

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)

# ХРИСТИАНСТВО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Взаимодействие  
этнокультурных и религиозно-этических  
традиций  
в русской мысли и литературе

*Сборник шестой*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
„НАУКА“  
2010

Д. Н. МИЦКЕВИЧ

## «РЕАЛИОРИЗМ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

### I. A Realia ad realiora

Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen  
Zum höchsten Dasein immerfort zu strebena

*J. W. Goethe. Faust, II, Act I<sup>1</sup>*

Лозунг Вячеслава Иванова «от реального к реальнейшему» (II, 571) выражает, вслед за не раз цитируемыми им словами Фауста, древнее влечение к Высшему Бытию (II, 601, 602), как и к высвобождению из пределов самореференциальности (II, 553). И чем выше регистрируемый уровень сознания, тем универсальнее, постояннее, первичнее и поэтому — реальнее становится регистрируемый на нем предмет. Доктрина такого «восхождения» относится к жизневосприятию, как и к корням и границам поэтического творчества вообще, и к самой проблеме наличия «высших реальностей» (*realiora*<sup>2</sup>). Его же словообразование «реалиоризм» (II, 571) означает систему восприятия и отражения действительности как иерархии значений, восходящих от обыденности к мистике. Решение ученым поэтом задачи их рас-

---

<sup>1</sup> «Ты побуждаешь и движешь твердое решение / К высшему бытию не-престанно стремиться». Иванов цитирует и переводит в статьях разного времени это спасшее Фауста обращение к земле («Символика эстетических начал», 1905; *Иванов Вяч. Собр. соч.: (В 4 т.) Брюссель, 1971. Т. I. С. 823; «Заветы символизма», 1910; Там же. Т. II. С. 598; «Лик и личины России», 1917; Там же. Т. IV. С. 451*). Далее ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра означает том, арабская — страницу.

<sup>2</sup> По правилам латинского склонения, родительный падеж множественного числа был бы «*realiorum*»; но Иванов, по-видимому, сочинил это словообразование, и вернее не склонять этот неологизм, как если бы он был частью римского обихода.

крытия утверждает трудный и редкий по последовательности путь в практике русского и мирового искусства. Рассматривая действенность «реалиоризма» как модели поэтического творчества, постараемся сопоставить теоретические освещения самим Ивановым взятого на себя задания с примером его выполнения в программном сонете «*Apollini*».<sup>3</sup>

Обнаружение *realioga* в общей динамике стихотворения возлагается Ивановым на читателя.<sup>4</sup> Ему дана возможность начать с припоминания биографических и библиографических ситуаций, откуда автор черпал заимствованные образы и концепты.<sup>5</sup> Распознавая подтексты,

---

<sup>3</sup> Стихотворение «Когда вспойт ваш корень гробовой...» (II, 358—359) появилось в первом номере журнала «Аполлон» (октябрь 1909 г.) под заглавием «*Apollini*» в расцвете творчества Вячеслава Иванова и Серебряного века. О разных аспектах этого сонета мне уже не раз доводилось писать.

<sup>4</sup> См. примеч. 55.

<sup>5</sup> Ссылаясь на М. М. Бахтина и С. С. Аверинцева, С. Н. Доценко справедливо заключает: «Кажущаяся сложность, а зачастую и „непонятность“ поэзии Иванова во многом объясняется ее цитатной природой. Но стоит раскрыть источники цитат и реминисценций — и многое у Иванова оказывается на удивление простым и понятным» (Доценко С. Н. О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «*Rozalia tou agiou Nikolaou*» // Русская литература. 2006. № 3. С. 109). В своем последнем цикле, в стихотворении «И поэт чему-то учит...», Иванов с мудрой шутливостью уверяет, что «не мудрости своей» и не качеству жизни, а «Учит он — вспоминать» (II, 592). И в своей первой статье о литературе он пишет: «Что сознание — воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым, — орган народного воспоминания» (I, 713). Память вмещает и категоризирует все, что мы знаем и о чем можем судить (блаж. Августин, «Исповедь», кн. X, VIII). Для художника проблема *realioga* и памяти сложнее: в совершеннейшем из примеров «реалиоризма», «*Paradiso*», Данте, признается, что ни слова, ни память не могут удержать того, что мистически предстало взору (*Canto I*, 4—9 и XXXIII, 55—57; см. также его письмо к меценату Кан Гранде (*Epist. XIII*, 77—79, 83—84) и там же ссылку на апостола Павла (2 Кор. 12: 3—4)). А в Новое время знаменито стихотворение Тютчева «*Silentium*», «обнажающее самый корень нового символизма», с которого Иванов начинает свою статью «Заветы символизма» (II, 589). Дальше Иванов ссылается на миф Шиллера о поэте, вернувшемся с Парнаса на землю и нашедшем, что все на ней поделено между практическими хозяевами (II, 594). Вероятно, имелось в виду стихотворение 1795 г. «*Die Teilung der Erde*» («Раздел земли»). Вордсворт здесь не упоминается, но его неоконченная поэма, посмертно названная «*The Prelude*», во многом созвучна Тютчеву и предвосхищает интуитивный реализм Иванова.

читатель приобщается к мировой культуре. Для этого Иванов-филолог воскрешает концепции (пошмена) многих своих предтеч, пользуясь особой, характерной для него, комбинацией методов: *интертекстуальностью*, *мифотворчеством*, *полисемией* и «*опрозрачиванием*» реальности. Эти методы еще ожидают специальных теоретических описаний. Пока же, в первой части этой работы, отметим их обоснование, а во второй — их применение и взаимное освещение.

Осмысление того, что, собственно, являются собой интуитивно воспринятые *realioga*, удастся смертным лишь отчасти, но эрос этой мистерии (согласимся с Ивановым) всегда стимулировал лирику, он централен в «истинном символизме» и гарантирует оригинальность поэта.<sup>6</sup> По моему опыту, действительность *realioga* вернее определяется в цельности единого произведения, нежели в компиляции деталей из многих произведений или с птичьего полета экстенсивных обзоров всего корпуса текстов поэта-мыслителя.<sup>7</sup> С накоплением достоверных

---

<sup>6</sup> «...В каком объеме принимается термин символизма? Поспешим разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себе, разумеет мы, но шире — современную душу, породившую это искусство», — писал Иванов в статье «Предчувствия и предвестия» (II, 86). «Отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям» (II, 609). Само подразумевание наличия *realioga* единит субъекты творящего и воспринимающего. Под «целостной» же подразумевается личность, способная «превзойти самого себя» (блаж. Августин), то есть перейти границы самореференциальности «ограниченного индивидуализма» (II, 623, 635).

<sup>7</sup> Иванов резко порицал смешение цитат из разных контекстов как методологически недопустимую контаминацию (см.: *Иванов Вяч.* Старый набросок ответа на «Реконструкцию». (Прил. к письму к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 г.) // *Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.* «Ну, а по существу я Ваш неоплатный должник»: Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // *Символ.* № 53/54: Вячеслав Иванов: несобранное и неизданное. (Париж; Москва), 2008. С. 398—399. Далее сокращенно: Фрагменты). В этой работе я концентрируюсь лишь на одном моменте системы Иванова: внесении «высших реальностей» в словесный материал. Со своей стороны, «*Apollini*» — образец «совершенной лирики» (II, 796) — являет собой наилучшую площадку для обозрения многолинейных ассоциаций. Учет того, которые из составных его общей системы преобладают в данном тексте, требует знакомства со всеми его высказываниями; тогда показ порядка и соподчинений мыслей Иванова предотвратит погрешность контаминации. Но резкое порицание попытки друга выявить его философию из разных статей о литературе — урок, заданный Ивановым всем нам, аналитикам его трудов.

интерпретаций узнавание перепевов realioa в трудах Иванова станет легкой рутинной, но пока, несмотря на высокую разумность его статей, посвященных той же доктрине — ученой интуитивности «ясновидения веры» (II, 556), уразумение системы Иванова все еще пребывает в начальной стадии. При принципиальной близости в этой системе задач философии и искусства, его проза и поэзия пополняют друг друга лишь косвенно, а внимание автора к точности передаваемой им мысли не допускает редуций и упрощений его сложной диалектики.

Первая часть предлагаемой работы сличает теоретические высказывания Иванова с их отражениями в сонете «Аполлини». Цитируемые из него слова (с номером строки в квадратных скобках) приводятся как поэтические эквиваленты ключевых моментов доктрины. Стихотворные тропы обогащают доктринальные доводы неожиданными ассоциациями, не вмещающимися в линейный дискурс формальной прозы. А перенос логически-смысловой нагрузки из прозы на цитируемые иносказания, в свою очередь, сообщает мотивирующую их логику. Эволюция религиозно-эстетической доктрины Иванова видится как путь, последовательно приведший его за границы искусства, но осуществившийся *благодаря* искусству. Припомним его программное стихотворение:

#### APOLLINI

Когда вспоит ваш корень гробовой  
Ключами слез Любовь, и мрак — суровый,  
Как смерти сень, — волшебною дубровой,  
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой:

Возноситесь вы гордой головой,  
О Гимны, в свет, сквозь над мглой багровой  
Синеющих долин, как лес лавровый,  
Изваянный на тверди огневой.

Под хмелем волн, в пурпуровой темнице,  
В жемчужнице-слезнице горьких лон,  
Как перлы бездн, родитесь вы — в гробнице.

Кто вещей Дафн в эфирный взял полон,  
И в лавр одел, и отразил в кринице  
Прозрачности бессмертной?.. Аполлон!

Первая строфа этого сонета — хороший пример иконографической стратегии. Зародыш гимнов («корень» [1]) прорастает при сте-

чении определенных состояний духа. А их ядро — *realiora* — раскрываются только в последней строфе. И «адресат» сонета — «О Гимны», его главное подлежащее, — называется только во втором катрене [6], хотя они намечены уже в первой строке личным местоимением «ваш» [1]. Но «мрак суровый» [2], в котором зарождается творчество, уже не есть оргийное умопомрачение Мэнады, «где гнездятся глубинные корни пола <...> хаотическая сфера — область двуполого мужеженского Диониса». Этот мрак более не «становление, соединяющее оба пола ощупью темных зачатий» (I, 829). Он — «Как смерти сень» [3], трагическое умопросветление катарсиса. И биографически испытанные поэтом составляющие этого «мрака», принятые как общечеловеческие, слагаются из членораздельных составных: «ключей слез» [2] над смертной утратой и всплывающей [1] ими «Любви» [2]. А второе сравнение — беспутица «волшебной дубровы» [3] — поясняется контекстом: «где Дант блуждал» [4], то есть Первой песнью «Inferno». Дуброва подобных же голосов-ассоциаций «обстанет» [4] пока что загадочный (до 12-й строки, именуемой «Дафн», во множественном (!) числе) субъект. И этот субъект эфирно-надгробных *realiora* явлен уже в первой строфе в своей земной ипостаси как «ствол живой» [4], в котором, по Овидию, Дафна была заживо погребена.

Замечательно, что термины этого сонета отвечают всем фазам становления поэта. Переход последней строфы на сверхличностный уровень легко понять и как переход от активно гласного славословия на пассивный уровень мистического созерцания, ведущего к последним тридцати годам «келейного» молчания. В стихах же иконы (имя-образы), долженствующие воплощать наития *realiora*, выбираются Ивановым из личного опыта, из природы и из опыта корифеев европейской культуры. Разнородность этих источников отличает «варварски роскошно» затрудненное преподношение *realia* (не самих *realiora*, а их символов) ранних сборников от все более «скупых» циклов Иванова.

Эллипсис — опущение пояснительных связей (о них ниже) между столь разнородными составными данного мрака — подчеркнут здесь оксюморонами, твердо спаянными из существительных и атрибутов: «корень гробовой» [1], «ствол живой» [4], «твердь огневая» [8], или, ниже, «родитесь вы в гробнице» [11], «эфирный полон» [12], «прозрачности бессмертной» [14]. Контрастность оксюморонов создает впечатление антиномной речи, сбивающей читателя с рельс обычного чтения на поиски окольных ассоциаций, мотивиру-

ющих данные сцепления.<sup>8</sup> Те же ассоциации встречаются в других произведениях Иванова или в ссылках на чужие — названные (Данте) и неназванные (Овидий) — источники. Пропуски объяснительных связей — «пифийная» эллиптика.<sup>9</sup> Знаменование духовных ощущений контрастными, архаически стилизованными подоби́ями составляет, на мой взгляд, единственное совпадение поэтики Иванова со стратегиями современного ему авангарда. Но в отличие от неопрIMITивистов его мифологические стихи не довольствуются только эстетическим эффектом: чтению «Ароллини», как и всех текстов Иванова, предпосылается *всегдашнее* задание отражать вневременные значения (*realiora*) в видимых вещах (*in rebus*).<sup>10</sup> Статьи

---

<sup>8</sup> «Поэзия духа», по своей природе, вынуждена согласовывать лингвистические суждения с мифопоэтическими. «Антиномизм, — по верному замечанию современной исследовательницы, — пронизывает не только архитектурный, тематический и формально-композиционный уровни поэзии Вячеслава Иванова, но проникает и в ее молекулярный лингвистический состав» (*Гоготишвили Л. А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 104*). «Может быть, говоря о поэзии, мы вступаем в такую область *первооснов* духа, что там уже мыслить не антиномично — невозможно; может быть, там — в этой стране — перестают иметь силы обычные законы мышления, и начинается власть иных, неизведанных, которые кажутся нам законами антиномии, законами *необходимости* противоречия?» (*Пяст Вл. Стихи о Прекрасной Даме. <Рец. на первый том Собрания сочинений А. Блока> // Аполлон. 1911. № 8. С. 69; переизд.: Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 224*). Иванов, как постараемся доказать, осуществляет рациональный контроль над неизбежными психологическими «противоречиями», пользуясь полисемией символического языка. И научный этикет требует доказательств, что приводимые источники данных терминов действительно были у автора на уме во время или около времени писания, — не просто по их совпадению или сходству со сказанным, а по биографическим или текстуальным доказательствам.

<sup>9</sup> Пифия в дифирамбе «Огненосцы» так утверждает всеобщность: «Из Хаоса родимого / Гляди — Звезда, Звезда!... / Из *Нет* непримиримого — Спирительное Да!...» (II, 243).

<sup>10</sup> Эта цель, роднящая немецких романтиков со Средневековьем, конечно, не нова: Иванов причисляет себя к традиции «Поэтов Духа» (I, 737) — вертикально устремленных гимнопевцев. Чувствуя себя детьми земли и неба, они ищут в себе признаки соприродности этих реальностей. Взятые во второй части моей статьи как эпиграф строки одного из последних стихотворений Иванова, написанного по посещении выставки старинных картин («Вы, чьи резец, палитра, лира...»), подтверждают, что

Иванова так или иначе трактуют этот императив, но постоянное его выполнение проходило весьма обусловлено. По признанию, сделанному в 1933 году, «словесное озаменование постигаемого» «часто бывало неточно, соблазнительно, потому что постигаемое еще „неясно различалось, как чрез магический кристалл“, по слову Пушкина, — говоря проще, не было еще достигнуто до конца».<sup>11</sup> В писаниях Иванова эта роль возлагалась преимущественно на поэзию как на более вместительный словесный жанр. Как записано в его дневнике 21 апреля 1902 года: «Итак, в лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (не тем знанием, которое может быть выражено в прозе) {...} Итак, опять — поэзия?!» (II, 771).

### 1. 1. Аполлиническое созерцание

Сонет «*Apollini*» отмечает в системе кодов Иванова переход от смутного дионисийства, прославившего его в начале пути, к более созерцательному, нежели оргиастическому, подходу к творчеству. Героем выступает уже не Дионис, а Аполлон. Внешне имя последнего было вызвано участием Иванова в петербургской группе модернистов, собравшихся вокруг журнала «Аполлон» (1909—1917). Но уже в программной «дискуссии» «Пчелы и осы Аполлона» (в том же первом номере, где появился сонет) показано обособление позиции Иванова. Для него Дионис еще остается неотъемлемым стимулом творчества, хотя уже явно вне поля зрения. Так и дионисийские предпосылки сюжета «*Apollini*» — страсти «Любви» и «Смерти» — показаны как завершенные уже до начала повествования. Внимание переносится на другую ипостась божественных геалиога: на аполлиническую посмертную рефлексию инвариантных и сверхличных ценностей. В этом и состоит отличие Иванова от «аполлоновцев» и от его современников в целом. Речения «Философа» (Иванова) в редакционной автопародии вторят почти буквально мотивам сонета «*Apollini*»:

«Дельфийское жречество<sup>12</sup> утвердило двуединую религию нераздельных и неслиянных богов». «Корни Аполлонического искусства

---

он, и как потребитель, и как творец культуры, остался до конца дней верным заданию отражать «свет иной».

<sup>11</sup> Фрагменты. С. 397—398.

<sup>12</sup> Вероятно, Плутарх в «*De Pythiae oraculis*» или «*Questiones Graecae*».

в Дионисе [ср. «корень гробовой», вспаиваемый «Любовью»]. Дант проходил сквозь „selva oscura“, громоздящий вокруг него свои ужасы [ср. «волшебною дубровой, / Где Дант блуждал» [3—4] и «мрак — суровый» [2]]. Это образ жизни, лик Диониса. Но вот расходитя [в печати: «рассеивается»] мрак ночи, и в белом утреннем тумане [ср. «синеющих долин», 7] четко отражаются в застывшем озере<sup>13</sup> [«и отразил в кринице» 13] металлические [в печати: «металлически чеканные»] лавры [ср. «Как лес лавровый / Изваянный на тверди огневой», 7—8], и золотое небо — Аполлон [ср. «В Прозрачности бессмертной — Аполлон», 12]. Но это строго священственное [в печати опущено] видение встает уже за пределами жизни [ср. «В эфирном полоне», 12]. Золотой [в печати: «белый»] лик Аполлона для меня рисуется как лик смерти [ср. «Как смерти сень» [3]]. Я не вижу, куда может вести Аполлон в области жизни (...) нельзя достичь ступеней Аполлонова храма, не пройдя через Любовь и Смерть».<sup>14</sup> В нашем сонете «Любовь» и «Смерть» также пишутся с большой буквы, подчеркивая их свойство вмещать *realioga in rebus*.

Для рассматриваемой темы внутреннее аполлинийство Иванова важнее филологических первоисточников и внешнего отношения к журналу «Аполлон». Это аполлинийство восходит к поэтике упоминаемого тут Данте [4], видевшего в Аполлоне символ творчески-сообщительной религиозности, художественно восполняющей обрядно-доктринальную религиозность глубочайшего христианского поэта (Paradiso, I, 13—15; II, 22). Далее в моей работе будет рассмотрено отрицание Ивановым господствующего в модернизме индивидуализма. Это, казалось бы, парадоксальное для самоуглубленного лирика отклонение выступает рельефнее на фоне его отношений с Андреем Белым и А. Блоком, виртуозами иносказательной техники передачи своего состояния духа, служащими, как и он, *realioga*, но оставшимися, по сути, индивидуалистами.<sup>15</sup> Иванов же исходит из

<sup>13</sup> Не отсюда ли сравнение Николая Гумилева: «...обычно поэтическое живописание — это озеро, отражающее в себе небо; поэзия Вячеслава Иванова — небо, отраженное в озере» (рецензия на «Speculum Speculogum», второй книги «Сог ardens», заключаемой сонетом «Аполлини»; Аполлон. 1911. № 7).

<sup>14</sup> Аполлон. № 1. 1909. С. 80—81. 2-я паг. Цитирую также более ранний, но вполне законченный вариант, опубликованный П. В. Дмитриевым (Дмитриев П. В. «Пчелы и осы Аполлона»: К вопросу о формировании эстетики журнала // Русская литература. 2008. № 1. С. 233).

<sup>15</sup> См. подробнее разделы I. 5, I. 7.

ортодоксально церковного понимания духовности и в то же время вменяет себе в обязанность реализм — передачу лишь подлинно пережитых, лично засвидетельствованных событий. И он отстаивает объективный лиризм на психологически целостной почве мировой всесвязности (панкогерентности). При этом он воздерживается от публичного высказывания и навязывания своих личных религиозных убеждений.<sup>16</sup>

В конце этой части работы необходимо рассмотреть конфликт, приведший Иванова к изоляции от духа времени и умолчанию его музыки. Из внешних причин достаточно припомнить потерю контакта с читателем: с отлучением от «безучастной» культурной атмосферы Петербурга утратился и дидактический пыл;<sup>17</sup> и после «Нежной тай-

---

<sup>16</sup> «Пусть хорошо заметит читатель — под религией понимается не какое-либо определенное содержание религиозных верований, но форма самоопределения личности в ее отношении к миру и к Богу» («Манера, лицо и стиль», 1912; II, 620). В наиболее продуктивный в литературном плане петербургский период Иванов предпочитал писать о *наличии*, но не о *сущности* лично ощущаемых им *realiora*. Впоследствии, когда пропитание семьи напрямую зависело от престижа и вразумительности его идей среди иноязычной элиты, полиглоту и ученому Иванову было трудно представлять их во весь рост без опоры на собственную поэтическую мифологию. Тогда, при закате гуманизма, ожидаемые от него после «Переписки из двух углов» (1920) оригинальность и вес «русской духовности» нуждалась в приурочивании прошлых писаний к европейскому академическому обиходу. Так, в конце 1920-х и начале 1930-х гг. Иванов, как отмечается в предисловии к публикации его писем к Е. Д. Шору, подчеркивал, «что ведущим началом его творчества всегда была Церковь, и предназначение России в современном европейском мире непосредственно связано для него с той задачей, которую возлагает на себя и Русская Православная Церковь, и русский народ. Так, сохраняя верность началам своего пути, он все же считает необходимым переработку тех старых статей, где его позиция кажется ему устаревшей или уводящей в сторону от основного вектора, ориентированного на Церковь» (Фрагменты. С. 340).

<sup>17</sup> Показателем пассажа в речи Иванова «Взгляд Скрябина на искусство» (декабрь 1916 г.): «...я признаюсь, что после тех споров [весной 1910 г.] о смысле символизма, когда мы с Александром Блоком защищали на страницах беспристрастного и, казалось, безучастного „Аполлона“ теургический постулат, я был, — несмотря на возникновение, под руководством Андрея Белого, скромного журнала „Труды и дни“, поставившего себе задачей философски развивать содержание наших общих чаяний, — все же глубоко удручен сознанием нашего одиночества. Нам, затосковавшим в плену безответственной но и бездейственной свободы,

ны» (1912) Иванов более не издавал сборников стихотворений, стал все реже и скупее писать стихи и десятилетиями вовсе не писал. Сложнее объяснить долго назревавший внутренний конфликт между мистическим устремлением и стихотворчеством. Это трение привело к парадоксальным последствиям, относящимся прямо к нашей теме. Изначальная неясность «магического кристалла» оказалась великим стимулом. Поэтическое изложение интуитивных наитий через мифические метаморфозы, с обилием ссылок на опыт духовных предтеч, помогало осмыслять *realiote*. Но по мере их пурификации и кристаллизации надобность в иносказательных лирических отражениях (творимых к тому времени, в сущности, для себя), резко снижалась. Вдобавок, установка на «вечность» тематики все более отлучала «центральную фигуру Серебряного века» от всеобщей тенденции живописать лишь текущий момент, в то время как для Иванова текущие *res* были всегда лишь отправным пунктом для духовного восхождения а *realia ad realiora*. Эрос его лирики — подбор сложных *realia*, иллюстрирующих состояние духа, — с годами снижался, потому что сам дух отдалялся от хаотической сферы («по ту сторону добра и зла»<sup>18</sup> к христианской положительности, то есть от эроса (открывания тайн) к «Любви» бытия, соприродной божественной.

---

как в вертограде запечатленном, по освобождающему действию, — ставили в вину, будто мы хотим сделать девственную царицу вертограда, Музу, — служанкою какой-то религии; никто (курсив мой. — Д. М.) не умел расслышать нас, ни разгадать. Благая судьба привела меня в Москву, и двухлетнее жительство в одном городе со Скрябиным позволило мне углубить мое, дотоле поверхностное, с ним знакомство. (...) при первых же менее принужденных встречах обнаружилось (...) что теоретические положения его о соборности и хоровом действе проникнуты были пафосом мистического реализма и отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что они были для него еще и непосредственными практическими заданиями. Мы могли, пожалуй должны были спорить только о высших формах религиозного сознания, или исповедания; мистическая подоснова мирозерцания оказалась у нас общею, общими и многие частности интуитивного постижения, общим в особенности взгляд на смысл искусства. С благоговейной благодарностью вспоминаю я об этом сближении, ставшем одною из знаменательных граней моей жизни» (III, 182—183).

<sup>18</sup> В 1905 году Иванов еще говорил об этой хаотичной сфере: «Она демонична демонизмом стихий, но не зла. Это — плодотворное лоно, а не дьявольское окостенение» («Символика эстетических начал»; I, 829, см. примеч. 21).

Все увереннее становилось гетевское «твердое решение непрестанно стремиться» к Абсолюту.

Вторая часть предлагаемой работы демонстрирует ряд приемов «эмблематики смысла» в сонете «Arollini». Сначала коснемся скрещенния *realioga* с *realia* на уровнях интертекстуальности, полисемии, «прозрачности» и языка как такового. Затем остановимся подробнее на особенностях ивановского кодирования, часть из которых, кажется, в науке еще не отмечена. Мой логоцентрический подход не претендует на охват всех семиотических ассоциаций, ведущих из «созидаемой формы» (*forma formans*) этого сонета к *realioga*.<sup>19</sup> Но логоцентризм прямее всего касается контекстуализации содержания стихов и прозы Иванова, как и связи состояния духа с просодической стратегией. Данное истолкование сонета «Arollini» посвящается не столько апологии его сложности, сколько начертанию возможного и упущенного современной культурой стремления созидать «большой стиль» (II, 602), открывать неумирающую эссенцию бытия в реальном облике смертных вещей (*realioga in rebus*). Так надгробное гимнопение издавна «возносило в свет» [6] души вкругстоящих от частных ассоциаций к единыщему их в «Прозрачности бессмертной» [14] Духу, то есть «от реального к реальнейшему».

## 1. 2. Потенциал «реалиоризма»

Чем больше архивные открытия позволяют проникать в биографию Иванова, тем настоятельнее возникает вопрос: в чем, собственно, состоит его вклад в тогдашнюю и в грядущую культуру. Его личное обаяние, щедрое учительство и «эллинский стих» получили широкое признание; но что от этого привилось советской, эмигрантской или европейской культуре? По-моему — огромный потенциал его неприпятой доктрины. Ее освоение в ближнем или далеком будущем может оживить восприятие действительности и объяснить механику выражения «несказанного». Заодно это послужит ключом

---

<sup>19</sup> Для раскрытия музыкально-эмоциональной выразительности «Arollini» в будущем следует прибегнуть к фоноцентрическому подходу, связывая его с ивановским «реалиоризмом». Без этой связи «отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом, поскольку они не знают символизма» (II, 609). Фонетические свойства текста скорее оживляют, нежели порождают в читателе новые образные и смысловые ассоциации.

к символике Иванова, как особого вклада в цивилизацию. Его доктрина создавалась не абстрактно, как академическая теория, а *in medias res*, в практическом слиянии ученой филологии, продуманного мифотворчества, религиозного благоговения, языкового энтузиазма и ясной грани между человеческим и художественным устремлениями. С осмыслением этих качеств неподражаемый ивановский стих зазвучит в оркестре русских шедевров как один из ведущих инструментов.

Глубина мысли Иванова приводила в восторг кучку крупных европейских гуманистов 20-х и 30-х годов, но когда на закате гуманизма его просили представить в переводе свои старые русские эссе, ему стоило почти непосильного труда преодолевать их оторванность от почвы российского контекста. В совокупности его труды того периода представляют «роскошное богатство строго и изящно систематизированных и систематизации не поддающихся идей». <sup>20</sup> Но и тогда, служа парадигме мистической настроенности и поддерживаемые филологически подкрепленной поэзией, его мысли не имели достаточно силы, чтобы повернуть ход духа времени. А в Европе его идеи нуждались в приурочивании к тамошней традиции, с которой Иванов был хорошо знаком, но для которой раньше не писал. И поныне ни новые биографические данные, ни подсчеты структурных элементов не открывают читателю «толк» стихотворений Иванова. По справедливому речению Блока, «В тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа». <sup>21</sup> По иронии судьбы, неоспоримая виртуоз-

---

<sup>20</sup> Дешарт О. <Шор О. А.> <Комментарии> (III, 746). Об этой проблеме см.: Фрагменты. С. 397—402.

<sup>21</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма. Ответная речь к докладу Вячеслава Иванова «Заветы символизма». Оба эссе появились в восьмом номере журнала «Аполлон» (1910. С. 5—20, 21—30). Вспомним, что в начале карьеры Иванов объяснял эрос этого восприятия еще в чисто дионисийском свете: «Это царство не знает межей и пределов. Все формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики, нет личности. <...> В этих недрах чреватой ночи, где гнездятся глубинные корни пола, нет разлуки пола. Если мужественно восхождение, и нисхождение отвечает началу женскому, если там лучится Аполлон и здесь улыбается Афродита, — то хаотическая сфера — область двуполого, мужженского Диониса. В ней становление соединяет оба пола ошупью темных зачатий» (I, 829). Богословские понятия «восхождения» и «нисхождения», примененные в этой ранней статье, заметно уточняются и поправляются в статье «О границах искусства» (1913, II; 627—651).

ность речи, выработанной на стыке несказанного и сказанного, отгородила музу Иванова от широкой публики, как и от коллег, не говоря о чужестранцах. Так, несмотря на обдуманность его поэтики и на усилия нескольких ученых, «центральная фигура Серебряного века» остается наименее освоенной.<sup>22</sup>

Даже в петербургский период (1905—1911) — время наибольшей популярности Иванова, сообщество поэтов не приняло «реалиоризм» как жизнеподательный инструмент поэзии, подозревая, что он подчиняет искусство некоей внелитературной цели («*poesia — ancilla theologiae*»). Это было недоразумением, поскольку догма касалась только особого типа поэзии<sup>23</sup> и предоставляла каждому понимать *realiora* по-своему. Иванов не делился своей сокровенной верой ни с публикой, ни с литераторами, а ссылался на изысканные источники. Это дало повод молве причислить его к «чернокнижникам» и освободило от труда разбирать его идеи. Хотя никто не оспаривал убедительности его исторических примеров «реалиоризма» как вдохновителя неоспоримых шедевров, предлагаемый Ивановым подход отвергли все: его же соратники-символисты, эстеты, авангардисты, утилитаристы, ортодоксы, широкая публика. Массовое неприятие «реалиоризма» связано с материализацией культуры и с культом индивидуализма. В глазах ценителей высокого искусства эта тенденция оказалась судьбоносной для искусства и для гуманизма, оправдывая предупреждения Иванова о недалёковидности и угрозе неврастении «ограниченного индивидуализма».<sup>24</sup> Будущее покажет,

---

<sup>22</sup> Литература об Иванове (см.: Davidson P. Viacheslav Ivanov, a Reference Guide. New York, 1996) свидетельствует о престиже мудреца, но почти ничего о применении его идей.

<sup>23</sup> Диктум Иванова «Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть „только искусством“» («Заветы символизма»; II, 599) обрел широкую известность; но Иванов не имел в виду поэзию в целом: «Требование символической действенности столь же необязательно, как и требования „ut pictura“ [как картина] или „dulcia sunt“ [сладкие звучания] {...} Зато есть школы. И одна отличается от другой теми особенными, как бы сверхобязательными требованиями, которые она вольно налагает на себя {...} Так и символическая школа требует от себя большего, нежели другие» («Мысли о символизме», 1912, II, 609—610).

<sup>24</sup> Угрозе индивидуализма Иванов придавал мистическое значение: «Люцифер в человеке — начало его одинокой самостоятельности, его самовольного самоутверждения в отъединенности от целого, в отчужденности от божественного единства» («Лик и личины России»; IV, 448). Недальновидность индивидуализма Иванов видел и с точки зрения изна-

верны ли ивановские антитоты к этому. Но выдвигаемый им тип трансцензуса и «вознесения в свет» [5—6] к сверхличным *realioga* светочей мировой литературы явлены им как поэтически вполне выполнимые акты. Предлагаемая работа ставит задачей показать, как труднодоступный «реалиоризм» Иванова дает действенный *raison d'être* и ключ к тайнописи его творений. «Реалиоризм» подключает Иванова, прямее других модернистов и постмодернистов, к традиции корифеев античности, раннего Ренессанса и раннего романтизма. Независимо от вкусов любителей словесности «реалиоризм» способен служить фундаментальным критерием, историческим, философским и эстетическим водоразделом между духовно и материально, объективно и субъективно ориентированным искусством.

Подразумевание, что каждая глосса несет в себе *realioga*, разрешает их антиномность и поставляет их общий и, подчеркнем, — *позитивный* — знаменатель. Общий мажорный пафос ивановского славословия явно проецирует установку на панкогерентное миропонимание, даже перед лицом трагедии и смерти. Благостная всесвязность царящего над нами порядка, всеми видимого как «твердь огневая» [8]. Как «кормчие звезды» ориентировали путешествующих, всякие небесные явления издавна вызывали «стремление к наивысшему бытию».<sup>25</sup> Так или иначе, это побуждение активируется каж-

---

чайно прельщенного читателя: «Обыватель знает, в сущности, два искусства: одно — глубоко интимное, отвечающее непосредственно его горестям и радостям, запросам и потребностям его диапазона переживаний; к такому искусству он невзыскателен эстетически, а практически всегда ему благодарен. И есть для него другое искусство, которое он умеет уважать, как Искусство с большой буквы, а порой и любить, несмотря на крайнюю смутность постижения. К этому второму искусству он бессознательно чрезвычайно требователен и в своем признании такового большею частью прав. Это — искусство стиля, обобщенного до границ большого стиля. Вот этого-то стиля массы и не находят в новом творчестве. А не находят оттого, что новые художники все еще не выросли из мерок ограниченного индивидуализма» («Манера, лицо и стиль», 1912; II, 622—623).

<sup>25</sup> См. примеч. 1. Далее, всеохватывающая «радуга». «Этот центральный философский термин Вл. Соловьева приобретает в мысли Иванова историософское звучание. В последующих поэтических произведениях и теоретических эссе символика арки, а также близких образов (радуги, дуги, купола) — может обозначать порыв к горнему и возвращение к земле, восхождение и нисхождение, наконец соборное единение человечества в постапокалиптической перспективе» (Шишкин А. Б. Вехи изгнания: «Римские сонеты» Вячеслава Иванова // Литература русского зару-

дый раз восхождением a realibus ad realiora. Гелиотропичность «реалиоризма» полно выражена в «Ароллини» [5—6], и статьи Иванова<sup>26</sup> подтверждают рабочую гипотезу, что, если один сонет и не говорит за весь эволюционирующий корпус, та же энергия одушевляет все творчество этого поэта. То, что поэтические образы, как и физические предметы, должны нести сверхвещественные наития, излагается и в его теории. Эмпирика «слово-плоти» — элементы вокализации и графики и их синтаксические сцепления — содействует порождению в уме событий предметов (*res*), в которых (*in rebus*) обитают признаки *realiora*.<sup>27</sup> В «Ароллини» это триумфальное открытие делается на «горьком лоне» [10] надгробного рыдания [1—3]. Диапазон такого эмоционального контраста придает сонету авторитет манифеста и модели, приложимой к ряду других, менее трагических и экстатичных воплощений *той же темы*.

По древней привилегии, поэт-мифотворец волен, распределяя слова, утрировать метаморфозы своих образов и отсеивать попутные детали.<sup>28</sup> При этом образы могут чередоваться, как при сновидении или дальней памяти, без специфики координат времени и места. Далее словесная данность, то есть названные действия, образы и их свойства, группируются в порядке открытия «соответствий». Совпадения смежности или подобия вещей (метонимии и метафоры) слу-

---

бежья: взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 127—128). Как известно, Иванов назвал свой первый сборник стихотворений «Кормчие звезды», а третий и главный, «быть может самый интимный» (М. А. Кузмин), сборник «*Cor ardens*» думал назвать «*Iris in Iris*» (*Iris* — богиня радуги), и образ древнеримской арки появляется уже в набросках Иванова 1892 г. (Там же. С. 127).

<sup>26</sup> Имеются в виду главным образом эссе, вошедшие в сборники «По звездам» (1909) и «Борозды и межи» (1916), охватывающие поэтически наиболее продуктивный, петербургский период Иванова, а также переписка уже в эмиграции, особенно с Е. Д. Шором, С. А. Коноваловым, Ф. А. Степуном, с сыном и дочерью поэта.

<sup>27</sup> «Священный глагол, *ἱερὸς λόγος*, обращается в слово как *μῦθος*» [формообразование] («Мысли о символизме», II, 608). Отсюда уверение Иванова: «Не мни: мы, в небе тая, / С землей разлучены: — / Ведет тропя святая / В заоблачные сны» («Поэты Духа», 1904; I, 737).

<sup>28</sup> «Поскольку идеи Платона суть *res realissimae*, вещи воистину, он требует от искусства столь близкого означенования этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, то есть *требуется символического реализма*» (курсив мой. — Д. М.; II, 541—542).

жат слиянию в уме феноменальных и ноуменальных обстоятельств (*realia cum realiora*). Таким образом, то, что внешне (синтаксически) предстает как антиномии, внутренне (семантически) является скрещиваниями полуноуменальных и полуфеноменальных величин. Ниже рассмотрим, как на протяжении текста, компенсируя антиномичность, легко заметные лексические повторы — тавтологии, синонимы, синекдохи и оппозиции — семантически перекликаются *поверх* безупречного синтаксиса «несуразных» фраз. Такие возвраты мысли в новых ассоциациях к уже опознанным символам множат, продолжают и уточняют их значения. В тех же строках проводятся разные виды речевой коммуникации: кроме синтаксического и фоно-ритмического выдвигается и ассоциативный род информации,<sup>29</sup> что позволяет Иванову сближать элементы столь разнородных измерений как *realiora* и *realia*. Кроме эмоционального увидим также и «космический» диапазон «духовной вертикали» между «твердью огневой» (идея Данте из четвертой строки Первой Песни «Рая») и «волнами» [9] подсознательных ритмов «бездн» [11].

### 1. 3. Формулы направления духа

Лозунги «*a realia ad realiora*» и «*realiora in rebus*» определяют противоположные направленности и два онтологически разных агента действия. Первый лозунг указывает на способность любого

---

<sup>29</sup> Основной сюжет «*Apollini*» — возникновение «Гимнов» — развивается не в порядке строк, хронологии или топографической смежности событий. Он течет особым порядком исключительных совпадений, формально связанных лишь гибридными союзами, с которых начинается более трети строк сонета. Как учил Иванов, «Логика стиха проявляется именно в союзах, союзы дают стиху цемент; они же являются спайкой отдельных мыслей и образов» («Кружок поэзии» в записи Фейги Коган / Введ. и публ. А. Шишкина // VIII *Convegno internazionale «Vjačeslav Ivanov: poesia e Sacra Scrittura»* = VIII Междунар. конф. «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией» / A cura di A. Shishkin. (Salerno, 2004). (Vol.) II. С. 122 (Еуропа Orientalis. 2002. (Vol.) XXI, (№) 2); далее сокращенно: *Кружок поэзии*). «...Логика, конечно, можно было бы и не приглашать, если бы оно [стихотворение] не было так умно, очень умно построено» (Там же, по поводу стихотворения Ф. И. Коган). Также и ивановская антиномность (рискну сказать) *всегда* таит в себе (как и заумь Хлебникова) нити логических объяснений. Перед учеными интерпретаторами огромная задача: одна лишь мелолея «Человек» (1915—1918) содержит почти в сто раз (!) больше «антиномных» строк, чем «*Apollini*».

человека устремляться мысленно от осязаемых вещей к интуиции или наитиям сверхчувственных или сверхъестественных энергий. Второй — на вмещенность последних в земных объектах. Отождествление с ними своего «я, как постоянной величины в потоке сознания» (III, 263), например ощущение Бога в себе или красоты в предмете, или любви к нему, также являет собой выход личности из своей самореференциальности.<sup>30</sup> Но тактическая, психологическая и, поэтому, биографическая разница этих путей очевидна: мистическая цель причащения к наивысшему вечному отлучает от земных интересов, а «символический реализм» ищет и воплощает вечное в земных вещах. Эти разнонаправленные устремления ведут в разные стороны, но в работе поэта они могут мгновенно сменяться или же годами доминировать один за счет другого. Восхождения поэта *ad realiora* могут быть экстатическими или ужасающими; но отражение их *in rebus* — всегда технически конкретно. Читатель же в свою очередь свободен *восходить* по конкретному реальному руслу предоставляемого ему текста (см. раздел II. 6).

За несколько месяцев до сочинения «*Apollini*» (24—26 августа 1909 года) и перед тем как обозначился «кризис символизма» и, позднее, гуманизма,<sup>31</sup> Иванов предложил художникам свой общий «лозунг»: «„*a rebus ad realiora*“, т. е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей» (II, 571).<sup>32</sup> Краткость формулы не сразу вы-

---

<sup>30</sup> См. статьи «Ты еси» (1907) и «*Anima*» (III, 262—268, 269).

<sup>31</sup> Характеристика этих «кризисов» и обособленного положения Иванова выходит за рамки данной работы. Вспомним только, что в декабре 1909 года закрылись символистские журналы «Весы» и «Золотое руно», в октябре того же года открылся постсимволистский журнал «Аполлон», в первом номере которого и появился программный сонет «*Apollini*». Этот сезон отмечен особенно интенсивными исканиями творческих путей после интеллектуальных и технических завоеваний символизма. См. также статьи Иванова «Кручи — О кризисе гуманизма» (1919) и Блока «Крушение гуманизма» (1919).

<sup>32</sup> «Лозунг реалистического символизма и мифа» впервые появился в статье «Две стихии в современном символизме» в журнале «Золотое руно» (1908. № 5; II, 533, 561), а цитируемые объяснительные фразы — в этюде «Эстетика и исповедание» (Весы. 1908. № 11), приложенном к этой же статье в сборнике «По звездам». Иванов пользуется этими же терминами в 1936 г. в итальянском обзоре международного движения «*Simbolismo*», последнем его выступлении на эту тему (II, 657, 665).

ражает радикальность и трудность ее задания. Спустя полгода после «Arollini», в марте 1910 года, автор развертывает эту идею рядом пояснительных норм: «...сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает, как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realiora); означенование соответствий между явлением (оно же — „только подобие“, „nur ein Gleichniß“)<sup>33</sup> и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающею от себя тень видимого события» (II, 597). «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново «transcende te ipsum» [превзойди самого себя], к лозунгу: *a realibus ad realiora*» (II, 553). Теперь удивляет, как эти тезисы вызвали почти всеобщее непонимание, но в то время их применимость казалась навязываемой сугубо эзотерическим образом мысли.

В августе 1939 г. Иванов припоминает, как он внезапно «внутренне услышал», «лет тридцать тому назад», среди веселой экскурсии у Черного моря, слова: «quod not est debet esse; quod est debet fieri; quod fit erit». Обдумывая их смысл, поэт заключил, что это — явленная, как в ясновидении, кристаллизация долго назревавшего в сознании императива. «Задание оказалось тройным: должно осуществить то, что еще не существует; должно преобразовать, что уже существует, в нечто новое, то есть в новом соотношении с грядущей действительностью; наконец, этот наступающий мир должен быть обращен в постоянную бытийную реальность».<sup>34</sup> Предикаты последней строфы «Arollini» трактуют те же три задания как тройкий аполлинический акт: «взял в эфирный полон» [12 = уловил в памяти], «в лавр одел» [13 = облек в художествен-

---

<sup>33</sup> Иванов приводит это платоническое понятие из «мистического хора», завершающего вторую часть «Фауста»: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß» («Все преходящее — только подобие»).

<sup>34</sup> Из письма Иванова к проф. К. Муту, издателю католического журнала «Hochland»; цит. по: *Bowra, Maurice, sir. Introduction // Иванов Вяч. Свет вечерний. Оксфорд, 1962. Р. XV* (пер. мой. — Д. М.). Полный немецкий текст и перевод Ольги Шор этого краткого эссе под заглавием «Ein Echo» («Эхо») напечатаны в собрании сочинений (III, 646—649). Комментарии К. Ю. Лаппо-Данилевского и С. Д. Титаренко см.: Символ. № 53/54. С. 220—228.

ную форму], «и отразил в кринице» [13 = в поэтической «тени видимого события»]. С почина европейской поэзии, эти сверхобычные вершения приписывались именно Аполлону. Обессмертивший утраченную возлюбленную (Дафну) устроитель гимнопения «Аполлон есть сила связующая и воссоединяющая, которая возводит от отдельных форм к объемлющей их верховной форме».<sup>35</sup> В его лице «Ароллини» восстанавливает древнегреческое понимание задания поэзии: находить неизменное под покрывалом преходящих явлений. Приверженностью к именно этой, еще дохристианской, традиции объясняется сочетание обычно обособленных с середины XIX века дисциплин: религии и поэзии. Как известно, архи-христианин и архи-поэт Данте и Петрарка, завершивший примирение христианской традиции с античной, также совмещают те же пути, на тех же основаниях.<sup>36</sup> Однако в истории поэзии Иванов считает, при всем своем теургизме, дантову эпифанию «Paradiso» исключением.<sup>37</sup> Он ставит себя в первой строфе «Ароллини» на одну ступень с Данте только в предмистической и предтворческой стадии блуждания в мрачной «дуброве»<sup>38</sup> и оплакивания, по примеру Аполлона, отшедшей возлюбленной. А далее образцом Иванову служит уже Петрарка, который «указывает на возникновение образа *в пределах мыслящего сознания* (курсив мой. — Д. М.) {...} тем пластичнее и жизненнее предстало его духу аполлинийское видение», которым «разрешается дионисийское волнение интуитивного мига» (II, 632—633, 644). Таким образом, Данте остается для Иванова идеалом поэта-тайновидца, а Петрарка — образцом поэта-предъявителя.

---

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. М., 1987. С. 166.

<sup>36</sup> Подробнее о разделяемой Ивановым с поэтами раннего Ренессанса идеи слияния строго христианской и аполлинически-поэтической мистики см.: Мицкевич Д. Культура и петербургская поэтика Вячеслава Иванова: «Ароллини» // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура / Отв. ред. В. Е. Багно. Томск; М., 2003. С. 242—244.

<sup>37</sup> «Каждый видит по своему, и только Данте удалось сделать для нас убедительным свое видение» (*Кружок поэзии*. С. 149). Данте единственный, кто смог «договорить» привидевшееся ему откровение. График в статье «О границах искусства» (II, 645) также ставит Данте на высший уровень духовного восхождения.

<sup>38</sup> Ср. с свангельской реминисценцией: «Символизм {...} еще не прозрел до конца, и „видит проходящих людей как деревья“» (II, 601).

#### 1. 4. Взлеты творчества на стыках культурных эпох

Уже декадентам-культуртрегерам первого поколения синкретического «русского ренессанса» служил постулат, что великие произведения рождались в подходе к этому вопросу на стыке разных эпох: средневекового схоластического мистицизма и пластического мастерства итальянского ренессанса (Данте—Джиотто), как и в древнегреческой классике, в слиянии элевсинского орфизма с классическим формотворчеством (Платон—Пракситель), в Германии — в комбинации классицизма с трансцендентальным романтизмом (Гете, Бетховен), и в России — реализма с символизмом (Тютчев, Достоевский). По Иванову, современный международный символизм набрел на такой им обогащающий синкретизм с легкой руки Бодлера, а в России — Вл. Соловьева. Конечно, эпохальный «большой стиль» тайновидения представляется лишь потенциально, в некоей сумме общих достижений, а не в манере того или иного мастера, так как новые Платон, Данте или Гете еще не явились. Но потенциал был велик и постоянно выказывал свои возможности, обогащая последующие школы, то на уровне выразительности, то на уровне «освобождения души» (II, 612).

Так вспыхнуло в русской поэзии «внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир <...> что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой, только бы — первым глашатаям казалось будто все этим сказано! — научился человек дерзать и „быть как солнце“ <...> Этот оптимистический момент символизма характеризуется доверием к миру, как данности: стройные соответствия (correspondances) были открыты в нем и другие, еще более загадочные и пленительные, ожидали новых аргонавтов духа <...> и учение Вл. Соловьева <...> еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта» (II, 598).

Этот прорыв за границы прижившихся *realiae* совершился еще до появления Иванова в рядах символистов (1903), когда «слово-символ» обещало стать священным откровением или чудотворной «мантрой», расколдовывающей мир» (там же). И бодрящие «дионисийские дерзания», привезенные Ивановым, пришлось вполне ко двору. Но вскоре наступила «антитеза»: экзальтация «будем как солнце» миновала. «Жасминовые тирсы наших первых мэнэд примахались быстро <...> Современную мэнэду Вячеслав Иванов обучил по-гречески. И он же указал этой, более мистической (курсив

мой. — Д. М.), чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма». <sup>39</sup> Провидя направление символизма, эксперт по его мифологическим истокам Иванов вскоре диаметрально разошелся с «декадентами» первого поколения в определении символизма. Действенность символизма виделась ему в глобальном масштабе: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное таинственное значение, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» (II, 593).

Иванов демонстрировал этот акт на протяжении истории искусств, но полная реализация символизма видится им только в потенциале, в *будущем*. Против такого диахронического растяжения термина «символизм» восстал основатель русской «новой поэзии» Валерий Брюсов. Он настаивал, обходя функциональную роль символов, на чисто номинальном значении этого термина как названия манеры определенной школы во Франции. Можно говорить о ее влиянии, но ее художественный *метод*, то есть «символизм», принадлежит к определенному времени и лежит в *прошлом*.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. № 1. 1909. С. 12—13. Старая истина, что развитию художественных школ присуща вначале вдохновляющая, а затем все более тягостная необходимость превосходить по свежести и убедительности свои прежние «аполлинийские видения», предстала и перед символизмом. Опираясь на многовековую традицию, филолог Иванов настаивал, что исчерпанность грозит только отдельным творцам и группам, а никак не «истинному символизму» как творческой философии.

<sup>40</sup> Брюсов В. О «речи рабской» в защиту поэзии // Аполлон. № 9. 1910. С. 33, 32. Брюсов и Иванов поддерживали хорошие профессиональные и дружеские отношения, но никогда не разделяли философских взглядов друг друга. См.: Переписка с Вячеславом Ивановым (1903—1923) / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 428—545. И Брюсов рано перестал заботиться о созданном им в России движении. В сущности, по мнению его биографа, как поэт Брюсов никогда не был символистом. С 1897 г. он притворялся им по тактическим причинам, но «в ноябре [1904] он срывает с себя эту маску...». Он сам создал себе репутацию *maître de l'école* символизма еще до того, как таковая существовала (Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. С. 110, 35). См. также: Гиппиус Э. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 130; Чулков Г. Годы странствий. М., 1930. С. 319, 346—347, 350. См. также

Среди художников и литераторов — философствующих автодидактов — Иванов выделялся своим научным навыком. Два десятка лет он формально изучал античную филологию, перед тем как выступить в печати и прийти к выводу, что мощь и долговечность творческих взлетов зиждется на смыкании эроса мистического прозрения незримых тайн с эросом тайн в наличных явлениях. Свои интуитивные наития о взаимном пронизании *realiae* и *realioga* он проверял и объяснял филологическими методами. Многих смущала лирическая искренность его «двойной прошивки» — интертекстуальных аллюзий и собственной символики: подлинно ли он хмелел описываемыми переживаниями? (Мистика Блока таких сомнений не вызывала.) Не сомневаюсь, что Иванов хмелел.<sup>41</sup> «Горькое лоно» *Apollini* [10] живой и усопшей, но в памяти «живой», возлюбленной — не заимствование, а биографический факт. «Любовь», бьющая «ключами слез» [2] на поверхность сознания, вспаивает «корень» [1] — зародыш «Гимюв» [6]. В рыдании и ритме «ваяния» [4] славословия, душа трепещет во «мраке суровом» [2] эмоциональных «бездн» [11], где непреходящие ценности хранятся «как перлы» [11] в мемориальной «слезнице» [11]; и «Гимны» «возносят гордой головой» дух гимнопевца. Также и эрудиция, обстающая «живой» субъект «волшебною дубровой» [3], волнует хором неожиданных голосов аналогий и тождеством взмывающих в нем личных ценностей с универсальными и вечными. И полет из мглы «гробницы» [11] в «эфир» [12] навстречу «тверди огневой» [8] хмелит дистанцией взлета: от экстаза отчаяния вдовца к экстазу лауреата [5, 8,

цитаты в: *Donchin, Georgette. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958. P. 45, 47.* А другой начинатель символизма, «богоискатель» Дмитрий Мережковский, по Иванову, отойдя от поэзии, «хочет влить вино своего религиозного пафоса, которое мнит новым, в мехи ветхие старозаветного иррелигиозного радикализма времен Белинского и шестидесятых годов» (II, 614), минуя аспирации символизма.

<sup>41</sup> «Читал „Эрос“ [следующий за «*Apollini*» цикл, составляющий «Третью книгу» в первой части «*Cor ardens*»] со стороны, как чужую книгу, и был поражен хмельной и темной напряженностью какой-то магии страсти, тайнодеяния и тайновидения» (запись в дневнике Иванова от 16 августа 1909 г., за неделю до наброска «*Apollini*», II, 791). Ср. с записью от 9 августа (о пересаживании цветов на могиле жены): «Погружая руки в землю могильной насыпи, я имел сладостное ощущение прикосновения к Ее плоти. Мне казалось, она [Лидия Дмитриевна] говорит, что мой подарок услада, что на ее могиле должны быть розы...» (Там же. С. 786). Дневник конца этого лета полон записей о психической остроте своего «сиротства».

13]. Наконец, одновременный поток тройной информации — биографической, литературной и религиозной — пьянит ритмически пульсирующим «хмелем волн» [9] рассудок певца.

Статья «Две стихии в современном символизме» служит водоразделом в эволюции поэтики Иванова. Она вводит нравственные квалификации: развитию символизма нужно не дальнейшее раскрепощение фантазии и художественных форм, а более трудное дело сосредоточенья на *realiora*, то есть на условиях повышения сознания (II, 535—561). Через два года Иванов усиливает этот императив: «Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни (курсив мой. — Д. М.) и в своем творчестве (непреренно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) мирозерцание мистического реализма {...} но раньше им должно было выдержать религиозно-нравственное испытание „антитезы“ — и разлад, если не распад, прежней фаланги в наши дни явно показывает, как трудно было это преодоление и каких оно стоило потерь...» (II, 598—599).

Это «преодоление», выраженное как коллективно завершившийся факт, звучит неожиданно для кризисного 1910 года. Вероятнее всего, оно относится к моменту, когда крупнейшие, но центробежные символисты Блок, Белый и Иванов формально сошлись на принципе, извлеченном из «еще не понятого до конца учения Соловьева», мыслимого Ивановым как образец «чистого реалистического символизма» (III, 305). Под ним подразумевался также и отказ от устоявшихся особенностей уже пройденных фаз этой школы: от эстетизма, импрессионизма и «индивидуализма» и, добавим, от соблазна «опасной легкости прекрасной ясности». <sup>42</sup> «Триумвират рус-

---

<sup>42</sup> Позже, обращаясь к московским богословам и философам, Иванов определяет «подвиг Соловьева» полнее, чем он делал среди поэтов: «аскетический и трагический подвиг воздержания от вольной *самоотдачи* созерцательным вдохновениям, подвиг, в котором мы видим величайшую жертву, принесенную *личностью* Вл. Соловьева началу исторически-вселенскому» («Религиозное дело Владимира Соловьева», 1914; III, 305). Быть может, Блок и Белый подписались бы и под таким «воздержанием». Оба были в принципе готовы на «жертву». В письме от конца августа или начала сентября 1910 г. Белый обращается к Блоку: «не для возобновления наших сношений я пишу а *во имя долга*. Во имя правды прошу у Тебя прощения...» А Блок в своем ответе признается, что их дружба «всегда была более чем личной» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 367—368; далее сокращенно: Белый и Блок).

ских религиозных „реалистических“ символистов»<sup>43</sup> возник, по словам Белого, когда «взаимное понимание создало из его [Иванова] выступления „событие“». <sup>44</sup>Согласованность столь разных «душевных пейзажей» или «внутреннего и наполовину подсознательно-го тяготения творческих энергий» (II, 86) длилась около двух лет, между речью Иванова в марте 1910<sup>45</sup> и осенью 1912 года, когда Белый перестал быть соредактором журнала «Труды и дни». Но в расцвете Серебряного века, когда перед художниками был выбор хранить «вечное» достояние (тезаурус) или вместе с примитивистами отрешиться от всяких систем, в частности от «пут символизма», этот недолгий союз был *теоретически* значительным. По сей день он остается веской альтернативой популярным путям,

---

<sup>43</sup> Фраза О. А. Шор в примечании к статье Иванова «Религиозное дело Владимира Соловьева» (III, 762). «Но Блок и Белый устремлялись к „Деве Радужных Ворот“ лично, страстно, и столь же страстно искали личного общения с ее земными воплощениями. Блок узнавал „Прекрасную Даму“ в „Незнакомке“, Белый признавал „Заревую в заревой“. В. И. личных „свиданий“ с Софией не имел, и все же чувствовал себя с нею связанным каким-то нерушимым обетом: „На темном дне горит кольцо“» (Там же).

<sup>44</sup> Письмо Белого Блоку, конец октября 1910 г. (*Белый и Блок*. С. 377). Вдохновленный выступлением Иванова с той же лекцией в Москве, Белый особенно трудился при издательстве «Мусагет» над попыткой «сохранить символизм, но пересадить его на кремнистую почву подтянутости и энергии из болот „психологических туманов“». «... Вячеслав Иванов жил в „Мусагете“. Пока он был у нас, он многое создал. „Мусагет“ считается с Вячеславом, как безусловно со своим. И Ты мог бы внести в деятельность „Мусагета“ свою ноту, ибо „Мусагет“ не есть предприятие чье-либо; кто к нам придет с добрым словом, кто научит нас своему, тому предоставим возможность и осуществлять свое» (Там же. С. 376—377). Одним из результатов было основание двухмесячника «Труды и Дни» «издательства „Мусагет“», посвятившего два первых номера этим дебатам. За год до появления журнала Иванов сообщал Блоку в письме от 20 января 1911 г. «о периодическом издании совсем иного, чем обыкновенно бывает, порядка (...) „Дневник трех поэтов“ (вместе под одним заголовком трое — Вы, Андрей Белый и я...)» (II, 818), как и гласило официальное объявление.

<sup>45</sup> Как известно, за речью Вячеслава Иванова «Заветы символизма» следовала 8 апреля ее «иллюстрация» Блоком, «О современном состоянии русского символизма», в том же номере «Аполлона», решительное опровержение «реалиоризма» Брюсовым («О „речи рабской“ в защиту поэзии») и ответ А. Белого «Венок или венец» (Аполлон. № 9. 1910. С. 31—34; № 11. С. 1—4. 2-я pag.).

приведшим к материализации культуры. Продуманность его альтернативы «заставляет предвидеть в далеком или не далеком будущем и в иных формах более чистое явление „вечного символизма“» (II, 667).

### 1. 5. Распад школы символистов и индивидуализм

История символизма полна красноречивых свидетельств о достижениях сверхличных *realiora. Pro* и *contra* о них проходят красной нитью сквозь философские и межличностные отношения русских символистов, вопрошавших «како веруеши». <sup>46</sup> По словам Блока, «в сущности, ведь сверхличное главным образом и мешало лично-му». <sup>47</sup> Упомянутый Ивановым «распад прежней фаланги» произошел, когда «таинственно крещеное Соловьевым» «второе поколение символистов» отторгло «первое» <sup>48</sup> и вылупляющеся из него «третье

---

<sup>46</sup> Андрей Белый, говоря о себе в письме к Блоку от 10 августа 1907 г., верно охарактеризовал предмет полемики своего поколения: «Пишу лишь о *теоретическом* обосновании того или иного течения, ибо смешно спорить о художественных вещах. *Ведь весь спор не в том, кто пишет лучшие стихи, а в том, что есть искусство, религия, мистика, философия и т. д.*» (Белый и Блок. С. 314).

<sup>47</sup> Там же. С. 368.

<sup>48</sup> Главы первого поколения символистов — Мережковский, проповедник гражданственности, и Брюсов, рыцарь формы, — одинаково категорически отвергли тезисы «Заветов...» Иванова и речи Блока. На обвинение Мережковским Блока в мании величия («Балаган и трагедия»; Русское слово. 1910. 14 сент. № 211) Блок счел нужным ответить. А 29 сентября 1910 г. Белому он пишет: «Я очень рад, что Ты отвечаешь Брюсову в „Аполлоне“, но сам не хотел; по-моему, в статье Брюсова много просто наивного; было слишком известно, что он скажет; но тяжеловесные колкости показывают, что он очень рассердился, и это ценно» (Белый и Блок. С. 371). Белый же, наоборот, ответил на статью Брюсова, а статью Мережковского оценил как «*позор и гадость*»: «...слышать о ней не хочу. После этой статьи, как и многого другого, я просто без всякого объяснения отвернулся от Мережковских...» (Там же. С. 375). Иванов в печати не отзывался ни на один из этих критических откликов. Его отношения с Брюсовым изложены О. А. Шор в примечаниях к собранию сочинений (III, 705—733). В них показано, что оба поэта, сохраняя дружбу и уважение, расходились идеологически с самого начала их знакомства в 1903 г. (Там же. С. 710—712). Это подтверждается также их эпистолярным наследием.

поколение» модернистов.<sup>49</sup> Но симбиоз самобытно созревших мастеров «второго поколения», несмотря на общую преданность *realiога*, не мог долго длиться: «...моя поэзия полярно противоположна поэзии Блока, как и поэзии Андрея Белого, о которых в свою очередь можно сказать: „вода и камень, лед и пламень не столь различны меж собой“». <sup>50</sup> Тем значительнее, что этим союзом все же утверждалось «многое, что *больше нас*», <sup>51</sup> то есть некая сверхиндивидуальная, вечная умственная сфера, к которой всегда можно возвращаться — творчески или риторически.

Иванов обличал индивидуализм не как социально-политическую проблему, а как психологическую. В этой сфере он «отгораживался»

---

<sup>49</sup> В Обществе ревнителей поэтического слова при «Аполлоне» «Заветам символизма» Иванова оппонировали Д. В. Кузьмин-Караваев, С. М. Городецкий и Н. С. Гумилев.

<sup>50</sup> Письмо Вяч. Иванова к С. А. Коновалову (1946) / Публ. С. К. Кульбюс и А. Б. Шишкина // *Memento vivere*. Сб. памяти Л. Н. Ивановой / Ред.-сост. К. А. Кумпан, Е. Р. Обатнина. СПб., 2010. С. 278—279. Продолжим цитату: «Общее меж нами тремя, во-первых, то, что все трое, некоторым образом и в разном смысле, связаны более или менее с Вяч. Соловьевым, а во-вторых, и это главное, что мы трое, вместе, на смену того „символизма“, который был и хотел быть русским переложением и продолжением французского, заговорили о „вечном“ символизме, который усматривали, напр⟨имер⟩, в Тютчеве, Достоевском, Новалисе, Гете, Данте и у некоторых древних» (Там же. С. 279). В машинописном варианте этого же письма дается важное сравнение теоретических писаний: «...интересен был бы и перевод статей о символизме Александра Блока, тогда как многие рассуждения о том же предмете Андрея Белого мне кажутся сбивчивыми, невразумительными и вследствие неоднократной перемены его философских установок противоречивыми» (Там же. С. 286). Это писалось, когда все уже давно улеглось, профессору С. А. Коновалову, в ответ на предложение издать в Оксфорде его произведения. «Недавние исследования дают нам право предположить, что искания Белого и Иванова в области теоретической поэзии, относящиеся ко второй половине 1910-х и к 1920-м г., имели некий общий вектор» (Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого // *Русская литература*. 2006. № 3. С. 138). Но и тогда, оценивая Белого, в разговорах с М. С. Альтманом Иванов утверждал, что Белый — «более сложное явление, чем даже Ницше. Но ⟨...⟩ он имеет несчастное свойство: все, что скажет и напишет, сейчас же и печатает. Отсюда великое зло, ибо читатели воспринимают эти мнения, как нечто объективное» (Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 26).

<sup>51</sup> См. упомянутое письмо Блока Белому от 22 октября 1910 г. (Белый и Блок. С. 373).

и от произвола символистов, естественно находящих, что в заоблачных *realioga* каждому должно видеться свое,<sup>52</sup> и примешивающих к объективно наблюдаемым проявлениям Души Мира (II, 602) индивидуально зарождаемую фантазию. А реагирующим на инфляцию значения слова «символизм» даже народническая, отрицающая декадентский культ индивидуализма «некрасовская струя в нашей поэзии» (II, 568) казалась понятнее, чем ивановский отказ от индивидуализма во имя ортодоксального подхода к сверхличным *realioga*.<sup>53</sup> Его аргументы было трудно оспаривать, но еще труднее применять в собственной практике, хотя его «разговор о вечном символизме» всегда ведет читателя не к чистой мистике, а к определенным текстам разных культур и эпох. («Ароллини» подчеркивает это повышенной интертекстуальностью.)

Гении прошлого санкционируют тематику «несказанного», но ожидаемая от большого поэта XX века независимость приглушает интерес к связям с давними традициями. Предметы «ясновидения» ожидаются как продукты индивидуального воображения, с подмной их внеличной природы.<sup>54</sup> Иванов это опровергает: «Эти, твори-

---

<sup>52</sup> Пример Блока доказывает, что *realioga* могут обернуться то небесным просветлением, то кошмаром и «гибелью». Конец поэмы «Двенадцать» показался Иванову уничтожающей пародией на всю идею *realioga in rebus*.

<sup>53</sup> Ивановская соборная эманципация духа вначале просто принималась за некое нео-народничество. Понадобилось формальное возражение: «...определение же моего эстетического направления термином „новое народничество“ — отклоняю, как чуждое моей терминологии и ничего точно и специфически не определяющее, напротив — скорее затемняющее ясный смысл постулируемого и предвидимого мною всенародного искусства (...) которое в моих глазах является целью и смыслом нашей художественной эволюции от символа к мифу, закономерно развивающему изначальное религиозное содержание символа; всенародное искусство предвараемое, по моему мнению, уже наступившим келейным искусством (...) как чаемое знамение приближающейся органической эпохи, долженствующей сменить нашу, критическую, — это всенародное искусство не может быть смешиваемо с искусством народнического типа; оно — в будущем, и пути к нему — пути к мистической реальности, а не к эмпирической действительности современного народного бытия» («Эстетика и исповедание»; II, 567—568).

<sup>54</sup> Показательна реакция Б. Л. Пастернака на разговор с Ивановым в 1914 г.: «Он знает, что мы разных с ним толков, но нескрывается (...) благоволил ко мне. Доказывает, что то, что я называю просто обостренной выразительностью и вообще истинной, оригинально созданной художественностью — есть я-с-н-о-в-и-д-е-н-и-е!! И когда я ему говорю

мые им [художником], бесплотные обличия — фантазмы или теневые „идолы“, как сказали бы древние, — не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли, как ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире» (II, 644). Так он ищет *минимальной*, но трудно понимаемой сложностью своих текстов вовлечь слушателя в максимально активное интеллектуальное соучастие в *realiora*, сквозь «лабиринты» его души.<sup>55</sup> Ставка на эрудицию, непредвзятость, чув-

---

что-то о наблюдениях над змеей или о том, как я представляю себе солнце в Египте, с тою свойственной мне манерой *независимости* от нехудожественной *привычки* и верности свежему впечатлению, к каким бы неожиданностям оно меня ни приводило, он повторял, что это все плоды ясновидения, и, если бы я умел это запечатлеть так, как я умю об этом рассказывать, я заявил бы себя крупнее и значительнее, чем я, быть может, мечтаю об этом» (письмо к родителям, июль 1914 г.; цит. по: *Магомедова Д. М. Отсроченный ответ: к проблеме «Вяч. Иванов и Б. Пастернак» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 181).*

<sup>55</sup> «...Я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание ⟨...⟩ порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, — причем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания. Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его „я“, и тем, что зовет он „не-я“, — связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где его разум не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотолде он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обителей ⟨...⟩ если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ» (II, 608—609). Не звуковой ли заразительностью (большей, чем у Иванова) вызывалось его восхищение Блоком? «Куда летишь, с такой музыкой, / С такими кликами? ⟨...⟩ смотрю / На легкий поезд твой — с испугом / Восторга! Лирник-чародей...» («Нежная тайна»). Очарованный читатель *сочувствует* горестям и радостям Блока, но сам в них не *участвует*. Иванов же требует от себя, чтобы сложный аппарат его интертекстуальности вовлекал читателя в общину посвященных в схожую духовную традицию.

ствительность и ум читателя, естественно, вызывает риск быть непонятым. Но, укоренившись во вселенском фонде духовной жизни (как посреднике с вечностью), филолог Иванов ищет привлечь слушающих к общению не исключительному, а в большом фонде, где его наития отнюдь не звучат как исключение. Рассчитывая на это, он объявляет (в статье «Эстетика и исповедание») «келейное искусство» «искусством художников, преодолевших в принципе недавний индивидуализм, и как форму притязаний своеначальной личности, и как идеализм уединенности» (II, 568).<sup>56</sup> «Келейность» — переходный шаг, означающий, что искусство еще не достигло всенародного калибра, но преодолело в отдельных сознаниях основные виды индивидуализма, обычно отождествляемого с лиризмом.

Момент «преодоления индивидуализма» отмечается, таким образом, освоением «целостной личностью» потенциально всеми разделяемой сверхчувственной информации. Иванов понимал ответственность сложного символизма перед средним читателем. А то, что ему приходилось излагать свою доктрину поэтам, привело к двоякой риторике: к решительному отлучению молодых, не чующих традицию, и в то же время к деликатности перед определившимися мастерами. В частности, «идеализм уединенности» Блока и «притязание своеначальной личности» Белого требовали дифференцированного подхода.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Номинально Иванов выиграл ожесточенный спор «всенародников» с «индивидуалистами» между символистскими журналами «Золотое руно» и «Весы». Статья Блока «Россия и интеллигенция» (Золотое руно. 1909. № 1) содействовала смешению его критиками мистической «всенародности» с политической (см. примеч. 53). «Весы» вскоре капитулировали, объявив, что философия «крайнего индивидуализма» отжила свой век и «Весы» присоединяются к поиску новых горизонтов духа (1909. № 1. С. II). «Золотое руно», торжествуя, перепечатало это объявление под рубрикой «Мелкие сведения» (1909. № 3. С. 120).

<sup>57</sup> Блока, как известно, отталкивала угроза принудительности, свойственная систематическим учениям. Он писал Белому 6 августа 1907 г.: «...когда дело переходит на почву [доктринально] более твердую, мы расходимся (...) все менее и менее чувствую свое согласие с кем бы то ни было и предпочитаю следовать завету — *оставаться самим собой*» (Белый и Блок. С. 307). Ср. в письме от 15—17 августа того же года: «Среди факельщиков (...) стоит особняком для меня Вяч. Иванов, человек глубоких ума и души — не пустышка. Мы оба лирики, оба любим колебания друг друга, так как за эти минуты колебаниями стоят и сторожат наши лирические души. Сторожат они совершенно разное, потому, когда дело переходит на почву более твердую, мы расходимся с Вяч. Ивановым» (Там же.

В таких случаях Белый провоцировал друзей: Иванова — выпадами за «двузначность»,<sup>58</sup> а Блока — за уклончивость.<sup>59</sup> А когда «предательство главного» снова отпадало, он также рьяно искал примирений. Понимая это, оба поэта с ним легко мирились.

Академически выдержанные статьи Иванова гневил не только Белого, но и читателей вообще. Это видно на примере докладов, прочитанных им в 1908 году в Петербурге и Москве и вошедших в статью «Две стихии в современном символизме». Ее тезисы, сопровождаемые историческими примерами, не кажутся теперь неслыханными. Требования «реализма» как *подлинности* описываемых переживаний — духовных и житейских — не новы; так же как и нравственная неуклонность, по которой «пафос реалистического символизма» ведет «к лозунгу: *a realibus ad realiora*» (II, 553). Не заумен и вывод: «Отсюда вытекает первое условие <...> душевный подвиг самого художника — он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством» (II, 558). Такие тезисы могут быть отвергнуты, но трудно объяснить их полное непонимание.

---

С. 326). А Белый (в письме от 19 августа) требует прямолинейности именно в главном: «Лирический пафос души, предполагающий слова о неказанном, я способен и ценить, и понимать; я никогда не требую объяснений; но раз многое во взаимной лирике столкновений (курсив мой. — Д. М.) переходит в диссонанс, то нужно для исчезновения химер взаимного недоверия перейти к твердым трезвому уяснению» (Там же. С. 331). Подробнее см.: Глухова Е. В. Андрей Белый — Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 100—132. См. здесь тираду «о трех Ивановых» (С. 118—119) и о «сократизме Иванова» (С. 120—121).

<sup>58</sup> «Удобнее было бы молчать и кивать на провокацию. Я считаю своей обязанностью выступить против Петербурга [то есть Иванова и его последователей]. <...> „вредное беспочвенное многообразное шатание“, свращающее и публику и обесценивающее все ценности, все проблемы» (Белый и Блок. С. 317).

<sup>59</sup> «Вы фальшивы (может быть вполне бессознательно), или когда заявляете мне, что Вы символист, или когда молчите в ответ на провозглашение Вас одним из знамен подозрительной и не существующей теории. <...> Я не знаю, принадлежите ли Вы к этой группе, как не принадлежит к ней каждый из порознь взятых — Иванов, Мейер, Вы, Городецкий, Чулков и присные» (Там же. С. 317). Характерна диалектика: «Я вовсе не хочу слов, формул, как цели, но хочется формулой успокоить ум, чтобы тем вернее верить людям, а не идеям; когда же начинаешь терять людей, остаются только формулы идеи, и тут-то становишься на строго-моральную точку зрения» (Там же. С. 330).

Е. В. Глухова приводит «более чем ироничные отзывы» «на лекцию о символизме, прочитанную на четырех языках сразу». «Из всех оппонентов только у одного Е. Аничкова хватило смелости заявить, что он понял лекцию Вячеслава Иванова», «дамы, не понимая, смеялись». Брюсов писал: «Вчера сучал томительно на реферате Вяч. Иванова».<sup>60</sup>

По-видимому, «томление» Брюсова было вызвано невозможностью оппонировать лекции, все пункты которой были для него неприемлемы,<sup>61</sup> особенно истолкование Бодлера. По Иванову, катрены знаменитого сонета «Correspondences» демонстрируют «провозглашение объективной правды» (*realiora*), «так как стихотворение в то же время изъясняет реальное существо природы, как символа, другими новыми символами (храма, столпов, слова, взора и т. д.)» (II, 548). Эту идею подкрепляют слова Гете: «Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа» (II, 549). Но терцеты того же сонета, отвращаясь от мистики, славят субъективно произвольные чисто «горизонтальные» соответствия. Тут родоначальник школы символизма «останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных и звуковых восприятий {...}. Тайна вещи, *res*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и от всего вкушающего я царственно умножена» (II, 550). Этим отменяется гетевское «твердое решение непрестанно стремиться к наивысшему бытию». В своем последнем высказывании о символизме (1936) Иванов называет этот разлад между катренами и терцетами сонета «первородным грехом» «внутреннего противоречия, ей [школе символизма] с изначала присущего» (II, 667). К этому же «греху» относит он и популярную прихоть «насильственно» преобразовать вещи, противореча «высше-

---

<sup>60</sup> Понявший доклад, но, очевидно, молчавший Блок отметил в записной книжке его ключевые моменты: «Миф — объективная правда о сущем» и «Очень тонкое замечание Аничкова — о том, что реалисты теоретически гораздо дальше от понятия „искусство для жизни“ и „символисты“ — дальше от их понятия „искусство для искусства“» (Блок А. Записные книжки, 1901—1920. М., 1965. С. 104).

<sup>61</sup> О формальном протесте Брюсова против ивановской концепции «символизма» в журнале «Аполлон» (1910) см. примеч. 40 и 45.

му завету художника» «не налагать свою волю на поверхность вещей <...> но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» (II, 539). В «истинном символизме» *realia*, несущие в себе прозрение, подлежат славословию не потому, что раздражают воображение, а из-за латентного в них преобразования *realiora*.<sup>62</sup>

Репортеры могли недоумевать, дамы «хихикать», поборник «искусства для искусства» — «томительно скучать», но яро оппонирующий Белый, которого давно волновали эти вопросы, в сущности, возражал не против идей Иванова, а против «политики» оглашения эроса целостной духовной работы, против разглашения эзотерической тайны.

«Ты говоришь мне с глазу на глаз, что идеализм и реализм в современном символизме суть две стихии, борющиеся в душе художника, а у Тебя в докладе совсем не это: там два течения. Вот если бы Ты сказал это вслух,<sup>63</sup> я не имел бы основания думать, что глубокие вечные мистические проблемы Твоего доклада перемешаны с политикой сегодняшнего дня и притом приводимой неявно, а как-то скрыто: отсюда двойной смысл Твоего доклада носил характер еще и „двусмысленного“ смысла <...> Вот что заставило меня, мистика, выступить против Тебя, опуская и даже *пропуская мимо*

---

<sup>62</sup> В дневниковой записи Иванова от 14 апреля 1910 г. читаем: «Не реальность должно преобразить, ибо она — ослепительный свет преобразования. Преобразить ты должен мир [свое представление действительности]. Свой преобразая мир, ты преобразуешь его» (II, 806—807). «...Всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» (II, 552). Ивановский символист относится к миру по-новому, пусть не так радикально, как пушкинский пророк, которого преобразовали сами Силы Небесные. И новое отношение к миру объясняет обилие метаморфоз в поэзии Иванова: они не изменяют вещей, но *добавляют* к ним новооткрытые знаменования. То же относится и к «всенародности»: по мере заразительности искусства мастера, меняется и мировосприятие публики. «...Всенародное искусство не может быть смешиваемо с искусством народного типа; оно — *в будущем* (курсив мой. — Д. М.), и пути к нему — пути к мистической реальности, а не к эмпирической действительности современного народного бытия» (II, 568). Так и «Гимны» [6], творимые в келии или исполняемые в храме или над могилой, всегда всенародны, ибо они направлены к духу, общему для участвующих.

<sup>63</sup> Белый «пропустил мимо ушей» пассаж о подвиге поэта.

ушей (курсив мой. — Д. М.) глубокое и вечное. Глубокое и вечное должно соединяться с прямотой и открытостью ⟨...⟩. Пойми, что я пишу от открытого сердца. Слова, которые Ты мне говорил, слишком *ответственны* (курсив мой. — Д. М.): ради Бога, прости меня; хочю в Тебя верить». <sup>64</sup>

Белый, индивидуалист, неокантианец и антропософ, протестует во имя геалиога, схожих с ивановскими, против траты их на «преждевременную соборность». Кроме того, Белый — поборник абстрактной схематизации геалиога, а Иванов выражает их мифотворчески. В том же письме Белый спорит:

«Я имею опыт, я знаю *умное деланье*... Уединенную молитву, но я имею *реальный опыт коллективной молитвы*, и потому-то знаю, что этого еще не достаточно: надо создать катакомбные условия (эзотерические для приготовления грядущего, я бы не мог говорить о соборности вслух толпе ⟨...⟩ ибо я знаю теперь *соборную молитву*. (Удельный вес слов и *ответственность*!!!) И потому-то мне кажется, что Ты пишешь и говоришь с какой-то литературной легкостью (как и Мережковский) о том, что есть предмет *реального созидания дела*, а не Литературы, выступая об этом в литературе. Ты претендуешь на *роль пророка: а пророков не будет*; не может быть теперь; получается какая-то ложь. Но если Ты берешь на свою *ответственность* проповедь соборного деланья (для меня эта проповедь о втором пришествии Христа), я не могу на себя брать соучастие в проповеди; я лишь исповеданием своих тайных субстанций переживаний, устремленных к *моему* (курсив мой. — Д. М.) Господу, могу кому бы то ни было говорить. *Так* (знаю я) ничего не будет сорвано; всякое же всуе напоминание (в статье, в кредо и т. д.) для меня уже начало провокации. Вот почему оттого, что Христа исповедую, я *не христианин* («Христос» и «христианство» исключают друг друга ⟨...⟩) проповедь Твоей позиции есть иногда для меня *кощунство*». <sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> См.: Письмо Андрея Белого к Вячеславу Иванову о докладе «Две стихии в современном символизме» (1908) / Публ., коммент. и вступ. ст. Е. В. Глухой // Из истории символистской журналистики: журнал «Весы». М., 2007. С. 123—124.

<sup>65</sup> Там же. С. 124

## 1. 6. Религиозность и реализм

Иванов винит себя, четверть века спустя, в обратном: отвергая поистине геройский опыт Е. Д. Шора философски реконструировать свое мировоззрение, извлеченное из сборников своих эссе (1909 и 1916 гг.), он делает знаменательное признание:

«...Статьи мои обоих использованных Вами сборников имеют особенность (я бы сказал теперь просто: существенный недостаток), что они не откровенны и не договаривают мою тогдашнюю мысль до конца. В стихах говорил я все свободно, в статьях же, наряду с большою подчас экспансивностью и даже дерзостью, я намеренно делал умолчания. Вы найдете в них порою обороты вроде: „устраняя из изложения элемент личного исповедания“, „независимо от личного исповедания автора“ и т. п. Я избегал говорить в них о вере. Я хотел быть понятным и приемлемым для разномыслящих, из которых большинство были неверующими в смысле положительной религии. Я хотел, говоря „с эллинами по-эллински“, базироваться на свойственном времени предрасположении к „мистически окрашенному“ умозрению, между тем как сам я уже стоял на почве положительного, даже церковного христианства, о чем совсем открыто говорил только в „христианской секции“ петербургского Рел<игиозно>-Фил<ософского> Общества, председателем которой состоял...»<sup>66</sup>

«Неоткровенные», но веские статьи Иванова излагали литературно-исторические доводы с пафосом, подразумевающим речь «о самом главном», смущая Белого и обнадеживая Шора. Невысказывание «главного» устранило угрозу профанации, но не недо-

---

<sup>66</sup> Фрагменты. С. 399—400. Примером прямого говорения о церковном христианстве является доклад Иванова «Евангельский смысл слова „земля“» (Подгот. текста, коммент. и приложения О. Фетисенко // Символ. № 53/54. С. 68—84). А черту двусмысленности, как у Ивана Карамазова, Иванов обнаружил в себе уже в юности; в своем «Автобиографическом письме» (1917) он пишет: «Те же ученические сочинения, порой на скользкие для меня темы, возбуждали удивленис друзей, посвященных в тайну моего [революционно-атеистического] мирозерцания, дипломатической ловкостью, с которою я умел в них одновременно не выдавать и не предавать себя. Были среди товарищей и такие, которые упрекали меня в лицемерии, а в добрые минуты выражали уверенность, что в будущем я, в качестве политического борца, благородно оправдаю возлагаемые на меня надежды» (II, 13—14).

статка цельного материала для последовательной реконструкции систематичной метафизики.<sup>67</sup> Однако напряжение между откровенностью поэтической символики<sup>68</sup> и прикровенностью ее интеллектуальных основ не было помехой, а, наоборот, содействовало расцвету творчества Иванова в его петербургский период.<sup>69</sup> Если десятилетием раньше, в первые годы символизма, «романтическая неопределенность» давала авторам и читателям возможность представлять себе какие угодно *realia*, то с эволюцией культуры новый, более жесткий «реализм» требовал от автора обнажения своих духовных стихий. И Иванов не противоречил себе, вспоминая, что он всегда «старался отгородиться от неопределенной „поэтической религии“ романтиков утверждением положительной религии и, наконец, Церкви».<sup>70</sup> В его бытность в России это утверждение реализовывалось все явственнее в поэзии, но не в публикуемой прозе, а в эмиграции — в почти полном поэтическом молчании.

---

<sup>67</sup> Уже цитировалось, что в 20-е и 30-е гг. Иванов считал «необходимым переработку тех старых статей, где его позиция кажется ему устаревшей или уводящей в сторону от основного вектора, ориентированного на Церковь» (Фрагменты. С. 340).

<sup>68</sup> «...Наряду с моими статьями существует и другой, и гораздо более изобильный и содержательный источник для познания моих интуиций — моя поэзия. В 1915 г. я пишу поэму *Человек* — уже не реконструкцию, но синтетическое изображение всего моего мирозерцания в виде одного космического мифа» (Там же. С. 398).

<sup>69</sup> Вспомним, что Иванов «хотел быть понятным и приемлемым для разномыслящих, из которых большинство были неверующими в смысле положительной религии». Впоследствии это причинило ему много хлопот в эмиграции. Что было чуждо авангарду старого времени, оказалось насущным для поработаемых гуманистов на Западе. Европейская элита ожидала от переводов былых статей утверждений «реалиоризма» в терминах классического гуманизма, а не породившей обе книги полемики о русском символизме. Потребовалось выискивать труды наименее нуждающиеся в перекройке, но в точности сохраняющие свой академический вес. К тому же сам автор потерял вкус к филологической роскоши, питавшей его пражскую поэтику и имевшей больший вес среди ученых иностранцев, нежели в свое время в России. «Обнищав духом», мыслитель утратил вкус к Элладе, к интертекстуальности и к рациональности: «И жутки стали мне души недвижной маски / И тел надменных свет, и дум Эвклидов строй» («Палинодия», 1927; III, 553).

<sup>70</sup> Пометка Иванова на машинописной копии введения Шора к переводу статьи «О русской идее» в 1927 г. (Фрагменты. С. 361).

Вышеуказанным «отгорожением» и единением религии с реализмом Иванов подписал свое отрешение от модернизма. Ставка на вечную, а не на текущую значимость вещей расходитя со всеобщим модным пониманием реализма. По Иванову, истинный реализм должен быть символичным. Формула Мандельштама  $A=A$  ничего не открывает, если подобие не указывает на некое  $A+$ . В то же время фактическая достоверность пережитого, особенно «несказанного», требует подлинности живописующего материала. Кроме того, отражающий материал должен гармонически (раз *realiora* совершенны) сочетать свои разнородные элементы (отсюда подчеркнутая классичность форм). И «истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море и, говоря о высях снеговых (...) понимает вершины земных гор» (II, 611—612). Поэтому в прижизненных сборниках стихотворений Иванова преобладают образы природы, вековечность и привычность которой служат отражением гармонии Души Мира. Так же, говоря о «гробе» и «гробнице» [1, 11], Иванов имеет в виду могилу своей жены, Лидии Дмитриевны, становящуюся мемориалом, как древнеегипетские гробницы с заложеной в ней «слезницей» [10] — земным символом собственных увековеченных «ключей слез» [2].

Доктрина и метод ивановской идеи не привились поэтам, хотя порою *realiora*, конечно, могут произвольно проступать *in rebus* любого искусства. Явная «отмеженность» от хора современных урбанистов, эстетов, импрессионистов, «декадентов» и экспериментаторов (не говоря уже о властях) исключила Иванова во всех отношениях как модель творческих направлений и отдала его от «публики». А внутреннее «старание отгородиться» даже от собратьев-символистов обрекло певца «всенародности» на подлинную «келейность» («в пурпуровой темнице» [9]). Тем откровеннее, он примыкает в своих статьях (как и в «*Apollini*») к зоне вселенских стремлений «поэтов духа» древности, Средневековья и раннего романтизма.

Теперь, благодаря появившимся в печати частным писаниям Иванова, становится виднее, как «положительная почва» просвечивает сквозь его формальные статьи, объясняя *amor fati* его поэзии и стабильность его, «несбыточной» доктрины. Отметим, что возвратившемуся в Россию в 1905 году Иванову приходилось «отгораживаться» уже не от недругов символизма, а (психологически) от уста-

новки поэтов чувствительных, как и он, к духовным наитиям, но на чисто индивидуалистической основе. На ней улавливаемые геалиога могут явиться поэтам благостной вестью грядущих «зорь», но чаще оборачиваются «страшным миром», «грядущим хамом», «новой Калкой» или «мировой дисгармонией».

### 1. 7. Панкогерентность и «провалы в ужас небытия»

В своих статьях Иванов «отгораживался» от опасности отчаяния не столько позитивным утверждением своего верования, сколько негативно — предупреждениями о деструктивности неладного баланса между восприятиями геалиа и прозрениями геалиога. Тогда употребление поэтических символов губительно: «Эмпирическая действительность, изначала воспринятая безрелигиозно, под реактивом символического метода естественно превращается в мрачный кошмар: ибо, если для символиста „все преходящее есть только подобие“, а для атеиста — „непреходящего“ вовсе нет, то соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг нее провалов в ужас небытия» (II, 568—569).<sup>71</sup> Об этом говорит и статья-некролог Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского» (декабрь 1909) с ее «пафосом расстояния» между земным и небесным и «пафосом обиды человека и за человека» (II, 580); цитируемое выше признание Белого о «взаимном исключении Христа и христианства» и утверждение Блока: «...„философского credo“ я не имею, ибо не образован философски; в Бога я не верю и не смею верить, ибо значит ли верить в Бога — иметь о нем томительные, лирические, скудные мысли. ⟨...⟩ свои психологич(еские) свойства ношу, как крест, свои стремления к прекрасному, как свою благородную душу».<sup>72</sup> Через несколько лет Иванов в статье «Вдохновение ужаса

---

<sup>71</sup> Многим эти слова из статьи «Эстетика и исповедание» могут теперь показаться пророческими. «Моления о „невведении во искушение“ и „избавлении от лукавого“ предохраняют от дурной зеркальности мистического богоутверждения в нас, могущей привести внешнего человека к самообожествлению» («Ты еси»; III, 267).

<sup>72</sup> Письмо Белому от 15—17 августа 1907 г. (Белый и Блок. С. 324). «Драма моего мирозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я лирик. Быть лириком — жутко и весело. За жутью и веселием таится бездна, куда можно полететь, — и ничего не останется. Веселье

(о романе Андрея Белого „Петербург“)» (1916) заключает: «Современная культура должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога, с надписью на плитах: „Ужас“, — этого порога, с которого властительно срывает завесы, обнажая тайники утонченного сознания эпохи, утратившей веру в Бога, — русский поэт метафизического Ужаса» (IV, 629).<sup>73</sup>

Абстрактная религиозность также не спасает поэта от «ужаса». От него спасает лишь убежденность в конкретной сверхлогической связности сущего. Раз отражаемые в реалиях realioга совершенны по преимуществу, то отражающие их гер должны пребывать в аполлинической гармонии. «...Поэзия должна давать „всезрящий сон“ и „полную славу“ мира, отражая его „двойною бездной“ — внешне-го, феноменального, и внутреннего, ноуменального, постижения» (II, 592). Особенно показательна рецензия Иванова на сборник А. Белого «Пепел» (1909). В ней приветствуется эволюция мировосприятия философски тогда близко стоящего поэта-современника,<sup>74</sup> но Иванов считает ее еще не завершенной:

«Подобно Гоголю, Белый был болен прирожденным идеалистическим „неприятием мира“, — не тем, которое возникает из роста самоутверждающегося высшего сознания в личности, — но тем, что коренится в природной дисгармонии душевного состава и болезненно проявляется в безумном дерзновении и в внезапной угнетенности духа, в обостренности наблюдательных способностей, пробужденных ужасом, и слепоте на плотскую сущность раскрашенных личин жизни, на человеческую правду лиц, представляющихся только личинами — „мертвыми душами“.

---

и жуть — сонное покрывало. Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа, я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение» (Там же. С. 325).

<sup>73</sup> Ср. в статье «Заветы символизма»: «В творениях Э. Н. Гиппиус, Федора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого послышались крики последнего отчаяния. {...} и недавние художники, отрясая прах от ног своих во свидетельство против соблазнов искусства, устремились к религиозному действию на иной ниве, — как Александр Добролюбов и Д. С. Мережковский» (II, 599).

<sup>74</sup> Иванов и Белый были в то время заинтересованы, благодаря усердию А. Р. Минцловой, антропософией. Но любопытство Иванова к этому учению как к вспомогательной возможности было кратковременно, а для Белого сыграло определяющую роль.

Глубокая и также прирожденная религиозность делала А. Белого все же реалистом; но единственная реальность в творении, ему осязаемая, была супра-реальность непосредственного мистического знания — Душа Мира, в ее глубочайшем и сокровенном лице Матери-Девы. Матери-жены, многогрудой Кибелы, родительницы и кормилицы сущего, он как бы не видел, и не было общего кровообращения живых энергий между поэтом и Землей. Тайне пола он хотел сказать живое да, но бездна между отвлеченно-одухотворившейся личностью и темной утробой Матери была столь непроходима, что это да в искажении и корчах кончалось криком отчаянного проклятия, который слышится в последней, недавней „симфонии“ („Кубок метелей“). <...>

Что-то счастливо изменилось в душе поэта, благодатно открылось ей; что-то простил он земной Матери, первой ближайшей реальности, и узнал в человеке живое „ты“. Как Гоголь помог развитию художника, так Некрасов разбудил в Белом человека-брата; и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости „народнической“ поэзии. Но не над горем голодного народа только хотел бы он „прорыдать“ в родимые пустые раздолья: во всем ужасе представляет он душевное тело народа и его злой недуг, отчаянье и оторопь горбатых полей, растрепанных придавленных деревень, сухоруких кустов и безумных желтоглазых кабаков. Внутреннее освобождение поэта совершилось чрез его воплощение во внеличную действительность, чрез сораспятие с ней, чрез нисхождение к этой ближайшей, непосредственно данной реальности, а не восхождение до высшей и отдаленнейшей» (курсив мой. — Д. М.; IV, 616—617).<sup>75</sup>

На том же основании Иванов «отгораживается» и от Блока: «Я его считаю первым лириком нашего времени. Но он минор и, как минор, ниже мажора. А мажора у нас теперь нет. Блок, это — принц Гамлет <...> но это — не царь, царь — это мажор <...>. В Блоке нет ничего царственного; он как принцем рожден, так принцем и должен жить...»<sup>76</sup> Выше цитировалось, как в итоге своей

---

<sup>75</sup> Иванов здесь говорит об ассимиляции внешних наитий (*ab exterioribus ad interiora*), то есть именно в рамках реализации имманентного наличия *realiora in rebus*.

<sup>76</sup> Кружок поэзии. С. 129. А Иванов «видит бытие поэта не как праведно-безвластное, но как царственно-властное; не как противоположность, но как аналог и эквивалент сверхчеловечески-нечеловеческому кипению государственных, державных стихий» (Аверинцев С. С. Вячес-

карьеру Иванов видит ближайших себе по рангу символистов «полярно» противостоящими своему устремлению к панкогерентной «горящей славе звездной» или «славе тверди звездной» (Тютчев), или своей собственной «тверди огневой».<sup>77</sup>

Зависимость славословия от восприятия *ges* оказалась более решающей, чем просто манера или подход того или иного поэта. Возможно, что мотивы «ужаса» и «гибели» Белого и Блока просто предупредили «реализм» будущего молчания Иванова. Уловленное их особой чуткостью могло быть не пороком индивидуализма, а предвестием всеобщей незащитности перед наступающим мировым, классовым, идеологическим, экологическим и психологическим террором и геноцидом. И «царь-Иванов» мог недооценивать парализующую угрозу глобального распада памяти цивилизации и общего выпадания из «надстройки в которой мы живем» (Мандельштам). В «нормальные» времена Иванов-«реалист» не закрывал глаза на «Смерти сень» [3], но также и на то, что во мраке «горьких лон» [10] и «гробниц» [11] хранятся, «как перлы бездн» [11], возродимые драгоценности. Тогда еще жил в нем древний завет жрецов, «что „умереть“ значит „родиться“, а „родиться“ — „умереть“, и что „быть“ — значит „быть воистину“, т. е. „быть как боги“, и „ты еси“ — „в тебе божество“» (II, 593).

После неожиданной смерти своей Диотимы и вдохновительницы, Лидии Дмитриевны (17 октября 1907 года), когда рыдающий, он еще ощущал в окружении и в «обставшей» его «волшебной дуброве» наличие *gealioга*, поэтическое вдохновение не только не покидало Иванова, но даже усилилось пафосом личной трагедии. И Память, как видно из «*Arrollini*», творчески преодолевала временную данность смерти. До гигантомахии Мировой войны и Революции верующие могли еще рассматривать отдельные, даже народные, трагедии как преходящие эпизоды, растворимые в море неисповедимой когерентности Всевышнего промысла. Тогда еще само их явление предполагало за эпическим разрешением просветление катарсиса; и Иванов, сожалея о негативности «братьев», не корил их за отражения таких эпизодов: «Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны [Японской] и освободительного движения,

---

лав Иванович Иванов // Символ. № 53/54. С. 18). В связи с «берегущей» поэта «благородной душой» вспоминается монолог датского принца «*Oh, my prophetic Soul*» (Act I).

<sup>77</sup> См. примеч. 50.

они были бы медью звенящею и кимвалом бряцающим. <...> ибо душа народная болела, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безумной душе» (II, 599). Но когда тысячелетние ценности и устои стали рушиться почти сразу на всех уровнях, сам Иванов перестал чувствовать себя «органом мировой души, озаменователем сокровенной связи сущего» (II, 596). Realіога более не отражались in rebus, а отражалось то, что ужасало Белого и Блока, выметая почву для благодарственного славословия.

Так после трагической зимы 1920 года смолкла муза Иванова, когда вместе со смертью его молодой третьей жены, Веры Константиновны, вся Россия и Европа подпала под «сень смерти». Поэт пояснил своему «Эккерману», М. С. Альтману: «Проклинать я не хочу, я рожден благословлять, а благословлять я уже здесь ничего не могу. Я когда писал, на меня нисходило (курсив мой. — Д. М.) великое веселье, ибо я в подъеме, в мажоре творю. Последние же мои „Зимние Сонеты“ (1920 г.), когда я пытался описывать то, что я теперь вижу, были слишком мрачны. Но дальше нужно молчать».<sup>78</sup> Подчеркнем, что это молчание было вызвано не утратой веры или тяги к realіога, а распадом платформы их земного проявления. Поэтому по приезде в насыщенный античной культурой Рим поэт сразу ожил в Иванове. 24 мая 1924 года он пишет Горькому: «Вернусь, быть может, здесь и к поэзии, коей чуждался последние четыре года, со смерти матери моего маленького сына, не желая предаваться мрачной лирике».<sup>79</sup> В Вечном Городе произошло то, что Иванов предчувствовал в этом письме: «В Риме больше месяца душа все не могла уgomониться от того особенно счастливого волнения, в какое приводит ее именно Рим, — как ангел, сходящий (курсив мой. — Д. М.) и возмущающий купель. Даже рифмы принеслись», — писал он М. О. Гершензону 31 декабря 1924 года. Это событие припомнилось через двадцать лет, 8 августа 1944 года: «И римским водометам в лад / Вызграл родник запечатленный» (III, 624). Но это не «возврат» к поэзии: Иванов тут же продолжает: «Не надолго. Был духу мил / Отказ суровый Палинодий...»

Признание это чрезвычайно осложняет вопрос, почему Иванов почти два десятилетия с тех пор (с 14 января 1927 года) не касался

<sup>78</sup> Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 98.

<sup>79</sup> Цит. по: Котрелев Н. В. Из переписки Вяч. Иванова с Горьким: К истории журнала «Беседа» // Europa Orientalis. 1995. <Vol.> XIV, <№> 2. С. 186.

своей лиры. Что, в сущности, означало стихотворение «Палинодия» (III, 553)? Оно не о переходе в Католичество и не о таких очевидных мотивах, как творческое одиночество, разлад с безбожной современностью, смерть близких, беженство и эмиграция, как будто объясняющих, почему Иванов с 1912 года перестал издавать сборники стихотворений. Но знаменательное утверждение (1944), что «покаянный», формально выраженный в 1927 году отказ неожиданно для автора «был душой мил», говорит о внутреннем и более сложном мотиве: о некоем освобождении. Почему «пресытил гиметский мед»? Кто похитил или в каком «веще ужасе я сам разбил» «рощи миртовой кумир» (не из той же ли «волшебной дубровы / Где Дант блуждал»)? Почему после потрясающих потерь несравненные филологические и археологические дары Эллады оказались безразличными («твоей не знал я ласки»? Даже хуже: «И жутки стали мне души недвижимой маски, / И тел надменных свет, и дум Эвклидов строй». Этим упраздняется весь аполлинический аппарат соединявший *realia* с *res*. «Мраморно»-недвижные отражения совершенства и высокая стройность мышления, то есть сам созидающий искусство аполлинизм, обернулся жутко ложным суррогатом. Вместо этого услышанный от апостола Павла или «неба зов»: «Покинь, служитель, храм украшенный бесов» приводит к аскетическому самоуглублению и тишине.

А что же с незыблемой «твердью огневой» обсуждаемой нами доктрины «реалиоризма»? Не на ней ли «ваялось» «лавровое» искусство? Эта твердь еще более утвердилась. «Молчанья дикий мед и жесткие акриды» — не отказ от *realiora*, а наоборот: уход «отцов пустынников» от мира *res* и *realia*; уход этот дает «духу милое» непосредственное общение с *realiora* и освобождает от хлопот рифмования. Конечно, цена такого освобождения — за счет тезауруса и роста культуры, за которую Иванов так ратовал. И если отказавшемуся от «эллинства» христианину это отречение было духовно «мило», то скептики могут спросить, не лицемерил ли замалчивавший за «завесой слов странных» свое кредо Иванов, обличая самопроизводимую на «языческий» лад религиозность собратьев-символистов? Подробно вникая в диалектику Иванова, мы едва ли ошибемся, найдя неизменными его искренность и последовательность.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Так и Иванов объяснял в письме к Е. Д. Шору от 26 октября 1927 г.: «...более широкое и внятное развитие формально смутивших Вас заявлений обнаружит неповинность моей основной мысли во внутрен-

## 1. 8. Опрощение, обет молчания и апамнесис

Поэт еще задолго до «Палинодии» и до революции не раз покидал свой филологически «украшенный храм». Например, циклы «Северное солнце» (1906) и «Повечерье» (1907), вошедшие в «Сог ardens», как и сборник «Нежная тайна», лишены нарочитого синкретизма и тайнописи. А в статьях ко времени «Аpollini» из его полуэллинской и полуданте-гетевской мифологемы постепенная (а после «Палинодии» радикальная) пурификация и кристаллизация realiora вырастает во все большую церковность. Стихотворение «Богопознание» (1915), нарочито помещенное в посмертном сборнике «Свете тихий» (1962, 1977—1978) и затем в собрании сочинений (III, 552—553) непосредственно перед «Палинодией», прямо говорит о realiora in rebus и открыто замещает интуитивным восприятием академический «дум Эвклидов строй»:

Мужи богомудрые согласно  
Мудрствуют, что Бог непостижим.  
Отчего же сердцу ясно,  
Что оно всечасно  
Дышит Им,  
И Его дыханью сопричастно  
И всему живому с Ним?

Простота сердца и скупость речи, у Иванова несомненно — результат долгого просвещения и «Любви» [2], вынашиваемых «в свет» [6] сквозь «ключи слез» [2]. В этом стиле мистический по природе контакт с realiora образует как бы хиазмовую (крестообразную) зависимость ума, чутья, зрения и слуха — своего и вселенского.<sup>81</sup>

---

них противоречиях, уточнив пределы и область применения каждого из моих утверждений и раздвинув в новых и б(ыть) м(ожет) неожиданных направлениях прежнюю тесноту слов» (Фрагменты. С. 343).

<sup>81</sup> «Простота» слога, замена затейливой манеры «прекрасной ясностью» не означает отмену вескости логоса автора. Наоборот, дантово «покрывало, скрывающее его учение», делается плотнее, а музыкальность тавтологий и ассонансов прикрывает громадный теологический скачок от менее сложного «богомудрствования» к еще труднее постижимому механизму «сердечной ясности» подлинного сопричастия. «Простота» более поздних стихотворений — оптический обман: отсутствие замысловатых и эллиптических ассоциаций не значит, что они не были у Иванова на уме и не могут быть обнаружены аналитически.

Во-вторых, многолетний труд выработки сверхличностного мировоззрения не был украшением «храма бесов», каким он показался ретроспективно, когда труды его не могли более чувствовать цивилизацию. Его скопление «масок» и ритуальных регалий, включавших соблазны рядом с церковным благоговением, было усердным делом *anamnesis*'a — накопления тысяч выражений и «гимнов» *realioga* из разных культур и времен. Собирая их, Иванов обрел Пушкинский (по Достоевскому) «пророческий» дар отождествления своих реалий с реалиями и *realioga* былых гениев. Этим создалась твердая уверенность и отчетливая картина вселенной, уяснившая ему как раз то, «что сердцу ясно» и чем он пытался делиться с «безразличными» современниками.<sup>82</sup> По словам Эрнста Роберта Курциуса, *anamnesis* Иванова — способность «пробуждения первобытного знания о священности и мистериях отцов. Этим он мог в как будто бы чуждом и отдаленнейшем узнавать обновленную античность: в Достоевском — аттическую трагедию, в Гоголе — аристофановский хор».<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Обществу мешало неназывание в стихах источников заимствованных образов. А восстанавливать контексты, определяющие их значения, необходимо для «реализации диалога Античного разума, пытающегося понять хаос через космос, и разума Средневековья — разума причащения человека и мира всеобщему субъекту в ипостаси Христа. Подобный диалогизм характерен, полагают современные ученые, и для двух основных парадигм культуры — Востока и Запада (<...> в постижении Абсолюта: „низведения в“ смиренного выжидания (<...>) и — западного „восхождения к“, движения личностной концентрации» (*Искржитская И. Ю.* Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997. С. 48—49). Иванова привлекал трансцензус обоих типов, что способствовало его влечению к Римской Католической Церкви. Но и православный идеал «ухода из мира» внутрь себя, ведущий обратно к преображенному миру, «восходящий из „подземных ключей“ византийской церковности — исихазма (священнобезмолвия)» вдохновлял его мысли. «В XIV в. это явление из практики византийской монашеской жизни было переведено на концептуальный уровень великим мистиком Григорием Паламой. В центре его учения стоит идея онтологической цельности человека [ср. ивановское различие «ограниченной» и «целостной» индивидуальности] и его энергично-экзистенциального центра — сердца [*cor ardens*], непрестанно творящего безмолвную Иисусову молитву, соответствующую усилиям человека в восхождении — „пути“ — от естественного состояния к сверхъестественному и открывающему ему возможность соединения с Богом в божественных энергиях» (Там же. С. 49).

<sup>83</sup> *Curtius, Ernst Robert. W. Ivanov // Il Convegno. Anno XIV. 1933. № 8/12. P. 270; цит. по: Wachtel, Michael. Vjaceslav Ivanov: Dichtung*

Дар «пробуждения первобытного знания» укрепил уверенность Иванова в его причастности к плеяде возвестителей *gealioга*, к их и к собственной бессмертности. И этот дар позволял ему отличать со все большей ясностью подлинных светил от лжепророков.<sup>84</sup> Нет основания предполагать, что этот дар покинул его в 1927 году или что Иванов от него отказался. Он только приводил ко все более строгому и сосредоточенному канону. Уже в сезон «*Arpollini*», в дневнике от 14 апреля 1910 года, когда этот дар достиг высшего расцвета, Иванов так сформулировал свой «внутренний канон»:

«При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно сознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и Себя тебе открывает, окружая тебя Собою; ты лицезришь Его тайну и читаешь Его мысли. <...> Так славя непрерывно Бога, во внешней данности, душа твоя будет сливаться со всем, ибо ее хвала будет утверждением божественной реальности в тебе самом.

Должно сознать, что столь же идеалистичен Мир, сколь реальна Земля. Ты поймешь, что грешен мир, потому что ты грешен, и страдает, потому что во страдание вверг его ты, и безобразен, потому что ты исказил его строй. Душа, извне в тебя глядящаяся, реальна и божественна; но мир в тебя глядящийся, твое отражение в зеркале. <...> Чтобы видеть лик вещей божественных, научись видеть божественность вещей: утверди божественность в вещах, и они явят тебе Лик божественного. <...> Бог есть видение в вещах вселенского Слова» (II, 806—807).

А к собратьям-поэтам Иванов обращается месяцем раньше с той же мыслью, но гораздо осторожней — абстрактно: «Под „внутренним каноном“ мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно

---

und Briefwechsel aus dem Deutschsprachigen Nachlass. Mainz, 1995. S. 75 (пер. мой. — Д. М.). См. также: Иванов Д. В. Вячеслав Иванов о вселенском анамнезисе во Христе как основе славянского гуманизма // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 177—178.

<sup>84</sup> «Во времена катаклизмов возникает много лжепророков. Но в помрачении грозных ночей (в начале 1930-х гг. — Д. М.), тем ярче светят раздробленные лучи света. Их собрал во едино дух Иванова» (*Wachtel, Michael. Vjaceslav Ivanov. S. 76*).

соподчиненных символов, из коих художник тклет покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную (курсив мой. — Д. М.), чем многоцветный пеплос естества. <...> Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. „Зеркалом зеркал“ — „speculum speculorum“<sup>85</sup> — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия <...> в раздельности случайно выявленных и как бы вырванных из целого соответствий...» (II, 601).

Элемент покаяния в отказе от служения в «храме украшенном бесов» бросает тень укора на все поэтическое дело Иванова за излишнюю театральность и декоративность его искусства. В этом уворе самому себе сказывается подобие постепенного сокращения ранней экстравагантности и увлечения «многоцветным пеплосом естества» с почти окончательным обетом молчания. Подобие этих позднейших тенденций снижает радикальность ивановской «Палинодии»: была ли так уж демонична примесь археологических «раскопок» к эросу ваяния *realiora in rebus*? При этом важно, что сокращались не *realiora*, а только воплощения их через декоративные *res*. Независимо от внешних биографических факторов, с постижением *realiora* возникает проблема надобности аппарата, ведшего к их постижению. Пока «Бог есть видение <...> вселенского Слова» в *вещах*, а не в непосредственности церковного канона, тезаурус Иванова представлял собой филологический источник этого «Слова». Такой путеводитель гуманизма был нужен поэту (и — он думал — и читателям) как кормчий при открывании пространств *realiora*. Но хотя в измерениях житейской памяти всеобщий анамнезис — наш лучший антидот против смертности забвения, его рукотворные памятники не равноценны *realiora*, живущим в Вечной Памяти.<sup>86</sup> Она есть само бессмертие, а не его отражения.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Так озаглавлена «Книга Вторая» первого тома «*Cor ardens*». Ее эпиграф, триптих «Поэту» заключается сонетом «*Apollini*» (здесь без заглавия). Ср. «...и отразил в кринице» [13].

<sup>86</sup> См. первые две октавы из цикла «Деревья» (1917—1918; III, 533).

<sup>87</sup> См. VI отдел сборника «Свете тихий» (III, 561—567); особенно сонеты «Внутреннее небо» (15 января 1915), «*Quia Deus*» (май—июнь 1917) и «*Sacrum speculum*» (24 декабря 1917). Вторая строфа последнего гласит: «Знай: каждый лик, глядящий с облаков, — / Лишь марево зеркальности воздушной: / Небесное, о гость земли радушно, / Отражено из темных тайников» (III, 564).

Тем не менее в доступном нашему сознанию преддверии вечности определение «украшенного храма» поэзии как аполлинического «отражения в Прозрачности бессмертной» вполне правомерно. И ошибочным было бы понимать «книжность» и затрудненную риторику как обратное тому, что «сердцу ясно». Приведшие к этой ясности модели греко-романской и иудейской античности и Средневековья, воспитавшие стиль и тон Серебряного века, не выпадают из сознания при переходе на «простой» стих: они только становятся прозрачными.

Остается вопрос — зачем стихи, когда есть прямое ощущение «несказанного»? Не по этому ли с приходом к «последней Реальности» высказывается в «Палинодии» отказ от театральности всяких отражений с присущими им несовершенствами, соблазнами и украшениями? С мистическим ощущением смиренной причастности себя-атома к бескрайней Вечности предшествующая этому «гордость восхождения» (ср. I, 827) уступает место священнобезмолвию, а формотворческое нисхождение бежит искусственности. И когда Иванов все-таки брался за перо и между описанием римских фонтанов и картин военных дней затрагивал вечные темы, они не подавались как таковые. Глубинные мотивы приглушенных поздних стихов Иванова стали еще труднее постижимыми, чем в былой звонкой риторике.<sup>88</sup> С опрощением лексикона реалий, опрозрачивались и признаки, по которым узнавались *realiora*. Поэтому обратный, положительный, довод о пользе его бывшего рационально-академического творчества, с возможностью распознавать аллюзии, остается в силе наряду со священным безмолвием.

---

<sup>88</sup> Эффект понижения дионисийской экзотики был настолько силен, что ранние западные исследователи приняли его за снижение устремления к *realiora*. По наблюдению Карин Чёпфл, в творчестве Иванова художественное нисхождение постепенно стало перевешивать мистическое восхождение (*Tschöpfl C. Vjaceslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie. München, 1968. S. 172*). Это же мнение разделял и В. Террас (*Terras V. The Aesthetic Categories of 'Ascent' and 'Descent' in the Poetry of Viaceslav Ivanov // Russian Poetics / Ed. Thomas Eekman and Dean S. Worth. Columbus, 1983. P. 396*). На самом деле Иванов решительно отделял «восхождение» от акта творчества (II, 635; см. также раздел I. 9), так как оно обязательно предшествует творчеству. И когда после 1912 г. он стал меньше творить, то есть «нисходить», его религиозность сделалась отчетливее, мистическое восхождение относительно участилось и стало перевешивать «нисхождения».

Молчанию, как и минимализации гласности, естественно противостоит инстинкт сообщать «весть новую». Всегда жививший человека и радующий дух автора стимул уяснить и закреплять интуитивные наития — открытие тайн — в себе, в природе и в культуре, создает ощущение нисходящих небесных сил в формы красоты земного искусства. Взнос Иванова в понимание этого (по Пушкину, «пророческого») момента вдохновения неоспорим. Он начал свое многолетнее постижение Бога и продвижение к церковности весьма продуктивно, с исследований истоков эротизма как истоков творческой энергии. Умудряясь в науке и в стиховедении, мыслитель все строже отбирал средства, служащие достижению его цели. Так он разрешил в течение своего наиболее плодотворного периода (1905—1912) противоречие между мистикой и искусством категорическим различием в каждой из этих сфер: в религиозности, обрядной и творческой, и в себе — человеке и художнике.

С ростом творческой религиозности в Иванове-художнике тенденция сокращать декоративность и театральность явно предшествовала «Палинодии» — как психологически, так и с точки зрения объявленного им реализма. Но с понижением театральности поэт переносит энергию на повышение сложности более тайной, на уровне нюансов и скрытых аллюзий. Ответственность за подлинность и чистоту приводимых признаков *realioga* налагает строгую автоцензуру и фильтрацию принимаемой в текст информации, как и ее трансформации. В то же время структура «*Apollini*» также позволяет, без отрыва от действительности, переступить грани между переживанием и верой поэта, мастерством его речи и накопленным им тезаурусом. Тот же реализм, что обязывает дух символиста проходить сквозь действительность в ее подлинной сложности, без прикрас и иллюзий, требует психологического правдоподобия и от повествуемых мифических метаморфоз. Эстетическая завершенность — один из залогов психологической убедительности. И когда автору невыносимо приедаются общие места истертых и преувеличенных истин, тяга к антиномиям и диссонансам вступает в конфликт с прибеганием к ранее испытанным «чистым» прописным *realioga*. Тогда внимание к значению деталей освобождает знатока классической формы от риторических клише, как и от сделавшихся лишними симметрий и ставших общими гармоний. Повышенные и размноженные значения деталей вносят в прогрессии текста новые задачи логических разрешений. Остро понимая (как Блок) непростительность слишком легких решений, Иванов вдобавок требовал от своей поэ-

зии жизнеутверждающих завершений. Как в музыке, разрешение более сложных или резких диссонансов в менее диссонантные созвучия создает удовлетворяющие завершения (*cadenze, closures*), так и переходы от более темных комплексов нюансов мысли к более ясным создают просветы в поэзии. Такие переходы на уровнях сложных структур относительно подобны простым функциям, как от доминанты к тонике. Так, в «*Apollini*» переход от «мрака сурового» ко «мгле багровой» [2, 6] подобен «сквожению» из «сени» «в свет» [6, 3, 6]. Передача «просветного» мировосприятия, когда оно реалистически возможно, оправдывала нарушения молчания. Но и молчание оправдывалось: с растущим внешним и внутренним уединением оставалось все меньше конкретных причин воспевать *realiora* или воплощающие их *res*.

Поэтическое молчание Иванова определимо как радикальная редукция материальности повествуемых событий (обратно формотворческой эйдологии). Но обет молчания и *reductio rerum* не означали отказ от духовного восхождения и не препятствовали умственной жизни в тезаурусе и анамнесисе. И последний цикл Иванова «Римский дневник» (1944) содержит достаточно доказательств, что эта жизнь не иссякла до конца его дней.

### 1. 9. Две практики той же религиозности

«Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Художество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безыменные строители готических храмов. Этими художниками владела религиозная идея» (II, 538). Как в любом человеке, дух поэта может восходить к *realiora* или быть посещаемым ими; но художник, ради философской ясности и психологической стабильности, сознательно низводит свои наития *realiora ad res* к земным условиям своего материала и своего деланья.

Так определяется «нисхождение» («соотношение [*realiora*] с грядущей действительностью»), не только как процесс, обратный «восхождению» чисто обрядовой или исихастской религиозности, но выделяет его из многообразных энергий как самостоятельное аполли-

ническое действие. Мастер тогда «убежден, что вещество всегда поймет его и на все любезно ответит. <...> Но этим согласием материи на придаваемую ей форму <...> и ограничивается ее участие в возникновении художественного произведения: материя раскрывается перед духом, но не восходит к нему, *дух же к ней нисходит* (курсив мой. — Д. М.). <...> Итак, восхождению в творчестве красоты собственно нет места» (II, 635).<sup>89</sup> Это наблюдение преступает обычное представление творческой процедуры, по которому сначала художник-человек восходит и воспринимает, а затем воспроизводит этот несказанный опыт «земными» средствами образов и языка. В действительном же «водвороте» сообщений между *realioga* и *ges* сигналы проносятся в голове художника во множестве направлений одновременно.<sup>90</sup> Умственный и ремесленный контроль мастера упорядочивает эти энергии. Иванов не видит эти дифференциации в работе и в самосознании собратьев-символистов.<sup>91</sup> В 1913 году он пишет: «Они были в главном верны, как люди, духовному завету восхождения и всячески, когда выступали со своей „вестью миру“, являли себя стремящимися к бытию высочайшему. Когда стремились, тогда и творили; творили поскольку стремились, и то „беспредельное“ <...> неограниченное и бесформенное вносили непосредственно и как бы в сыром виде в свое творчество. Художник восходил в них, вместо того, чтобы нисходить, потому что вос-

---

<sup>89</sup> «В этом пафос афоризма Микель Анджело, которым открывается собрание его сонетов и канон <...>. Образующее начало есть начало нисходящее, как материя есть начало приемлющее. <...> Что красота есть нисхождение, знал и Ницше, который говорит устами Заратустры: „Когда могущество становится милостивым и нисходит в зримое, красотой зову я такое нисхождение“» («О границах искусства»; II, 635).

<sup>90</sup> В отличие от контрапунктного или графического изложения, синхронная разнонаправленность мысли онтологически не свойственна линейной последовательности словесного искусства. Редкий пример *tour de force* одновременного восхождения и нисхождения мысли на протяжении целого стихотворного текста продемонстрируется ниже, в связи с сюжетной ролью цезуры в сонете «*Apollini*» (см. раздел II. 6.).

<sup>91</sup> Неблагополучность хаотического смещения поэтами уровней сознания ожидает еще научного расследования психопатологов. Вспомним судьбу Вл. Словьева, Ницше, Блока, Белого и столь многих других, в сравнении с «царственной» уверенностью Баха или тонких анализов духа «Пророка» и «Поэта» Пушкина, письмом Данте миланскому меценату Кан Гранде, и наконец анализами самого Иванова, включая «Палинодию».

ходил человек, а художник тождествен был в их сознании с человеком» (II, 637).

Сознательно дифференцируемая направленность в обе стороны по «духовной вертикали» — условие ивановского «реалиоризма». «Сырой вид» может сходить за истовость или искренность, но в несовершенной гармонии высокие *realiora* обесцениваются недосозданной импрессией. Тут вступает в силу ответственность художника, о которой говорили Белый и Иванов.

Суммируя морфологию «реалиоризма» Иванова, напомним, что с появлением в его жизни «Диотимы» — Лидии Дмитриевны (1893) — творческий поток дионисийски страстных энергий двинулся по руслу их филологического изучения. После ее смерти (1907) самоуглублению соответствует, во второй части «*Cor ardens*» (1911), более скупая образность и эволюция *realiora* — от эллинских понятий в сторону христианских. «*Apollini*» являет собой стык этих мироощущений. Сюжет этого гимна заключает в себе модели утраты: (Аполлона, Данте и собственной) и разрешается панихидным всенародно катарсическим мотивом панихиды: «Надгробное рыдание творяще песнь, Аллилуия». За этим, умиротворенность сборника «Нежная тайна» канонизирует опрощение и руссификацию стихов и снижает орнаментальность символики *realiora*. В Москве Скрябин снова воспламенил в Иванове мистический эрос космического созерцания жизни (мелопея «Человек»). А после революции, за «Зимними сонетами» и гибелью «ея дочери», Веры Константиновны, следует описанное выше поэтическое молчание, кратко прерванное «Римскими сонетами» и через двадцать лет «Римским дневником».

Ничто — ни «одиночество и свобода», ни материализация мировой культуры и ни покидание «храма украшенного бесов» — не нарушало вертикальной настроенности Иванова к *realiora* в духе христианской и дохристианской набожности. Устремление к Высочайшему бытию всегда предшествовало его творчеству и ожидалось им от читателей, по крайней мере до 1912 года. Менялось и становилось строже отношение к облекающим эти ценности *realia* и к публике. Это сказалось в статьях и особенно в поэзии. Но, как было показано в предыдущем разделе, разгон художественного нисхождения не лишен опасности соблазнов «декадентского» эстетизма, с одной стороны, и негативности или уныния, с другой. Так видится и отношение Иванова к культу «разлюбленной» Эллады: отпадает фетиш «мраморного совершенства» «статуй у пруда» и стилизованных масок

с их безучастием к человеческой трагедии. Но разочарование в душевной питательности таких *realia* не относится к духовному общению с *realiora*, провиденными древними.<sup>92</sup> До конца дней Иванов славит

В земном прозревших неземное  
И нам предрекавших путь.  
Как их созвездие родное  
Мне во святых не помянуть».<sup>93</sup>

Анамнесис Иванова, как видим, не утратил своей значимости, несмотря на редукцию или отречение от «нисхождения». Эти свидетельства, в духе только что цитированного поминания былых светил «во святых» или «Повести о Светомире-царевиче», над которой он работал буквально до конца своих дней, показывают явный перевес *realiora* над *rebus*. Вероятно, что в ближнем или дальнем будущем, эта установка понадобится высокому творчеству.

О частной обрядно-канонической стороне религиозной практики Иванова и о его научных трудах, заказанных Ватиканом, можно наведаться у его биографов. Нам же пора перейти к рассмотрению приемов, позволяющих религиозности Иванова просвечивать сквозь его стихотворчество.

---

<sup>92</sup> Это особенно ясно показано Ивановым в статье «Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz» (1934) для журнала «Hochland». См. в пер. и с коммент. К. Ю. Лапко-Данилевского: Гуманизм и религия. О религиозно-историческом наследии Вилламовица // Символ. № 53/54. С. 168—219. Иванов дерзнул в германской прессе обрушиться на крупнейшего филолога за то, что у него «греческая религия оказывается эмпиризмом, который вряд ли уже можно назвать религиозным» (Там же. С. 213). «Вопреки обязанности ученого» Вилламовиц это даже не доказывает.

<sup>93</sup> «Римский дневник», 24 октября 1944 г. (III, 634). Иванов поминает здесь Тютчева, Фета и Соловьева, но во многих стихах своего последнего цикла он славит всех, кто «уводят нас из мира / В соседство инобытия» (29 декабря 1944 г.), и не позволяет себе забыть, что «говорило Откровенье / Элады набожным сынам / И Вера нам благоговенье / Внушает к их расцветным снам» (27 сентября 1944 г.). Об этих аллюзиях подробнее см.: Мицкевич Д. Н. 1) Принципы «восхождения» в сонете «Apollini» Вяч. Иванова // VIII Convegno internazionale «Vjačeslav Ivanov: poesia e Sacra Scrittura» = VIII Междунар. конф. «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией». (Vol.) I. С. 251—278 (Europa Orientalis. 2002. (Vol.) XXI, (№) 1); 2) Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «Apollini» // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 233—253.

## II. Realiora in rebus

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

Вяч. Иванов. Римский дневник.  
29 декабря 1944 года

Заглавие «реальнейшее в вещах» относит к установке, обратной императиву первой части предлагаемой работы: «восхождения» *«от реальности к высшим реальностям»*. Обе формулы Иванова относятся к древней идее «непосредственного самораскрытия как раз самого ноуменального, глубокого и первичного».<sup>94</sup> Но в отличие от духовных импульсов любого человека речь пойдет о творческом выявлении признаков высших реалит в быту, в материале, претворяемом в искусство, и выборе поэтом квазилитургического языка.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> *Аверинцев С. С.* Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 7.

<sup>95</sup> В тысячелетнем обиходе церковнославянский язык, посвященный исключительно realiora, слившись с еще более древней византийской обрядностью, гимнопением и образностью, утвердился как стратум мысли и общения поверх обыденного восприятия res. Недаром уже М. В. Ломоносов предложил пользоваться этим языком при творчестве в «высоком штиле». А Иванов, ратуя за «большой стиль», чтит эту традицию не как локально-исторически возникшее риторическое средство, а как исконный суперстрат сакрального действия: «Язык, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (...) соборная среда, совокупно всеми непрестанно творимая и вместе предваряющая и обуславливающая всякое творческое действо в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого; создание духа народного и Божий народу дар. Язык по Гумбольду, — дар, доставшийся народу как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия. (...) Язык (...) был вторично облагодатствован в своем младенчестве таинственным крещением в животворящих струях языка церковно-славянского. (...) Церковно-славянская речь стала под перстами боговдохновенных ваятелей души славянской, свв. Кирилла и Мефодия, живым слепком „божественной эллинской речи“, образ и подобие которой внедрили в свое изваяние приснопамятные Просветители. (...) И Пушкин, и св. Сергей Радонежский обретают не только формы своего внутреннего опыта, но и первые тайные позывы к предстоящему им подвигу под живым увесом родного „словесного древа“, питающего свои корни в Матери-Земле, а вер-

Внетекстовое знакомство с установкой автора помогло расшифровать антиномии трудно доступных стихов сонета «*Apollini*». Оказалось, что связность текста Иванова можно оценивать, используя его же метод «опрозрачивания» действительности — земной, текстуальной и ноуменальной. Распознанная в его стихах *интертекстуальность* вносит умственные построения из чужих и собственных писаний; такой полигенезис порождает *полисемию* поэтического языка; его многозначные метафоры складываются *мифотворческим* путем из реакций духа на встречаемые события. Наконец, «*Прозрачность*», в ивановском смысле, являет необходимое условие просвечивания значений, «скрытых под покровом стихов странных», то есть под антиномиями образных и языковых данных. Сквозь «покровы», вернее призму, этих четырех, подчеркнутых выше, взаимно освещающих друг друга методов, говоря опять словами Данте, «в истину вонзи, читатель, зренье. Покровы так прозрачны, что сквозь них уже совсем легко проникновенье» (IV, 553).

## II. 1. Тезаурус «*Apollini*»

Начнем с узнавания интертекстуальных и мифологических подтекстов. Необыкновенно разветвленная интертекстуальность сонета «*Apollini*» придает универсальный охват его теме — зарождению творческого почина. Воспринятые из разных источников родственные, но неизмеримые *realiora* разнообразят состав мыслей и масштабов произведения. Замечательно, что эти траектории проводятся на территории всего лишь четырнадцати строк и через все те же морфологически простые, но многозначные слова.

Из смертных только Данте, запечатлевший совершенное других вертикальный путь в подземное царство и к «тверди огневой» [8], называется в этом сонете по имени [4].<sup>96</sup> Для Иванова Данте яв-

---

шину возносящуюся в тонкий эфир софийской голубицы» («Наш язык», 1918; IV, 675—677). См. также сонет Иванова «Язык» (1927—1946; III, 567), «Нисходят в душу лики чуждых сил» (4 июня 1944; III, 614) и, ниже, интерпретации образов «корень», «ствол живой», «дуброва», «лес лавровый» и «эфирный полон» сонета «*Apollini*».

<sup>96</sup> «Дант последний представитель истинно „большого“, истинно миротворческого искусства в области слова» (III, 719). Идеи ряда строк из «Божественной комедии» отражены в «*Apollini*»: *Inferno*, I: 2—3, 17;

ляется, как для того **Виргилий**, «кормчим», выводящим из «мрачного леса», через **Ад**, в **Чистилище**. А цитируемый миф об Аполлоне и Дафне суммирует пафос всех овдовевших и объясняет «рождение музыки из духа трагедии». Остальные источники заимствований, восполняя память Иванова, обобщают и уточняют описание его духовного опыта. Их голоса обступают «живой ствол» «волшебной дубровой, / Где Дант блуждал» [3—4] (пока еще перпендикулярно «вертикали» между небом и преисподней).

Этот говорящий «лес» обстал поэта так тесно, что практически каждое слово сонета делается полисемийным скрещением мыслей предтеч, «В земном прозревших неземное / И нам предуказавших путь». И взор обращается к вертикали их «корней» и просветов. Например, имя Дафны породило героиню Петрарки. «Лауга» — перевод с греческого *daphne*, а «лавры» были в то же время, еще более чем для Данте, предметом профессионального вожделения коронованного ими лауреата.<sup>97</sup> Плюрализация имени нимфы [12], следуя Петрарке, претворяет оригинал в прототип всех утраченных и воспетых возлюбленных. Вводя «Дафн» в свой сюжет во множественном числе, Иванов вступает в благородный ряд оплакивающих Эвридику, Беатриче, Лауру,<sup>98</sup> Софи фон Кюн (невеста Новалиса), и иже с ними, до наших дней. Сама полигенетичность этих «ключей слез» [2] приводит поэта и нас к утешающе общечеловеческому уровню рыдания и гимнопения.

Фессалийский миф о Дафне заимствован из пересказа неназванного здесь Овидия. «Метаморфозы» Публия Овидия Назо-

---

XIII: 97—208, *Convivio*, IV, XXIV, 12; *Paradiso*, I, 13—15, 19, 23—25; II, 8—9. Не забудем также пророков Исаию (1: 4, 8—9, 17) и Иезекииля (36: 16, 24—27), ставших источником соответствующих контекстов Данте, Пушкина и Иванова.

<sup>97</sup> Ср.: «Ничто не определит характер и антитетическую сущность *Канцониере* вернее, чем пара „лавры и вздохи“, основанная на внутреннем противоречии, поскольку гордый символ высокого вдохновения и славы, „победное зеленое знамя“ и „победное триумфальное древо“ [из канцон СССХХV и ССLIII] не имеет ничего общего с любовными вздохами, если они не превратились в стенания Аполлона перед преображенной Дафной, уже защищенной „гордой листвою“ [из сонета LXVII]» (Иванов Вяч. Лавр в поэзии Петрарки / Пер. с итал. И. А. Пильщикова // Петрарка в русской литературе. М., 2006. С. 27).

<sup>98</sup> Первая канцона Петрарки «*In morte di Lauga*» цитируется как эпиграф к Четвертой книге «*Cor ardens*», посвященной памяти Лидии Дмитриевны.

на<sup>99</sup> сообщили сюжету «*Apollini*» тройную метаморфозу мифических пропорций: превращение пропавшей возлюбленной в лавр-дерево, в символ Аполлона («*Метаморфозы*», строка 561=[14] «*Apollini*») и в «лавры» увековечивших «аполлинический момент» поэтов. Так, «вечно зеленеющее древо» [562=4, 13] воплощает *вмещение realiora in rebus* и *восхождение* «ограниченной личности» из самореференциальности: *ab realia ad realiora*.<sup>100</sup> Строки Овидия поставляют целый арсенал атрибутов нашего сюжета: «слезы» (Аполлона) [556=2] вспаивают «корень» [550=1] «ствола с бьющимся в нем сердцем» [553=4], и «Лавр» [563=13], схоронивший в себе Дафну, избирается богом как его собственный символ. Далее, «лес» [480=8] и его «ветви шелестящие» [562] напомнили Иванову пушкинскую «широкошумную дуброву».<sup>101</sup> «*Apollini*» соединяет слышанное Овидием и Данте с пушкинским предтворческим «смятением». «Ничтожнейший из детей мира», «влачащийся в пустыне мрачной» претерпевает ряд радикальных операций, после которых он «восстает пророком», то есть свидетелем *realiora* (здесь — апофеоза Дафны). «Опрозрачивая» видимое и невидимое, он «внемлет горних ангелов полет / И гад морских подводный ход». И рыдавший во «мраке суровом» гимнопевец возносится «гордой головой» [5] с «горького лона» [11] «в светлый эфир» [5, 12].

Наиболее лексически полное заимствование в «*Apollini*» — шесть строк из стихотворения «Мы сошлись с тобой не даром...» (1892—1893) Вл. Соловьева. Катрены «*Apollini*» вмещают восемнадцать (из двадцати трех) слов выбранного пассажа. Термины Со-

<sup>99</sup> *The Metamorphoses of Ovid / Transl. David R. Slavitt, Johns Hopkins. Un. Press, Zürich and Dublin, 1996* (Кн. I, 12—15, в этом издании, строки 448—564). Русский перевод, см.: *Овидий Публий Назон. Метаморфозы / Пер. с латинского С. В. Шервинского. Харьков, 2000. С. 18—21.*

<sup>100</sup> В конце написанной незадолго до «*Apollini*» «Канцоны II», экстаического поминания Диотимы-Лидии, Иванов обращается к античному мраморному «стволу»: «А ты, колонна светлая, умчи / Меня в эфир несленный, / Любви совершенной / Слепого научи!» (II, 423).

<sup>101</sup> Иванов с отрочества любил стихотворение «Пока не требует поэта...» (I, 8), ссылаясь в 1904 г. на его последнее четверостишие (I, 711) и перениал оттуда, наряду с идеей, рифму «суровый—дубровы». Он цитирует целиком последнюю строку в раннем стихотворении «Земля» (I, 550—551). А его строки 1, 4, 11, 14, 22 и 24-я в свою очередь отзываются в «*Apollini*» [3, 2, 3, 4, 10—11].

ловьева — строительный материал «духовной вертикали»: «Свет из тьмы» [=2, 6]; «Вознестися» [=6]; «сумрачное лоно» [=2, 10]; «темный корень» [=1]; «бездну мрака огневую» [=11, 2, 8]; «струя живая» [=2, 9, 3]; «Вечная любовь» [=2, 14]; «из пылающей темницы» [=9] и т. д.<sup>102</sup> Логика соловьевского текста настолько сильна, что в совершенно ином контексте и звучании первой строфы нашего сонета сохраняется та же необходимость нижайших реалий для духовной жизни человека: «Вознестися не могли бы <...> / Если б в сумрачное лоно / Не впивался погруженный / Темный корень...»

Поэма Шиллера «Die Klage der Ceres» («Жалоба Цереры», 1796) раздвигает этот диапазон на космические масштабы. Выбранные Ивановым из ее девятой строфы строки плодотворно иллюстрируют состояние духа структурой Древа Жизни.<sup>103</sup> Она выказывает функцию «ствола живого» между уходящими в смертную тьму корнями и вершиной, устремленной в бессмертные небеса. Обе стихии «вспаивают» [1] это Древо через «ствол» — символ вертикальной оси — образно и метафорически, подземной струей «слез» и фото-

---

<sup>102</sup> В декабре 1910 г. Иванов цитировал по памяти секстет из этого стихотворения в своей речи «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания» (Сборник первый о Владимире Соловьеве. М., 1911. С. 32—44). См. об этом: *Мицкевич Д.* Принцип восхождения... С. 259.

<sup>103</sup> «Wenn der Stamm zum Himmel eilet / Sucht die Wurzel scheu die Nacht / Gleich in ihre Pflege teilet / Sich des Styx, des Aether's Macht» (буквально: «Когда ствол к небу спешит, / Ищет корень робко ночи / Равно для их блага делится / Стикса и Эфира власть»). А в ультрасимметричном рифмованном переводе Иванова (1905): «Лист выходит в область неба / Корень ищет тьмы ночной / Лист живет лучами Феба / Корень — Стиксовой струей / Ими таинственно слита / Область тьмы с страной дня» (IV, 174). Последние два стиха Иванов придумал для своей статьи. Он не повторяет их в немецкой работе о Достоевском (1932; IV, 554). Кратчайшая формулировка повода для сличения человеческого духа с ростом Древа дана Шиллером в дистихе «Das Höchste» («Высочайшее», 1795): «Ищешь наивысшее, величайшее? — Растенье может научить, / Воли быть тем, в чем оно произвольно. / В этом всё» (пер. мой. — Д. М.). В статье «О Шиллере» Иванов суммирует его влияние: «С глубоким постижением, свойственным „сочувствию вселенскому“, заглядывал Шиллер в тайну природы. Растительное царство знаменует „в явном таинстве — сочетание души земной со светом неземным“ (Вл. Соловьев). Древесные души, равно родственные земле и небу, чувствуют, по слову Фета, „двойную жизнь“ обоих, „и ей обязаны вдвойне“. То же виделось и Шиллеру» (IV, 173).

синтезом, сиречь небесной Премудростью (III, 614). Используемый Шиллером миф о Церере (греческой Деметре), оплакивающей свою дочь Персефону, взятую в подземное царство, куда нет доступа даже богам, существенно ограничивает безвозвратность овдовения.<sup>104</sup> Решающей является 81-я строка поэмы: «Nein, nicht ganz ist sie entflohen!» («нет, не совсем она исчезла»). Персефоне разрешено периодически навещать свою мать. С этой строки оплакивание переходит в гимн. И людям дано осуществлять контакт с умершими — памятью. «Над смертью вечно торжествует, / В ком память вечная живет», — говорит Иванов в раннем стихотворении (I, 568). В «Arollini» значения этой прямой речи выражены аллюзиями. Последняя строфа сонета — хвалебный гимн аполлиническому акту запечатления в «эфирном полоне» [12] Вечной Памяти.

Если «ствол» и «корни» Шиллера вносят в «Arollini» космическую глубину вечности, то суженное поле зрения Бодлера сосредоточено на деталях. В сонете «Correspondences» (анализированном Ивановым в 1908 году; II, 547, 550—551) основатель современного символизма находит в той же древесности не мифические метаморфозы, а «соответствия». Блуждая в *selva oscura*, он с профессиональной пристальностью всматривается в нее, как в «лес символов» (*forêts de symboles*). «Шелест листвы», понятный древним грекам, Овидию, Данте и Шиллеру и оглушающий в панике бегущего к нему пушкинского «Поэта», уже не понятен ко времени Бодлера. «Живые стволы» (*vivants piliers*) бормочут ему «непонятные слова» (*confuses paroles*). Но после этого манифеста ни мистики, ни эстеты не могут сойти с интенсивности его «реализма». Даже муза филолога Иванова, отождествлявшегося с древними и избегавшего солипсизма и неврастении современников, не могла обходить достоверность модернистского реализма и обнаруживаемых им диссонантных гармоний.<sup>105</sup> Иванов, как увидим, заменяет «соответствия» синонимией и антиномией образов и сохраняет их традиционную поляризацию.

---

<sup>104</sup> Вероятно, поэтому 8-я строка первой песни «Канцоны I-ой» Иванова, посвященной памяти Лидии Дмитриевны, поет: «Тебя я вижу сирогой Церерой» (II, 397).

<sup>105</sup> Вспомним, что перевод Иванова шести стихотворений из сборника «Les Fleurs du Mal» (1857) напечатан в той же Второй книге Первой части «Cor ardens», что и «Arollini». Иванов давно знал о «восхождении» и приветствовал этот мотив у других мастеров. Первые две строфы стихотворения Бодлера «Élévation» (подъем, вознесение), напечатанного прямо перед «Correspondences», не могли быть не замечены. Но (по Иванову,

Уже в начале своей карьеры Иванов пишет: «Как вместилища душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в «Аду» Данта?) Деревья свободны и высвобождают наружу скрытую в них жизнь, порождают людей...»<sup>106</sup> И в старости Иванов возвращается к «шелесту листвы» Овидия, к голосам Дантовой «волшебной дубровы» и к олицетворению Древом Жизни единства природы с человеческой душой. Две первые строфы стихотворения, написанного 4 июня 1944 года, доказывают устойчивость содержания и лексикона «Аpollini»:

Нисходят в душу лики чуждых сил  
И говорят послушными устами.  
Так вещими зашелестит листьями  
Вселенской жизни древо, Игдразил.  
Одетое всечувственной листвою  
Одно и все во всех — в тебе и мне —  
Оно растет еще дремля в зерне  
Корнями в ночь и в небеса главою.

(III, 614)

Подземные тени в «Inferno»  
(XIII, 97—108),  
вещих Дафи [12]  
ствол живой [4]  
И в лавр одел [13]  
см. главку II. 4 о вмещении  
корень гробовой  
мрак суровый и возноситесь  
гордой головой

Библейский символ «Древа жизни» — плодотворное уподобление соположения человеческого духа с духом природы. Его вертикальные устремления и «шепот его листвы» нашли бесчисленные вариации как в фольклоре, так и в искусстве и часто перекликаются в поэтическом мышлении Иванова.<sup>107</sup> Структура «Аpollini» уподобляет

квазирелигиозное) стихотворение в том же сборнике с библейским заглавием «De profundis clamavi» («Из глубины воззвах к Тебе»), ропщущее на отрыв *realia* от *realioga*, отклика не находит, и заглавие цикла Иванова «De profundis amavi» («Из глубины любил», лето 1920 г.), сочиненного в особенно трагические дни, вероятнее, парафразирует первую строку 130-го псалма (по римскому исчислению). Интересно, что уже тогда Иванов выбрал латинское, а не церковнославянское заглавие.

<sup>106</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. Гл. 5 // Новый путь. 1904. Кн. 9. С. 67.

<sup>107</sup> См., например, «Selva Oscura» (I, 521), «Земля» (I, 550), «Кипарис» (I, 618), «Голоса» (I, 570), «Дриады» (I, 746—747), «Я стою в тени дубов священных...» (II, 293), «Деревья» (III, 533—538), «Язык» (III, 567), «Замышление Баяна» (IV, 52—53). В «Аpollini» понятие «Древо» не произносится, а называются только его составные: «корень», «ствол», «дуброва», «лес лавровый», «лавр», но тем сподручнее использование его многозначности. О «софийной» проблематике Древа см.: Шиш-

вертикальную настроенность его содержания и центробежность ассоциаций с этим же Древом.<sup>108</sup> Знаменательно, что последнее восьмистишие «Замышленья Баяна» (1916) прямо сочетает титаническую мощь «наших» мифологизированных «корней» со звездами, а «звезды олиствяют» «лес лавровый, изваянный на тверди огневой».

А дубровые ветви дремучи,  
Распластались в них сизые тучи,  
И разросся зыбучий навес  
Звездоцветом верховных небес.  
А дубовые корни могучи,  
Их подземные ветви дремучи,  
Вниз растут до глубинных небес  
И звездами олиствен их лес.

(IV, 53)

Не раз высказанная Ивановым гетевская идея «Небо вверху и небо внизу» образно ассоциирует «звездную твердь» с «бездной». Это отождествление, вероятно, восходит к 5-й и 6-й строкам стихотворения Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743): «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна».<sup>109</sup> Это отражение порождает в «Arollini» тройное подобие: драгоценные «слезы» [2, 10] = «перлы (бездн)» [11] = неугасающие «звезды» [8], яркие в тихую, прозрачную ночь.<sup>110</sup> Ассоциативная нить этих образов со-

---

кин А. Б. «Слово-плоть: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture: In Honor of T. Venzlova. Frankfurt am Main, 2008. P. 32—48).

<sup>108</sup> Эпиграф из «Слова о полку Игореве» «Растекашесья мыслию (мыслию? — векшею) по древу», развитый как модель в «Замышленья Баяна», можно отнести к творчеству самого Иванова: «Как векша, по веткам / Вселенского Древа / Играет, прядает / От корня до темени / И пугает и радует / Замышленья Баяна» (IV, 52).

<sup>109</sup> Эту вероятность подкрепляют родственные «Arollini» словосочетания «мрачна ночь», «черна тень» и сам порядок восходящего лицезрения (с глаголом «взошла»).

<sup>110</sup> Катрены сонета Иванова «Небо — вверху, небо — внизу» (1907) артикулируют пафос созерцания: «Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, — / И явственны небес иерархии. (...) И Микрокосм в ночи глухой нам внятен: / Мы слышим гул кружащих в нас стихий...» (II, 267).

ставляет еще одну траекторию, соединяющую содержание этого сонета поверх его синтаксиса и наперекор мнимой антиномности его речи.

Realiora и realia катренов «*Apollini*» видятся ночью. Если причина слез — одушевленный «мрак суровый» [3] — относится скорее к психологическому состоянию «сени» смерти [3], при котором «корень» «Гимнов» [1, 6] питается «ключами слез» от «стиксовой струи», то звезды, конечно, — свет ночной. Образ «твердь огневая» [8] восходит, помимо не упомянутого в стихах и окружающих их доктринальных статьях, но памятного Иванову Ломоносова, к контекстам по крайней мере трех источников. Данте заканчивает каждую из трех книг «Божественной комедии» словом *stelle* (звезды) — вернейшими «кормчими», знаками местонахождения высочайших *realiora*. А Тютчев подсказывает русские словосочетания: «Небесный свод, горящий славой звездной» и «полной славой тверди звездной».<sup>111</sup> Тютчев добавляет к ломоносовской торжественности светил драматичность ночи с ее «страхами и мглами». Его мистическое сочетание славы и жути Ночи, срывающей «блистательный покров» реалий, сделало Тютчева «истинным родоначальником нашего истинного символизма» (II, 597).

Наконец, интимную молитвенную приверженность к стихии ночи вносит юный Новалис. В дни, когда писался сонет «*Apollini*», Иванов переводил или перелагал «*Hymnen an die Nacht*» («Гимны ночи», 1797) и «*Geistliche Gedichte*» («Духовные стихи», 1799) этого поэта и теоретика романтизма. Дневниковые записи Иванова лета 1909 года показывают насколько мистическое отношение Новалиса к ночи, его тяга к средневековому христианству, «теургический идеал» и восприятие подростка-невесты Софии фон Кюн, усопшей в ранней юности, как одного из образов Души Мира и ощущение ее близости вдохновляли Иванова: «Он [Новалис] выразитель любви, Эроса в смысле религиозном» (IV, 741).<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Иванов цитирует эти строки в своей речи 15 марта 1910 г. «Заветы символизма» (II, 592), вскоре после выхода «*Apollini*».

<sup>112</sup> См. также статью «О Новалисе», конспект лекции «Голубой цветок» и примечания к ним (IV, 252—277, 739—741, 724—738). О примерах поэтической связи Иванова с Новалисом см.: Мицкевич Д. Принцип «восхождения»... С. 265—266. Под теургической задачей художника Иванов имеет в виду не изменение реальности, а, вслед за Вл. Соловьевым, «выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной

Отмеченные выше источники подтекстов, разумеется, не исчерпывают всей интертекстуальности нашего сонета; объем данной статьи не позволяет коснуться нюансов, возникающих от соответствия смысловой нагрузки слов и их звучания. Но, кажется, у нас достаточно информации для понимания сюжета и для дальнейшего осмотра скрытой лексической связности «*Apollini*». К ней применимы уже цитированные слова Данте, отнесенные нашим поэтом к романам Достоевского: «Здесь в истину вонзи, читатель, зренье; Покровы так прозрачны, что сквозь них уже совсем легко проникновенье» (IV, 553).

## II. 2. «Слово шире смысла»

Повторы корней слов, синонимии и звуковые эхо способствуют единству текста, и в то же время нюансируют его. Искусно расставленные знаки разных языковых уровней продолжают в завершенном отражении «краницы прозрачности» (*forma formata*) нескончаемый рост его содержания (*forma formans*). В процессе читательского «проникания» оно растет «корнями в ночь, и в небеса ветвями». Внешний антиномизм большинства знаков прикрывает их полисемию: одна часть ее элементов «остраивает» и нарушает конвенцию обычной речи и сонетного жанра, а другая, наоборот, совершенствует этот жанр и связывает отражаемые несказанности в единый, но многолинейный поток мысли.<sup>113</sup> Стиховедческие необычайности, мобилизованные нашим Баяном для вящей связности речи, выдвигают различные повторы из отделенных (иногда далеко отстоящих)

---

красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле (...) „художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками (...) не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями“» (II, 557—558).

<sup>113</sup> Антиномии Иванова — не сумбурное бегство от действительности; они — повсеместный субстрат жизни. Их столкновения сигнализируют о наличии непредвиденных аспектов данности, через которые мы осознаем смешанные переживания. Звонкие сцепления антиномных, на первый взгляд, слов не расшатывают их значения, а выдвигают роднящие эти слова семьи. Так открываются особые аналогии и противоположности — факты, на которых строится утонченное символическое повествование.

строк.<sup>114</sup> Но созданный повторами фатический (термин Б. Малиновского) и семантический нажим усиливает безапелляционность дидактики, обращенной к коллегам в переломный момент русского модернизма, — о «корне» гимнопевческого творчества. Конвенция уступает место риторике. «Нарушающая» сонетный канон фонетически и графически яркая эффектность повторов полнозначных слов («гробовой—гробнице, смерти—бессмертный, лавровый—лавр, слез—слезницы») идейно усиливается подчеркнутой синонимией: мрак—мгла—сень—темница; багровый—огневой—пурпуровой; жемчужниц—перлы; волшебною—вещих; и видами заточения Дафи: «ствол—темница—гробница—полон, и их антоним, эфир». Сочетание идейных повторов с физическими — добавочная манифестация *realiora in rebus*.

Иванов употребляет тематически нейтральные тропы не ради ритма или рифмы, а ради семантических нюансов. Даже вспомогательные слова прилагают точные иконографические определения диалектических моментов. В разных контекстах повторы радикально преображаются, вовсе не приглушая сонетной звонкости. А диалектика цветов окрашивает состояния духа диатонически чистыми тонами, без хроматизмов и киароскуры, как на древних иконах, персидских миниатюрах или в средневековых иллюминированных рукописях — в опрозраченности реальный мир показан не как мы видим его — в оптической перспективе, а в его логизме, «как Бог его видит», сопоставляя восприятия обычного и сверхобычного опыта, *realia* и *realiora*.

Полигенетичность ивановского лексикона поистине оправдывает лозунг футуристов: «слово шире смысла». Полисемии в «*Arrollini*», как видно из показанных примеров, не неологизмы, не «сложные слова», не заумные перемещения морфем (метатезы) и не синтаксические анаколуфы, а результат подбора слов, насыщенных значениями из многих источников. Из каждого слово-образа создаются смысловые аккорды — скрещения независимых голосов со своими историями и контекстами. Мы имеем здесь дело не с аллегория-

---

<sup>114</sup> В частном письме ко мне от 26 августа 2007 г. Е. В. Хворостьянова справедливо отмечает в этом сонете повышенную ударность, гипограммы, повторения однокоренных слов, строфическую симметрию, гипертрофическую рифмовку. Я рад выразить проф. Хворостьяновой признательность за побуждение коснуться этой стороны поэтики Иванова.

ми — денотативными словами на одном уровне и метафорическими на другом, но с тем, что соответствует гетевскому пониманию «символа»: слова с тремя или больше значениями из контекстов других (собственных или чужих) текстов, вмещенных в новое значение того же образа. Так взаимно дополняются денотации и метафоры, например, этимонов «корень» и «гроб», примиряя антиномность их сцепления.<sup>115</sup> Последовательность выдвигаемых общностей определенных сем или составных единиц многозначных слов создает многолинейность тематических мотивов, «полифонически» перекликающихся поверх синтаксиса и строфики.

### II. 3. Переносы тех же реалий в разные измерения времени и пространства

Когда и где происходит действие в «*Arpolini*»? Установка на вечные геолога в обрамляющей их эфемерной земной обстановке устраняет вопросы специфической хронологии и топографии действия. Координаты времени даются не через даты, а через совпадения особых условий; координаты места обозначены метафорическими сравнениями. Формально-синтаксически события связываются лишь гибридными союзами. Более трети строк сонета начинаются союзами: «когда» [1], «где» [4], «как» [3, 11], «кто» [12] (см. прим. 30). Глагольные формы даются в будущем, настоящем и прошлом, и в обоих видах. Первое же слово сонета («когда») оказывается не вопросительным местоимением, а гибридным союзом и ставит читателя посреди событий, которые только потом окажутся условиями гимнотворчества. Второе слово, глагол «вспойт», знаме-

<sup>115</sup> Оксюмороны «корень гробовой» и «родитесь в гробнице» заставляют их общий корень «гроб» означать, а поэтому и *звучать* по-разному. Они составляют здесь то, что Петрарка называл *concelli* в сонетах, а английские поэты-метафизики — *conceits* (замыслы). В первой строке слово «гроб» — корень эпитета одиночной погребенности. А в монументе-«гробнице» [11] он становится содержанием, ядром долговечного мемориала с заложеными в нем драгоценностями («жемчужницей-слезницей») и *причиной* гимнопения. А ботанический «корень», вспаиваемый «ключами слез», становится синонимом «зачатка» ритуала воспевания-отпевания. Единит эти два разных назначения, по сути, не их явное общее корнесловие, а аффиксы, обратные его прямому значению. Они относят гроб к его ассоциациям с жизнью, к растущему «корню» и к надгробным ритуалам с воссыланиями «Гимнов».

нует целенаправленный процесс, который завершится когда-то в будущем. Третье слово, притяжательное местоимение «ваш», прямо адресуется (до шестой строки) как будто бы читателю — растителю некоего «корня гробового» [1]. С этой строки придаточные предложения накапливаются формально, до точки в конце восьмой строки, а, по сути, до следующей точки в конце одиннадцатой. И только в последней строфе, когда речь идет о вечных деяниях Аполлона, глаголы прошедшего времени с цезаревой властностью обретают совершенный вид прошедшего времени: «взял», «одел», «отразил».

Повторения этимонов и синонимов (обычно парные) вызывают сравнения их контекстов и указывают на соприродность случаев таким образом ситуаций. В этой тактике преобладает прием *вмещения* концептов и образов меньшей величины в большие и наоборот, соответственно ощущениям наличия *res in re aliora*, и *re aliora in rebus*. Локативный падеж с союзами «когда» и «где» выказывает в этом сонете взаимные вмещения: то безмерных величин в конкретные предметы, например жизнь в гробу или «бессмертность в кринице», то малого в огромном: «Гимны в свет» [8], «перлы бездн» [11] и т. д. Иванов таким путем проявляет особый (и жизнелюбивый) метод преодоления платонического отграничения идеального мира от вещественного.<sup>116</sup> Такие проникания или вмещения производятся здесь десять (!) раз во всего лишь четырнадцати строках. Они знаменуются, буквально и синонимически, все тем же предлогом «в». «Родитесь вы [Гимны] **в** гробнице» [1—11]; «слезы — **в** слезнице» [2—10]; «мрак» **в** «темнице» [2—9]; «Гимны [сквозят] **в** свет» [6]; «перлы» — **в** «жемчужнице» [11—10]; «ствол» оказывается **в** обставшей его «дуброве» [4—3]; «Дафны» **в** «полоне» [12]; «полон» — **в** «эфире» [ibidem], где «Дафны» облачаются **в** «лавр» [12—13]. Наконец, аполлиническое запечатление всего содержания, всей духовной эпопеи, «отражено **в** кринице» [12—13], а она находится в «прозрачной» пространственной бесконечно-

<sup>116</sup> Ссылаясь на авторитет великих предтеч и развивая собственную обширную систему, Иванов ищет, за своим «учителем» Соловьевым, преодолеть платоновское категорическое отлучение материального от идеального. Апелляция «О Гимны» [6] повторно мотивирована в «Apollini»: они «возносятся» от «слез» к упованию, из «мрака ... в свет» [2 → 6], из «бездн» к эфирной сверхличной памяти [11 → 12], и от своей колыбели-«гробницы» к священной «Прозрачности» [1, 11 → 14].

сти [14]. Бессмертное произведение искусства вступает в Вечную Память.

Не менее замечательно, что шесть из десяти данных вместилищ рифмуются. Пять из них резонируют одной и той же звонкой морфологической рифмой на «нище», нарочно или нет, родня ипостаси того же акта в разных ситуациях. Вдобавок, здесь аллитерируются также соприродные свет и сквозяз; «ствол живой» морфологически и генетически рифмуется с объявшей ствол «волшебной дубровой», как и с рифмами «лес лавровый» [7] над «мглой багровой», куда «ствол» попадает в порядке вторичной художественной метаморфозы, создающей общность между «живой» и «огневой», соединяя первую и вторую строфы. И еще рифмуются вместилища «лон» и «полон» [10—12] с их владыкой: «Аполлон» [14]. И все три семантически рифмуются со «слезами», что подчеркивается аллитерацией их плавного согласного «л». Сами по себе звуковые сходства названий разных вещей не обязательно связывают их значения логически; но в контексте они заметно укрепляют их уже распознанную семантическую общность. Инвариантность и звуковая подчеркнутость таких вместилищ соответствует убеждению Иванова во взаимном проникании *realiora in rebus* и *res in realiora*. В то же время обрастание в разных контекстах добавочными ассоциациями создает новые интонации, долготы и акценты повторяющихся словесных единиц.

В гнезде однокоренных слов и синонимий двуязычная пара Дафна—лавр составляет исключение. Слово «Дафнэ», как уже говорилось, — греческое название растения «лавр», ставшего эмблемой Аполлона и тех, кто был им увенчан. По пересказу Овидия, Аполлон назначил лавр быть своей эмблемой из-за Дафны — какой она осталась, девственно нетронутой, «законсервированной» в лавровом дереве. В память ее лавр венчает кудри, колчан и лиру Аполлона, а затем «гордые головы» поэтов, полководцев и чемпионов. В чувствах и памяти каждого оплакивающего и воспевающего свою «Дафну» остается ее прототип и сохраняется весь эрос, вся прелесть и страсть к ней, наряду с горечью утраты и ее апофеозом. А лавр обретает значения на разных возрастающих уровнях тройной «древесности»: «леса», «ствола» и «корня», инцидента с Дафной и эмблемы высокой награды, столь вожденной Петраркой. «*Apollini*» переносит варианты всех «Дафн» «одетыми в лавр» [13] из конкретного «ствола живого» [4] в абстрагированный эфир, предоставляя всем оплакивающим поэтам возможность «ваять» из этой

эмблемы нетленный «лес лавровый ... на тверди огневой» [7—8]. Надзвездные *realioga* становятся верным лоном всенародно увековечиваемого произведения (*forma formata*), запечатления частного опыта лауреата.<sup>117</sup>

Квазиботанические синонимы «дуброва» и «лес» символизируют разные стадии и состояния творящего духа: изначального и увенчанного. Дуброва — «широкошумная», куда бежит «дикий и суровый» поэт, где «суровый Дант» «блуждал», слыша голоса отшедших «теней», где жаждущий пророк «влачился». «Волшебная дуброва» сродни и дубу «у лукоморья», и древнегерманскому Игдразилу, и, конечно, Древу Жизни. А «лес лавровый» — учрежденное Аполлоном статичное изваяние лауреатов, *forma formata* их модельных деяний. И память тут приводит аналогию с Данте. Пример его блуждания в той же *selva oscura* высвобождает узнавшего те «голоса» из «темницы» личного одиночества и указывает на его «вертикальный» трансцензус — выход из «Ада» психологической топи. Этот путь, известный еще с мифических времен, предъявлен как конкретный, вседоступный историко-литературный факт. Обе данные здесь ипостаси леса — мрачно-волшебного и окутанного «звездной листвой», лаврового — разделяют вертикальность и плюрализм, с которыми они обступают личностный «ствол живой». Как живой проводник вертикального роста, символ растущего осознания и объект метаморфозы и воспевания этот ствол понемногу уподобится гимнам, выросшим «свет» из того же подземно-подсознательного «гробового корня».

В порядке выше указанных превращений вещей из единичных величин во множественные гимн «*Apollini*» повествует всем «Гимнам» о своей морфологии как о генезисе их общего коллективного жанра. И судьба единой Дафны тоже размножается от единого ствола до «леса лаврового» и до всех будущих «Дафн». Все воспетые возлюбленные, отошедшие в мир иной, идут за ней по той же вертикали Древа Жизни: телом в землю, а Памятью (Вечной и лич-

---

<sup>117</sup> Данная «Смерти сень» — феномен приснопамятной Дафны, прототип невозвратно отошедших возлюбленных: Эвридики, Беатриче, Лауры, Джульетты, Софии фон Кюн и бесчисленных других, включая Лидию Дмитриевну, — утверждается как колыбель («лоно») «гимнов», то есть историческая колыбель светской лирики. А утверждение Вечной Памяти и Бессмертия восходит к еще более древнему жанру похоронных и пасхальных гимнов.

ной) туда же, куда ищет вознестись дух всякого гимнопевца. А «Любовь», вспаивающая слезами лавр Дафны, соприродна той, что, по Данте, «движет планеты».<sup>118</sup>

Отсюда не трудно продемонстрировать дальше, как систематически проводится по всему тексту качественное увеличение каждой единицы вещественного инвентаря сонета. Все единичное переходит во множественное, малое находит себя в большом контексте, а парадигма духовного переживания уместается в меньших вещах и символах (*realiora in rebus*). Например: Дафна → Дафн, ствол → дуброва (живой → волшебная), темница → лона; гимн → Гимны, лес ваяется на космосе, и «Любовь» — кормилица, как известно, «движет планетами». И наоборот: ключи слез уместаются в слезнице, перлы бездн — в жемчужнице, и вся эпопея Аполлона с Дафной — в кринице. Парадигма *realiora* всегда объемистее чем синтагма *realia*, поэтому и обобщение личного опыта — принцип ивановской «всенародности». Так образы «разбухают» в символы, а символы кристаллизируются в формах. Аморфные психологические события получают в нашем сонете названия конкретных предметов, а они — одухотворяются в психике воспринявшего как переживаемые осознанные факты. Метаморфозы составляют все действие данного сюжета. Так, потрясенность оплакивающего делается *корнем* его гимнов, смерть любимой — конкретно ощущаемой *сенью*, память «обстанет» «волшебной дубровой» и сберегается в «эфирном полоне» земного тезауруса и Вечной Памяти. А вещи, наоборот, обретают психологическую значимость: мрак *суровый*, лона *горьки*, дуброва *волшебна*, слезница — дарохранилище, «жемчужница», плач — *Гимны*, гробница — *мемориал*. «Вещи» Дафны становятся *лавром*, а лавр — символом *аполлинизма*. Функция таких метаморфоз — не только метафорически иллюстрировать переживаемое, но и сроднить общими качествами дух человека с духом природы — как одной из манифестаций *realiora in rebus*.

---

<sup>118</sup> Драматизация Данте идеи Аристотеля о «неподвижном перводвигателе» — вид на космическое движение — дается с земли. Этим обращением взора от нее к небесам (*a realia ad realiora*) заканчиваются все три книги «Божественной комедии». Об эротической почве любви и смерти у Шекспира, Блэйка, Новалиса, Соловьева и Иванова, см.: *Мицкевич Д.* Принцип «восхождения»... С. 259—266.

## II. 4. Техника «опрозрачивания»

В конце сонета символ «Прозрачность» означает видимость всего содержания «Apollini», мирозерцания Иванова, то есть сумму и порядок соотношений замеченных явлений (лад и связь вещей — *ordo et connexio rerum*).<sup>119</sup> Эта прозрачность — не абстракция реальности; ее «рентгеновская» панорама выявляет синхронно на разных уровнях функции и отношения вещей, включая хранящееся в памяти и предвидимое. Определение «бессмертной» [14] явно обозначает многоплановость своего существительного. Синоним «сени» [3] и «эфира» [12] — «Прозрачность» относится здесь к вечности, священной, неисповедимой и всераскрывающей. В анализируемом сонете «Прозрачность» сообщает эти свои свойства подлечит существительному «кринице» [13], «отражающей» [13] на своей поверхности (Иванов сказал бы: «на своем дне») образ Дафны, уже опрозраченной, то есть заключенной Аполлоном в «эфире» [12] Вечной Памяти. А денотативно слово «прозрачность» означает обычную видимость сквозь толщу являемых *realia*; так в кратком тексте сонета видятся почти одновременно и все его распознанные подтексты. «Прозрачность» распространяется таким образом и на модус мирозерцания автора. Он тогда, как пушкинский «Пророк», созерцает все: «И горний ангелов полет / И гад морских подводный ход...» Здесь даже он сам и его Гимны опрозрачены: возносясь «гордой головой» [5], они «сквозят над мглой» [6]. Над

---

<sup>119</sup> Как известно, термин «Прозрачность» является заглавием второй книги стихотворений Иванова (1905) и второго в ней стихотворения. Составитель брюссельского собрания сочинений О. Дешарт описывает этот концепт в предисловии: «Всматриваясь при свете „Кормчих звезд“ [поэзии своей первой книги, 1903 г.] в топографию запредельного, В. И. принимается рассматривать природу той духовной среды, в которой происходят воплощения мистической реальности (*Res*). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч — иначе *Res* будет не видна, ибо не видима она сама по себе» (I, 63). Объяснение О. Дешарт тесно совпадает на тех же основаниях с различием английского романтика С. Т. Колриджа (1807) между такими двумя типами прозрачности — «*transparence*» и «*translucence*», с так же объясняемым предпочтением последнего. Насколько мне известно, ни О. Дешарт, ни Иванов письменно не ссылались на этот источник.

горизонтами «синеющих долин» [7] отпадают бытовые интересы к «домашней утвари» и к собственному самочувствию. Погруженный в созерцание сверхобычного величия, лирик преображается из «ограниченной индивидуальности» в вещего гимнопевца. В метаморфозах акта прозрения, заключается, по-моему, теургизм Иванова.<sup>120</sup> И гимнопевец может преобразиться в пушкинского «Пророка» своим провидением сквозь магический кристалл опрозрачивания окружения.

Названные в «*Apollini*» «стихии» — «мрак», «свет», «лес», «твердь огневая», «волны», «бездны», «эфир», «лона» — универсальны.<sup>121</sup> Они причастны к вечным четырем стихиям и связаны между собой непреходящим экологическим и космическим балансом, периодичностью и противоположностями. Поэтому они — всечеловеческие арены «Любви», «слез», «Смерти», Памяти, «рождения» и гимнопения. Благоговение перед величием четырех стихий — воздуха [12], земли [1], воды [1, 11] и огня [8], вместилищ реальных и сверхреальных сил, высвобождает художника из инкубации в его плодovitой «темнице» [9] «здесь и теперь», позволяя ему осознавать себя «атомом вселенского целого» (II, 543), причастником «Души мира» (там же) и Вечной Памяти — в «Прозрачности бессмертной» [14].

---

<sup>120</sup> Чудесные встречи и удивительные находки в шепчущей «дуброве» придали ей определение «волшебной» [3]. А «Дафны», завершившие апофеоз, становятся «вещими» [12]. Причем, когда за нимфой гнался Аполлон и пока ее отец Пеней, бог фессалийской реки, превращал ее в лавровое дерево, она еще не была вещей. Она стала таковой, когда в ауре аполлонова лавра удостоилась быть увековеченной в его «кринице». Пара «волшебною» и «вещих» одушевляет все связанные с ними процессы, хотя все они и их предметы совершенно различны. Эпитет «волшебною» хорошо определяет зону всех названных мутаций и метаморфоз. А «вещих» относится исключительно к существу, посвященному в мистерию, живьем изъятому из жизни и обожествленному как эмблема Аполлона. Волшебность дубровы начинается с мрака, как «*selva oscura*» Данте, с таинственности, знакомой по фольклору, по Гесиоду, Вергилию, блаж. Августину и целому ряду сказителей. В ней, как «в пустыне мрачной», издревле преображалось самосознание «заблудших» поэтов, героев, пророков и богов. Память всегда поставляет аналоги. Их сонмы активно внедряются в сознание и технически составляют то, что мы теперь называем «интертекстуальностью»: множественность используемых формул из других текстов.

<sup>121</sup> В. Террас отметил в поэзии Иванова общее преобладание образов, связанных с небесами и землей (*Terras V. The Aesthetic Categories...* P. 398).

«Прозрачность» выполняет в этом сонете ключевую информационную роль. В перспективе ее «бессмертной» «криницы» [14, 13] видна методичность использования резко бросающихся в глаза лексических повторений и несуразностей. Эта методологическая подкатегория речи сводится к четырем приемам: дифференциации тавтологий и синонимов, *связности* антиномий и оксиморонов, *переносам* названных реалий в различные измерения времени, пространства и количества и, наконец, к умственной проницаемости бытия. Со стиховедческой точки зрения, очевидная смысловая разность контекстов перекликающихся в тексте корней слов или синонимий стирает с них признаки тавтологии. Этим соблюдается сонетное правило избегать звучности ради лексических повторов. Они здесь противостоят вышеупомянутой антиномности, которая в свою очередь придает названным предметам обогащающую их многозначность. И видимая в прозрачности упорядоченная дифференциация значений тех же слов не может не отразиться на разнообразности их звучаний. Как уже говорилось, опознанные интертекстуальные источники уточняют значения повторяемых корней слов; их переносы из крупных категорий в мелкие, и наоборот, раздвигают толщу нагружаемых жизнью реалий. Обычные объекты, становясь ритуальными, трансформируются в орудия *realiora* (гроб → гробница; слезы → слезница; «лавр» → «лес лавровый» → заповедник Аполлона). По той же направленности воли, «смерти сень» преобразуется в прозрачность бессмертности.

Метафизически «Прозрачность» сама по себе еще не означает наличия *realiora*, но, снимая непроницаемость материи, отворяет доступ в нее *realiora*. Подобно тому как перспектива прозрачности позволяет «художникам и поэтам» владеть религиозной идеей и «сознательно управлять ее земными воплощениями» (II, 557—558), включая выражение любви, Эроса в смысле религиозном, опрозрачивание видимого готовит почву для выявления «сверхприродной реальности и высвобождения истинной красоты из-под грубых покровов вещества» (II, 557).

Очевидно, что ивановская «Прозрачность» и есть «цветной рентгеновский» эффект его *символизма*, то есть его цели и способности открывать отношения между сравниваемыми объектами. Их соприродность или соответствия, как и различия и оппозиции, обретают тематическую действенность. Подобно общности близнецов, дню и ночи, Эросу между любящими или магнитному полю полюсов, в соответствиях присутствует нечто третье, неуловимое, но ощу-

тимое, мыслимое, вносящее в искусство «нечаянную радость» интересных открытий.<sup>122</sup> Элегантно сличение двух прозрачностей: «сени смерти» в первой строфе и «прозрачности бессмертной» в конце последней, как родственных сверхреальных и в то же время бытовых явлений. В ивановской «Прозрачности» проектируются такие силогически подразумеваемые «третьи» причины или следствия. Как более высокие величины, они являются хорошими показателями геалиога. Их много в «Аполлини» в простых и сложных метонимических смежностях: трагедия Дафны в «живом стволе»; Ад во «мраке», где Иванов и мы «блуждаем», как Данте; и Аполлона «лес лавровый (...) на тверди огневой». То же и в антиномных синекдохах или катахрезах: «Гимны» возносятся «головой», «хмель волн», «отразил в кринице» и т. д.). Везде эти повышенные значения прикреплены к реалиям, потому что отражают действительно пережитые, «несказанные» метаморфозы духа.

Наконец, термином «эфирный полон» [12] Иванов ассоциирует «Прозрачность» с *Поэзией* и *Памятью*. В «Аполлини» это значение дается имплицитно, через синонимы. В последней строфе коронованная Аполлоном Дафна запечатлена в *прозрачном не материальном плену эфира* и в *искусственной прозрачности материальной «крипицы»* [13]. В других стихотворениях отождествление эфира с поэзией высказано эксплицитно.<sup>123</sup> В поэтической риторике Ива-

---

<sup>122</sup> «Неисчерпаемым является смысл художественного творения, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос. Между двумя жизнями — той, что воплотилась в творении, и той, что творчески к нему приобщилась (...) совершается то, о чем говорится в старинной (...) итальянской песенке (...)

Pur che il terzo sia presente,  
E quel terzo sia l'Amor

(чтобы третий оказался в урочный час с ними — сам бог любви. — Д. М.)» («Мысли о символизме»; II, 606—607).

<sup>123</sup> В цикле «Лебединая память» (1915), в оксфордском издании, первое стихотворение озаглавлено «Поэзия»; в нем она — «Невинное чадо эфира». В следующем стихотворении, «Острова», «Нас» (поэтов) зовет память, «Что в ласковом лелеет нас плену, / Как тонкую эфирную струю»; в стихотворении «Поэт» «В полог ночи письма (...) / Вотканы...», и «Струй эфирных глубина (...) тайнопись видна»; и в стихотворении «Певец» — «Он (...) Браздит эфир». В «Певце у Суфитов» Четвертый Суфит говорит о поэтическом ритме, раскрывая символизм «Под хмелем волн» [9].

нова рядом с чистой эмпирикой словесных знаков и знакомых образов бытуют значения их соотношений как переносные данности. *Realio*га трагедии, духовного подъема, рождения, бессмертности или божества гармонизируют между собой, потому что подхватываются семами из антиномных на вид или псевдотавтологических сцеплений. А броские переносы повторных корней слов из крупных категорий в мелкие (и наоборот) раздвигают — и этим «опрозрачивают» описуемое. Обилие аллитераций и повышенная ударность этого сонета создают своими повторами *акустическую* прозрачность перекликающихся эхо; ими, естественно, усиливается смысловая когерентность передаваемой картины. Ивановское понятие «прозрачность» обозначает одновременное ощущение эмпирических и «междустрочных» ноуменальных компонентов текста, иными словами — *realiora in rebus*.

## II. 5. Риторическая роль цезуры в *Apollini*

Затейливость эффектов цезуры, даже если они специально не предвиделись автором, очень показательна. Ею обнажается порядок его мирозерцания с не сразу видимого молекулярного уровня стихосложения. Не все стиховеды согласятся с предложенным мной цезурным членением сонета «*Apollini*», но неоспоримыми являются повышенная ударность его чистого «волевого» ямба и вертикальный разрез сонета на две колонны.<sup>124</sup> Он явно маркирован в 9-ти строках [1, 2, 3, 4, 6, 9, 11, 12, 13] мужскими окончаниями вторых стоп и менее явно — в четырех строках с дактилическим окончанием первой стопы [5, 8, 10, 14]. В моем чтении слышится только один сдвиг цезуры на конец третьей (мужской) стопы, благодаря запятой, поставленной Ивановым после слова «до-

---

<sup>124</sup> С повышенной эллиптикой внутри отдельных колонн семантические эффекты цезуры не сразу слышны и не удерживаются в памяти; и даже аналитику их посылка не была бы внятной без «прозрачного» наличия в ней доктрины автора. Правда, некоторые знаки препинания указывают на возможное синтаксическое сцепление смежных, выше и ниже стоящих полустихов. См. запятые после «сень», «блуждал», «свет», «волн», «бездн», «одел». Запятая после «долин» [7] замыкает мысль второй левой полустрофы. А ее четвертая полустрока «Изваянный» примыкает тогда к обоим терцетам левой колонны, становясь субъектом творчества, — тем, кто «в лавр одел / Прозрачность».

лин» [7]. Примечательно, что каждая из двух колонн удерживает свою независимую повествовательную и синтаксическую самостоятельность.

Когда вспоит  
Ключами слез  
Как смерти сень, —  
Где Дант блуждал,

Ваш корень гробовой  
Любовь, и мрак — суровый,  
Волшебною дубровой  
Обстанет ствол живой:

Возноситесь  
О Гимны, в свет  
Синеющих долин,  
Изваянный

Вы гордой головой  
Сквозя над мглой багровой  
Как лес лавровый,  
Над твердью огневой.

Под хмелем волн,  
В жемчужнице —  
Как перлы бездн,

В пурпуровой темнице,  
Слезнице горьких лон  
Родитесь вы — в гробнице.

Кто вещей Дафн  
И в лавр одел,  
Прозрачности

В эфирный взял полон,  
И отразил в кринице  
бессмертной?... Аполлон!

Обычное сечение строк постоянной или передвижной цезурой, делящей строки на две части осязаемой паузой, проводит вертикальную межу через все стихотворение, создавая одну двустопную колонну и одну трехстопную из четырнадцати строк. Хотя нет доказательств, что Иванов замышлял также и риторическую обособленность этих полусторон, каждая из них составляет завершённое повествование, отличное от другой. Двустопная левая являет фразы, а трехстопная правая — парафразы. Левая объявляет, правая описывает. Левая излагает вещественный сюжет из подлежащих и сказуемых, а правая — психологически обстоятельную повесть с определениями и атрибутами (в каждой строке, за исключением 11-й и 13-й). Левая колонна объективна, правая — субъективна. Таким образом, в одном сюжете протекают два параллельных контрапунктальных повествования или напева. Логическая и эмоциональная контрастность отражает, как бы подводно, множественную диалектику творящего духа. (Например, слева — «слезы» и «хмель» [2, 9], а справа — «гордость» и «горечь» [6, 10].) Диалектика таких состояний духа (с учас-

тием Аполлона) и составляет морфологию модельного гимна — тему сонета.

Ясная твердость левой колонны не перевешивает нюансировку правой из-за естественной тенденции направлять эмфазу на рифмующиеся концовки стихов. Лирика подобна музыке, где баланс между условиями, в которых находит себя дух и реагирует на них, драматизирует сюжет порядком своего изложения. Удивительна в этом сонете не только самостоятельность обоих вертикальных колонн, но и их взаимное согласие и дополнение. По Ивапову, внутренний порядок произведения выдает причастность автора к гармонии мира или его оторванность от нее. «Некогда принципом музыки был строй; она исходила из допущения согласия между человеческим строем и мировым и стремилась к приведению в согласие противоборствующих сил. Теперь принципом музыки сделался чистый кинетизм, становление без цели. Отсюда атрофия таких элементов законченности и внутренней замкнутости, как мелодический период. Отсюда и небрежение тематическим развитием, как началом логическим, знаменующим исполненный цикл переживания, завершенность которого приводит к преодолению и катарсису и, следовательно, восстанавливает статическую норму. <...> никакое искусство не обличает столь прямо и непосредственно, как музыка, верит ли художник в Бога или нет» (II, 618—619). И если нет доказательств, что отмечаемый нами микропорядок был сознательным, то его фактическое наличие тем более подчеркивает интуитивное влечение эстетического вкуса Иванова к гармонии мира.

Продолжая «опрозрачивание» эффектов этой цезуры видим, что, следуя логике сложившегося порядка, апелляция «О Гимны» [6] прямо названа в левой колонне, а в правой только через местоимения «ваш» [1] и «вы» [11]. С левой стороны адресат — основное подлежащее сюжета. С правой — сосредоточение не на «Гимнах» как таковых, а на психологических перипетиях «корня», их зачатка. В результате рост гимнов рисуется в сонете в разных измерениях: слева как *forma formata* (завершенная), справа как *forma formans* (творимая). Левая колонна сообщает прямо об их переходе от «сени» «в свет» [3 → 6], от «блуждания» к «вознесению» [3 → 5] и из «бездн» к «лавру» [11 → 12]. А в правой колонне та же история опосредована антиномиями: зачатие их — в «гробу». Тут «Любовь и мрак» (как «*amore e morte*» Петрарки, «*womb and tomb*» Шекспира или «тяжесть и нежность» Манделштама) обступают соединяющую их живую вертикаль («ствол живой» [4]). И с его надмо-

гильным духовным ростом «гробница» становится мемориалом [1 → 11 → 14] и дорастает до «эфира» [12] и до «бессмертности» [14], то есть a realibus ad realiora.

Глаголы «вспойт» [1] и «возноситесь» [5] начинают оба катрена левой колонны бодрым подъемом. И атрибуты начальных строк ее терцетов («под хмелем» [9] и «вещих» [12]), возвещая сверхрациональность этого подъема, возводят всю колонну в модус мажорного, если не экстатического, славословия. А правая колонна проводит отпевание в миноре; ее неназванные, но имплицитные бессмертные realiora тянутся с высокого уровня долу, к реалиям, чтобы возродиться ступенями в «темнице», «слезнице», «гробнице», «кринице» [9, 11, 13]. Тексты обеих колонн оставляют поры для просвещения сквозь них realiora. На бессмертность in rebus намекается серией искусных метаморфоз. Обе колонны обыгрывают заглавие книги Ницше «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (1847). Здесь оба вида духовного искусства, музыки и трагедии, рождаются отдельно, но одновременно. Левая колонна передает историю объекта — музыки («Гимнов»), а правая — трагедии субъекта и посмертного катарсиса.

Всмотримся в равновесие диалектики полустроф каждой колонны. В левой — 16 (!) вещественных существительных, 3 глагола и 2 причастия. Ее компактная вещественность соответствует наблюдению, сделанному Ивановым в тот же сезон: «...мы опять стали называть вещи их именами без перифраз» (II, 576). Без эмоциональных колебаний и каких-либо оговорок возносящая роль гимнов повторно выражается в этой колонне переходом от «слез» к «гимнам», из «мрака» в «свет» [2 → 6], из «бездн» к «лаву» [11 → 12]. Это параллельно прогрессу в правой колонне — от «гроба» к сокровищнице-«гробнице», к «бессмертному» мемориалу [1 → 11 → 14]. Два года спустя Иванов заключает: «Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых <...> понимает вершины земных гор» (II, 611—612). Благоговение к положительным и земным «проводникам» исключает в его поэзии эмоциональные и логические колебания по отношению к феноменам.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Цитируя в этом контексте именно Тютчева как носителя пушкинского «солнечного логизма», Иванов отрицает «негативизм» как мнимую необходимость опускать всякую несказанность и также зыбкость импрес-

Прямота речи левой колонны подчеркивается тем, что шесть из ее строк начинаются, как учат писать репортеров, — местоименными и вопросительно-относительными наречиями: «Когда», «Как», «Где», «Как» (два раза), «Кто». Восхождения начинаются с разных ступеней глубины, доходя до «бездн», а двойная метаморфоза Дафн завершается Аполлоном в эфире, в четвертой строфе. Быстрота и диапазон взлета дает разгон сюжету и дальнобойность действия отдельным словам. Например, активное причастие «Изваянный» (4-й стих второй левой полустрофы) оказывается синтаксически и по смыслу значительнее, чем оно воспринималось в контексте обеих колонн.<sup>126</sup> Ваяние, оказывается, творится «под хмелем» и в дарохранительнице печали (жемчужнице-слезнице), добавляя элемент иррациональности к сложным творческим мотивам правой колонны. Это причастие сообщает предикативность всему последующему терцету левой колонны, и смысловая роль «изваянности» простирается через вопросительное местоимение «кто» даже на последнюю строфу, где оно становится коррелятивным: «Изваянный» теперь *тот*, «кто» «взял», «одел» «и отразил» и кто сам «отражен» и буквально включен в сонет только последним словом последней строки.

Восклицание «Аполлон!» — по-гомеровски открытая метонимия, как вещественная мраморная статуя того, кому посвящен данный гимн. Его изваянный образ живет, как икона, в уме каждого читателя. И долго подготовляемому разоблачению этой фигуры предшествуют кроме заглавия намеки о его слезах в первой строфе и во второй строфе его «изваяние». (Правая колонна являет «изваянный» «лес лавровый» как сумму принесенных ему даров.) Помещение сюда праобразного еще не названного «белого лика» (см. раз-

---

сионистических терминов. Тут исключается какое-либо расшатывание значений слов. Наоборот, выдвижения повторений и синонимий с их трансформациями мобилизует семантический потенциал названных предметов. Расшатываются лишь обычные перегородки между словами и тем, что представляется несказанным. И созданию таких каналов, конечно, помогает эллиптика левой колонны и добавление психологических подобиий правой.

<sup>126</sup> В неизданном отзыве о «Евгении Онегине» в итальянском переводе Э. Ло Гатто (Римский архив Вяч. Иванова) Иванов говорит о твердости искусного стиха как о *металле* и невоспроизводимом *чекане*. См.: Шикин А. Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. С. 780—794.

дел I. 1) в процессе его проявления подобно моменту метаморфозы еще не названной Дафны в «ствол живой». Прозрачность полисемии этих инцидентов создает связь всего сонета, не перегружая сюжета катренов — морфологии Гимнов — олицетворениями *realioga*.

«Изваянный» — для поэта то же, что «воспетый», и «Гимны», посвященные заглавием «Аполлону», «сквозя» в «свет» (основной атрибут Феба), «возносятся» в его эфир. А источник их энергии — «слезы» «Любви» первой строфы, пролитые богом из-за Дафны, приводят содержание всех строф к конечной, *называющей* эти архетипы. И обращение «О Гимны» [6] также относится ко всему сонету. Названные в левой колонне во второй строфе, они служат подлежащим обоих катренов этой колонны. Далее, согласно ритуальной роли славословия, гимны «возносятся в свет». Вспоившая их «слезами» «сень» растворяется в *realioga* золота и лазури «света» и «эфира» Феба. Это благорастворение или завершение (*cadenza*) тождественно «Прозрачности», о которой говорилось в предыдущем разделе. Самоопрозрачивание гимнов подытоживает на всех уровнях прозреваемое бытие: окружающие *realia*, тезаурус культуры, структуру произведения искусства, речевых сигналов. А в смысле *realioga*, гимнопение — древнейший путь внесения света в свою душу и в души вокруг стоящих. Акт гимнопения устраивает общение на базе орфейной причастности к всеобщему живому мирозданию. Единением первых трех строф «*Apollini*» с последней, то есть трагедии с апофеозом, гимнопение выступает, в ивановском понимании, как дело и цель поэта. *Realioga* такого единения — его достижение и утешение.

Правая колонна проявляет подобную же «молекулярную» связность, но сложнее и подробнее. Притяжательное местоимение «ваш» [1], помещает «адресат» (сперва мистифицируя, кого именно) в первую строфу. Зачаток «Гимнов» определяется антиномиями. «Корень гробовой» — плод сочетания слез, Любви и одушевленного «мрака сурового». Этот «горький» напиток «хмелит» осознание (*semiosis*), растущий ствол, «обстающими» его метаморфозами в «волшебной дуброве», *selva oscura* с говорящими деревьями из «*Inferno*» (Canto XIII) и *forêt de symbole*, бормочущими *confuses paroles* из «*Correspondences*». Многозначность «живого ствола», то есть Дафны, заживо скрытой в лавровом стволе, заключает в себе и «*Stamm*» (стержень) Шиллера, и «*vivants piliers*» (живые колонны) Бодлера, символизируя ось мира, вертикаль, соединяющую «корни и главу» по принципу библейского или скандинавского Древа Жиз-

ни. И «растекошася мыслью по древу», «шелестя листвою» Овидия, «широкошумной дубровою», лесным шепотом мудрых змей, поучавших спящего Мелампа (II, 294—300), «ствол живой» поэта нашептывает правой колонне ширящийся замысел образных и речевых структур. Таков аполлинический процесс становления формы, «logos formans» («Форма зиждущая есть энергия, которой свойственно проникать сквозь все границы»; III, 681).

Универсальная световая метафора «мрак», очеловеченная атрибутом «суровый» [2], угрожает неведомыми столкновениями. Уточняя этот мрак, за союзом «как» [3] следуют три сравнения: кроме двух однозначных — ситуационной аналогии, «где Дант блуждал» [4], и причинной, «смерти сень» [3], левой колонны, предикативное сравнение творительного падежа, «волшебною дубровою», правой колонны осложняет образ мрака своей явной многозначностью. «Сень», подлежащее первого сравнения, отбрасываемая смертью, объясняет психологическое состояние, обставшее «ствол живой» [4], а «осиротевший» Дант добрал до чудодейственного выхода из *selva oscura*. Это сравнение правой стороны равновесно обоим сравнениям левой. «Волшебною» (вещественный эпитет «дубровы») вносит в ситуацию элемент чудесных метаморфоз. Во мраке лесной беспутницы геалиога возбуждают, вместе с унынием и страхом, упование на чудесное избавление. Порядок этих трех сравнений «мрака» ведет чувствительность ступенями от ужаса к пониманию его природы как «сени смерти», к обступающим каждого читавшего Данте и Иванова сигналам: голосам памяти, разрешающим многие исторические загадки человеческих судеб и божественного возмездия.

А что значит «...волшебною дубровою <...> обстанет ствол живой»? Во-первых, этот «ствол» принял в себя живую Дафну, как глыба мрамора приняла Галатею, или как душа вселяется в тело и геалиога в материю, как глиняный Адам принял дыханье Божье. Рождение зачалось в безжизненности. Во-вторых, «дубровное» множество, обступившее «ствол», аналогично припомнившейся Данте «волшебной» *selva oscura* (см. раздел II. 1) — голосам тезауруса.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Припомним уже цитированные строки: «Нисходят в душу лики чуждых сил / И говорят послушными устами. / Так вещими зашевелит листьями...» И не отсюда ли мандельштамовские «пчелы Персефоны»: «...Они шуршат в прозрачных дебрях ночи, / Их родина дремучий лес Тайгета» (ноябрь, 1920 г.).

Морок «мрака» переходит в волшебное волхование. Эта метаморфоза — переломный пункт в жизни или в творческом действии «блуждавшего» художника. Как Дафнин «ствол», он ощутил себя в новом окружении *вертикальных ассоциаций* корней с верхушками, «бездн» со звездами, смерти с бессмертием. Отметим в четвертой строке стык обеих сторон цезуры — два рядом поставленных глагола движения: слева от грани — «блуждал», а справа — «обстанет». Смена установки прекращает негативное несовершенное прошлое *горизонтального* «блуждания» (с семами «заблуждений» и «блуда»). Неожиданно начинается *перпендикулярное* ему (говоря о поворотном пункте) вертикальное «обставание» в совершенном будущем — *vita nuova*. Отсюда последующие строфы направляют «гордую голову» вглубь и ввысь. Перемена перспективы преобразует миропонимание: поэт становится пророком прозрачности вещества. Опять открывается характерная для Иванова диалектика прозрения восходящей серии метаморфоз вмещений: нимфа — в древе; чудесный ствол — в волшебной дуброве; и тот же «лес» будет «изваян», уже как «лавровый», «на тверди огневой».

Вторая строфа правой колонны описывает еще более затрудненное состояние деепричастным предложением из качественно-обстоятельственных наречий: «Вы гордой головой, / Сквозя над мглой багровой, / Как лес лавровый, / Над твердью огневой». Деепричастие «сквозя» разряжает густоту мрака и опрозрачивает «лавровый лес». Гиперболические сравнения, в которых находит себя возносящийся дух гимнопевца, иллюстрируют существенность и расстояние этого вознесения. Но просвет правой половины этой строфы чередуется со смертным мраком полустроф, лежащих над и под ней. Световые контрасты четных и нечетных строф обличают испытываемую духом иронию, но также составляют классическую симметрию. И триумфальность («гордость» высвобождения) четных строф обрамлена «безднами» смертного мрака нечетных. Но вносимые, по примеру Данте, в *tebus realioa* утверждают в свою очередь скоротечность или мнимость «здесь и теперь» трагедии в свете вечности. Этот контраст завершается в последней строфе, за пределами жизни и смерти, в *доступном* человеческому разумению аполлиническом измерении.

Если левая сторона третьей строфы, как принято в сонетах, предъявляет сдвиг мысли, места или пульса действия, то правая, продолжая повествовательную линию первой строфы, наоборот, укрепляет внутреннюю связь этой строфы с катренами. Однако ма-

гистральное сказуемое всей колонны, «родитесь» [11], возвращая действие к исходному месту роста в гробнице, описывает не круг, а спираль. Колыбель творческого импульса теперь видна на более высокой ступени к *realiora*. «Корень» напоен, дух осознал себя побывавшим в озаренной пурпуром восхода «темнице», «под хмелем волн» и в драгоценной «слезнице» — эссенции оплакивания. Кинетичные «ключи слез» впитались в стасис «горьких лон». Дух теперь умудрен знанием, какой ценой покупается триумф; и «гроб» стал ритуальной дарохранительницей — «гробницей».

В осознании контекста целой строфы, где «под хмелем [ритма] волн», в безднах океана, слезы в «гробнице» кристаллизуются в перлы, драгоценность которых порождает «Гимны» («вы» [11]).<sup>128</sup> А в правой колонне этимон «гроб» связывает первую и одиннадцатую строки (начало и конец повествования о перипетиях духа) и маркирует ступень подъема на той же вертикали. То же, ступенью выше, «возвращение» проводится этимоном «слез», концентрацией их, и переносом в ритуальный египетский флакончик-«слезницу». В правой колонне синонимы дуброва и лес повышены их атрибутами «волшебною» и «лавровый». А этимон «лавр» в левой и его эхо в правой колонне «лавровый» оттеняют родство и разность достижений Аполлона и поэта. Наконец, этимон «смерть» являет с «бессмертной» [3, 14] разницу уже не ступени и не качества, а полярную противоположность состояний и направлений.

Соответственно повествование четвертой строфы правой колонны отделяет ее от предыдущих строф переходом с множественного второго лица (адресата «Гимны» «ваш» и «вы» [1, 11]), на единственное третье лицо (объекта, [12, 13]). «Гимны» переносят дух через лобные барьеры между *realiora* и *realia* и магически причащают поэта к Аполлону. Покровительственное вмешательство Мусагета, о котором просил Данте, приступая к описанию *Paradiso* — урок всем поэтам об исключительности *вдохновения*, дающего художнику ощущение в себе *realiora*.<sup>129</sup> Божественно-волшебная непредска-

---

<sup>128</sup> Синтаксически связь строф проводится местоимениями гимнов «вы» и «ваш» [1] и переносом прилагательного клише «горьких» от «слез» [2] на «лона» [10].

<sup>129</sup> Эти моменты традиционно считаются даром извне, от Аполлона. После Гомера эту зависимость от Аполлона утвердил Данте, творя «Рай», — самое номенальное из связанных повествований о несказанном (*Paradiso*, I, 13—18; II, 8, 22; *Inferno*, I; *Convivio*, III, XII, 6—7). По-

зуюемость сметает вульгарное самодовольство авторской личности, но не его достоинство: бог снизойдет — автор сумеет оставить человечеству шедевр. Заклинательность «Ароллини» направлена, открыто или скрыто, к Фебу. Во всех эпизодах фабулы память об отшедшей возлюбленной связана с ним, как и пурпуровое озарение, утешение вдовца и гордость мастера. Его властные акты даны в совершенном виде: «взял в полон», «одел в лавр», «отразил в кринице». «Келлейное» искусство лауреата превращается в достояние мировой культуры.

Взнос Иванова слагается на биографическом, артистическом и духовном уровнях сознания. Из мрака отчаянья первой строфы во второй? дух гимнопевца проникает сквозь побагровевшую мглу в астральный «свет» «тверди огневой», вечно отражающий Эмпирий Всевышнего. Такова зеркальная инверсия глубины в мистическом созерцании. Подъем *ab profundis* «мрака» гробового к рождению соответствует переходу от плача к воскресению. Добавим, что магистральное сказуемое в каждой из колонн, «возноситеесь» [4] и «родитесь» [11] — единственные акты, данные в настоящем, неограниченном времени реального опыта соприродности энергии человеческого духа с космической энергией. («Мой дух ширяясь и паря, / Летел во сретенье светилам».<sup>130</sup>) Вспомним, что в последней строке «Paradiso» соприродность эта утверждается тем же Духом Любви, что «Миры водил Любви кормилом».

## II. 6. «Ройя и Антирройя»: противотечения мысли

Из прикровенных эффектов цезуры важнейшим представляется одновременность вознесений в левой и нисхождений в правой стороне на той же вертикали духа. Противонаправленность соотносимых в параллельных колоннах мыслей подобна контрапункту Баха. Как два голоса или музыкальных инструмента, или как руки на клавиа-

---

дробнее о воспринятой Ивановым признательности Данте Аполлону см.: Мицкевич Д. Н. 1) Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «Ароллини». С. 240—244, 251—252; 2) Принцип «восхождения»... С. 267—271.

<sup>130</sup> См. раннее стихотворение «Дух», разделяющее многие *conceits* с этой темой «Ароллини» (I, 518—519). Иванов не раз подчеркивает соприродность микро- и макрокосмосов, вместе с фактом, что человек и Бог пребывают на той же вертикали.

туре, левые полустрофы ведут происходящее с низов реалий кверху, а правые — наоборот. Открывшаяся при вертикальном разрезе simultaneity разнонаправленных идей несвойственна словесной стихии. При обычном чтении цезурные полустихья не воспринимаются как отдельные колонны, и тогда представляется, что поэт сначала восходит, чтобы постигать, а потом, нисходя, передает, что ему запомнилось. Но на деле его выборы предметов и наитий сталкиваются в уме и перекрещиваются чаще всего одновременно. Иванов обдумывал, уже задолго до «Аpollini», ход жизни как поток причинности, движущийся в противоположных направлениях:

«Ройя (goia — собственно: „поток“) и Антирройя (antirroya — „противотечение“) суть termini technici, вводимые мною в изложение моей метафизической концепции для означения: первый — „потока“ причинности, воспринимаемого нами во временной последовательности движения из прошлого в будущее; второй — „встречного потока“ причинности, нами непосредственно не сознаваемого, но постулируемого как движение из будущего в прошедшее. <...> Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше различенных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (Ройя) и порядка мужского (Антирройя), или же подобие электрической искры, возникающей из соединения противоположных электричеств» (II, 300).<sup>131</sup>

Всегда неоплатонически утверждавший метафизическую связь духовного опыта с законами вселенной Иванов мог воспринимать и творческий акт в терминах причинности и причислить «гордое» восхождение к «непосредственно не сознаваемому» порядку движения из настоящего в вечное, а нежное нисхождение, наоборот, к движению из вечного в настоящее (см. начало раздела I. 3). Тогда каждый миг творческого сознания — как «каждый миг явленного бытия, результат взаимодействия» расходящейся диалектики, в данном случае поиска озарения — к небесам и добытого — к бумаге. В поэзии Иванова, как и в его метафизике, Антирройя — часть вселенской Премудрости. Мы видели на примере «Древа», что противотечения являют собой «обмен веществ» (realia и realiora), как жизнеподательное благо. По «живому стволу», как сказано в сонете «Язык», «Сила недр, полна, в лозе бежит / Словесных гроздей

---

<sup>131</sup> Примечание к поэме «Сон Мелампа» (1907). О философском контексте этого понятия см.: Троицкий В. Об одной модели времени у Вяч. Иванова // Символ. № 53/54. С. 815—825.

сладость наливная» «И нашептом дубровным ворожит / Внушенных небом песен мать земная» (III, 567, строки 7, 8, 3, 4). «Корень» шиллерова Древа, «спеша в ночь», нащупывает пищу для ветвей, а ветви впитывают свет для корней; «ствол» соединяет эти полюсы внешне, а внутренне — живит их *двунаправленным* питанием. Так пол вспаивает душу, а душа озаряет пол.<sup>132</sup> «Любовь» же, причастная обеим этим стихиям, «вспаивает» [1] творческий импульс контактом элементов *realia* с *realiora*.<sup>133</sup> А «Apollini» постулирует над художественной метафорой («корней и листья Древа») и над естественной эротической противонаправленностью мистическую роль «Гимнов». Их молитвенная природа содержит в себе оба направления: она возносит славящий дух и этим же действием низводит благодать к певцу и слушателю. Антирройя нисхождения поэ-

---

<sup>132</sup> Ср. в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911): «С вопросом о смерти тесно связывается, как другая сторона единой тайны, вопрос о смысле любви. Быть может, никто после Платона не сказал столь глубокого и жизненного о любви и поле, увенчивая первую и восстанавливая человеческое достоинство и богочеловеческое назначение второго, славя „розы, возносящиеся над черной глыбой“ и благославляя их „корни, вонзающиеся в темное лоно“» (III, 305). «Символизм (как искра полюсов любви. — Д. М.) сочетает сознания так, что они совокупно рождают „в красоте“. Цель любви, по Платону, „рождение в красоте“. Платоново изображение путей любви — определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Исчерпаемым является смысл художественного творения, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос» («Мысли о символизме»; II, 606).

<sup>133</sup> «В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя говорит другому: *ты еси*, растворяя мое собственное бытие в бытии этого *ты*. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения, возврат к Матери, несущей обоих нас (мое я и мое *ты*) в самом лоне, приобщение к тайноведению ткущей одну живую ткань вселенского тела Мировой Души. Только здесь пробуждается в нас иное, высшее сознание, в сравнении с которым мое прежнее, заключенное в малом я, начинает казаться дурным и живым сном. Здесь начинается Церковь и ее разумение в личности. Когда философия пройдет этот путь, когда исчерпает она содержание отвлеченной индивидуальности и обличит ирреальность и иррациональность ее *ratio*, тогда человечество возрастет до познания в Церкви» (III, 303—304).

та течет сквозь опрозрачивание его крупного и мелкого материала, от интуитивных наитий к мифотворчеству, от избираемой интертекстуальности до полисемии. И его нисхождение направляет слушателя обратно вверх, от «звуков сладких и молитв» к «внушенному небом» порядку Эроса (см. начало раздела I. 3).

## II. 7. Неподражаемость Иванова?

Авторитетное усилие Иванова способствовать созданию «большого стиля», как мы видели, насквозь продумано, до мелких реалистических деталей балансов и завершений поэтических структур, и занимает особое место в литературе. Но это усилие опровергается трудностью доступа к его мышлению, эрудиции и словесной виртуозности. Влияние Иванова оказалось минимальным. Это предсказал Владислав Ходасевич почти сто лет тому назад, когда с появлением «*Cor ardens*» Иванов достиг вершины своей славы.

«„*Cor Ardens*“, — писал Ходасевич, — хочется сравнить с венецианским собором св. Марка. Не верится, что эта книга — создание одного человека; кажется, будто она, подобно венецианскому собору, слагалась веками, что каждая деталь ее имеет свою собственную историю, совершенно обособленно протекавшую вплоть до того момента, когда воля поэта, объединив все эти детали, заставила их образовать одно целое. <...> Богатство эрудиции позволило ему сделать свою книгу собранием поэтических ценностей, как денежное богатство венецианцев дало им возможность превратить свой собор в сокровищницу, накоплявшуюся столетиями. <...> В San Marco заключена художественная история веков, которые были старше его. Но историю веков последующих он не изменил ни на йоту. Стиля, который мог бы назваться его именем, не существует и не могло существовать. Продолжателей у него не было. Точно так же как и San Marco, творчество Вячеслава Иванова неизбежно войдет в историю, но если и вызовет наивные подражания, то не будет иметь последователей».<sup>134</sup>

Совершенно верно. «Но мрамор сей ведь Бог!» Если бы Ходасевич «опрозрачил» тексты Иванова, он бы увидел, что его стихотворения хотят быть не музеем, а именно церковью. Покров тезауруса

---

<sup>134</sup> Ходасевич В. Русская поэзия. Обзор (1914) // Ходасевич В. Собр. соч. Ардис; Анн Арбор, 1990. Т. 2. С. 146.

над стихами, как ризы на иконах, наслояет украшения на ту же сущность для ее вящей славы, в духе набожности времен данных пожертвователей и мастеров. Аура этой традиции не должна отлучать нас от сущности. Но дитя своего века Ходасевич пишет о соборе Св. Марка как осведомленный турист, а не как набожный прихожанин, и он так же рассматривает мастерство Иванова.

В первую половину творчества Иванова блистательный покров мировой культуры служил облачением «Вячеславу Великолепному», а ему самому — зеркальным доказательством вековечности и разумности мало ценимой современниками панкогерентности «реалиоризма». Во второй половине жизни он перенес свой «реалиоризм» в катакомбы и защищал его эпистолярно, — если не прямо от тоталитарных властей, то от жажды *tabula rasa* — избавления от груза культуры, возникшей у многих гуманистов.<sup>135</sup> И это он делал не ради сохранения хрупких музейных *памятников*, а ради общечеловеческой *памяти* о наитиях Истины, Красоты и Благодати. Он выявлял наличие *realiora in rebus*, сопоставляя данные, как в партитурах Баха: в горизонтальном разрезе, контрапунктально, то есть разнонаправленно, а в вертикальном — в гармонически слаженной иерархии.

«Неподражаемость» по определению навсегда выделяет мастеров. Такие художники находят особые аспекты *realiora* и неожиданные пути к ним. Поэтому математически до мелочей совершенная архитектура духовно возвышающей музыки Баха и те же свойства поэзии Данте отличны от невероятной подвижности ума Шекспира и Пушкина или от певучести Шуберта и Лермонтова. Гении канонизируются в истории не исследователями, а всем человечеством. Но читатель вправе спросить, подобает ли Иванову занять еще какое-то место в истории, помимо поверхностных титулов «мэтра» «Башни», «теоретика символизма» и «Вячеслава Великолепного» и сравнений с «царственным поездом» или *San Marco*. Пресловутая стигма сложности и несовременности поборника *realiora*, быть может, достигает конца своего цикла. Если новым поэтам и не дано

---

<sup>135</sup> См.: Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов / Ред. и исслед. Р. Берда. М., 2006. См также: Пирон Ж. Полемика Л. И. Шестова с В. И. Ивановым. Борьба в платоновской пещере // Символ. № 53/54. С. 421. О позиции Иванова среди четырех традиций толкования трансцендентности см.: Пазини Дж. Духовно-антропологическое измерение в творчестве Вячеслава Иванова // Там же. С. 805—816.

превзойти Иванова филологически или просто умственно, то им можно начать думать в собственных оперативных терминах о подвигах «восхождения» и «нисхождения». Интертекстуальность как принцип никого не обязывает пользоваться теми же ассоциациями и столькими же источниками. Так же и навигация на полисемийном уровне предоставляет поэтам бесчисленный выбор нюансов мысли. И мировоззрение через «прозрачность» не обязывает их сосредотачиваться на тех же моментах.

Наконец, и видение самих *realiоgа*, как явствует из истории искусств, разнообразно даже среди исповедников той же религии. Доктринальная установка Иванова на христианскую духовность не мешает ссылаться на разнообразнейшие художественные отражения набожности и на известную обособленность мира искусства от специфической религии: «...эстетика может доходить, и неизбежно доходит до предела, за которым начинается рассмотрение религиозной истины, но не должна вносить в свою область содержания этого рассмотрения, — кроме того случая, когда с методологической последовательностью, эстетическая теория излагается всецело и исключительно как *следствие* (курсив мой. — Д. М.), вытекающее из религиозной предпосылки» (II, 569).<sup>136</sup> Иванов говорит и о более обычном виде воздействия «религиозной истины» на эстетическое мышление: «Но та же эстетическая теория может и не исходить из вышеозначенного положения, а *приходить* (курсив мой. — Д. М.) к нему» (II, 570). Так, сонет «*Apollini*» методологически независим от икоса православной панихиды, но, как уже указано, по своему смыслу, «Надгробное рыдание творяще песнь, Аллилуия», нисходит в него, завершая трагедию славословием. Индивидуальный опыт снова приводит к всенародному.

Ни доктрина, ни методы Иванова не требуют буквального подражания. Потенциал их бесконечно шире отдельных применений. Он относится к всеобщей способности запечатлевать и чувствовать восхождения духа.

---

<sup>136</sup> Относя это к лирике, как примеры ее зависимости от такого «следствия» легко назвать стихотворение «Пророк» Пушкина и еще не полностью расшифрованную мелопею Иванова «Человек» или, как более крайние примеры, переложение молитвы «Господи и Владыко живота моего...» — «Отцы пустынники и жены непорочны...» Пушкина или последнюю строфу эпилога мелопеи «Человек» (переложение молитвы «Царю Небесный...»).

Императив *a realia ad realiora* провозглашается большинством религиозных, но мечтатели и наивные апологеты часто компрометируют его голословными или же банальными утверждениями, теряя авторитет даже при внешнем профессионализме.<sup>137</sup> Усилия символистов вернуть поэзии былое достоинство заклинательного действия не шли дальше стилизаций или исповедальных, пропагандистских и экспериментальных достижений. В разделах 1.1 и 1.4 говорилось об искренности, то есть о биографической достоверности побудительных мотивов содержания «*Apollini*». Они, однако, являются лишь предтворческими порывами, которым положено художественное развитие. Итак, к чему Иванову и нам мелодрама житейских радостей и агоний, когда дух направляется в совершенно иные измерения взлетов и падений на вертикали причастности к *realiora*, когда «пурпур» видится в «темнице», «перлы» в «безднах», а «лес лавровый» ваяется над звездами? Достигающему этих измерений не чужд и даже нужен «хмель», так как в тех «волнах» сознание выходит из своих сложившихся рамок, наталкиваясь на парадоксы и антиномии. Тогда удивление встречаемым *realiora* спасает от психического ущерба: стрелка умственно-волевого компаса Иванова направлена в сторону «наивысшего бытия». Он мог порой не знать, как прокормить семью или как долго будет длиться «мрак», но в его поэзии, регистрирующей вибрации духа, не видны, как видны в жизни, провалы в сферу «отрицательности». По гетевскому «твердо принятому решению», смысл художественного творчества сводится к перевесу *amor fati* над *odium fati* — задача героически трудная для честного реалиста. Чтобы не подрывать незрелой гласностью веру в высочайшую панкогерентность незримого Провиденья, душа молчащего ищет не объяснений *realiora*, а контакта с ними. Следовательно, «не будем останавливаться на этих высоких умозрениях и вещих прозрениях, как и сам теург (Вл. Соловьев) не останавливался подолгу над тем отда-

---

<sup>137</sup> «Мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным и менее пригодным для целей художественного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же мы разумеем утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, — красоте, как отвлеченному началу» (II, 539).

ленным, что не представлялось ему непосредственно, насущно нужным для воспитания современных ему поколений» (III, 305). Эти слова сказаны Ивановым в декабре 1910 года, когда он имел перед собой аудиторию, ощущал себя поэтом-учителем и сознательно отделял в себе «восходящего» человека от «нисходящего» поэта.<sup>138</sup> Уже тогда его дидактика сосредоточивалась не на проповеди восхождения к геалиюга, а на устройстве конкретных средств их воплощения in rebus через «законченность» и «внутреннюю замкнутость» «мелодического периода», «завершенность которого приводит к преодолению и катарсису» (II, 618—619).

Грешил ли Иванов против действительности, профессии и истории, отражая не надвигающийся конец эпохи, а amor fati как мистическую альтернативу закату гуманизма? Думается, что не грешил. Его стихи являют успешные художественные шаги к тому, что ни слова, ни память не могут удержать, но что мистически предстало взору. И в этом он сочетал свой дар с многовековой духовной мудростью отцов Церкви и мировой культуры, ориентированной на вечность. И когда творил, как уже сказано, его ответственность за подлинность и чистоту приводимых признаков геалиюга налагала строгую автоцензуру и фильтрацию вносимой в текст информации, как и ее трансформации сквозь действительность в ее сложности, без паники или прикрас, подбором связанных многосложностей. Внимание к деталям показанных здесь манипуляций — опрозрачивания, интертекстуальности, метаморфоз и полисемии — гарантировало диалектическую логичность ивановских «антиномий» и диссонансов. Их аналитическое разложение и наблюдение через микроскоп и телескоп выявляет одновременно и «подводный ход», и «космы звезд», как ясно артикулированные составные действительности. В отличие от многих современников Иванов находит завершения, гармонии и симметрии, соответствующие пропорциям «виденья непостижного уму» или наитиям панкогерентности геалиюга. И если «никакое искусство не обличает столь прямо и непосредственно, как музыка, верит ли художник в Бога или нет» (II, 619), можно согласиться с Ивановым насчет церковности его музыки. Под покровами сначала дионисийства, потом аполлинийства и затем аскезы постоянная положительность его контрапункта управлялась церковным мажором.

---

<sup>138</sup> См. II, 637 и раздел I. 6.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>П. Хондзинский, священник. На пути к синтезу. (Св. Тихон Задонский и Иоганн Арндт)</i> . . . . .	3
<i>В. А. Котельников. И. В. Киреевский: «Славяно-христианское» направление на фоне новосвропейской цивилизации</i> . . . . .	26
<i>А. П. Дмитриев. Н. С. Лесков и остзейский вопрос: тревожения этнорелигиозной неангажированности</i> . . . . .	98
<i>О. Л. Фетисенко. Константин Леонтьев: «Турецкий игумен» в славянском монастыре</i> . . . . .	165
<i>К. А. Жуков. Вестернизация османского общества глазами польского ренегата: «Турецкие анекдоты» Михаила Чайковского (Садък-паши)</i> . . . . .	197
<i>В. М. Камнев. Монархический консерватизм Л. А. Тихомирова: Опыт реконструкции политико-религиозного мирозозерцания (на материале публицистики)</i> . . . . .	228
<i>Ким Джун Сок. М. А. Булгаков между гностицизмом и Православием: «Записки юного врача» (заметки к теме)</i> . . . . .	242
<i>Д. Н. Мицкевич. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова</i> . . . . .	254
<i>С. Д. Титаренко. Иконология «Повести о Светомире царевиче». (О связи мифологии и христианской религии в творчестве Вячеслава Иванова)</i> . . . . .	343
<i>А. М. Любомудров. Россия и Европа в «Дневнике писателя» Б. К. Зайцева</i> . . . . .	383
<i>Б. К. Зайцев. Из «Дневника писателя» (Подготовка текста и комментарии А. М. Любомудрова)</i> . . . . .	413
<i>А. М. Любомудров. Проблема «христианство и литература» на заседаниях Франко-русской студии (1929—1931)</i> . . . . .	440
<i>Н. Д. Городецкая. 1. Католическая литература. 2. Спор поколений (Подготовка текста и комментарии А. М. Любомудрова)</i> . . . . .	466
Список сокращений . . . . .	476
Указатель имен . . . . .	477