственный» (367) с Иоанном Пресвитером. Между ними располагается триада женских персонажей: ведунья и амазонка, грешная и кающаяся Горислава, воплощение земли в ее эротическом и смертоносном аспекте; Отрада, в чистоте которой присутствует начало буйства и колдовства (286–287), преодоленное в любви ко Владарю; и Радислава, которая, по замыслу Иванова, должна окончательно очиститься от «порчи» и стать невестой Светомира (ср. исцеление ее в продолжении повести, написанном Ольгой Шор, 383). Здесь приобретает особое звучание такой фольклорный мотив, как *спасение девы из плена*

(263, 365–366; в случае Параскевы этот мотив, вероятно, восходит к южнославянскому преданию).⁴⁰ Тема Владаря соответственно может интерпретироваться как тема (временно парализованного) духа. Если «повышенным в ранге» вариантом Гориславы, Отрады и Радиславы оказывается Параскева, то «повышенный в ранге» вариант Владаря есть Иоанн Пресвитер (заметим, что они – *воины*). Наконец, тема Светомира соотносится с темой самости, целостности, божественной полноты человека.

Подтекст Достоевского заметен в описании едва ли не всех персонажей повести, но особенно явственен в случае Светомира. В его образе подчеркнута характерная символика «мудрого дитяти», «святого шута», «юрода». С одной стороны, он проецируется на сказочные образы «Ивана-дурака» и «Ивана-царевича» (325, 349), с другой стороны – на образ князя Мышкина. Как и Мышкин, он болен, причем «священной болезнью» – падучей (326), «наяву снобродит», слеп и зряч одновременно (333). Как и Мышкин, он пребывает в состоянии платоновского анамнезиса, видя мир в его первоизданном, благодатном, райском облике (340).⁴¹ Однако трагедия – или трагикомедия – Достоевского превращена у Иванова в мистерию. В отличие от «несостоявшейся самости» Мышкина, Светомир, по замыслу Иванова, должен до конца воплотиться, познать не только ноуменальный мир, но и мир феноменов, «пространства [...] и времени, и пределы и числа» (342); повторив на некотором высшем уровне опыт Владаря, он должен пройти сквозь временную смерть и воскресение и наконец завладеть Егорьевой стрелой – символом эсхатологического преображения личности и мира. Весьма существенно противопоставление Светомира Владарю в плане ивановской топологической концепции: если Владарь символизирует трудное, сопряженное с поражениями и неудачами *восхождение* в сферу духа, то путь Светомира есть *нисхождение* из чисто духовной сферы к полному и всеобъемлющему бытию.

Система взаимоотношений и взаимоотражения персонажей обретает дополнительную глубину, ибо за каждым из основных героев просвечивают его «небесные соответствия» (ср. характерные высказывания: «ее ты душу сквозь мою видиши», 366; «апостола лицезрети достоин бых в отсиянии некоем славы его», 368). За Владарем, как мы уже отмечали, встает образ Георгия, за Иоанном Пресвитером – Иоанна Богослова. Брак Отрады и Владаря есть отражение брака Параскевы и Иоанна, а этот брак, в свою очередь, – отражение брака Марии и Иосифа-обручника (совершенно таким же образом царство Владаря отражает царство Иоанна, а царство Иоанна отражает небесный Иерусалим). Аналогия Отрады с Марией проведена особенно отчетливо: Отрада является Владарю в иконном образе Богородицы (300), узнает от Парфения о своей будущей скорби (305), слышит слова ангела «Радуйся, мать Светомирова!» (310), покрывает детей своих «убрусом» (326), расшивает пелены церковные (339), должна бежать с младенцем в чужую страну от «ищущих души» его (343), грудь ее пронзена острым оружием (344) и мн. др. Посланцы Иоанна Пресвитера, приносящие «дары многочисленные» (350), аналогичны евангельским волхвам. В этой сети соответствий и подобий постепенно проясняется важнейшее подобие: Светомир есть отражение Христа, а на самом глубинном уровне равносущ Ему.

Но *Повесть о Светомире царевиче* говорит не только о событиях психического, пневматического и космического плана. На поверхностном уровне, о чем уже было сказано, она прочитывается как исторический роман. Правда, это необычный исторический роман: в нем описана альтернативная, реально не имевшая места история России (и отчасти Византии). В русской литературе XIX – первой половины XX века подобный прием, видимо, уникален, да и в мировой литературе он редок: лишь в последние десятилетия он получил распространение в научной и паранаучной фантастике. Суть того, что делает Иванов – в

синхронизации разновременных событий и одновременно в придании им панхронного смысла (можно было бы также сказать, что сюжет повести развертывается в некоем параллельном, альтернативном времени). В истории Владаря спрессовано едва ли не тысячелетие: бои со «степью окраинной» (258), татарское иго (294–295), победа над «агарянами», соответствующая битве на поле Куликовом (302–303), завоевание двух ордынских царств (324), борьба за выход к западному морю (314, 327), а также падение Константинополя, принятие короны «третьего Рима» и основание патриаршества (ср. слова Владаря о «ветхого царства конце и нового кесарства зачале в стране полнощной», 338). Более того, во многих местах повести рассыпаны намеки и на события XVIII и XIX века: «кораблестроительство многое», «законов и нравов преложение, наук и художеств изощрение» (306) ассоциируются с петровскими и екатерининскими временами, а стратегия Владаря в его последней большой войне повторяет стратегию Кутузова (322–324). В продолжении, написанном Ольгой Шор, затронуты и позднейшие события вплоть до Ледового похода и Гулага (485–490). Следует отметить, что самодержцу Владарю придаются некоторые черты Петра (291–292) и даже Ивана Грозного, при котором состоит своего рода Малюта Скуратов – Васька Жихорь (ср. хотя бы 341). Рассказ таким образом приобретает историческую колоритность, а «мерцание» реальных событий сквозь легенду создает предпосылки для утонченной литературной игры. Однако этот прием, разумеется, не является чисто литературным, а представляет собой еще один механизм ивановского мифотворчества. Процитируем по этому поводу Ольгу Дешарт:

В одном из своих стихотворений В.И. описывает звездное небо. Поэта поражает это зрелище потому, что в этот миг, в этот единый миг, он видит мириады звезд не там, где они светятся ныне, а там, где они находились в разные времена – и нам, и друг другу близкие и далекие. [...] *Единое пространство,*

*охватываемое единым взором, связало здесь наглядно распавшуюся связь времен.*⁴²

Иванов создает «реальнейшую» историю России, историю, долженствующую быть; это как бы *historia sacra*, встающая за *historia profana*. Глубинный смысл этой истории, по Иванову, – «самоопределение собирательной народной души в связи вселенского процесса и во имя свершения вселенского»⁴³, по существу несовместимое «с политическими притязаниями национального своекорыстия»⁴⁴. Повесть Иванова метаисторична: в ней воплощен ивановский миф о России, избирающей не путь традиционной государственности, а путь духа – миф, восходящий к славянофильским построениям, но кардинально переработанный ивановской мыслью.

В свете этого мифа по-новому предстают многие детали рассказа. Приведем лишь один, но важный пример. В стан Владаря перед битвой являются «два латника-исполина в забралах железных под схимами» (302), присланные старцем Парфением. Они решают исход боя и, по всей видимости, гибнут в нем. Разумеется, это историческая реминисценция: воины-иноки – Пересвет и Ослябя, а старец Парфений – св. Сергей Радонежский. Эти же латники являются Владарю перед битвой на Волчьем Поле, пророча о теократическом Третьем Риме, в котором заключено «и силы Егорьевой исполнение, и Христова на земле царства зачало» (320). На этом уровне они, вероятно, могут быть соотнесены со святыми Борисом и Глебом, либо со святыми воинами, спутниками Георгия Победоносца – Федором Тироном (Федором Стратилатом) и Дмитрием Солунским.⁴⁵ И, наконец, в царстве Иоанна Пресвитера тот же образ является в новом виде:

Два зрични из меди лита всадника всеоружна и острием копийным в ребра прободена, имуща кийждо на главе шлем, на лице же в забрала место сударец гробный, а в деснице ваие победное. [...] И никтоже в народе сказати умеет, чии еста подобия сии, искони именуема Два Свидетеля. (360)

Тайна их может быть раскрыта. О двух свидетелях говорится в Апокалипсисе (Отк. 11, 3–13); Владимир Соловьев в «Трех разговорах» отождествил их с западной и восточной церковью; Иванов, по всей вероятности, принимает соловьевское толкование. Два всадника в *Повести о Светом мире царевиче* на глубинном уровне оказываются знаком объединения церквей и грядущей экумены.

Мифические символы в *Повести...*, постоянно вступая в новые и новые связи, создают бесконечно меняющийся контур, как в многомерном калейдоскопе. По мысли Иванова, их окончательный смысл не может быть высказан человеческим (и, вероятно, даже ангельским) языком; окончательное состояние мира *Повести...* выходит за пределы всякого опыта. Именно поэтому *Повесть о Светом мире царевиче* обладает единственным в своем роде литературным статусом. Она закончена – и не закончена; необходимо должна быть завершена – и завершена быть не может.

Примечания

- ¹ Vladimir Markov, "Vyacheslav Ivanov the Poet: A Tribute and a Reappraisal", in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, eds. Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr., New Haven, 1986, p. 57.
- ² Sergey Averintsev, "The Poetry of Vyacheslav Ivanov", in Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr., op. cit., p. 29.
- ³ Ольга Дешарт, «Введение», Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений* (далее СС), т. 1, Брюссель, 1971, с. 221; сказано 28 сентября 1928 года.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Ср. Юрий Лотман, «Текст в тексте», *Труды по знаковым системам*, 14, Ученые записки Тартуского государственного университета, 567, 1981, с. 3–18.
- ⁶ Трехзначные числа в скобках здесь и далее обозначают страницы СС, т. 1.
- ⁷ Кн. Евгений Трубецкой, *Три очерка о русской иконе*, Париж, 1965, с. 71.
- ⁸ Насколько нам известно, опубликована лишь одна работа о *Повести...*:

- Maria Banerjee, "The Narrator and His Masks in Viacheslav Ivanov's *Tale of Tsarevich Svetomir*", *Canadian-American Slavic Studies*, 12, 1978, p. 274–282.
- ⁹ Ср. "Анима", СС, т. 3, Брюссель, 1979, с. 269–293.
- ¹⁰ Свящ. Павел Флоренский, *Столп и утверждение истины: Опыт православной феодинции в двенадцати письмах*, Берлин, 1929, с. 678.
- ¹¹ Ср. Jan Kott, *Zjadanie bogów: Szkice o tragedii greckiej*, Kraków, 1986, p. 244.
- ¹² Sergey Averintsev, op. cit., p. 45.
- ¹³ СС, т. 3, с. 629.
- ¹⁴ См. Петр Бессонов, *Калики переходящие*, т. 1, Москва, 1861, с. 393 и далее; Александр Веселовский, «Разыскания в области русских духовных стихов», *Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*, 21, 2, 1880, с. 1–228; А.В. Рыстенко, «Легенда о Св. Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах», *Записки Императорского Новороссийского Университета*, 112, 1909, с. 1–542.
- ¹⁵ Ср. А.В. Рыстенко, op. cit., с. 277.
- ¹⁶ Мотив мирового древа проходит в повести еще несколько раз (312, 325–326).
- ¹⁷ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва, 1965, с. 141–144; Вячеслав Вс. Иванов, «Змей», in *Мифы народов мира*, т. 1, Москва, 1980, с. 468–471.
- ¹⁸ Вячеслав Вс. Иванов, «Волк», in *Мифы народов мира*, т.1, с. 242.
- ¹⁹ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, op. cit., с. 142.
- ²⁰ Ср. замечание Иванова в его статье «Две стихии в современном символизме», in СС, т. 2, Брюссель, 1974, с. 537: «змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению». Столкновение Владаря с Гориславой в этом контексте, кстати говоря, может быть соотнесено с мифологическим сюжетом о борьбе громовержца со своей супругой – заместительницей змея. См. Е.Г. Рабинович, «Богиня-мать», in *Мифы народов мира*, т. 1, с. 179.
- ²¹ См. хотя бы Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920; Emma Jung and Marie-Louise von Franz, *The Grail Legend*, London, 1971.
- ²² Посредническая роль Владаря подчеркнута сценой с орлом (298–299), а также тем, что он в болезни постоянно находится между сном и явью.
- ²³ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, «Святогор», in *Мифы народов мира*, т. 2, Москва, 1982, с. 421.
- ²⁴ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, «К семиотической интерпретации коровая и коровайных обрядов у белорусов», *Труды по знаковым системам*, 3, Ученые записки Тартуского государственного университета, 198, 1967, с. 64–70; Они же, *Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва, 1974, с. 243–258.

- ²⁵ См., в частности, Marija Gimbutienė, *Baltai priešistoriniais laikais: Etnogenezė, materialinė kultūra ir mitologija*, Vilnius, 1985, p. 168. Обширный материал и библиография приводится в книге Борис Успенский, *Филологические разыскания в области славянских древностей*, Москва, 1982.
- ²⁶ Ср. Emma Jung and Marie-Louise von Franz, op. cit., p. 90–91.
- ²⁷ Михаил Сперанский, «Сказание об Индейском царстве», *Известия по русскому языку и словесности АН СССР*, 3, 2, 1930, с. 369–464; ср. еще Лев Гумилев, *Поиски вымышленного царства*, Москва, 1970.
- ²⁸ Совпадения с Ключевым в *Повести...* вообще часты и показательны.
- ²⁹ Так же делится и земля князей Горынских (258); любопытно, что змея соотнесена с ее периферией (333).
- ³⁰ Ср. Владимир Топоров, «Числа», in *Мифы народов мира*, т. 2, с. 630. Об инвертированном мировом древе см. «Древо мировое», in *Мифы народов мира*, т. 1, с. 400–401.
- ³¹ См. примечание 9.
- ³² См. Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, London, 1952.
- ³³ Vyacheslav Ivanov, op. cit., p. 57.
- ³⁴ СС, т. 3, с. 275.
- ³⁵ Ibid., с. 273.
- ³⁶ Ibid., с. 283.
- ³⁷ Ibid., с. 289.
- ³⁸ Ср. *Freedom and the Tragic Life*, p. 58–59.
- ³⁹ См. критику в статье René Wellek, “The Literary Criticism of Vyacheslav Ivanov”, in Robert Jackson and Lowry Nelson, op. cit., p. 220–235.
- ⁴⁰ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, «Пятница», in *Мифы народов мира*, т. 2, с. 357. Из народных представлений заимствована и связь Параскевы с болезнями глаз (368).
- ⁴¹ Ср. *Freedom and the Tragic Life*, p. 90–95.
- ⁴² Ольга Дешарт, op. cit., с. 159.
- ⁴³ «О русской идее», in СС, т. 3, с. 325.
- ⁴⁴ Ibid., с. 326.
- ⁴⁵ Александр Веселовский, op. cit., с. 5; Михаил Алпатов, «Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси», in *Труды отдела древнерусской литературы*, 12, 1956, с. 297, 309.

К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева

*Ты пишешь перстом на песке,
А я подошла и читаю.*

Марина Цветаева – Вячеславу Иванову, 1920

Общеизвестно, что русские писатели «серебряного века» испытывали огромный интерес к мифу. Этот интерес воплотился, в частности, в попытках создавать трагедии на мифологические сюжеты. Такого рода трагедии писали Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Иннокентий Анненский и другие; наиболее значительными, возможно, следует считать опыты Вячеслава Иванова (*Тантал*, 1905; *Прометей*, 1915) и Марины Цветаевой (*Ариадна*, 1927; *Федра*, 1928). Трагедии Иванова и Цветаевой написаны в существенно различных исторических ситуациях и входят в разные литературные контексты. Все же они сходны в том, что не просто пересказывают или перерабатывают мифологический сюжет, но и повторяют своеобразную логику, множественную семантику¹ и вечную незавершенность мифа.

При создании современного произведения на мифологическую тему имеет место «двойной перевод»: с языка мифа на язык искусства и с языка древней (античной или иной) культуры на язык культуры нового времени. Четко разграничить эти процессы трудно. Здесь подходы Иванова и Цветаевой не совпадают: если Иванов пытается реконструировать греческую трагедию в иной эпохе, то Цветаева демонстрирует весьма свободное отношение как к самому мифу, так и к модели греческой трагедии. Однако оба поэта, хотя и по-разному, находят глубинные измерения мифа. Оба они – согласно с представлениями своей эпохи – основываются на культово-магическом комплексе дионисийства,

строят трагедию как повторение и преобразование дионисийского ритуала.

Наше рассмотрение трагедий Иванова и Цветаевой носит характер предварительных заметок. Любая из этих трагедий – серьезный литературный памятник, достойный специальной монографии. Насколько нам известно, пока опубликована только одна такая монография – о *Тантале*.²

Обе трагедии Вячеслава Иванова являются частями незавершенной трилогии. Вторая часть трилогии – *Ниобея* – написана не была; от нее сохранились только черновые наброски. По структуре и основной теме *Тантал* и *Прометей* достаточно близки. Алексей Лосев определяет эту основную тему (в случае *Прометей*) как критику титанизма.³ Иванова особенно интересуют мифы, относящиеся к циклу о титанах, который предшествует традиционному олимпийскому циклу «теогонически» (вероятно, и диахронически). И в *Тантале*, и в *Прометее* речь идет о богоборчестве, о выделении личности из мировой полноты, о противоречивом – преступном и жертвенном – характере этого выделения. «В каждой трагедии явно или затаенно присутствует дух богоборства», – писал Иванов, комментируя *Тантала* (833).⁴

Иванов подходит к мифу в значительной степени как ученый. У него легко заметить сознательное, рефлектирующее отношение к мифическим образам и символике. Обе трагедии (особенно *Тантал*) сложны, написаны затрудненным языком, переполнены эзотерическими намеками. Это произведения филолога и эрудита. Местами их усложненность перерастает в некоторую претенциозность. *Тантал* является попыткой строгого воспроизведения греческой трагедии не только на смысловом, но также на композиционном и ритмическом уровнях.⁵ Можно утверждать, что его синтаксис и даже фонетика в немалой степени «эллинизированы»: имена собственные всегда приводятся в греческой акцентуации, часто встречаются греческие слова, в изобилии нагнетаются дифтонги греческого типа,

а порядок слов нередко отклоняется от русских образцов. *Прометей* отстоит значительно дальше от античной трагедии и скорее сходен с мистерией байроновского типа; но это также достаточно «ученый» текст, снабженный обширными филологическими комментариями. Смысл обеих трагедий разъясняется Ивановым в специальных статьях, играющих роль как бы «идейного постскриптума»⁶.

Некоторая нарочитость чувствуется уже в самом выборе материала. О Тантале сохранились отрывочные и несвязные сведения у различных авторов древности; Иванов соединяет их со столь же отрывочными сообщениями об Иксионе и Сизифе. Следует полагать, что кроме известных мест у Гомера (кстати, считающихся орфической интерполяцией)⁷ и Пиндара, он использовал многие труды поздних мифографов и компиляторов типа Павсания. Сведения, собранные с большой эрудицией, Иванов свободно перемещает и согласовывает, как бы повторяя в этом опыт греческих трагиков. Материал *Прометея* не столь изыскан, так как миф о Прометее несравненно более известен и чаще использовался в литературе.⁸ Однако Иванов выбирает редкий поворот темы: он пишет не о прикованном и не об освобожденном Прометее, а о Прометее-огненосце. Немногочисленные и темные сведения античных авторов о преступлении Прометея и дарах Пандоры использованы им со всей возможной полнотой. К ним прибавлены данные орфических мифов и мотивы, созданные фантазией самого автора (впрочем, в достаточной мере соответствующие законам мифического мышления). Концовка трагедии строится на тонком и несколько нарочитом приеме: *Прометей* завершается там, где начинается знаменитый эсхилловский (или приписываемый Эсхилу) текст.

В обеих трагедиях Вячеслава Иванова можно выделить три основных структурных звена: 1) похищение божественного дара, 2) жертва, 3) смерть-бессмертие. Тантал похищает со стола богов напиток бессмертия, чтобы отдать его земным существам. Он жертвует богам своего сына

Пелопса (спор богов из-за Пелопса и позволяет ему осуществить свой преступный замысел). За это деяние бессмертный Тантал подвергается вечному наказанию, которое нет нужды описывать, так как оно известно каждому маломальски знакомому с греческой мифологией. Прометей создает человечество и одаряет его огнем, похищенным с неба при помощи Пандоры. Он вводит в мир возможность творчества и свободы, но также смерть, убийство и самоубийство. Как и Тантал, он приносит жертву, но эта жертва оскорбительна богам – она приносится не им, а некоему высшему началу, «чей пламень в небожителях и нас» (128). Здесь Иванов – как сам он отмечает в комментарии (166) – использует не эсхиловскую версию мифа, а более архаичную версию Гесиода. В ответ на жертву боги губят Прометея – его заковывают Кратос и Бия; с этого мгновения начнется новая трагедия, которую пересказывать также нет надобности.

Всем трем структурным звеньям трагедии присуща амбивалентность. Похищение дара есть самовольный и насильственный акт, но одновременно это самоутверждение личности, переход к становлению и свободе. Жертва является одновременно высоким религиозным актом и кощунством; в конечном итоге тот, кто приносит жертву, сам оказывается жертвой (и адресатом жертвы). Бессмертие чревато смертной мукой; однако мука и смерть суть обещание новой жизни, дальнейшего саморазвития личности.

Тройной комплекс амбивалентных мотивов приводит нас к теме Диониса. Эта тема была стержнем всего творчества Вячеслава Иванова. Общеизвестны его исследования мифа о Дионисе, связанные с кругом идей Фридриха Ницше и Эрвина Роде.⁹ В этих исследованиях Дионис рассматривается именно как личность, выделяющаяся из мирового целого (из дифирамбического сонма). Он есть жертва, предназначенная для растерзания в ритуале омофагии, и одновременно адресант и адресат этой жертвы. В нем снимается оппозиция гибели и возрождения. Гностические и

христианские параллели к этой структуре очевидны. По Ницше и Вячеславу Иванову (после них это мнение стало более или менее общепринятым), трагедия возникает именно из дионисийского комплекса и является его высшим выражением. *Тантал* и *Прометей* – это реконструкция литургийной дионисийской драмы, «жертвенного действия» (824) – на том уровне научной строгости, который был доступен Вячеславу Иванову в его эпоху. Их сюжеты могут рассматриваться как варианты (в терминологии Иванова как маски, тени)¹⁰ архетипического прамифа.

Протагонисты трагедий (а также их двойники Сизиф, Иксион, Пандора) могут таким же образом рассматриваться как варианты основной мифической темы. Каждый из них есть как бы метафора страждущего Диониса.¹¹ Но и здесь подчеркнута амбивалентность. Тантал и Прометей – не только Дионис, но и его противоположность, анти-Дионис. В Дионисе снимаются все оппозиции; Тантал и Прометей существенно неполны, дисгармоничны, воплощают лишь одну часть или сторону дионисийского бытия. Тантал трагичен неумением *обретать*; он *растрачивает* себя и приходит к состоянию *смерти в бессмертии*, к адской муке, из которой нет выхода к жизни. Прометей неполон хотя бы потому, что от него отделена Пандора, его женское начало (Дионис андрогинен); он *заковывает* Пандору и поэтому сам оказывается *закованным*; сотворив людей, он вместе с ними оказывается в состоянии *несвободы в свободе*, в некоей дурной бесконечности, где царят Кратос и Бия – власть и сила. И Тантал, и Прометей – лишь аспекты разорванного на части Диониса, и тем самым они являются его отрицанием. В обеих трагедиях это прямо выражено в самом тексте. Хор в *Тантале*, прославляя Вакха, говорит о его гибели от руки *новых* титанов, т.е. Тантала, Сизифа, Иксиона (39–40). В *Прометее* Пандора рассказывает орфический миф о Дионисе-Загрее, растерзанном титанами (145–146).¹² Прометей не принадлежит к числу убийц Диониса, но он и не Дионис. По словам Фемиды, он *ложный*

жених Пандоры, ее поработоритель (Дионис же – освобо- дитель, *истинный жених*, ср. 133). Это отсылает нас к психологической интерпретации мифа: в системе Иванова Пандора есть *anima*, душа в ее женском аспекте, которая через соединение с Дионисом приобщается к мировой полноте.¹³

Сводя дионисийский комплекс к коррелированным би- нарным рядам, Иванов вскрывает весьма фундаментальный слой мифологических представлений. «Некоторые черты в творчестве больших писателей и художников можно было бы понять как порою бессознательное обращение к из- начальному фонду [оппозиций] и его возрождение», – заме- чают два современных исследователя мифологии.¹⁴ Это замечание относится и к Иванову, с той поправкой, что он, в отличие, скажем, от Гоголя (или Цветаевой), обращается к изначальному фонду не бессознательно. Его художест- венную интуицию корректирует (а иногда, вероятно, и деформирует) взгляд филолога и философа.

В *Тантале* действие строится вокруг основной топо- логической оппозиции *верх/низ*. Иванов подчеркивает ее динамический аспект, говоря о траектории героя, о *восхож- дении / нисхождении*. Мир *Тантала* имеет два полюса. *Верх* есть область бессмертия, цельности, света, активности, движения, мужественного начала; *низ* есть область смерти, дискретности, тьмы, пассивности, недвижности, женст- венного начала. *Верх* есть область обретения, *низ* – область утраты. *Верх* символизируется горою, куда восходит Тан- тал, *низ* – пещерою, куда прячутся Иксион и Сизиф.¹⁵ В этой оппозиции и ее нейтрализации Вячеслав Иванов видит основной принцип всякого искусства, всякой мифологии и вообще всякого мировосприятия (823–828). По его словам, впечатление красоты достигается «столь же примирением, сколь противоположением небесного и дольного» (825). «Примирение», медиация осуществляется в ритуале жерт- вы, движущей мир; этот ритуал находится в центре тра- гедии, является ее узлом и стержнем. Связующую роль

играют космические явления – животворящий *ливень*, *радуга*, *молния*.

Медиацией является также деятельность героя: *восходя*, он обособляется, выделяется из сонма, совершает трагический подвиг; *нисходя*, он дарит другим плоды этого подвига, приобщает мир дискретности, смерти к миру цельности, бессмертия.

Нисхождение – символ дара. Прекрасен нисходящий с высоты дароносец небесной влаги: таким, среди античных мраморов, предстает нам брадатый Дионис, возносящий рукой плоскую чашу (826).

Однако, по Иванову, есть и другое нисхождение – падение в стихию безличного, обратная сторона творческой медиации (828–829). Оно есть необходимый, но подлежащий преодолению момент саморазвития личности (830).

Эта структура определяет весь ход трагедии. Первая половина *Тантала* посвящена *восхождению*, в ней преобладают образы *верхнего мира*. Герой-медиатор Тантал является *на склоне горы, на рассвете*; в цветовой гамме преобладают *лазурь, серебро и золото* – цвета восхождения по Иванову (829), хотя на втором плане заметны и цвета нисхождения – *розовый и зеленый*; среди стихий преобладает *воздух (облака, туман, мгла, дыханья гор, веянья, ветер, порыв бурный и т.д.)*; речь идет о *полноте, избытке, бессмертии, мужественной активности, состоянии первозданного рая*:

Тогда познал я, девы, что крылатый миг
и вечность, дольный цвет и звездный свод,
что все – мое зеркало, и что я – один. (29)

Однако у Тантала есть контрастный двойник – сын Бротееас. Их взаимоотношение также строится на системе оппозиций: Бротееас связан с *землею, смертью, ущербностью, бессилием* (43–45). Согласно этимологии его имени, он является мифическим предком смертных, *brotoi*.¹⁶

Он противопоставлен также и жертве-Пелопсу («Тот сам себя снедает; этот – снесь богам», 35). Тантал пытается одарить бессмертием Бротеаса (то есть дольный мир); но восхождение Тантала оборачивается самовольным индивидуалистическим актом – поэтому он обречен на катастрофическое нисхождение, на падение в Тартар.

Нисхождению посвящена вся вторая половина трагедии. В ней явно преобладают образы *нижнего мира*; в цветовой гамме подчеркнута *темно-красное* – цвет «нисхождения, как разрыва», согласно Иванову (829); *вечер, закат* переходят во *мрак ада*. Тантал теряет свою полноту и *меркнет*; если в начале трагедии он находился на склоне горы, между ночью и днем, *объединяя миры*, то сейчас он повисает в воздухе, как бы выпадает из пространства и времени, более *не принадлежит ни к одному из миров*.

Во второй половине трагедии Танталу приданы новые двойники – Иксион и Сизиф. Иванов улавливает одну из характерных черт поэтики мифа – пристрастие к близнечным структурам. Им подмечена также существенная связь между Танталом, Иксионом и Сизифом: это аналогичные мифические герои, так как каждый из них, согласно преданию, нарушил некоторый договор, прервал цепь обменных отношений в природе либо в социуме.¹⁷ Разумеется, Иксион и Сизиф не являются простым повторением Тантала. Вместе с ними вводится новая и важная мифологическая оппозиция. Иксион постоянно связан с *огнем* (*огонь, в колодезь падший; пламень ямный; жадный клуб огня слепого* и т.д.), Сизиф – с *водой* (*морской ветер; священная соль; темная соль; Амфитриты расплав серебряный; святая мощь подвижной ртути* и т.д.). Дощечка с именем Иксиона передается огню, с именем Сизифа – ветру моря (42–43). Даже знаменитый «камень Сизифа» интерпретируется как вечное движение морских волн (62).¹⁸ *Огонь* и *вода* второй половины трагедии симметричны *воздуху* и *земле* ее первой половины. С основным противопоставлением Иксиона Сизифу связано по крайней мере еще

несколько противопоставлений: так, в финале трагедии Иксион предстает как *движущееся*, Сизиф как *движущее* (а Тантал как *недвижное*) начало (72).

Как мы уже заметили, бинарные оппозиции нейтрализуются в узловых точках трагедии. В частности, *напиток бессмертия* объединяет в себе противоположные начала (*влага, яд целебный, родник огня, пожар сафирный* и т.д.); Иксион, в согласии со своей природой, воспринимает его как пламя, Сизиф – как влагу (61–62); когда Бртеас прикасается к чаше с напитком и падает, пораженный молнией (в симметричной сцене в первой половине трагедии он был ослеплен радугой), напиток *рассыпается* по земле и вновь собирается *воедино* (70). Отметим особый случай нейтрализации в самом конце трагедии. Казненный Тантал «обеими руками поддерживает нижний край огромной потухшей сферы» (73). Согласно мифу, над его головой висит грозящая обрушиться скала; Иванов интерпретирует эту скалу как древний мифический символ *черного солнца*.¹⁹ Черное солнце противостоит «положительным медиаторам» *Тантала* – напитку бессмертия, ливню и т.п.

Внутренний смысл *Тантала* определяется именно этой игрой и снятием оппозиций, чем достигается органическое сродство его с мифом. Как и миф, *Тантал* принципиально может быть интерпретирован на многих уровнях. Наряду с религиозно-метафизической (орфической, гностической или христианской) интерпретацией напрашивается, скажем, интерпретация астрономическая (Тантал как солнце). О возможности ее говорил сам автор.²⁰ Восхождение и нисхождение легко понять как солнечный восход и закат – в духе солярно-метеорологической теории, весьма популярной в эпоху Вячеслава Иванова; с этой же теорией превосходно согласуются образы Иксиона и Сизифа. На социальном уровне *Тантал* труднее интерпретируется, чем *Прометей*, в котором социальный смысл «лежит на поверхности» текста. Одну из возможностей такой интерпретации *Тантала* указал Велимир Хлебников: «[...] эта вещь

повествует о русском несчастье, отказывающемся от счастья Европы или завешенн[ом] занав[есом] настоящего счастья внуков»²¹. Укажем, кстати, на принципиальную возможность связать тройную казнь Иксиона, Сизифа и Тантала с так называемой «тройной смертью», а через нее с социальной схемой, постулированной Дюмезилем.²² Не менее разнообразными могут быть психологические истолкования трагедии. На некоторых из них мы уже останавливались. В своем комментарии Иванов говорит о возможности трактовать восхождение и нисхождение как этапы развития личности или же поэтического (и – шире – художественного) творчества. С другой стороны, три титана соответствуют трем сторонам личности: Иксион, устремляющийся к Гере, есть *чувственность*, Сизиф, пытающийся схватить жезл Гермеса, есть *разум*, а Тантал, погружающийся в солипсистский сон, есть *воля* в шопенгауэровском понимании этого слова (ср. «Мой пламенный – Иксион, мысль моя – Сизиф!», 65). Психологическое (или психоаналитическое, юнговское) толкование естественным образом смыкается с автобиографическим.²³ Правомочность такой интерпретации подтверждается фактом, что Иванов написал *Тантала* в целях автотерапии: сочинение трагедии излечило его от припадков удушья.²⁴

Мы рассмотрим трагедию *Прометей* менее подробно, так как она в значительной степени сохраняет структуру *Тантала*. Иванов так же строит ее, как ритуальное действие (или серию ритуальных действий), всячески настаивая на связи мифа о Прометее с обрядом; правда, изображенные им обряды весьма литературны и с подлинно архаическими ритуалами имеют мало общего.²⁵ В топологическом плане в трагедии легко выделяется та же основная оппозиция *верх / низ*: снегá вершин и небо противостоят подземелью, где кует Прометей, и вообще земному, хтоническому началу. *Низ* оказывается областью *расчлененного*, полем столкновения и борьбы противоположностей, *верх* – областью их гармонического *соединения*. Именно Проме-

тей – титан и культурный герой – есть носитель принципа дискретности, индивидуальности, отдельности; этим он несколько отличается от Тантала (в котором более подчеркнута начало медиации) и сближается с Бротеем (который предстает как бы неудавшимся Прометеем, «Прометеем без пламени», создающим не людей, а «кумиры» – ср. 48). На противоположном полюсе мира, «в незримом небе, что ни свет, ни тьма» (145), Прометею соответствует «предвечный Зевс» орфического мифа, сокрывший в себе сердце Диониса. Прометей создал социум и тем самым нарушил гармонию мира (Иванов, рассматривая героическую самодеятельность как вину, явно следует здесь построениям Вагнера). Распад мировой полноты привел также к распаду первоначальной андрогинности на противопоставленные и даже враждебные друг другу мужское и женское начала: от Прометея отделилось «все женское душевного состава» (147), ставшее его инобытием – Пандорой. Здесь Иванов как бы отсылает читателя к библейской Книге Бытия (тем более, что наряду с «Адамом и Евой» у него появляется и «Каин», созданный его собственной фантазией, а именно – убийца Архат); он вообще тонко улавливает – или воссоздает – структурные сходства мифов, относящихся к разным культурным ареалам.

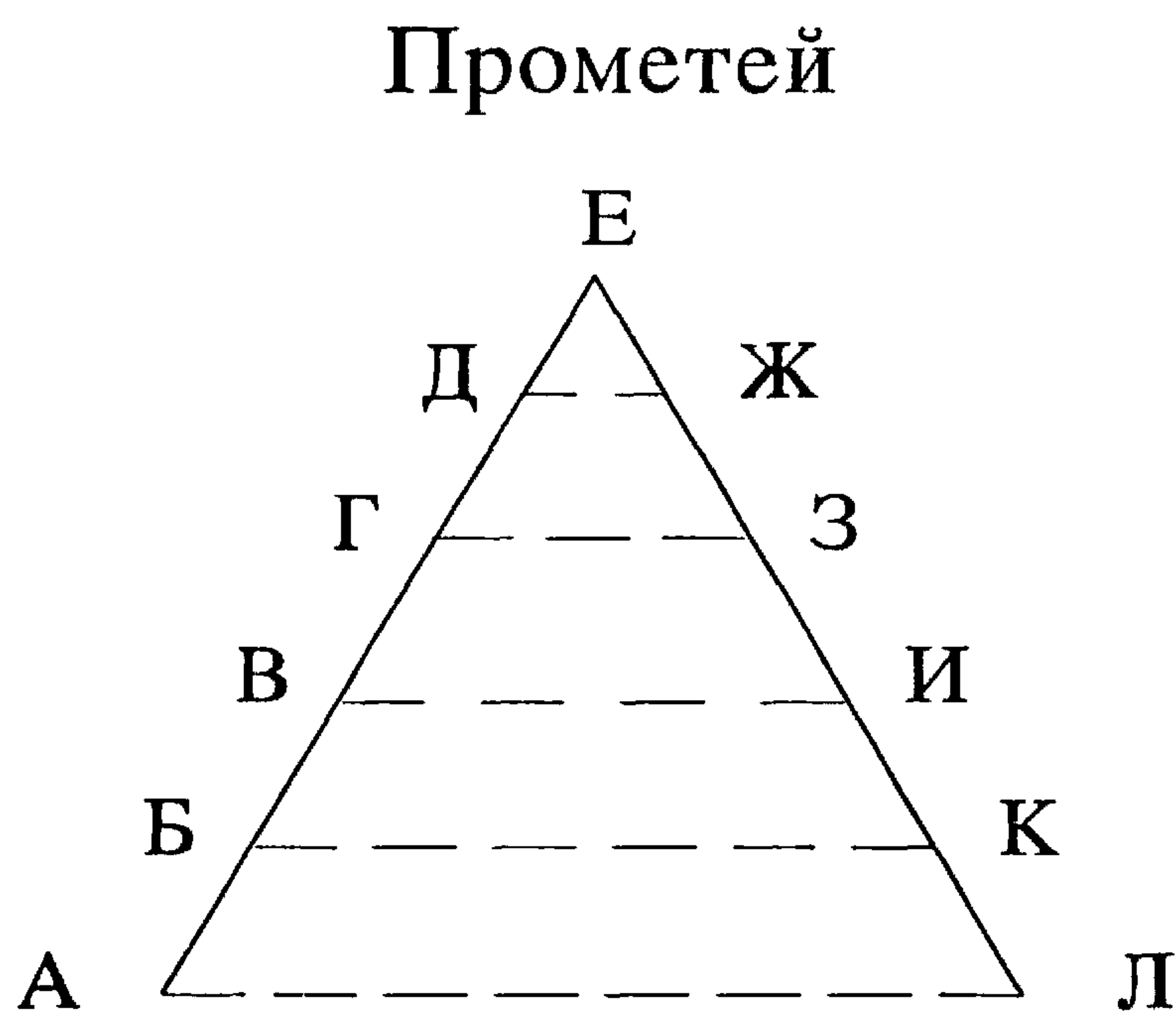
На этом фоне разворачивается сложная игра *активного / пассивного, свободного / детерминированного*. Так, Прометей вначале воплощает активное начало; он *похищает* огонь, используя *пленную* Пандору в качестве приманки, *орудия похищения* (149); но пассивная Пандора оказывается «похитительницей похитителя» (158), и в конце трагедии они меняются ролями. Следует заметить, что Пандора в определенной мере отождествляется с огнем. Прометей есть начало *свободы*, но эта свобода принудительна и оборачивается «чувством внутреннего детерминизма» (159): если в мире целостности свобода гармонически соединяется с необходимостью, в мире распада свобода и необходимость вступают в трагическое противоречие и неразделимы в

своей вражде. Люди, выведенные Прометеем из растительного, «автохтонного» состояния, вновь стремятся к нему (158, 163); «дар сознания» оказывается «даром проклятья» (135); дар бунта направляется против самого вдохновителя бунта – Прометея. «Уз разрушитель – ковщик новых уз» (113). Эта диалектика в значительной степени традиционна философски и легко соотносится с «внетекстовой реальностью» – социальной ситуацией в России 1915 года. Однако *Прометей*, как и *Тантал*, имеет множество измерений. Он, разумеется, может интерпретироваться и психологически, прежде всего там, где речь идет о трагическом противоречии и вражде-нераздельности Прометея (*animus*) и Пандоры (*anima*). Кстати, существенная для трагедии оппозиция *мужское / женское* поддержана введением специальных *мужского* и *женского* хоров, которые, согласно логике мифа и обряда, связываются с *правой* и *левой* сторонами и в своих действиях как бы дублируют диалектику взаимоотношений двух главных героев.

Попытки снять оппозиции, как и в *Тантале*, ведут к «антимедиации». Восхождение Прометея оборачивается катастрофическим нисхождением к гибели, казни; свобода оказывается оковами, насилие – подчинением насилию, разделение мужского и женского начал – мукой и концом обоих. Истинное, «дионисийское» разрешение проблемы находится за пределами трагедии, хотя и предсказано в ней.

Таким образом Вячеслав Иванов воспроизводит некоторые существенные черты поэтики мифа: отчасти реконструирует первоэлементы мифического сознания (изначальный фонд оппозиций), повторяет свойственную мифу игру, основанную на этих оппозициях, стремление к нейтрализации и медиации, воссоздает мифическую амбивалентность, подчеркивает связь мифа с ритуалом и возможность его интерпретации на многих уровнях. Его методику можно назвать исследованием мифа средствами искусства. Трагедия Иванова, возрождая древний миф, одновременно является как бы его научным описанием.

Статьи-комментарии к трагедиям тем более осуществляют это единство научного описания и поэтического произведения. Описание мифа Ивановым находится вполне на уровне научных теорий и представлений его времени. Более того, он порою предугадывает и более поздние способы описания мифа, вплоть до структуралистских. В частности, Иванов испытывает острый интерес к «ситуационным рифмам», к повторению сходных синтагматических звеньев. Композиция его трагедий симметрична, «зеркальна». Эти поиски синтагматических звеньев, составляющих некую смысловую парадигму, могут быть отчасти сопоставлены с методикой Клода Леви-Стросса. В комментарии к *Прометею* дается семантический график трагедии, несколько напоминающий леви-строссовские матрицы. Подобный же график, показывающий ритуальную симметричность структуры, можно построить и для *Тантала* (хотя звенья *Тантала*, соответствующие друг другу, весьма неравны по длине). Приведем оба графика (первый принадлежит Вячеславу Иванову, второй – автору этих строк):



Первое действие, хоровое (Огонь и Вода)

- А. Ковач кует.
- Б. Явление морского бога.
- В. Покушение Автодика.

Г. Огненное действо и освящение жертвенника.

Учение Прометея и клятва огненосцев.

Д. Тризна. Учреждение мореходства.

Второе действие, замкнутое (Недра)

Е. Истощение Прометея.

Третье действие, хоровое (Земля и Воздух)

Ж. Обряд сеятельный.

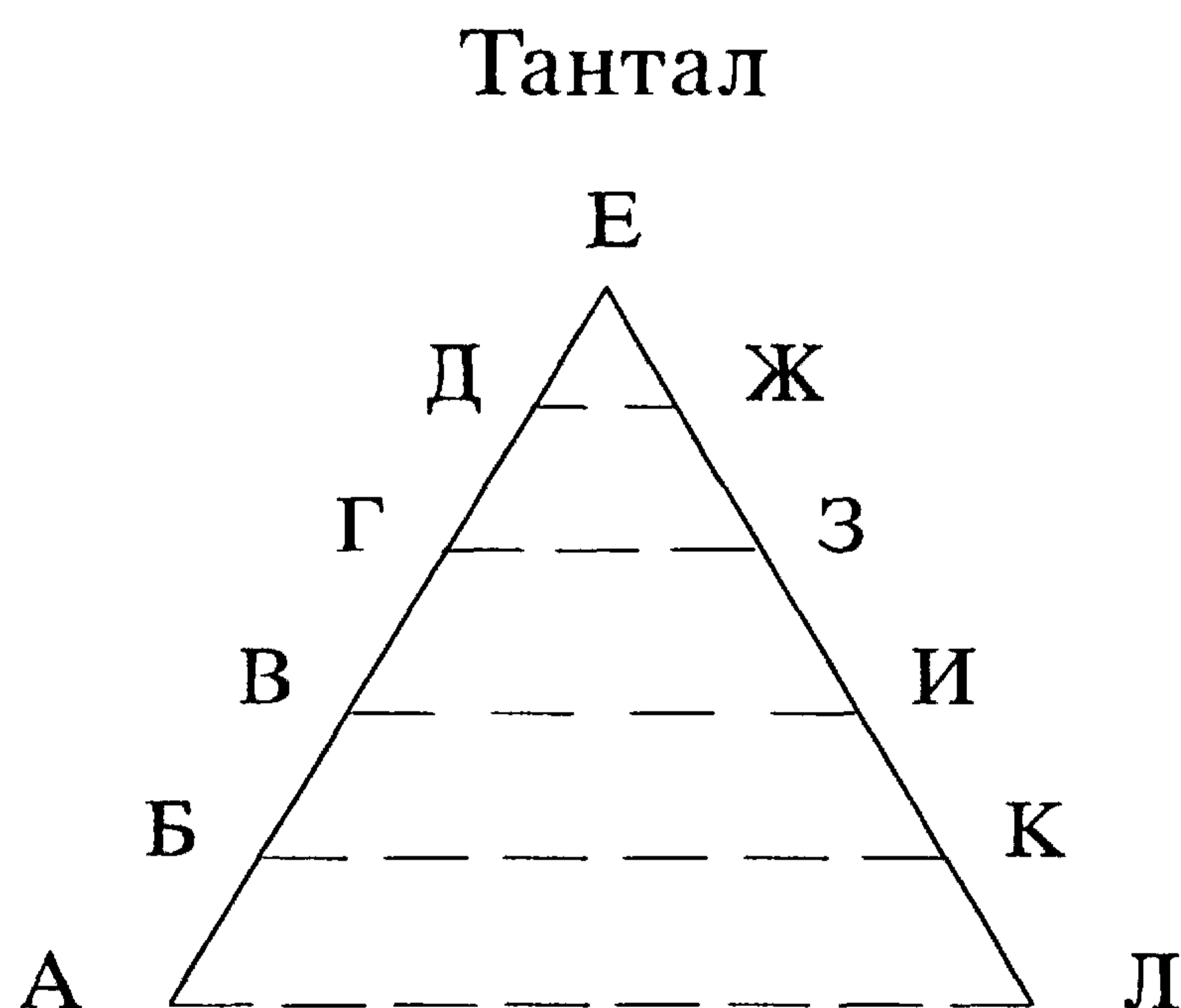
З. Празднество роз и раздача даров.

Учение Пандоры и народное голосование.

И. Убиение Пандоры.

К. Явление подземной богини.

Л. Ковач закован.



Первая часть: титан и хор (Воздух и Земля)

А. Тантал на престоле. Обращение к солнцу.

Избыточность. Дары дарящему.

Б. Хвала Танталу. Предсказание его судьбы.

В. Явление Гермеса. Тантал обещает дар богам. Рассказ об Иксионе и Сизифе.

Г. Покушение Бротеаса. Бротеас ослеплен радугой.

Д. Жертвование Пелопса.

Вторая часть: хор (Вершина)

Е. Гимн жертве и ливню.

Третья часть: титан (Вода и Огонь)

Ж. Похищение божественного напитка.

З. Второе покушение Бротеаса. Бротеас поражен молнией.

И. Второе явление Гермеса. Боги посылают наказание Танталу. Крушение Сизифа и Иксиона.

К. Проклятие Танталу. Его судьба сбывается.

Л. Тантал в аду. Обращение к черному солнцу. Алкание. Отнятие у отнимающего.

* * *

Трагедии Марины Цветаевой во многом резко отличаются от трагедий Вячеслава Иванова. Поэтика их принципиально иная. Цветаева – постсимволистский поэт, использовавший опыт следовавших за символизмом русских школ, хотя и не вмещающийся ни в одну из них. С другой стороны, она ближе, чем Иванов, к поздне-романтическим моделям. Цветаева подчеркнуто осовременивает миф, пересказывает его «на сегодняшний лад», а на лексическом, метрическом и т.п. уровнях славянизирует и русифицирует свои трагедии. Славянизация, не слишком еще заметная в *Ариадне*, граничит с эксцессами в *Федре*. *Федра* переполнена коллоквиализмами, даже вульгаризмами, фольклорной, а, с другой стороны, церковнославянской лексикой. Цветаева при этом не избегает диалектных форм и порою обращается к материалу иных, чем русский, славянских языков (чешского, польского). Грамматический инвентарь *Федры*, инвентарь ее синтаксических моделей, ритмов, интонаций в значительной мере совпадает с инвентарем русских народных песен, причитаний и заговоров. Эта языковая стратегия сходна со стратегией ее поэм *Царь-девица* и *Молодец*.

Стилистика *Федры* (и в меньшей степени *Ариадны*) может показаться сомнительной и даже безвкусной: нагнетание кратких форм, односложных слов, редких суффиксов, идиоматических выражений иногда затрудняет понимание и создает почти пародийные эффекты. Отрицательную реакцию критиков-современников на трагедии Цветаевой нельзя считать неожиданной. Однако Цветаева своей языковой стратегией добивается двух серьезных художественных целей. Во-первых, затрудненный язык трагедий становится осязаемым, деавтоматизированным, информационно насыщенным; во-вторых, сам мифологический сюжет, прочтенный в терминах иной культуры, приобретает особую стереоскопичность, выразительность, и более заметными оказываются его архетипические черты.

Вячеслав Иванов связан с традицией Ницше (как позднее Томас Манн); использование мифа в трагедиях Цветаевой скорее предвещает его использование писателями экзистенциалистского толка или такими художниками, как Пазоллини. Следует также заметить, что Цветаева – ни в коем случае не ученый. Если Иванов использовал редчайшие античные источники и создавал на их основе свои версии мифа, то Цветаева обращается к широко известному героическому циклу о Тезее и при его разработке основывается прежде всего на популярных пересказах. Известно, что она пользовалась наивной и старомодной книгой Густава Шваба *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Готовясь начать работу над *Федрой*, она просит прислать ей этот с детства знакомый, «толстый, коричневатый, несколько разъехавшийся том»²⁶. Впрочем, другие места в ее письмах заставляют полагать, что ее работа над источниками была достаточно интенсивной и разнообразной.

Что бы мне писать восьмистишия! Беспоследственные и безответственные. А то – источники, проверка материалов, исписанные тетради, вся громадная работа до [...].²⁷

Все же эрудиция Цветаевой в области мифологии никак не могла равняться эрудиции Вячеслава Иванова. Тем не

менее сходство «интуитивных» трагедий Цветаевой с «эрудиционными» трагедиями Иванова заметно во многих планах.

Мы не будем затрагивать здесь вопрос о (вполне возможном) влиянии Вячеслава Иванова на Цветаеву.²⁸ Она, по всей вероятности, знала его трагедии; тем более ей была знакома теория Иванова о дионисийстве, ставшая почти что общим местом русской культуры «серебряного века». Письма Цветаевой также обнаруживают знакомство с теми философско-мифологическими системами, на которых основывался Иванов; так, в год работы над *Ариадной* она интересовалась книгой Эрвина Роде *Психея*, которую, впрочем, оценила отрицательно.²⁹ Но сходство между трагедиями Иванова и Цветаевой могло возникнуть и на более глубоком уровне, в результате художественного постижения структуры мифа.

Обе трагедии Цветаевой – также части незавершенной трилогии; не была написана последняя часть, *Елена*. Как и трагедии Иванова, они совпадают друг с другом по основной теме (отказ от страсти, влекущий за собой катастрофу). На определенном уровне абстракции они могут быть возведены к тому же дионисийскому прамифу: обособление героя (Тезея, равно как и его двойников), отпадение от мировой полноты и гибель.

Миф об Ариадне и миф о Федре многократно использовались в мировом искусстве, в том числе и современниками Цветаевой.³⁰ Однако Цветаева разрабатывает эти мифы своеобразно. Она связывает их со своими исконными темами; многие монологи и диалоги трагедий перекликаются с лирикой Цветаевой (ср. известный цикл *Федра*) и с ее лирическим эпосом – *Поэмой Горы* и *Поэмой Конца*. В центре трагедий – вечная борьба и вечное разминовывание, разъединение мужчины и женщины, вечная антиномия мужского и женского начал. Хотя диалогия Цветаевой названа *Тезей*, женские фигуры играют в ней несколько не меньшую роль. В *Федре* Тезей вообще находится на втором плане, и вместо него в качестве главного мужского

персонажа выступает Ипполит, которого, правда, в определенной мере можно назвать повторением, ипостасью Тезея.

Знаете ли Вы, что на долю Тезея выпали все женщины, все – навсегда? Ариадна (душа), Антиопа (амазонка), Федра (страсть), Елена (красота), –

писала Цветаева.³¹

Таким образом, она задумывала свои трагедии как своеобразную парадигму, разворот основополагающей темы своего творчества в серии вариантов.

Как и у Иванова, ход и смысл трагедии у Цветаевой определяется игрой бинарных семантических оппозиций, их обращениями и снятием. Бинарности, двойственности – вообще важнейший стержень цветаевской модели мира³², сближающий ее мировосприятие с мифологическим. Однако в ряде случаев эти оппозиции несколько иные, чем у Иванова (возможно, это связано с ориентацией не на греческие, а на славянские модели).

Самой существенной оппозицией всегда является оппозиция *мужское / женское*. Она реализуется в целой серии противопоставлений. Так, в *Ариадне* дан исключительно тонкий контраст Ариадны и Тезея. Тезей – это герой открытого пространства, дороги, движения (*все пороги ему – путями, 644³³; все дороги его – да в срок, 645; гостю – далече плыть, 660 и далее; вправо – иль влево, в гору – иль с круч, 661; необъятный путь – зеркалом из зеркал, 664; стран просторных гость, 667*). Он вечно преодолевает расстояние, переступает границу, выходит за грань самого себя. Ариадна – героиня замкнутого пространства, острова, дворца, тронного зала; она связана с *границей, занавесом* (662, 670); она замкнута на себе и самодостаточна; символ этой самодостаточности – «клубок золотой и ровный, дар прекраснейшей из богинь» (644), которым она играет во дворце царя Миноса. Та же структура повторена и во временном плане. Тезей – герой, ориентированный во времени:

у него есть значительное прошлое и еще более значительное будущее, «слава будущего Геракла» (649), «эхо в груди певцов» (650), которым он готов пожертвовать ради спасения Афин. Ариадна во времени не ориентирована (*нет у девушки прошлых дней*, 646; *я же – есмь*, 646; *без завтра дева, что без вчера*, 647): она есть начало настоящего. Тезей – в полном соответствии с основной семантической структурой мифа о Минотавре – проходит инициацию, которая дает ему статус *старшего*, индивидуума, героя. Более того: уход от Ариадны, по мысли Цветаевой, есть в определенном смысле вторая и высшая инициация Тезея: оставляя Ариадну Вакху, побеждая страсть и плоть, он переходит на уровень *божества* (677–682). Ариадна также становится богиней, вступая в священный брак с Вакхом, но этот брак происходит – в отличие от инициации – вне времени: Вакх лишь увековечивает бытие Ариадны, превращает ее настоящее в вечное настоящее (677).

Материал для этого контраста между Тезеем и Ариадной, конечно, присутствует уже в самой фабуле мифа. Однако Цветаева всячески усиливает и усложняет противопоставление. Согласно Цветаевой, Ариадна (*игра*) в определенном смысле выше Тезея (*действия*). Тезей вечно *неполон, неутолим, ненасытен* (664, 669, 670); Ариадна обладает *гармоничностью и цельностью*. Деяния Тезея происходят *на земле* (или в хтоническом мире лабиринта); клубок, которым играет Ариадна, стремится *в небо*, «к олимпийцам в лепную синь» (644), «от земли невечной выше, выше» (644–645).

Противоположность Тезея и Ариадны (как у Иванова противоположность Прометея и Пандоры) явно интерпретируется психологически и психоаналитически как оппозиция *animus / anima*. Цветаева, как мы уже видели, отождествляет Ариадну с душой и повторяет излюбленный миф Иванова о браке души с Дионисом. Тезей, впервые появляясь перед Миносом, пророчески говорит, что он

не жених Ариадны (648; ср. слова Фемиды о Прометее). Истинным женихом оказывается Вакх-Дионис:

[...] Девы и Миродержца
Сын – невесты твоей жених
Предначертанный [...]. (673)

Это самоопределение Вакха отсылает к орфическому мифу, далеко не столь лапидарно изложенному в *Прометее*. Великолепный диалог Вакха с Тезеем (673–682) полон эпитетов, говорящих об амбивалентной и медиативной природе Диониса (*двусердый и двоедонный; дважды узревший свет; тот, чьей двойственностью двоится взгляд у всякого, кто прозрел; раздвинутая граница; пределам твоим предел; двоеверный; двужалый; сна и яви двойной свет; двусветная рань*). Амбивалентность Диониса отмечена и тем, что он, существенным образом определяя действие трагедии, одновременно *присутствует и отсутствует* в ней (является только как голос, к тому же под своим *вторым* именем). Кроме того, по мысли Цветаевой (вполне соответствующей логике мифа), Афродита, мстящая Тезею и тем самым оказывающаяся движущей силой обеих трагедий, есть женская ипостась (андрогинного) Диониса:

По мне: Дионис – мужское явление Афродиты, ее единственный и истинный брат.³⁴

Таким образом, *Ариадна* имеет с трагедиями Вячеслава Иванова больше общего, чем это может показаться на первый взгляд. Сходство их можно проследить не только на смысловом, но и на некоторых других уровнях. Например, в композиции *Ариадны*, как и в композиции ивановских трагедий, прослеживается строгая симметрия. Первое и последнее (пятое) действие в прямом и обратном варианте разрабатывают тему *отцовства*. В начале трагедии Тезей *обретает* (символического) отца – Посейдона, а Эгей пророчески называет его отцеубийцей (643); в конце трагедии Тезей *теряет* (реального) отца – Эгея. Второе и

четвертое действие таким же образом разрабатывают тему *жертвы*: вначале Тезей символически жертвует собой и *обретает* Ариадну, затем, принося реальную жертву, *теряет* Ариадну, отдает ее Дионису. Наконец, центральное третье действие разрабатывает тему *инициации*. Речь в нем идет о лабиринте, мифическую семантику которого Цветаева превосходно ощущает: лабиринт есть *урна* и *лоно* (656), место *утраты* и место *обретения*, одновременно реальность и символ. *Нисхождение* героя в лабиринт есть и его *восхождение* – становление, утверждение себя.

Федра кажется несравненно более хаотическим, анархическим произведением, чем *Ариадна*. Однако более внимательное исследование вскрывает в ней сходное с *Ариадной* структурное ядро. Тезею в этой трагедии соответствует Ипполит: он также отказывается от страсти, от плоти – и тем самым отпадает от мировой полноты, устремляется к гибели. Вся чувственная сторона жизни для него заключена в служении «мужеравной» (389)³⁵ Артемиде, в мужском дружеском кругу, в схватках с диким – и мужественным – миром природы. Тема Ипполита сложно разработана Цветаевой в психоаналитическом плане, с привлечением типичных фрейдистских мотивов (страх перед инцестом и т.п.). Не углубляясь специально в эту сторону трагедии, ограничимся замечанием, что *Федра*, как и *Ариадна*, строится на оппозиции *мужское / женское, animus / anima*. Сохраняется и топологическая символика. Локальные перемещения героев у Цветаевой имеют семантику, близкую к семантике перемещений у Иванова, но они чаще происходят в горизонтальной плоскости: вместо оси *верх / низ Федра* строится по оси *лес / дом*.³⁶ Ипполит связан со стихией леса, в нем явно просвечивают черты «автохтонного» лесного божества.³⁷ *Федра* связана со стихией дома. Однако здесь присутствует структура, обратная той, которая положена в основу *Ариадны*. Ипполит, отказавшись от сексуальной роли, в сущности бездеятелен, пассивен, это охотник, за которым «охотится [...] всё, и скрытые во всем боги» (388);

открытое пространство леса для него оказывается замкнутым, неизменным миром; он ущербен, бесплоден, единственный плод его – «тяжелый плод» (402) на суку миртового дерева. Федра, напротив, активна, именно она пересекает (дважды) границу дома и леса; замкнутое пространство дома для нее оказывается миром внутреннего освобождения, посвящения в любовь; она причастна к дионисийскому экстазу, к дионисийской смерти-рождению.

Наиболее интересная часть трагедии с точки зрения мифолога – именно сцены исступления, бреда Федры. Страсть, посланная Афродитой (женской ипостасью Диониса)³⁸, не только порабощает и губит: она амбивалентна, ибо придает особые силы душе и позволяет предвидеть будущее. В экстазе Федры заметны черты, объединяющие дионисийство с шаманским магико-ритуальным комплексом.³⁹ Надо полагать, что здесь мы имеем дело с бессознательным или полубессознательным воссозданием архетипических мотивов (ср. общеизвестный пример – отражение шаманской символики в *Пророке* Пушкина). «Хворь неведомая, заморская» (398) Федры в своей основной структуре совпадает с болезнью-инициацией шамана или шаманки; кстати, женский шаманизм считается более архаическим феноменом, чем мужской.⁴⁰ Душа Федры временно покидает ее, оказывается в *лесе* (400); тело ее рвется, распадается на части (399); его охватывает магический *жар, кипение*:

Молотом в висок!
 Кипятком бежит вдоль щек!
 Остудите кипяток!
 Остановите молоток!

 Трещи, кожа! Теки, сок! (401)

Избранная сверхъестественной силой, Федра перестает ей сопротивляться. В бреду ей являются образы *коня* и *дерева*:

Ближе, ближе конский скок!
Ниже, ниже, страшный сук! (401)

.....

Пролетишь на всем скоку,
Поклошось тебе с сука.
Тяжел плод тому суку,
Тяжел плод суку – тоска. (402)

Речь идет о конях, которые – согласно мифу – растопчут Ипполита, и о миртовом дереве, на котором – согласно Цветаевой – повесится Федра. Однако за этими образами просвечивает символика шаманского экстаза. *Конь и дерево* – анимальный и растительный символ – занимают центральное место в шаманских видениях. Белый конь – похоронное животное – связан с пересечением границы мира живых и мира мертвых; дерево – на которое ритуально восходит шаман – объединяет нижний, средний и верхний миры.⁴¹

Дерево вообще играет в *Федре* исключительно большую роль. «Федру хотелось бы дать воплощенным миртом, обвить ее всю вокруг миртового деревца», – пишет Цветаева.⁴² С другой стороны, дерево явно выступает как символ Ипполита (и даже фаллический символ, ср. 426, 439). У Густава Шваба обстоятельства смерти Федры вообще подробно не рассказаны; в большинстве версий мифа Федра вешается на притолоке двери. У Цветаевой она вешается именно на миртовом дереве, посвященном Афродите. Как уже замечалось, таким образом в трилогии воссоздается архаический греческий образ повешенной богини-дерева-луны.⁴³ В свою очередь, этот образ соответствует типичному шаманскому символу – ритуальному восхождению на (мировое) дерево и ритуальной казни.⁴⁴ Здесь обращают на себя внимание и некоторые другие мотивы: *шкурки ланичьи* (деталь шаманского костюма, 439), *утес* (мировая гора, 426, 439), наконец, символическое *оживление костей* (460), которым на высокой ноте завершается трагедия.⁴⁵

Проникновенно воссоздавая древнюю стихию ритуала и мифа, повторяя архаические ходы фигуративных мифических логик, Цветаева все же не исследует миф научным или пара-научным образом, как Вячеслав Иванов. В ее трагедиях стихия мифа проявляет себя не только на уровне семантики; в куда большей степени, чем у Иванова, она воплощена на более низких уровнях текста. Она заключена в резких, доходящих до гротеска столкновениях стилистических пластов, совмещении несовместимого, связи несвязуемого – высокого и низкого, хвалы и хулы; в поэтике *исступления, выхода за пределы* (особенно на уровне синтаксиса и метра); в звуковой и ритмической ткани стиха, сбивающейся на скороговорку и глоссолалию. Рядом с Цветаевой Иванов предстает как книжный, иллюстративный поэт, во многом использующий мифические образы формально, в традициях ренессанса и маньеризма (хотя на фоне русского символизма ивановское понимание мифа поражает оригинальностью и глубиной).⁴⁶

Это различие двух поэтов – различие двух равновозможных подходов к мифу в культуре двадцатого века. Миф можно воспринимать *извне* – и воспринимать *изнутри*; интерпретировать – и жить в его стихии; *описать* – и *прочесть*, повторить всем текстом своего творчества и жизни. Быть может, это имела в виду Цветаева в стихах, посвященных Вячеславу Иванову, одному из своих учителей.

Примечания

- ¹ Ср. Алексей Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, Москва, 1957, с. 13.
- ² Armin Hetzer, *Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal": Eine Literarhistorische Interpretation*, München, 1972.
- ³ Алексей Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва, 1976, с. 283.

- ⁴ Ссылки на Вячеслава Иванова даются по книге: Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений* (далее *СС*), т. 1, Брюссель, 1971 (цифры указывают страницу).
- ⁵ См. Михаил Гаспаров, «Античный триметр и русский ямб», in *Вопросы античной литературы и классической филологии*, Москва, 1966, с. 393–410; Armin Hetzer, *op. cit.*, p. 35–78, 140–199.
- ⁶ Особенно существенны две статьи: «Символика эстетических начал», «О действии и действе».
- ⁷ Алексей Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, с. 25.
- ⁸ См. об этом, в частности, Алексей Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, с. 226–297.
- ⁹ Вячеслав Иванов, *Дионис и прадионисийство*, Баку, 1923; Erwin Rohde, *Psyche*, Leipzig und Tübingen, 1898. Из более новых работ отметим: Walter F. Otto, *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt a/M, 1933; H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1978; Carl Kerényi, *Dionysos: archetypal image of the indestructible life*, Princeton, 1976; Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977.
- ¹⁰ См., например «Новые маски», in Вячеслав Иванов, *СС*, т. 2, с. 76–82.
- ¹¹ Ср. о связи Тантала и Диониса: Robert Graves, *The White Goddess*, New York, 1972, p. 333.
- ¹² V. Macchiolo, *Zagreus*, Bari, 1920; William Keith Chambers Guthrie, *Orpheus and Greek religion*, London, 1952; Алексей Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, с. 142–182.
- ¹³ Ср. “Анима”, in Вячеслав Иванов, *СС*, т. 3, 1979, с. 269–293.
- ¹⁴ Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва, 1965, с. 238. См. также Ольга Ревзина, «Из наблюдений над семантической структурой ‘Поэмы Конца’ Марины Цветаевой», *Труды по знаковым системам*, 9, Тарту, 1977, с. 62–84.
- ¹⁵ Armin Hetzer, *op. cit.*, p. 131–139.
- ¹⁶ С. Kerényi, *The heroes of the Greeks*, London, 1959, p. 57.
- ¹⁷ Ср. Marcel Detienne, *Les jardins d’Adonis*, Paris, 1972, p. 165–171.
- ¹⁸ В работах по мифологии камень Сизифа чаще интерпретируется как солнечный диск. См., например, Robert Graves, *The Greek Myths*, vol. 1, New York, 1957, p. 219.
- ¹⁹ A. Minard, *Trois énigmes sur les cent chemins*, vol. 2, Paris, 1956, p. 328–329; Александр Сыркин, *Некоторые проблемы изучения упанишад*, Москва, 1971, с. 80–85.
- ²⁰ Моисей Альтман, «Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 год)», *Ученые записки Тартуского Государственного университета*, 209, Тарту, 1968, с. 306.
- ²¹ Велимир Хлебников, *Неизданные произведения*, Москва, 1940, с. 425.
- ²² См.: D.J. Ward, “The threefold death: an Indo-European trifunctional sacri-

- ficе?», in *Myth and law among the Indo-Europeans*, Berkeley–Los Angeles–London, 1970, p. 123–142.
- ²³ Ср. Андрей Белый, *Поэзия слова*, Петербург, 1922, с. 73–80.
- ²⁴ Ольга Дешарт, «Введение», Вячеслав Иванов, *СС*, т. 1, 1971, с. 81.
- ²⁵ См. о ритуале, связанном с Прометеем: Georges Dumézil, *Le festin d'immortalité: Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, 1924, p. 84–125 etc.
- ²⁶ Марина Цветаева, *Письма к А. Тесковой*, Прага, 1969, с. 40 (письмо от 8 июня 1926 года).
- ²⁷ Там же, с. 82 (письмо от 25 декабря 1929 года).
- ²⁸ «Под влиянием В. Иванова не была никогда – как вообще ни под чьим», – писала Цветаева Юрию Иваску 4 апреля 1933 года (см. *Русский литературный архив*, Нью-Йорк, 1956, с. 209). Но это характерное для Цветаевой заявление, конечно, следует воспринимать как литературную браваду.
- ²⁹ Марина Цветаева, *Неизданные письма*, Париж, 1972, с. 78, 97 (письма к Ольге Черновой-Колбасиной от 6 ноября 1924 года и от 3 декабря 1924 года). Несколько ранее Цветаева просила А. Бахраха прислать ей *Происхождение трагедии* Ницше (письмо от 25 сентября 1923 года, см. *Мосты*, № 6, 1961, с. 337).
- ³⁰ См. *The Quest for Theseus*, eds. Aileen Ward et al., New York, 1970, p. 231–256 etc.
- ³¹ Марина Цветаева, *Письма к А. Тесковой*, с. 56 (письмо от 28 ноября 1927 года).
- ³² Ср. Ольга Ревзина, op. cit.; Anya M. Kroth, “Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva’s Dichotomous Poetic Vision”, *Slavic Review*, vol. 38, nr. 4, 1979, p. 563–582.
- ³³ Ссылки на *Ариадну* даются по книге: Марина Цветаева, *Избранные произведения*, Москва–Ленинград, 1965 (цифры указывают страницу).
- ³⁴ Марина Цветаева, *Избранные произведения*, Москва–Ленинград, 1965, с. 786.
- ³⁵ Ссылки на *Федру* даются по книге: Марина Цветаева, *Несобранные произведения*, Мюнхен, 1971 (цифры указывают страницу).
- ³⁶ Известна огромная роль этой оси в славянской мифологии. Ср. Вячеслав Вс. Иванов, Владимир Топоров, op. cit.
- ³⁷ Ср. классический анализ Джеймса Фрезера в “The Golden Bough”.
- ³⁸ В *Федре* можно выделить две противопоставленные ипостаси Диониса – Афродите и Артемиду. Ср. Richmond Lattimore, “Euripides’ Phaedra and Hippolytus”, *Arion*, vol. 1, № 3, 1962, p. 5–18.
- ³⁹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, Paris, 1974, p. 305–310 etc.
- ⁴⁰ Дмитрий Зеленин, *Культ онгонов в Сибири: Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов*, Москва–Ленинград, 1936, с. 365 и др.
- ⁴¹ Mircea Eliade, op. cit.

⁴² Марина Цветаева, *Сочинения*, т. 1, Москва, 1980, с. 546.

⁴³ Замечание Сергея Аверинцева. О повешенной богине см., в частности, Martin P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaen religion and its survival in Greek religion*, New York, 1971, p. 530 etc.; James G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. 1, New York, 1935, p. 291 etc.

⁴⁴ Mircea Eliade, op. cit.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Известно, что Вячеслава Иванова весьма высоко ценил и Хлебников, новаторская роль которого в русской поэзии не уступает роли Цветаевой.

Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки

(На примере сонета СССХІ)

История нового русского искусства начинается с эпохи символизма. В эту пору обновилось и искусство русского перевода. Едва ли не впервые со времен Жуковского и Катенина явилась некая осознанная переводческая эстетика. В отличие от банальных массовых переводов девятнадцатого века символистские переводы (а впоследствии и переводы акмеистов) обладали установкой на стиль, нередко и на точность. Однако символистская теория перевода по своей сути была парадоксальной. Символисты воспринимали творчество как эзотерический акт – всегда однократный и неповторимый; как вид познания запредельных сущностей – познания несовершенного и частичного; как установление отношений между видимым и незримым, разорванным и единым – установление, всегда балансирующее на грани чуда и неудачи. Реконструировать подобный акт, по мысли символистов, принципиально невозможно. Если само произведение искусства несовершенно и частично, то перевод несовершенен и частичен «в квадрате». Можно лишь надеяться, что читатель перевода получит некий импульс, намек, направление поиска.

Это философское обоснование принципиальной невозможности перевода подкреплялось и филологическим. Ученые-филологи того времени – прежде всего, разумеется, Потебня¹ – подчеркивали внутреннее своеобразие каждого языка, приходя к мысли о взаимной непроницаемости языков (ср. учение Гумбольдта и более позднюю теорию Уорфа).

Следовательно, перевод как таковой для символиста немислим. Но мыслимо нечто вроде полноценной вариации на сходную тему на материале другого языка. Там, где речь

идет об эзотерическом и запредельном, всегда остается возможность чуда. Именно поэтому Волошин, рецензируя брюсовские переводы Верхарна, обмолвился: «от переводчика стихов я требую прежде всего органической способности к чуду»².

В переводческой практике начала века сталкивались две линии, которые, впрочем, прослеживаются и в наши дни: линия Анненского (впоследствии Пастернака) и линия Брюсова и Гумилева (впоследствии Лозинского).³ Переводы Анненского понятны лишь в контексте его собственного творчества, как его дополнение. Они крайне субъективны и предполагают резкие отступления от оригинального текста. Брюсов и Гумилев стремились к большей объективности, даже научности. Но они также включали переводимое в контекст собственного творчества (просто это творчество было другим, его внутреннее строение было более «объективным»). Именно на фоне этих двух течений следует рассматривать переводческие работы двух крупных поэтов эпохи – Вячеслава Иванова и Осипа Мандельштама. Оба они – хотя, вероятно, в неодинаковой степени – обладали «органической способностью к чуду».

Проблема «Иванов и Мандельштам» исследована явно недостаточно. Однако не подлежит сомнению, что символиста Иванова и ученика символистов Мандельштама связывало некоторое глубинное родство.⁴ Связь Иванова и Мандельштама, при всех различиях дарования и судьбы, заключена прежде всего в их философии культуры. Оба они были гуманистами в наиболее серьезном смысле этого слова (и оба по-своему противоположны певцу «крушения гуманизма» Блоку). Оба ощущали культуру как память, распознавали и переживали в современности архетипические модели; оба чувствовали народные корни мифа и культуры, собственную связь с народной судьбой; оба – *last but not least* – утверждали родство культуры и церкви. Естественно, как Иванов, так и Мандельштам многократно обращались к опыту раннего Ренессанса; они сами были

поэтами русского Ренессанса, насильственно прерванного в самом его начале.

Оба поэта переводили Петрарку. Эти работы разделены почти двумя десятилетиями. Многочисленные ивановские переводы опубликованы в отдельной книге, вышедшей в 1915 году.⁵ Мандельштам в конце 1933 – начале 1934 года перевел четыре сонета, которые впервые были опубликованы лишь в 1962–1967 годах.⁶

Во взгляде Иванова и Мандельштама на Петрарку несомненно присутствовало личное начало. Их привлекала не только поэтическая высота Петрарки, не только его свободно-интимное отношение к античному наследию, столь сходное с отношением к античности обоих русских поэтов. Сама любовь к «мадонне Лауре» проецировалась на их биографии. Ивановские переводы явно связаны с его стихами, посвященными Лидии Зиновьевой-Аннибал. Мандельштамовские переводы, как полагает Надежда Мандельштам, определенным образом соотносятся с памятью об Ольге Ваксель.⁷ Все же переводы Иванова имеют менее личный характер. Это во многом академический труд, входящий в череду просветительских предприятий символистов. Напротив, Мандельштам, в общем не любивший переводческую работу⁸, резко отделял четыре сонета Петрарки от других своих трудов в этой области и включал их в собственный поэтический канон⁹.

О мандельштамовских переводах из Петрарки уже существует литература. Прежде всего это превосходная, отмеченная Надеждой Мандельштам, статья Ирины Семенко.¹⁰ Упомянем также статью Донаты Муредду¹¹, в которой, увы, есть заимствования из Семенко, данные без надлежащих ссылок, а кроме того и ряд неточностей¹². Ивановские переводы менее изучены. Насколько нам известно, о них написана лишь обзорная статья Лоури Нельсона.¹³

Сравнение переводов одного сонета Петрарки (СССХІ), возможно, дополнит размышления Семенко и Нельсона.

На примере этого сонета нетрудно продемонстрировать как мастерство обоих русских переводчиков, так и существенное различие их поэтических принципов.

В своих теоретических высказываниях Вячеслав Иванов был сторонником того, что мы называем «линией Анненского» – то есть вольного, субъективного перевода.

Верховная цель последнего [т. е. перевода] – создать музыкальный эквивалент подлинника. Таковым может быть только переложение; оно одно становится имманентным поэтической стихии языка, обогащаемого даром из чужеземных сокровищ. «Буква умерщвляет»; но, жертвуя дословной близостью подстрочной передачи, переложитель-поэт должен возместить ее верностью истолкования.¹⁴

Мандельштам, напротив, кажется ближе к линии своего учителя Гумилева – линии филологически-объективной. Так, во всяком случае, звучит отрывок из его сравнительно мало известной статьи «Потоки халтуры»:

Переключение [...] материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее – все это при строжайшем самообуздании. Иначе – отсебятина.¹⁵

Реальная ситуация – по крайней мере, на первый взгляд – противоположна теоретическим позициям обоих поэтов. Перевод Иванова производит впечатление точного. Перевод Мандельштама кажется крайне вольным, хотя и верным по духу переложением. Только более пристальное рассмотрение показывает, что оба поэта, в сущности, верны своим теоретическим принципам: Иванов создает «музыкальный эквивалент» Петрарки, Мандельштам приводит в действие «большую словарную клавиатуру», вслушивается в ритм и схватывает рисунок фразы; при этом оба строго обуздывают себя и верно истолковывают текст (хотя и

приближают его к собственным философским и поэтическим моделям).

Иванов тонко стилизует свой перевод под русскую поэзию начала девятнадцатого века – под Жуковского, Батюшкова, раннего Пушкина.¹⁶ Именно в ту пору Петрарка был впервые по-настоящему осознан и освоен русскими стихотворцами; именно тогда его больше всего любили, больше всего подчинялись его воздействию. «Школа гармонической точности» (термин, введенный в научный оборот Лидией Гинзбург) есть как бы русский функциональный эквивалент петрарковской поэзии. Это структурно-функциональное тождество блистательно понято Ивановым. В его переводе нет – или почти нет – символистской вычурности и манерности. Мы не найдем здесь ни экзотического тяжеловесного словаря, ни громоздких синтаксических конструкций, свойственных оригинальным ивановским стихам (ср. хотя бы циклы сонетов *Золотые завесы*, *Голубой покров*, *Спор*). В переводе сонета СССХІ Иванов оперирует почти исключительно лексикой и интонациями старинной русской поэзии – элегической и близкой к ней. Его перевод Петрарки – перевод не только на русский язык, но и на язык определенной эпохи, определенного жанра, на особый поэтический диалект. Такие слова, как *сладко*, *мечте*, *унылой*, *могилой*, да и многие другие, оказываются сигналами, безошибочно вызывающими в памяти читателя былые поэтические коды и структуры.¹⁷ Все они живы не только и не столько своим непосредственным (весьма абстрактным) значением, сколько своей стилистической – и исторической – окраской.¹⁸ Для такой поэтики напрашивается термин, от которого, вероятно, не отказался бы и сам Мандельштам: поэтика узнавания.¹⁹ Узнавание, повторение может обернуться банальностью, но ведь и у Петрарки многое несколько банально для современного читателя, ибо его открытия превращены в клише едва ли не десятками поэтических поколений. Впрочем, Иванов в своем переводе, избегая пошлости и стилистического разнообразия, тем

самым уходит и от банальности – повторенные им слова и конструкции сохраняют аромат подлинной старины.

Таким образом, ивановский перевод условен: он пропущен сквозь призму определенной устоявшейся поэтики. Эта условность наблюдается на многих уровнях. Петрарковскому одиннадцатисложнику соответствует традиционный русский пятистопный ямб, весьма умеренно оснащенный ритмическими фигурами. На 70 схемных ударений приходится лишь 7 «чистых» пиррихий, цезура после 4-го слога всюду (кроме 1-й и 5-й строки) сохранена. Регулярный альтернирующий ритм лишь в нескольких местах приобретает семантическую значимость – прежде всего в 13-й и 14-й строках, образующих заключительную сентенцию, где даны спондеи на первой стопе. Следует отметить также 7-ю и 8-ю строки. Они центральны по своему месту в сонете и по смыслу (мотив «триумфа смерти»), выделены ритмически (спондей и полноударность), фонологически (ударные гласные переднего ряда на фоне подчеркнуто «непередних» 5-й и 9-й строк), грамматически (появление «я» и глагола в первом лице), синтаксически, а также с помощью переноса. Сходным образом выделяет эти же центральные строки и Петрарка.

Женские рифмы Петрарки Иванов заменяет чередованием мужских и женских рифм, также вполне традиционным для русской поэзии начала девятнадцатого века. Различен порядок рифм в терцетах (aba aba у Петрарки, aba bab у Иванова). Впрочем, если отвлечься от этих условных сдвигов, рифмовка оригинала и перевода обнаруживает определенные сходства. Иванов, как и Петрарка, в общем избегает грамматических и изосиллабических рифм. Большинство его рифм (у Петрарки – все) строится на сонорных. Слову *Morte* в конце 8-й строки соответствует слово *могилой* (семантическая и звуковая близость при сдвиге в обоих направлениях).

Весьма замечательно звуковое строение ивановского текста. К нему легко применить известное замечание

Пушкина по поводу батюшковских стихов: «звуки италианские». Избегая характерных русских звукосочетаний, Иванов строит консонантические темы сонета на плавных и особенно на сонорных согласных. В первом катрене и во втором терцете сонорных у него даже больше, чем у Петрарки (24 и 21, у Петрарки соответственно 21 и 19). Первый катрен насыщен звуком *л* (*л'*) – кстати говоря, начальным звуком имени Лаура (и Лидия). В обоих качествах – твердом и палатализованном – *л* в катрене встречается 11 раз (и 7 раз во втором терцете). Повторяющиеся частицы *ли...ли* оказываются как бы слепком с итальянских частиц *il...le* (в несколько меньшей степени *ни...ни* – слепок с *sí...sí*, причем в этом случае наблюдается и семантическое обращение). Таких звуковых совпадений во всем сонете можно отметить множество. Так, повтор *мíлой... мíлых... мíлой* в 3-й и 4-й строке перекликается, с одной стороны, с *figli* (2-я строка), с другой стороны, с *т'... тi... тiа* (5-я и 6-я строки); *слáдко плáчет* совпадает по звуку с *soave piagne* (1-я строка). Ср. еще *мрак* – *cara, dolcezza* – волие́бной (2-я строка); *мечте унылой* (конец 6-й строки) – *mi lagne* (конец 7-й строки); *вэрил* (10-я строка) – *veder* (11-я строка); *сердечных ран* (конец 13-й строки) – *fera ventura* (конец 12-й строки); *жизнь* – *giù, nulla... diletta* – *ни обольстила* (14-я строка) и др. Эта «итальянизация» опять оказывается отсылкой к «школе гармонической точности». Можно было бы сказать, что “note pietose et scorte” у Иванова в изобилии появляются на звуковом уровне, как бы компенсируя факт, что само это словосочетание на смысловом уровне не переведено.

«Гармоническая точность» господствует у Иванова и на других уровнях. Так, исключительно симметрично распределены глаголы (по одному в каждой строке, кроме 4-й, где роль глагола исполняет слово *нет*). Синтаксис, в оригинале достаточно сложный, упрощается и гармонизируется. 4 фразы сонета превращаются в 12 (!), причем большинство из них оказывается простыми предложениями.

Нагнетаются повторы, анафоры, параллелизмы. Что же касается чисто смысловой стороны, то здесь Иванов, казалось бы, близко следует за Петраркой: не менее 15-ти однозначных слов совпадают по смыслу, и строго соблюдено общее движение лирического сюжета. Однако стоит отметить два интересных семантических сдвига.

Во-первых, Иванов переводит пространственную определенность Петрарки (*il cielo et le campagne*) во временную определенность (*летний мрак*). Не исключено, что подобные смещения вообще характерны для ивановской поэтической модели.²⁰ Другое смещение менее заметно и более значительно. Стихи Петрарки говорят о бренности и смерти. Иванов, казалось бы, говорит о том же (слово *Смерть*, как и у Петрарки, у него находится в центре сонета и дано с прописной буквы). Но некое тайное течение в стихах Иванова противоречит мысли о всесии «царицы Смерти». В каждой строфе присутствует слово, связанное со вторым полюсом семантической оппозиции: *живит* (1-й катрен), *живей* (2-й катрен), *живых* (1-й терцет), *жизнь* (2-й терцет). У Петрарки *жизнь* выступает лишь однажды, да и то косвенным образом (*vivendo... impari*). Все, связанное со смертью Лауры, у Иванова несколько ослаблено. Соловей не оплакивает своих милых, а *тоскует* по ним (возможно, речь идет о временной разлуке); суровый жребий (*dura sorte*) уступает место *мечте унылой*; песнь соловья не просто сопровождает поэта, а *будит* (к жизни); смерть не уничтожает, лишь *грозит*; очи возлюбленной у Петрарки становятся землей, у Иванова *Те солнца два живых... затмил туман... Земля их поглотила* (как бы на время). Наконец, в двух последних стихах Иванов вводит прямую речь, которой нет у Петрарки (единственное несколько вычурное выражение ивановского перевода – *поет нам боль сердечных ран*). Боль говорит, что все на свете бренно. Однако это только слово, сказанное во внутреннем диалоге, где всегда возможно другое слово – ответ надежды. Для Петрарки мир земной и мир небесный взаимно

непроницаемы; для Иванова они равно пронизаны божественным началом. В гармонической вселенной Иванова господствует не смерть, а чаяние воскресения мертвых.

Перевод Мандельштама отличается от ивановского перевода в любой точке. Как известно, Мандельштам не обладал филологической образованностью Иванова; но он, вероятно, превосходил всех своих современников филологической интуицией. Если Иванов сохраняет меру сложности оригинала, то у Мандельштама эта мера сложности несомненно повышена. Его перевод можно назвать экспериментальным и антибуквалистским. Стилистический рельеф у Мандельштама резок и глубок – в отличие от «сглаженного» рельефа у Иванова. Как мы уже говорили, Иванов переводит Петрарку на установившийся поэтический диалект определенной эпохи и жанра. Мандельштам переводит его на свой собственный идиолект, находящийся в постоянном становлении, исполненный напряжения и дисгармонии. Если Иванов воссоздает или пытается воссоздать то впечатление, которое получает от оригинала Петрарки современный читатель-итальянец, то Мандельштам пробует реконструировать (и даже усилить) впечатление, которое производил Петрарка – сложный и новаторский поэт переходной эпохи – на своих собственных современников. В этой связи любопытно замечание Мандельштама о Петрарке, зафиксированное в воспоминаниях Семена Липкина:

Его сонеты скучно переводят пятистопным ямбом или театральным александрийцем, и беззаконная страсть монаха превращается в переводах в адвокатскую напыщенность. Послушайте его почти уличную итальянскую речь.²¹

Отсюда просторечие, а также архаизмы мандельштамовского перевода. Лексика его своеобразна и богата. В переводе Мандельштама только 70 слов (у Иванова их 87, у Петрарки – за счет служебных – 106). При этом, как заметила уже Ирина Семенко, лишь 8 полнозначных слов

у Мандельштама совпадают с оригиналом по смыслу. Мандельштам насыщает сонет Петрарки собственными, острохарактерными словами, «словами-психеями», кочующими из стихотворения в стихотворение. Отметим некоторые из них: *люльку* (ср. большая вселенная в *люльке*; не знавшее *люльки* дитя), *оболочка* (ср. хмельней для глаза в *оболочке* света; чужая речь мне будет *оболочкой*), *помнить* (ср. мы будем *помнить* и в летейской стуже), *пот* (ср. достигается *потом* и опытом), *праха* (ср. в землю я заемный *прах* верну), *ресничного* (ср. *заресничная* страна – в стихах, посвященных Ольге Ваксель), *сети* (ср. ах, тяжелые соты и нежные *сети*), *синей* (ср. гончарами велик остров *синий*), *слепую* (ср. *слепая* ласточка в чертог теней вернется), *смертный* (ср. мы в каждом вздохе *смертный* воздух пьем), *страха* (ср. ибо нет спасенья от любви и *страха*), *твержу* (ср. весь день *твержу*: печаль моя жирна), *холмами* (ср. от молодых еще воронежских *холмов*), *эфир*, *эфира* (ср. и воздух горных стран – *эфир*; пшеницей сытого *эфира*). В переводе есть и *hарах legomena*, у Мандельштама-поэта встречающиеся только в данном тексте, напр. *котловине*, *муравит* (ср., однако, тропинок *промуравленных* изгибы – в другом переводе Петрарки), *пернатых*, *плавит* (ср., однако, *расплавленный* страданьем крепнет голос), *пряха*, *силки*. Особенно интересно слово *нудит*, в стихах Мандельштама нигде более не встречающееся, но типичное для Иванова (в частности, употребленное в его переводе петрарковского сонета CCLXXXV); число подобных случаев «лексической интерференции», вероятно, может быть умножено. Характерны просторечные выражения *по-над*, *всю-то*, устарелая (либо диалектная) форма деепричастия *плачучи*, по звуку перекликающаяся с петрарковским *quia gii*. Следует отметить еще одно важное различие в словаре Иванова и Мандельштама. В переводе Иванова преобладают короткие слова, в частности, односложные существительные, весьма частые и в его оригинальной поэзии (таких существительных 8). У Мандельштама односложных

существительных только 3 (из 25); очень заметны протяженные многосложные слова, часто с дактилическим / гипердактилическим окончанием – *деревѣнское, исполнилось, котловѣне, недолговѣчней, оболѣчка, провожѣет, радужная, ресничного, сирѣтствующий*. Это ведет и к ритмическому своеобразию мандельштамовского перевода.

На первый взгляд Мандельштам, как и Иванов, передает сонет Петрарки пятистопным ямбом; но в его ямбе на 70 схемных ударений приходится 15 «чистых» пиррихий, постоянно нарушается цезура (во 2-й, 3-й, 4-й, 6-й, 8-й, 9-й строках), являются редкие, неожиданные ритмические фигуры (хотелось бы сказать – «холмы», «котловины», «изгибы», «трудные склоны»). Метрическая схема «плавится», переходя почти в силлабику. Это еще заметнее в других переводах Мандельштама из Петрарки, изобилующих хорейческими ходами. Притом любопытно, что две центральные строки (7-я и 8-я), как и в переводе Иванова, выделены полноударностью. Рифмы всюду только женские. Таким образом, и ритмом, и рифмой Мандельштам стремится приблизиться к итальянскому образцу. Порядок рифм строго совпадает с порядком рифм у Петрарки. Впрочем, в одном Мандельштам несколько отходит от оригинала (и от ивановского перевода): у него больше грамматических и изосиллабических (при этом семантически весьма насыщенных) рифм. Ирина Семенко заметила, что в тексте Мандельштама нередко передан самый звуковой состав итальянской рифмы. Ее верные и тонкие наблюдения, пожалуй, следует уточнить в одном месте: рифма *эфира – мира* соотносится скорее не с *assecura – oscura – ventura*, а с *chiarì – imparì*, находящихся в тех же 10-й и 13-й строках (палиндромонический эффект *ari – ира*).

Несравненно точнее, чем у Иванова, передан синтаксический строй оригинала. Мандельштам – во всяком случае, в окончательном варианте – дает те же четыре фразы, что и Петрарка, и так же распределяет их по строкам. Первая фраза, сложная и громоздкая, занимает оба катрена;

вторая (восклицательная) – первую строку первого терцета; третья – две последние строки первого терцета; четвертая – весь второй терцет (воспроизведена петрарковская схема 8 + 1 + 2 + 3, не лишенная, возможно, и мифологических коннотаций).

Однако на фонологическом уровне Мандельштам избегает «итальянизации». У него другой и, возможно, более верный выбор: как Петрарка приводит в действие звуковые ресурсы итальянского языка, так Мандельштам приводит в действие звуковые ресурсы русского. Если, говоря о переводе Иванова, мы вспоминаем реплику Пушкина по поводу батюшковских стихов, то следует сказать, что Мандельштам насыщает свой текст звуками и звукосочетаниями, которые Батюшков считал «варварскими»: сиротствующий, щекочет, глядевших, праха, пряха и т.д.²² Фонетика его «густа», экспрессивна и неожиданна – так же, как его лексика и метафорика. Слово и звук в мандельштамовском переводе подчеркнуты, даны затрудненными и остранными, а не растворенными в общей гармонической атмосфере. Поздний Мандельштам – прежде всего поэт мировой дисгармонии, заменившей ивановскую соборность.

Смысловое движение мандельштамовского текста прекрасно описала Ирина Семенко. Мы не будем повторять ее анализ и добавим лишь несколько наблюдений. Так, в самом начале сонета дана явная отсылка к *Слову о полку Игореве*, которое особенно занимало Мандельштама в этот период: *соловей... славит... щекочет* (ср. *О Бояне, соловию старого времени! а бы ты сиа плъкы ущекотал; щекотъ славши успе; см. ту же реминисценцию в ивановском переводе алкеева гимна к Аполлону*). Мандельштам обходится без слов *сла́дко* и *пла́чет*, но их звуковой облик отчасти повторен в рифмующихся словах *сла́вит... пла́вит*; тем самым как бы подспудно сохранена и их семантика. Звукосмысловых совпадений с оригиналом много больше, чем указывает Семенко: ср. хотя бы *nulla qua giù diletta* – *недолговечней* (14-я строка). Мандельштам усиливает

петрарковскую оппозицию *слуха* (катрены) и *зрения* (терцеты). Так, оба терцета блистательно развивают мифологическую тему *глаза*.²³ В 9-й строке обмануто читательское ожидание (вместо привычного *радужная оболочка глаза* дано сюрреалистическое сочетание *радужная оболочка страха*). И далее *глаз* остается неназванным (как и у Иванова, есть только слово *очей*, относящееся к абстрактному поэтическому словарю – ср. *luti* у Петрарки); однако *глаз* дан в анаграмме *глядевших... глубь... взяла земля*, а кроме того, нагнетены слова и образы, связанные со зрением / слепотой. Не переведенное слово *дио* как бы компенсировано повтором *эфир... эфира* (слова расставлены по краям строки, иконически повторяя тему *глаз*).

Благодатный мир Иванова сменен глубоко трагическим. И все же Мандельштам, как и Иванов, находит медиацию жизни и смерти, которой у Петрарки нет. Очи Лауры взяты *в слепую люльку праха*; но люлька, колыбель – это вечный символ возрождения, та точка бытия, в которой преодолевается гибель поколений и воскрешается надежда.

В переводах Иванова и Мандельштама воплощены две разные поэтики: поэтика узнавания и поэтика новизны, смятения, экспрессии. Сегодня многие, если и не все, предпочитают вторую поэтику. Но равно необходимы Петрарка, прочтенный на петропольской башне в конце прекрасной эпохи, и Петрарка, прочтенный в далеко не прекрасную эпоху в московском злом жилье – или у лагерного костра.

Тексты

Francesco Petrarca

Quel rosignuol, che sí soave piagne
 forse suoi figli, o sua cara consorte,
 di dolcezza empie il cielo et le campagne
 con tante note sí pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
chè 'n dee non credev' io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai più che 'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura.

Вячеслав Иванов

О чем так сладко плачет соловей
И летний мрак живет волшебной силой?
По милой ли тоскует он своей?
По чадам ли? Ни милых нет, ни милой.

Всю ночь он будит грусть мою живею,
Ответствуя один мечте унылой...
Так, вижу я: самих богинь сильней
Царица Смерть! И тем грозит могилой!

О, как легко чарует нас обман!
Не верил я, чтоб тех очей светила,
Те солнца два живых, затмил туман, —

Но черная Земля их поглотила.
«Все тлен! — поет нам боль сердечных ран. —
Все, чем бы жизнь тебя ни обольстила.»

Осип Мандельштам

Как соловей сиротствующий славит
Своих пернатых близких, ночью синей,
И деревенское молчанье плавит
По-над холмами или в котловине, —

И всю-то ночь щекочет и муравит
 И провожает он один, отныне, –
 Меня, меня: силки и сети ставит
 И нудит помнить смертный пот богини...

О, радужная оболочка страха!
 Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
 Взяла земля в слепую люльку праха.

Исполнилось твое желанье, пряжа,
 И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
 Ресничного недолговечней взмаха.

Примечания

- ¹ См. Александр Потебня, *Мысль и язык*, Харьков, 1913 (первое изд. 1862).
- ² Максимилиан Волошин, «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов», *Весы*, 2, 1907, с. 77.
- ³ Ср. многочисленные исследования Ефима Эткинда.
- ⁴ См. общеизвестные высказывания Мандельштама об Иванове (Осип Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 2, Нью-Йорк, 1971, с. 228, 343 и др.). Ср. также Кирилл Тарановский, «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама», in *To Honor Roman Jakobson*, vol. 3, The Hague, 1967, с. 1173–1195; Александр Морозов, «Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова», *Вестник РХД*, 3, 1979, с. 131–155.
- ⁵ Франческо Петрарка, *Автобиография, Исповедь, Сонеты*, перевод Михаила Гершензона и Вячеслава Иванова, Москва, 1915.
- ⁶ *Вестник РСХД*, 1, 1962, с. 49–50; *Воздушные пути*, 3, 1963, с. 19–21; Осип Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 1, Вашингтон, 1967, с. 360–363; Осип Мандельштам, *Стихотворения*, Ленинград, 1973, с. 246–248.
- ⁷ Надежда Мандельштам, *Вторая книга*, Париж, 1972, с. 278.
- ⁸ Ср. Надежда Мандельштам, *Воспоминания*, Париж, 1979, с. 77–78; она же, *Вторая книга*, с. 134; Семен Липкин, «Угль, пылающий огнем», *СССР: внутренние противоречия*, 7, 1983, с. 233.
- ⁹ Надежда Мандельштам, *Вторая книга*, с. 278–279.
- ¹⁰ Ирина Семенко, «Мандельштам – переводчик Петрарки», *Вопросы литературы*, 1970, 10, с. 153–169.

- ¹¹ Donata Mureddu, “Mandelštam and Petrarch”, *Scando-Slavica*, 26, 1980, p. 53–84.
- ¹² В частности, Доната Муредду не различает Ольгу Ваксель и Ольгу Арбенину.
- ¹³ Lowry Nelson, Jr., “*Translatio Lauri: Ivanov’s Translations of Petrarch*”, in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, Yale Russian and East European Publications, 8, New Haven, 1986, p. 162–189.
- ¹⁴ Цит. по Вячеслав Иванов, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, 1978, с. 505–506.
- ¹⁵ Осип Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 2, с. 427.
- ¹⁶ Это и дальнейшие рассуждения относятся только к данному ивановскому переводу.
- ¹⁷ Ср. Nils Åke Nilsson, “Baratynskij’s Elegiac Code”, in *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*, Stockholm Studies in Russian Literature, 10, Stockholm, 1979, p. 144–166.
- ¹⁸ См. Лидия Гинзбург, *О лирике*, Ленинград, 1974, с. 25.
- ¹⁹ Это словоупотребление встречается у Лидия Гинзбург, хотя и не в терминологическом смысле.
- ²⁰ Ср. Tomas Venclova, “Vjačeslav Ivanov – Translator of Kristijonas Donelaitis”, *Journal of Baltic Studies*, 1978, 9, p. 291–304.
- ²¹ Семен Липкин, *op. cit.*, с. 223.
- ²² Ср. известные замечания Корнея Чуковского в его книге *Некрасов как художник*, Петербург, 1922, с. 32–35.
- ²³ См. в этой связи Вячеслав Вс. Иванов, «Категория ‘видимого’ и ‘невидимого’ в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому ‘Вию’», in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague–Paris, 1973, p. 151–176; также Владимир Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, 1948, с. 59–61.