

Отдел русской литературы конца XIX – начала XX века

На правах рукописи

ВАРОШЧИЧ АУСТИН Андрея

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова
(Поэтика, эволюция и типология)
(1900-1910)

Специальность 10.01.01. – Русская литература

Д и с с е р т а ц и я
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2012

Содержание

Введение.	4
Глава I. Стихотворные диалоги в свете исторической поэтики	8
Введение	
1.1. Исторические корни стихотворных диалогов	9
1.2.1 Диалоги «прений» или «споров»	32
1.2.2 Диалог «души» с «телом» как разновидность диалога-«спора»	34
Выводы	39
Глава II. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова:	
Проблема жанровой специфики	43
2.1 Диалог в лирике	
2.2. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова	47
2.2.1 Стихи, написанные в чисто диалогической форме: эксплицитные диалоги (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность») «Кормчие звезды»	50
«Прозрачность»	111
2.2.2 Тексты, где эксплицитный диалог сменяется авторским повествованием (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность») «Кормчие звезды»	139
«Прозрачность»	147
2.2.3 Тексты с вопросом и ответом на реплику, или стихотворения с развернутыми репликами (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность»)	150
«Кормчие звезды»	

Выводы	153
«Прозрачность»	157
Выводы	158
Глава III. «Cor Ardens»	166
3.1 Стихи, написанные в чисто диалогической форме: эксплицитные диалоги	168
3.2 Тексты, где эксплицитный диалог сменяется авторским повествованием	190
3.3 Тексты с вопросом и ответом на реплику, или стихотворения с развернутыми репликами	194
Выводы	204
Заключение	208
Библиография	212

Введение

Стихотворный диалог как литературный жанр весьма **актуальная тема** для исследования. Эта мало изученная тема освещена в настоящей работе с позиции генезиса, типологии и эволюции на материале поэтического творчества Вячеслава Иванова в период 1900-1910 гг.

Предметом нашего исследования являются стихотворные диалоги Вячеслава Иванова, проанализированные на **материале** трех поэтических сборников: «Кормчие звезды», «Прозрачность» и «Cor Ardens». Речь идет в первую очередь о лирических диалогах, отличающихся от эпических диалогов принадлежностью к разным жанровым традициям и способами речеведения.

Степень разработанности проблемы: В настоящее время стихотворный диалог привлекает пристальное внимание исследователей¹. Стихотворному диалогу посвящены исследования в различных аспектах: структурно-семантическом, коммуникативном, стилистическом, семантико-стилистическом, структурно-семиотическом и др. Настоящая работа выделяется **новизной** в изучении диалога в его жанровом аспекте, с точки зрения жанрового своеобразия и композиционной целостности, с учетом взаимосвязи тематики и функции основных персонажей, а также основных типов субъекта и адресата.

В работе **впервые** описана диалогическая природа античных лирических и фольклорных жанров, прослеживаемых в творчестве Вячеслава Иванова: дифирамбы, гимны, элегии, эпиграммы, «хоровые» диалоги, народные баллады и т.д. Проанализированы некоторые из труднейших текстов поэта, которые до сих пор никем не привлекались к комплексному исследованию.

¹ Алексеев М.П. (1983); Бердникова Т.В. (2008); Бройтман С.Н. (1997); Грехнев Б.А. (1985); Иванов Вяч. Вс. (2004); Иванова Н.Н. (1984); Корман Б.О. (1978); Левин Ю.И. (1998); Лотман Ю.М. (1972); Магомедова Д.М. (1992; 1996; 1996а; 2006; 2007); Нестеров И.В. (1998); Приходько Т.С. (1997); Тименчик Р. (1975); Топоров В.Н. (1988); Якубинский Л.П. (1986). В зарубежном литературоведении: Bauer G. (1977); M.E. Brown (1980); W.R. Johnson (1982); R. Lachmann (1984); K. Philipowski (2006) и др.

Выяснение диалогической основы лирики Вячеслава Иванова – основная **цель** настоящей работы. В свете поставленной цели в работе ставилась задача определения способов введения стихотворных диалогов в отдельных жанрах. Для этого было необходимо обратиться к истории зарождения стихотворного диалога: в древней обрядовой и календарной поэзии, в античных дифирамбах, в буколичках и позднее, в средневековых богословских диалогах, а также в диалогах «спора» души с телом как их разновидности.

Рассматривая творчество Вячеслава Иванова, необходимо было учесть высокую эрудицию поэта. При прочтении стихотворений раскрывались богатые аллюзивно-ассоциативные пласты, переплетающиеся в его стихах, отсылающие к широкому историко-культурному контексту. При анализе стихотворений ставились следующие **задачи**: определить жанровую структуру, семантическую композицию, коммуникативную ситуацию и метрическую организацию.

Методология исследования предполагает в первую очередь изучение жанровых аспектов стихотворного диалога. С того момента как В.В. Виноградов впервые в своей работе «О художественной прозе» (1930) поставил проблему семантики диалогической речи в стихотворной форме, проблема диалогизации лирики до сих пор остается весьма актуальной и открытой для исследования. Определенные ее аспекты исследовались различными авторами применительно к отдельным поэтам. В современной науке этой проблеме посвящены работы Д.М. Магомедовой. В статье «Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова» автором впервые была поставлена проблема специфики стихотворного диалога в творчестве Вячеслава Иванова (Магомедова Д.М. 1996а). В данной работе она углублена и расширена.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова соотносятся с различными литературными и культурными традициями. Его поэзия является наиболее ярким примером традиции диалогов «голосов»: от древних ди-

фирамбических диалогов до голосов «иног мира» (двойников, голосов из «царства мертвых» и т.д.).

2. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова реализуют различные варианты диалогических композиций. Проанализированные стихотворения классифицируются как: эксплицитные диалоги, эксплицитные диалоги, сменяющиеся авторским повествованием и диалоги с развернутыми репликами-монологами.

Стихотворные диалоги в работе рассмотрены типологически с точки зрения тематики, субъектов диалога и жанровой специфики.

3. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова охватывают широкий жанровый диапазон различных жанров: философские диалоги, «хоровые» диалоги, дифирамбы, гимны, элегии, эпиграммы, аллегории, народные баллады, имитации духовного стиха и т.д. Мы попытались систематизировать стихотворения по подразделам в отдельных жанрах, хотя осуществить эту задачу в полном объеме невозможно, поскольку отдельные стихотворения можно с легкостью одновременно соотнести с различными жанрами.

В диссертации не ставится проблематика специфики речеведения, поскольку эта задача лингвистической поэтики. Мы также не занимались скрытыми диалогами, то есть имплицитными диалогами, потому что в нашу задачу входит отделение эксплицитного диалога от внутреннего диалога. Это вторая ступень исследования.

Настоящая работа состоит из трех глав. Первая глава («Стихотворные диалоги в свете исторической поэтики») состоит из двух частей: «Исторические корни стихотворных диалогов», «Диалоги «прений» или «споров»» с подразделом: «Диалог «души» с «телом» как разновидность диалога-«спора»». Вторая глава («Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова: Проблема жанровой специфики») также подразделяется на две части и охватывает проблематику диалога в лирике и стихотворных диалогах Вячеслава Иванова, которые классифицируются по трем предложенным группам, на материале стихотворений из сборников «Кормчие звезды» (1903) и

«Прозрачность» (1903). Третья глава охватывает стихотворные диалоги из сборника “Cor Ardens” (1912). Лирика итальянского периода в диссертации не рассматривается. Библиографический список охватывает обзор научной литературы с постановкой вопроса о жанре стихотворного диалога в фольклоре и литературе на русском и иностранных языках, а также литературу непосредственно о Вячеславе Иванове, на русском и иностранных языках. Список дополнен источниками, работами по символизму и справочной литературой.

Глава первая

Стихотворные диалоги в свете исторической поэтики

Введение

Первая часть настоящей работы посвящена рассмотрению жанра стихотворного диалога в его генезисе. Фундаментальным исследованием в этой области является «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского, в которой ставится вопрос об изначально хоровой природе лирики, вышедшей из первобытного синкретизма.

Среди исследований в области фольклора и раннелитературных памятников, существенными являются работы О.М. Фрейденберг, в частности в изучении фольклора в его переходе к древнегреческой литературе: «Введение в теорию античного фольклора» и «Образ и понятие» (1978); «Поэтика сюжета и жанра» (1997); «Происхождение греческой лирики» (1973). Среди исследований в области архаического ритуала выделяются работы Н.В. Брагинской, в частности: «Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова» (1988), а также труд В.Н. Топорова, в области ритуального диалога: «О ритуале. Введение в проблематику» (1988).

Отдельную группу исследований составляют труды по архаическим диалогам, прениям, или «спорам». В ней стоит отметить следующие работы: М.П. Алексеев «Прение Земли и Моря» в древнерусской письменности» (1983); Вяч. Вс. Иванов «К жанровой предыстории прений и споров» (2004); работа Ф.Д. Батюшкова «Спор души с телом в памятниках средневековой литературы» как разновидность средневекового богословского диалога (1891). Помимо сюжета о споре души с телом, Ф.Д. Батюшков рассматривает различные сюжетные вариации на тему расставания души с телом, встречающиеся в отдельных преданиях, а также развертывание сюжета о расставании души с телом в русских духовных стихах.

А.Н. Веселовский исследовал духовный стих в русском фольклоре. Существенным является его объемный труд - «Разыскания в области русских духовных стихов» (1879-1891), в котором он подробно разбирает эту

тому, а в отдельном труде выделяет, на его взгляд, важную и глубокую тему: странники-слепцы, поющие духовные стихи: «Калики переходные и богомильские странники» (1872).

Важное место среди исследований русских народных духовных стихов занимает работа Г.П. Федотова: «Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам» (1991), в которой систематически излагаются духовные стихи по наиболее распространенным сюжетам.

К исследованиям зарубежных литературоведов, затрагивающим проблематику диалога души и тела, относится работа современного немецкого автора К. Филиповской: «Bild und Begriff: *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters» (Philipowski K. 2006). Р. Хирцель уделяет особое внимание изучению средневекового диалога в фундаментальной работе «Der Dialog» (1895). Диалогам «дебатам» (нем. „Streitgedichte“) посвящены следующие работы: Г. Вальтер «Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters» (Walther H. 1920); П. Штотц «Beobachtungen zu lateinischen Streitgedichten des Mittelalters. Themen – Strukturen – Funktionen» (Stotz P. 2001).

1.1. Исторические корни стихотворных диалогов

На вопрос о генезисе стихотворного диалога наука до сих пор не дает однозначного ответа. Систематически он не изучался и рассматривался преимущественно в контексте генезиса литературных жанров. Его исторические корни уходят в долитературный период, в обрядово-хоровую поэзию, которую подробно описал А.Н. Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики» (1899). Исходя из теории жанров Веселовского, можно рассматривать генезис стихотворных диалогов в их жанровых формах. Для нас будет важным установить способы проявления диалога в каждом отдельно взятом жанре и в рамках которого можно рассматривать процесс зарождения стихотворного диалога, например: в древней обрядовой и календарной поэзии, в античных дифирамбах, в буколиках и, позднее, в средневековых богословских диалогах, а также в диалогах «спора» души с телом как их разновидности.

Веселовский освещает истоки первобытной поэзии с точки зрения диахронического подхода к теории жанров, исходя из первобытного синкретизма. Важным моментом для него является «хоровое начало» и возникновение из него диалогического принципа, амебейности и дихории. Согласно теории Веселовского, из первобытного обряда развиваются лирико-эпические элементы, из которых обособляется, сначала эпос, а потом лирика, выделением из хора солиста-певца. Поэзия впоследствии займет свое особое положение отделением поэта от певца.

В освещении генезиса первобытных обрядово-культовых форм Веселовским намечается следующий исторический ход развития: признаки первобытной синкретической поэзии, по Веселовскому, имела хоровая песня, для которой существенным являлся хор и роль запевалы, зачинающего песню. Из запевалы потом вышел певец-солист.

Для генезиса хоровой песни имел особую важность календарный обряд. Он получил характер культа благодаря вторжению в него элементов мифа. В ходе дальнейшего развития мифа, внутри и вне хоровой песни, выделялись песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях, которые мимировали (Веселовский А.Н. 1940 : С. 211).

Вне календарных песен выделялись похоронные обрядные песни, поющиеся хором и сопровождающиеся плясками, для которых был характерен «элемент сетования, соединяющийся с похвалой умершему» (там же). К внеобрядовым песням, по Веселовскому, относились гимнастические игры, маршевые песни, хоровые и амебейные песни за работой (там же). Это главнейшие приметы первобытной синкретической поэзии так называемых «докультурных» племен. Для последующего развития первобытной драмы, согласно теории Веселовского, важность имела пантомима с сюжетами бытового характера. Она имела вопросно-ответную форму, которая определила принцип диалога.

Тем самым, по Веселовскому, были созданы элементы для возникновения драмы, которая, на самом деле, не выйдет из обряда, а разовьется в непосредственной связи с культом.

Генезис этих обрядово-культовых форм смутный. Их научное обсуждение выходит за пределы собственно литературоведения, и в первую очередь касается фольклористики. Невозможно охватить весь объем доступных работ по данной теме. Приведем хотя бы основные. Жанровые фольклорные формы рассматриваются в исследовании Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, Е.С. Новик: «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (1994). В освещении обрядово-культовых форм с точки зрения структурно-семантического метода большое значение имеют труды В.Н. Топорова, Вяч.Вс. Иванова и др. В статье В.Н. Топорова «О ритуале. Введение в проблематику», рассматриваются поэтические тексты, сохранившие словесную часть ритуала: «("вопросно-ответная" процедура, "нумерологический" принцип построения текста, роль бинарных противопоставлений и т.п.), и специфику мифопоэтических "поэтических" формул, отсылающих к идеям и символике архаичного ритуала» (Топоров В.Н. 1988 : С. 48(28). Вяч. Вс. Иванов в статье «"Память жанра"» в текстах "прений" или споров» (1993) рассматривает ритуальную функцию малых фольклорных текстов, уходящих в глубокую древность (приговоры, заговоры, заклинания, загадки и др.). Среди работ о славянском ритуальном тексте, выделяется статьи Н.И. Толстого «Фрагмент славянского язычества: архаический ритуал-диалог» (1984), а также Л.Н. Виноградовой и С.М. Толстой «Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: формула и обряд» (1995).

Фольклорные традиции соседствовали с книжной словесностью, ее древнейшие жанры генетически связаны с заклинаниями, ритуальной поэзией; в первую очередь, календарной и свадебной, мифом и преданиями.

Диалог в малых фольклорных формах реализуется следующим способом: в заклинаниях или молитвах посредством магического слова, где функция речевая. По мнению Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, Е.С. Новик, «именно словесная формула превращает магическую акцию в адресованную «реплику», выражающую приказ, пожелание или запрет» (Мелетинский Е.М. и др. 1994 : С. 23). Заклинания и молитвы находятся в основе

архаической магической песни, восходящей к первобытному синкретическому обрядовому искусству. Разновидностью магического слова являются призывы и реплики шамана, адресованные духам, во время обряда камлания, сопровождаемого пением и ударами в бубен. Эти первобытные ритуалы имели характер синкретического действия, описанного Веселовским в его «Исторической поэтике». Как отмечено Мелетинским, Неклюдовым и Новик: «Анализируя соответствующую лексику, А.Н. Веселовский показал этимологическую близость понятий песни-сказа-действия-пляски и песни-заклинания-гадания обрядового акта: греческое *aoidos* от *aeidō* от корня **vad* - "говорить, петь", латинское *vates* соответственно от корня **ga, va* ("петь"), немецкое *Lied* из **leuto-m* "разрешение сплетений" (при хоровой пляске), литовская *aina* "народная песня", латышское *diet* "плясать" ... » (там же : С. 2).

Обрядовая поэзия была обусловлена формами быта. Внутри обрядовой поэзии Веселовский различает две группы песен: исконные обрядовые песни, как, например, финская руна о Сампо, которая исполнялась во время календарных праздников, и песни, которые появились позднее, на месте древних. Таковыми, например, были балладные песни, исполняемые самостоятельно, либо - в свадебном ритуале, по сохранившемуся в родовом быту обряду «умыкания» или похищения невесты у ее родителей.

Выделялись также песни-сказы, имеющие характер обрядового действия, сопровождаемого заговорами магического значения. (Веселовский А.Н. 1940 : С. 201-203). Это были формы первобытного обрядового синкретизма или народно-обрядовые игры, которые стали зародышем театра.

Веселовский подробнее излагает результаты своих изысканий в области древних обрядов и поверий в работе «Разыскания в области русского духовного стиха». Сюда относятся славянские обрядовые игры: обрядовые игры русалии, древние празднования в честь памяти умерших, заимствованные славянами из Фракии и Македонии. Зимние и весенние русалии приравнивались к осенним и весенним Дионисиям. Это были ряженые игры, которым в русской обрядности аналогичным было чучело русалки в

проводах весны. (Веселовский А.Н. 1889 : С. 277-278). Для эфирских и русских проводов русалок был характерен парный принцип: сражение двух, враждующих друг с другом ряженных групп. Парность хоров, по замечанию Веселовского, встречается также в албано-итальянских *rusalet* и в болгарских весенних русалий, в чередовании поющих девушек (там же : С. 279). Славянские предания приписывают русалкам загадывание загадок.

К святочному обряду относились песни-колядки, которые были приурочены к зимнему солнцестоянию и пелись накануне Рождества. Среди римских празднеств выделялись: «праздник роз» (*rosalila*), в начале лета и в «день фиалки» (*dies violae*), в начале весны. В древней Руси праздновался праздник в честь вил, аналогичен римскому празднику *dies violae*. Это были празднества в честь манов, духов умерших предков. Сопровождались плясками и хороводами. День Ивана Купалы – это праздник летнего солнцеворота. П. Бессоновым записан цикл купальских обрядовых песен, сопровождаемых припевами. В средневековой Германии была известна Дикая охота, сонм злых духов, вызывающих в памяти легенду об Ироде и его дочери. Все эти обряды были связаны со сменой весны-лета и зимы-осени. Накануне зимы хоронилось лето, а весенние игры его предвосхищали. Для этих обрядов были характерны темы печали и ликования, выразившиеся в песнях-диалогах. Они подробно описаны в книге «Разыскания в области русского духовного стиха» (см.: там же : С. 271-329).

В легендах о Дионисе, или Адонисе, сраженный, растерзанный бог воскресал. Его растерзание и воскрешение символизировали вечный круговорот жизни и смерти. Адонии, празднества в честь Адониса, происходили в Финикии и Сирии в середине лета. Адонис был возлюбленным Афродиты. Дионису был подобный славянский бог Ярило. В Малороссии, по замечанию Веселовского, хоронили его соломенное чучело, вооруженное фаллосом и весной славили его воскрешение из мертвых. (см.: Веселовский А.Н. 1940 : С. 219-222).

Адонии отразились в свадебной обрядности разных народов. У славян они местами были приурочены к определенным годовым срокам. Их

отголоски можно найти в современных старофранцузских «весенних» песнях (reverdies) XIII века, которые сопровождались хороводом и имели характер игрового диалога. Песни могли также примыкать к балладе. Так, по Веселовскому, сохранились малорусские весенние игры в вопросно-ответной форме, которые сопровождаются хороводом, а девушки хлопают в ладони и топтают ногами (см.: там же : С. 223-224). Эти русские варианты песен сохранили связь не только с весенним хороводом, но и с древним обрядом. В старопровансальской песне более наглядно хоровое исполнение, на которое указывает припев в конце каждого стиха (см.: там же : С. 224). Такие песни имели характер пререканий. К ним примыкали и ломбардские плясовые песни XV века. Характер игрового диалога имели русские песни с сюжетом сватовства, которые могли иметь характер и форму прений. В России также были распространены песни, которые пелись с весенними надеждами на урожай. Эти песни уже примыкают к аграрным хоровым играм, которые, по Веселовскому, были привязаны к круговороту земледельческого года. Они имели обрядовую основу и напоминали сходные пляски ряженных у так называемых «некультурных» народов (см.: там же : С. 227).

Народная поэзия так называемых культурных племен имела также свои хоровые песни и пляски, сохранившиеся в исторических воспоминаниях разных народов. Так например в древней Греции в «Илиаде» находим изображение пляски обрядового жатвенного хора на щите Ахилла («Илиада» XVIII : С. 561). Важна и мимизированная сцена пляски крестьян с припевами, знакомая из речи Атеней.

Для древних хоровых песен были характерны два или несколько хоров, которые сохранились в трагедийном пении в виде дихорийного или амебейного состязания, а также чередование отдельных певцов (см.: Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 214).

Календарные обряды с хоровым действием восходят к таким типам состязаний. Обрядовые «прения» зимы и лета, весны и зимы являются их последующей литературной разработкой в песнях разных народов в XIV-

XVI вв. Ранним примером подобной обрядовой песни является латинский диспут VIII-IX вв., подражающий III-й вергилиевской эклоге (см.: там же : С. 217). Его структура хорическая или амебейная.

Обрядовые песни Веселовский описывает как песни в форме «двух таких четверостиший, построенных на тавтологии или антитезе, спетые подряд, дадут в результате песню с рядом повторяющихся *versus intercalares* – запевок: одних и тех же, развивающихся, видоизмененных, наконец запевок, разных по содержанию, только поддерживающих общее настроение песни» (там же : С. 168-169).

К внекалендарным обрядовым песням, по Веселовскому, относятся свадебные песни, или «свободные мистерии»: «... это накопление хоровых мимических действий, отвечающих тому или другому моменту одного связного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем.» (там же : С. : 231). Для этих свадебных обрядовых песен характерно хоровое начало, принцип двух хоров и форма амебейности, антифонии или диалога.

Хоровое начало характерно также для похоронной обрядности, в которой сочетаются пение и пляска. Ярким примером являются причитания над Ахиллом девяти муз Нереид в «Одиссее» («Одиссея» XXIV). Подобные причитания имели вопросно-ответную структуру с двумя типами певцов: один - зачинающий, и другой - отвечающий. (см.: там же : С. 234).

Веселовский приводит выделяющиеся из хорических обрядов причитания: греческие «трены», римские «нэнии» и средневековые «плачи» (лат., фр. – *planctus, complaintes*), с характерным «... лирическим моментом сетования, возгласа, заплачки естественно чередующимся с моментом рассказа, воспоминаний о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием *причитания*.» (там же : С. 236).

Песни-плачи далее обособлялись из обряда в форму лирико-эпических причитаний, которые пелись хором с припевом или отдельно, вне обряда, элементами игры. Из таких причитаний в современной Греции развились застольные игры-песни (см.: там же : С. 238).

В песнях-причитаниях стоит коротко обратить внимание на т.н. «женские песни» в средневековой поэзии. «Любовные песни», - как отмечают Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, «в значительной степени вырастают из "весенних" обрядов и из аграрной магии. Это в известной мере относится даже к "кансонам" и "альбам" провансальских трубадуров, но гораздо отчетливей к более архаической любовной поэзии» (Мелетинский Е.М. и др. 1994 : С. 10).

Веселовский в своем труде показал как на почве хорового принципа, из изначального обряда обособлялись отдельные песни, которые определяли формы и роды художественной поэзии. В греческой поэзии так обособились балладные песни из цикла весенних песен, элегия - из погребальной песни, сатира - из древней синкретической сатуры и т.п. Эти древние формы имели внелитературный характер. Их исполнителями являлись певец или певцы, вышедшие из хора или дихории.

Для Веселовского самым важным было установление способа обособления отдельных песен из изначального обряда. Песни выходили из обряда в эпической форме, а лирический момент в них выражался следующим образом: «Лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов» (Веселовский А.Н. 1940 : С. 261). В балладной песне, таким образом, припевы относятся к припевам хора изначальной хоровой песни. Диалог в балладе напоминает некоторые характеристики ритуального диалога, в первую очередь его вопросно-ответную структуру. К весенним обрядам, как уже было сказано выше, восходят весенние песни в форме «прений» или «споров», из которых обособились балладные песни. В балладной песне можно также найти генетическую связь с заплачкой – той эпической частью плача, которая, по Веселовскому, обособилась из обрядовой формы. Так, например, «заплачка о видном деятеле становилась исторической былью, балладною песней, и переходила в предание» (там же : С. 239).

По Веселовскому, из обряда наиболее рано обособилась эпическая часть плача (там же : С. 37). Эта форма уходит своими корнями в фольк-

лор. Исторические корни элегии Веселовский находит в «первоначально печальной, похоронной песне, □которая□ могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномики» (там же : С. 274). Как замечает И.М. Тронский в «Истории античной литературы», форму гексаметра и пентаметра литературная элегия, вероятно, унаследовала от древней заплачки, вместе с аккомпанементом флейты. Считается, что элегия несла в себе скорбный характер. И.М. Тронский определяет ее несколько иначе: «лирическое стихотворение наставительного содержания, заключающее в себе побуждения и призывы к важному и серьезному действию, размышления, афоризмы и т.п.» (Тронский И.М. 1946 : С. 74). Возможно, что элегией воспевалась хвала умершему, и что она была частью погребального обряда. В разделе «Элегическая поэзия» «Истории античной литературы» Н.А. Чистяковой и Н.В. Вулих зарождение элегии объясняется следующим способом: «Вероятно, она создавалась постепенно в процессе поисков форм и средств обращения старшего по возрасту и положению к младшим с целью поучения и наставления. Первые поэты использовали в своих элегиях дидактический элемент похоронных плачей и сохранили также обязательное для них обращение к одному или нескольким адресатам, небольшой объем и четкий выразительный ритм» (Чистякова Н.А. 1963: С. 53).

Формой надгробной заплачки является эпитафия, или надгробная надпись, которая также сохранила элегический размер гексаметра и пентаметра. Она является формой дидактической лирики.

На почве хорового принципа, также как и в амебейности, создавались условия драматического действия: жанровые сценки, которые примыкали к обряду извне (см.: Веселовский А.Н. 1940 : С. 242). Хотя драма в целом, по Веселовскому, не является результатом непосредственной эволюции обрядового хора, а разовьется в непосредственной связи с культом. Он пишет, что только церковная драма примыкает к народному хоровому или амебейному действию, в отличие от культовой драмы средневековой Европы, или мистерии, не имеющей народных источников.

По Веселовскому, диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду, так же как и молитва, и послание, и героида. Исходя из хорического и амебейного способа исполнения народной лирической песни, Веселовский рассматривает диалогический принцип в следующих жанрах: гимнических агонах, шуточных прениях, диалогических сценках с обменом загадками, идиллиях и эклогах, агонах греческой комедии, римских мимах, прениях пастухов в старо-французской мистерии, немецких *Kranzsingen* и т.п. Веселовский применяет диалогический принцип к лирической песне и рассматривает способы ее развития. Для этой песни характерна «строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений, указывающие на амебейное, многоголосое исполнение» (там же : С. 260). Песня эпического характера, но с другой стороны, - это песня «единоличного певца – развитием хорового речитатива – должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля» (там же).

Обособлением отдельных песен из изначальной хоровой песни, по Веселовскому, создаются песни лирико-эпического характера, куда относятся: древнегреческие номы (песни в честь Аполлона), гимны (песни в честь богов), повествовательные песни, старофранцузские «ткацкие песни» (фр. – *chansons de toile*) или «повествовательные песни» (фр. - *chansons d'histoire*). В этих лирико-эпических песнях важным являлась роль рефрена хора, перешедшего также из хоровой песни как настраивающий эмоциональный возглас (там же : С. 261).

Греческая лирика возникает на стыке зарождения эпоса. В пору ее возникновения она была хорической. Для греческой хорической лирики характерна эпико-лирическая тема и хоровое начало. Древние игровые песни исполнялись оркестически и диалогизировались: дифирамбы, гимны, пэаны.

Выдающимся представителем древнегреческой торжественной хоровой лирики являлся Пиндар (около 518-442 до Р.Х.). Он писал эпиникии (победные песни, поющиеся во время пира), гимны, поющиеся в честь богов, которые назывались пеанами или гимнами в честь Аполлона, и дифирамбами, в честь Диониса, просодии (гимны, поющиеся во время шествия), парфении (песни для хора девушек), гипорхеми (песни, сопровождаемые пляской и мимом), энкомии (хвалебные песни во время праздничных шествий), траурные песни, трены или френы, поющиеся на похоронах.

Немного удаляясь от темы, считаем интересным пояснить теорию образного синкретизма Веселовского с точки зрения С.Н. Бройтмана и его теории межсубъектных отношений, изложенной в исследовании «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики». С.Н. Бройтман ставит вопрос о существовании субъектного синкретизма, характеризующего первобытную историческую эпоху поэтики наряду с образным синкретизмом, определяющим его согласно теории А.Н. Веселовского, изложенной в его «Исторической поэтике». Для архаической хоровой песни, таким образом, отличительной чертой являлся синкретический характер межсубъектных отношений (Бройтман С.Н. 1997 : С. 43). Согласно Бройтману, субъектный синкретизм выражается не только в неотчлененности «я» от «другого» внутри хора, но и в недостаточной четкой грани между «я» хоровым и «я» индивидуальным, когда они становятся носителями самостоятельных реплик (там же : С. 42). В архаической хоровой песне еще не вычленился автор. Субъект все еще неразделен. Несмотря на это, в архаической лирике можно наблюдать диалогические потенции. Это прослеживается в характере хоровой речи как прямой речи. В то же время, как уже показал Веселовский, для хоровых песен были характерны дихории и амебейное состязание, что уже можно считать признаком диалогичности. К подобным дуалистическим структурам относятся и «прения» в традиции разных народов: месопотамской, шумерской, индоиранской и др. К ним вернемся позже. Здесь уже затрагиваются вопросы антропологические, этнографические и другие, выходящие за пределы интереса истории литера-

туры. Важным можно считать то, что в их лингвистической реконструкции вычленяется форма поединка как пения, через которую проявляется голос «другого». Это объясняет С.Н. Бройтман: «Оказывается, что истоком того второго голоса в лирике, о котором говорил М.М. Бахтин, была сама певучая субстанция древнейшего поэтического языка, разыгрывающая голос «другого» и синкретически неотделимая от него» (там же : С. 44). Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов и Е.С. Новик проводят дигрессию между пением в народной лирике и пением в обрядовой лирике: «Терминологически обособленность от "пения" обрядово- магической и эпической поэзии наблюдается также и в стадийно более позднем "классическом" фольклоре. Так, в русской традиции про календарные песни говорят скричать, наговорить, гукать, играть, про старину сказывать, и лишь про церковный репертуар – петь, кантарить. "Если материал – пение, и функция песенная, - пишет по этому поводу И.И. Земцовский [1983, с. 16-17], то налицо лирические жанры. Если материал – пение, а функция речевая (например, в магических закличках и др.), то возникает музыкальная формула, не осознаваемая народом в качестве собственно музыкальной, ибо она музыкально не свободна"». (Мелетинский Е.М. и др. 1994 : С. 34).

Сопоставляя сказанное выше, зачатки лирического диалога возможно искать уже в античном дифирамбе, то есть, в отдельных его диалогических фрагментах, которые постепенно получали стихотворную форму. О древнем дифирамбе осталось мало сведений. Принято считать, что Арион примерно в VII-VI вв. до Р.Х. придал дифирамбу художественный характер. Имеется в виду такая форма дифирамба, в которой наряду с песенно-танцевальными и разговорными элементами появлялись стихи. Есть соображения Е.В. Герцмана о том, что «в этом процессе исторический приоритет вряд ли принадлежал Ариону. Но если в письменной традиции, дошедшей до византийских времен (словарь «Суда» - византийский словарь X в., прим. ав.), запечатлелось имя кифарода из Метимны, то можно предполагать, что именно его творческая деятельность в этой области явилась

некоторой кульминацией, от которой пошел отсчет стихотворного диалога в дифирамбе» (Герцман Е.В. 1995 : С. 185).

Можно принять за точку отсчета, что дифирамб возник как хоровая песнь или гимн в честь Диониса. Наиболее ранний прецедент встречается у Архилоха в VIII-VII вв. до Р.Х. В дифирамбе Архилоха осуществляется поворот от народной песни к лирике. Признаком диалога в дифирамбе обычно считается чередование в пении хора с запевадой, например, дошедший до нас дифирамб Вакхилида, что уже относится к более позднему времени. В его дифирамбе «Фесей» V века до Р.Х., всего четыре сохранившиеся строфы, в форме вопроса и ответа: афинский царь Эгей вступает в диалог с хором, - и это уже пример диалога более драматического характера.

Отдельный вопрос представляет собой взгляд Вячеслава Иванова на лирику и ее хоровые истоки. На его теорию происхождения лирической поэзии главным образом повлиял, с одной стороны, Ницше, своей идеей «дионисизма», относительно рождения трагедии, изложенной в «Рождении трагедии из духа музыки» (1871), а с другой, Веселовский, своей идеей «хорового начала» в происхождении древних жанров. Исконная форма обрядового искусства, которую Вяч. Иванов в «Дионисе и прадиионисийстве» обозначил термином «дионисийское действо», близка первобытному синкретическому действию Веселовского. Эта форма, по Иванову, была между ритуалом и драмой. У Веселовского читаем: «Хоровой, плясовой дифирамб, с ряжеными сатирами, старая народная песня в честь Диониса, страстная, патетическая, выражала то бешеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась к образам плача и смерти. Когда хор вращался вокруг сельского жертвенника, корифей рассказывал об испытаниях и страдах Диониса □...□ Так разрастались сюжеты будущей трагедии; корифей стал выступать в лице бога или героя, хоть отвечал ему, подпевая, завязывая диалог» (Веселовский А.Н. 1940 : С. 311). У Вячеслава Иванова в статье «О существе трагедии» это объясняется следующим образом: «Так круговой дифирамбический хор распался на два

вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал "драму сатиров", которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизированного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, - откуда вышла трагедия»¹.

Как видно из сказанного, для Вячеслава Иванова дифирамб был связующим звеном между трагедией и культовым, дионисическим «хоровым» действием. В «Дионисе и прадиионисийстве» Иванов полагает, что дифирамб развился в рамках прадиионисийской религии. Несмотря на место, которое ему Вяч. Иванов отводит в эволюционной схеме, все-таки нужно учесть его обращение к первоисточку, к той синкретической форме, в которой еще не отделимы элементы культа, сценического действия и обряда.

Взгляд Вяч. Иванова на возникновение трагедии – это вопрос, который до сих пор вызывает споры. Н.В. Брагинская в исследовании «Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова» ставит этот вопрос в противовес Аристотелевскому мнению о происхождении трагедии из сатировской драмы, изложенному в его труде «Поэтика». Исторический ход возникновения трагедии должен быть следующим: <...> появляется сначала в Афинах, лишь после которой появляется сатирова драма, а потом сатиры и паны, в противовес до сих пор распространенному в науке по истории литературы мнению о первоначальных икарйских или аркадских плясках, либо козлов, либо вокруг мертвого козла, за которыми следовала дифирамбическая сатирова драма с козлоподобным хором и, лишь потом, трагедия с хором очеловеченным (см.: Брагинская Н.В. 1988 : С. 308).

Вячеслав Иванов в работах «О существе трагедии» и «Дионис и прадиионисийство» (1923) вопрос происхождения трагедии выводит из кон-

¹ *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений [Текст]. В 4 т. Т. 2. / Вяч. И. Иванов. – Брюссель, 1974. – С. 196. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

цепции «хорового» дионисизма, а в ранних формах обрядовой поэзии находит праистоки афинской трагедии. Истоки трагедии он отодвигает в глубь времен, относит ее к первобытному культу, сохраненному религией Диониса. Согласно Н.В. Брагинской, если рассматривать трагедию в перспективе эволюции музыкальных искусств, то возможно говорить о сходстве ее с дифирамбом или мистерией. Хотя речь шла, скорее всего, о параллельном развитии отдельных жанров.

В разделе «Возникновение трагедии» книги «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов отделяет традицию Ариона дифирамба, который имел характер героического действия и развился в трагедию, от позднейших хоровых дифирамбов, с характерным киклическим («круговым») строением хора (см.: Иванов Вяч. И. 1988 : С. 255). Арион являлся создателем сатирова дифирамба, в котором Иванов видел связующее звено между первобытным синкретическим действием и трагедией. Дифирамб Ариона для него являлся формой миметического дифирамба, предшествующей аттической трагедии, представляющей собой лирико-драматический диалог между запевадой и хором (см.: там же : С. 255-256). Речь здесь об аттической трагедии V века до Р.Х., которая исполнялась во время фестивалей в честь Диониса.

Новый поворот в исследовании античного дифирамба дало открытие гимна Вакхилида в 1896 году, диалогического стихотворения «Фесея». По сведению Вяч. Иванова, в формах Вакхилидова «Фесея» возможно видеть звено, соединяющее трагедию с первоначальным дионисийским хоровым действием. (там же : С. 257). Относительно взгляда Вячеслава Иванова на происхождение трагедии из дифирамба, он рассматривал «Фесея» в лирико-драматическом диалоге между хором и запевадой, в роли запевады видел одновременно и протагониста, и корифея хора, не учитывая, как замечает Н.В. Брагинская, роль солиста – протагониста, который не являлся запевадой, а ответчиком на вопросы, появившемся в «новом дифирамбе», которого роднила с древним запевадой только тождественность строфической формы вопросов и ответов (см.: Брагинская Н.В. 1988 : С. 283-284).

Вячеслав Иванов истоки трагедии видит в культе Диониса. Он трагедию возводит к сатилову дифирамбу, к обрядовому плачу и к мистерияльному культу страдающего бога. Он объединяет разные теории возникновения трагедии, которые Н.В. Брагинская систематизирует следующим образом: «от эпоса и от лирики, от запевал-солистов и от хоров, из погребальных оплакиваний героев и из мистерий, из ионийского островного дифирамба и из пелопоннесских плясок ряженных, из коринфских представлений Ариона, из аттических земледельческих праздников, из фракийских оргиастических охотничьих культов» (там же : С. 299). Несмотря на этот эклектизм, как замечает Н.В. Брагинская, Вяч. Иванов примирением разных точек зрения на происхождение трагедии, на самом деле, подготовил совершенно иной взгляд на проблему происхождения литературных жанров из долитературного материала (там же : С. 314).

О.М. Фрейденберг продолжает работу А.Н. Веселовского в исследовании античного фольклора. Ее заслуга - в освещении генезиса античных жанров в фольклоре. Природа этого генезиса рассматривается в работах «Введение в теорию античного фольклора» и «Образ и понятие». Природа лирики исследуется также в книге «Поэтика сюжета и жанра», в частности, пристальное внимание уделено отдельным лирическим жанрам. В курсе лекций «Введение в теорию античного фольклора» О.М. Фрейденберг описывает самые ранние «агонистические», состязательные диалоги, восходящие к древним «прениям» жизни и смерти. В основе этого диалога лежит момент борьбы, поединка. Это архаичный словесный акт в вопросно-ответной форме. Его важным элементом являлось загадывание и разгадывание, приносящие смерть (загадывание) и дарующие жизнь (разгадывание). Борьба и состязание лежит в основе эпиникия, жанра древнегреческой хоровой лирики, или гимна, прославлявшего победителей. По О.М. Фрейденберг, именно отсюда берет свои истоки послепобедная песня (ода), а также «эпос, 'слово', содержание которого - 'слава мужей', подвиги

типа "Илиады" или "Одиссеи"¹». Одинаковое происхождение имеют молитвы и погребальные хвалы во славу умерших.

Согласно О.М. Фрейденберг, амебейность, двуголосие, восходит к фольклору. Остатки амебейности можно найти «в хоровых песнях, лирических и драматических, где полухория прекословят, "вторят", "спрашивают" и "отвечают"² ».

Диалогичность лежит в основе драмы и лирики. И диалог, по О.М. Фрейденберг, рождается в лирике. Но нужно отметить, что в допонятийный период греческой лирики, певец и его адресат еще слиты, их раздельность вполне осознана, и уже можно говорить о принципе диалогичности: «Греческая лирика еще не понятийна; она не знает чистого субъекта. Однако, возникая из понятийности, она заставляет певца разделять мир на себя и не – себя, еще связанных друг с другом. В каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет. И оба эти лица нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознанна» (там же).

Агон, или словесный спор, узнаваем и в сократовском диалоге в вопросно-ответной форме. Его диалоги предшествуют диалогам Платона, а своими корнями уходят в традицию словесных агонов, к загадкам-разгадкам. В основе диалогов Платона лежит драматический спор. О его диалогах О.М. Фрейденберг пишет: «Диалоги Платона – не только «философия в лицах», не только «мимы-рассказы»: его «Пир» является еще и «сатириконом-рассказом», предшествовавшим в известном отношении эллинистической буколки (одинаковое всегда находится в различных, но не в одинаковых формах!)»¹.

Вопросно-ответная форма лежит в основе «диалогов-споров» или «диалогов-манифестов». Исторические корни этих диалогов восходят к ан-

¹ Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора. Лекция XI. [Текст] // О.М. Фрейденберг / сост., подгот. текста, коммент., указ. и послесл. Н.В. Брагинской; отв. ред. Е.М. Мелетинский / АН СССР, Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1978. – С. 59.

² Там же. Образ и понятие. VII. Трагедия. 5. Генезис трагедии. – С. 425.

тичному жанру эклоги (буколики, идиллии) в античности. Об этом жанре пишет Т.В. Попова: «Так называют поэтическое произведение малой формы, имеющее особые жанрово-содержательные признаки: 1. Действующие лица – пастух и пастушка. 2. Сюжет как сумма некоторых специфических мотивов-событий из жизни героев (главные – влюбленность и пение) и мотивов-состояний (быт и пейзаж). 3. Непременные основы композиции: а) любовный конфликт; б) агон-

¹ Там же. Образ и понятие. IV. Мим. – С. 246.

состязание в пении; в) победа-награда». (Попова Т.В. 1981 : С. 96).

Жанр буколики впервые сформировался в творчестве древнегреческого поэта Феокрита (около 305-240 до Р.Х.). Образцом для его буколик послужили песни сицилийских пастухов. Этот древний жанр буколики можно считать народной песней с более развернутым лирическим диалогом, который имел форму амебейного агона. На связь пастушеских состязаний в буколиках Феокрита с фольклорным источником указывает А.С. Смирнова в кандидатской диссертации на тему «Амебейных состязаний в античной поэзии» (2009). Для фольклорного агона характерно чередование куплетов, подхватывание отдельных слов из куплетов соперника и вопросы-загадки. (см.: там же : С. 9).

Разновидностью жанра буколической поэзии являются идиллия и эклога. В античности идиллия и эклога не различались. Это были в основном жанровые сценки из пастушеской жизни. В хрестоматийном словаре «Теоретическая поэтика: понятия и определения», составленном Н.Д. Тмарченко, по словарю Г. фон Вильперта, «*Sachwörterbuch der Literatur*», идиллия определяется как: «эпико-полудрама. (диалогическая) поэтическая форма, изображение спокойно-скромн., уютно-приятн. уголка счастья безобидно чувствующего человека в безопасности и самоудовлетворенности и естеств.- повседневно. сельской и народной жизни простым будничным

языком, стихом или прозой, часто с лирич. вставками в замкнутых сценах (*жанровая картина*), особ. как форма *пастушеской поэзии*.” (1999 : С. 401-402). Пастушеский быт буколики описывается М.Л. Гаспаровым: «Чем реалистичнее выписывались подробности пастушеского быта – запах козьих шкур, циновки убогих хижин, пересчет стад, нехитрые трапезы, крепкие перебранки, песенные переключки, явно производящие подлинные народные запевки, - тем выигрышнее это было для греческой буколики.» (Гаспаров М.Л. 1979 : С. 13).

Жанр эклоги окончательно сформировался в творчестве Публия Вергилия Марона (70—19 гг. до Р. Х.). Известны его «Буколики», или «Эклоги», цикл из десяти стихотворений на тему пастушеской жизни, из которых нечетные написаны в диалогической форме, а четные - в повествовательной форме. В I и IX эклоге пастуха изгоняют из родных мест, а в IX эклоге два пастуха о нем жалеют. Эклоги III и VII написаны в форме шуточного состязания в «амебейном» пении.

В «Поэтике сюжета и жанра» О.М. Фрейденберг дает характеристику греческой лирики, которая имеет свои истоки в хоровой песне, на стыке между фольклором и литературой. Хорические песни полуфольклорного характера первый создает Алкман в VII веке до Р.Х. Эти песни еще тесно связаны с культом. О.М. Фрейденберг их описывает как «песни, которые поются хором во время праздничного шествия, их тематика – мифологический рассказ, призыв божества, краткое нравоучение; их структура – состязание двух антитетирующих полухорей. Это хоры женские, девичьи, и все основное содержание сводится к восхвалению красоты двух хоровых предводительниц, причем каждая хвалит самое себя и говорит в первом лице единственного числа устами всего хора» (Фрейденберг О.М. 1997 : С. 253-254). Эти песни близки к оде Пиндара, песням Сафо и драматическому хору. Они полуфольклорного характера. Рядом с ними, в VII веке до Р.Х., появляется ямбическая и элегическая лирика, имеющая литературный характер. Согласно О.М. Фрейденберг, отдельные лирические жанры существовали параллельно, с нечеткими границами между ними. Они возникли

на стыке с фольклором и задержали в своей структуре его прежний материал, противоречащий новой семантике.

Древнегреческая «лирическая» песня пелась и плясалась под лиру. Автор этой песни был множественным, хотя говорил о себе в первом лице. Автор потом является одним лицом, а исполнитель - другим. Песня пелась о боге или герое, а также о человеке, но только в хвалебной или плачевной форме. Эта песня была хоровая, песенно-плясовая.

О.М. Фрейденберг рассматривает параллельные лирические формы греческой трагедии, являющиеся хоровыми и сольными песнями. Такими песнями были: гимны, гименеи, плачи, мольбы, жалобы, эпиникии и т.п. Она разделяет жанры лирики на: «дифирамбы (тематика рождения, победного подвига), оды (песни с пляской), эпиникии (послепобедные хвалебные песни), энкомии (хвалебные песни), парфении (гимны девушек), пэаны (гимны), гименеи (брачные песни), трэны (песни-плачи), □...□ сколии, застольные песни, □...□ просодии, песни во время шествия» (там же : С. 41). Эти песни назывались «строфическими», что объясняется следующим образом: «строфический характер хоровой лирики называется «строфическим» по термину ходьбы («поворот»), и его метрическое оформление почему-то связано с симметрией кругового хода (ход, противоположный ход, остановка, или песня, противоположная песня, заключительная песня)» (там же).

В дальнейшем развитии лирики выделяется сольная песня. В этой песне, в отличие от хоровой, автор и исполнитель были единым лицом. Сольная песня представляет малую форму, ее тон печальный и радостный, а также саркастический, высмеивающий того, кого воспевают. К печальным песням О.М. Фрейденберг относит элегию, заплачку, и песни, порицающие «ямбом» (там же). Структура элегии – двустишие, а метр – гексаметр в сочетании с пентаметром. Песня поется от имени первого лица, но элегик обращается от своего лица к другому лицу, чаще всего к богу, к воодушевленным предметам и к людям. Только в ямбико-трохеической поэзии («ямб») человек является персонажем наряду с богом. Среди архаиче-

ских жанров в прямой диалогической форме, по О.М. Фрейденберг, выделяется архаичная диалогическая серенада с двумя участниками, которая, также как и элегия, может быть любовной, печальной и серенадой брани и поношения.

О.М. Фрейденберг обращает внимание на генезис появившейся позже любовной тематики, восходящей к женскому культу земледельческого плодородия. Теперь в культе «умирающий-воскресающий бог становится возлюбленным великой матери, рождающей и оплодотворяющей его, - земли» (там же : С. 118). Женщины поют плачи о погибшем боге, и в песне запевалой и зачинателем хора является женщина – корифей и плакальщица. Таким образом, исходя из культа плодородия, с элементами плача и эротики, можно рассматривать эволюцию элегии: от элегии как чистой заплачки, к элегии как любовной песне, посвященной женщине-гетере. Семантика вина и любви прослеживается в разных жанрах: дифирамбе, сколии, элегии, эпиграмме, 'симпосиуме'. Сколия поется за столом, воспекает подвиг героя. Элегия так же поется за столом, а эпиграммы, надгробные заплачки в славу умершего, поются во время питья вина и за пиром. Жанр 'симпосиума', пира, восходит к праздничной обрядности, сопровождаемой едой и питьем вина.

Для генезиса стихотворных диалогов важен жанр гномы, являющийся формой дидактической лирики. Для этого жанра так же характерна вопросно-ответная форма. Как замечает О.М. Фрейденберг, вся греческая поэзия пронизана элементами гномы. Гномический характер имеет элегия, а также эпиникии¹.

Для древней Греции важным был еще один культ – культ мертвых. Связанная с ним культовая поэзия имеет гномический характер. В первых элегиях мудрые изречения произносил 'умерший' в состоянии агонии, и они должны были принести ему свет и воскрешение.

Для генезиса стихотворных диалогов важен также и жанр эпитафии, связанный с текстами погребального обряда и с погребальным плачем.

Этой стороной исследования в частности занималась Н.В. Брагинская. Связь с обрядом, для нее, роднит жанр эпитафии с фольклором.

Н.В. Брагинская исследовала жанр эпитафии в ряде статей. В статье «Эпитафия как письменный фольклор» эпитафия рассматривается в ряду

¹ См.: *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие. VII. Трагедия. 5. Генезис трагедии. [Текст] // О.М. Фрейденберг / сост., подгот. текста, коммент., указ. и послесл. Н.В. Брагинской ; отв. ред. Е.М. Мелетинский / АН СССР, Ин-т востоковедения. – М. : Наука, 1978. – С. 435.

фольклорных жанров. В статье «Элегический дистих и структура погребального плача» анализируется элегическая эпитафия, а в статье «"Приручение смерти": погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма» рассматривается греческий погребальный плач, зафиксирован в письменных текстах с времен Гомера. Для нас в первую очередь интересны диалогические эпитафии, в которых ритуальная речь фиксируется в тексте. Н.В. Брагинская их описывает следующим образом: «Так, можно было бы предположить, что они передают структуру ритуального диалога: задаются вопросы об имени погребаемого, его родителях, родине, причине смерти и т.д., и от лица умершего, могилы, статуи или родственника даются ответы на такие вопросы» (Брагинская Н.В. 1983 : С. 4).

В диалогических эпитафиях в функции адресата появляется путник, беседующий с умершим или с памятником. Это, по замечанию Брагинской, объясняется превращением обрядовой речи в эпитафию. Такие характеристики эпитафии можно отнести к долитературному периоду. Литературная эпитафия уже имеет более развернутый стихотворный диалог. Здесь могут появляться дистихи и мы уже можем говорить о родственной эпитафии форме - эпиграмме. Обе формы, эпитафия и посвятительная эпиграмма, как пишет Брагинская, отличаются включением прямой речи читателя (см.: там же : С. 5).

Элегия и элегическая эпитафия состоят из дистихов, гексаметра и пентаметра. Подтверждение семантической связи между метром элегии и оплакиванием умершего, по замечанию Брагинской, можно найти у грам-

матиков, для которых пентаметр был хорошо приспособлен для плачей¹. Ритуал оплакивания в древней Греции включал беседу с умершим. В нем появлялись два полухория и солисты, исполняющие роль запевалы. Для плача был характерен рефрен, часто в форме восклицания. Как показывает Н.В. Брагинская в своей статье, элегический дистих удержал некоторые характеристики прежней формы, что обнаруживается в варьируемой и подхватываемом пентаметром мысли гексаметрической строки, которая задает тему, подобно запевале. (см.: там же).

Н.В. Брагинская обращает свое внимание на слабо изученную форму диалогического экфрасиса, появляющуюся в виде диалога перед изображением или статуей, связанным со святилищем. Участником диалога может являться уже встречаемый собеседник – путник, пришедший в храм или святилище. В качестве примера приводится беседа, включенная в художественное произведение Филострата «Картины» (II или III в. после Р.Х.) в форме беседы наставника-софиста с юношей. Диалогический экфрасис может появляться в разных жанрах: в эпосе, эпиграмме или идиллии, – так, например, в XV идиллии Феокрита, в форме диалога было описание самого святилища, его посещение и жертвоприношение. (см.: Брагинская Н.В. 1976 : С. 9).

1.2.1 Диалоги «прений» или «споров»

Исторические корни прений и споров в их жанровой разновидности исследовал Вяч.Вс. Иванов в работе «К жанровой разновидности прений и споров». В своей работе автор обращает внимание на эволюцию жанра прений в письменной литературе из первоначального спора о достоинствах персонифицированных предметов в связи с двумя основными моментами: «во-первых, с воздействием диалогических речевых жанров, сосуществующих с письменными прениями в разных сферах социальной жизни (придворные словесные состязания, ученые диспуты и другие формы аго-

¹ См.: Брагинская Н.В. "Приручение" смерти: погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма // «Ruthenia» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. - С. 4. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/braginskaya3.htm>

на), во вторых – с влиянием постоянно возрождающихся архетипов фольклорных обрядовых диалогов (ср. Веселовский 1989, 84, 168 и след., 203-204)» (Иванов Вяч.Вс. 2004 : С. 76).

Диалоги «прений» или «споров» в древнерусской письменности исследовал М.П. Алексеев в труде: «"Прение земли и моря" в древнерусской письменности». Предметом его исследования является текст «Прение», диалог-спор между землей и морем, текст, по сведению автора, известный русским книжникам XVI в. Идейные истоки этого текста М.П. Алексеев находит в древних космогонических сказаниях Индии и Греции и их последующем развитии в дуалистических повериях о мироздании, распространенных в Византии и в славянском мире. (Алексеев М.П. 1983 : С. 8). Эта тема, вероятно перенесенная из Византии, нашла свое место в древнерусской литературе и фольклорных памятниках (см.: там же : С. 19). М.П. Алексеев в своей работе отчасти касается и средневековых диалогов-«споров», распространенных, как на романо-германском Западе, так и на греко-славянском Востоке. Он затрагивает вопрос происхождения и обособления диалогов в самостоятельный жанр. Также рассматривает процесс развития диалога от песенных форм «спора» до книжных диалогов-«споров» в средневековой литературе романских народов, который берет свои формы от «личной насмешки» и состязания (там же : С. 10). Автор далее приводит диалоги-«споры зимы и лета», восходящие к весенней обрядности и к античной эклоге. К таким текстам относятся: латинская эклога, которую рукописи IX века приписали Алкуину (“Conflictus veris et hiemis”), «разговор» Ганса Сакса (“Ein Gespräch zwischen Sommer und Winter”), «Состязание Розы и Лилии» (“Certamen Rosae Liliique”), спор «Розы и Фиалки» и многие другие тексты, восходящие к пасторали (там же). В христианской литературе на греческом и латинском языках диалоги имели форму античных «сократических» бесед и христианских симпозиумов.

Изучением средневековых диалогов занимался Р. Хирцель и уделил им особое внимание в фундаментальном труде «Der Dialog» (1895). Автор рассматривал диалоги «дебаты» (нем. "Streitgedichte"), ставящие философ-

ские и религиозные вопросы жизни и смерти в виде диалогов «споров», восходящие к эклоге, а также тенцоны и сонеты в вопросно-ответной форме (Hirzel R. 1895. Vol. 2. P. 382).

В средневековой лирике важное место занимает диалогический жанр тенцоны, из которого вышел диалог-манифест. Одна из разновидностей таких поэтических состязаний доводит эту традицию до того, что в ней реально участвуют два поэта. В пример можно привести тенцону XII в., воспроизводящую спор между двумя поэтами - Гираутом де Борнейль и Линьяре (графом Рамбаутом д' Ауренга) о преимуществах «ясного» (trobar clar) и «темного» (trobar clus) поэтического стилей.

В средние века процветает диалог «споров» или «дебатов» с распространенными субъектами – душой и телом. Известны баллады французского поэта позднего Средневековья, Франсуа Вийона, на тему разговора души с телом и ее вариации, например: «спор» между телом и сердцем. К традиции Средневековья относится и т.н. диалог с «профаном», появляющийся в философских трактатах и в шутовских произведениях, восходящих к народной смеховой культуре.

1.2.2 Диалог «души» с «телом» как разновидность диалога-«спора»

Традиция прений между человеком и его душой освещается С.Н. Бройтманом в его исследовании «Русская лирика XIX-начала XX века в свете исторической поэтики» с точки зрения субъектной структуры лирического высказывания. Кроме субъектной структуры фольклорной поэзии, Бройтман также анализировал субъектную структуру литургической поэзии. В отличие от субъектного синкретизма, характерного для фольклорной поэзии, в литургической поэзии, по Бройтману, наблюдается следующая субъектная структура: субъект речи, или «я», неотделим от «мы», но одновременно ориентирован на «другого», или «ты», то есть «он». Речь идет о форме представления «я» со стороны – взгляд на себя как на «он», - как это объясняет С.Н. Бройтман: «"он" – автономинация "я", данная с точки зрения "другого", а именно "другого" сверхсубъекта (Бога)» (Бройтман С.Н. 1997 : С. 67). Например, в «Псалмах»: «Ибо ты сказал: "Господь –

упование мое", всевышнего ты избрал прибежищем своим"» (Пс. 90.9). Другая форма представления «я» со стороны – «отделение от "я" его субститутов ("души", "сердца", "утробы" и т.д.) – восходит к глубочайшей древности. Видимые очертания ее теряются в культурах шумерской ("Человек и бог"), египетской ("Размышления Хахекерра- секбу Анху, или Разговор Хахекерра-секбу Анху со своим сердцем", "Спор человека и Ба"), вавилонской ("Невинный старец", "Вавилонская теодицея" 138, 17-29) (см.: Большаков А.О 1985 – прим. ав.) . В древнерусской литературе эта традиция "при" между человеком и его душой (либо между телом и душой), восходящая к древнейшим немонологическим концепциям мира, была весьма популярна (см., например, "Повести о споре жизни и смерти", 56)» (Повести о жизни и смерти 1964 – прим. ав.). (Бройтман С.Н. : там же). Она является разновидностью диалога-«спора».

Поэтическими спорами или «прениями», уходящими корнями к древней легенде о «споре» «души» с «телом» в частности занимался Ф. Батюшков в исследовании «Спор души с телом в памятниках средневековой литературы». Ф. Батюшков исследовал возникновение этой легенды и варианты ее обработки в древних памятниках западноевропейской, славянской и русской литератур, встречающиеся в разной форме: «то благочестивой беседы, проповеди, то эпической поэмы, духовного стиха, лирической песни, то, наконец, в драматической обработке» (Батюшков Ф. 1891 : С. 3). Первым источником, обрабатывающим легенду о «споре» «души» с «телом» в форме - видения пустытника, - считается латинская поэма «Видение Филиберта» конца XII-о века, составные элементы которой, на самом деле, намного древнее. Они, вероятнее всего, относятся к англо-саксонской поэме X-о века. По сведению Батюшкова, французский филолог XIX-XX века, Гастон Парис, упоминает еще одну французскую версию легенды, которая была датирована в обработке XIII-ым веком: «Жития св. Алексея». (там же : С. 6). Гастон Парис, на самом деле, считал, что существовала древнейшая латинская легенда, в которой только душа произносила речь, и она являлась основой англо-саксонских произведений. Батюшков нашел в

одном латинском рукописном сборнике конца XI-о начала XII-о века легенду, которая, вероятно, и относится к упомянутой латинской легенде. Ее название: «*Visione di un monaco il quale rapito in estasi assiste alla morte di un peccatore ed a quella di un giusto*» (см.: там же : С. 7). Батюшков считает, что латинская легенда архаичнее англо-саксонской поэмы. Подтверждение тому он находит в ее связи с древними преданиями об исходе души и со сказанием о видении Макария Александрийского, ее записывателя, которое упомянуто в самом начале легенды. Макарий Александрийский, отшельник IV-о века, был современником Макария Великого. Он часто отождествлялся с Макарием Великим в преданиях. Египетский экзегет, Кирилл Александрийский, в начале V-о века описывает восхождение души к небу в «Слове об исходе души и о втором пришествии». У Ефрема Сирина, подвижника и церковного писателя IV-о века, находятся указания на ветхозаветное предание о борьбе между добрыми и злыми духами, посещающими одр умирающего. В христианской традиции древнейшим является «Видение Апостола Павла о путешествии души в загробный мир», которое подвергалось обработке в западноевропейской литературе, и было использовано в старофранцузской поэме XII в. «Стихи о Страшном суде», которую можно отнести к форме народно-эпической поэмы, близкой к стилю “*chansons de gestes*” («песнь о деяниях»). Эти песни упоминает А.Н. Веселовский в «Разысканиях в области русских духовных стихов» в разделе о песнях бродячих певцов-жонглеров с духовными сюжетами. (см.: Веселовский А.Н. 1883 : С. 149-176). «Диалоги» Григория Великого (593) послужили основой для средневековых легенд о загробной жизни. По сведению Батюшкова, в этих диалогах не найдены сведения об обращении души с речью к своему телу при расставании с ним. Впервые в христианской литературе душа обращается с речью к своему телу в Надгробных песнопениях («*Necrosima*») Ефрема Сирина IV-о века, которые дошли до нас в сирийских переводах.

Согласно выводу Батюшкова, предание об исходе души в контексте русской традиции и его последующая разработка в древнерусской пись-

менности и в русских духовных стихах, воспринимается через призму византийской традиции, помимо более позднего влияния привнесенного западноевропейской литературой. В византийских памятниках литературы X-XI вв. выделяются два произведения, вариации на предание об исходе души: «Видение Феодоры», - входящее как составная часть Жития Василия Нового, написанное Григорием Мнихом, и «Плачь» Филиппа Пустытника, известного под названием «Диоптры».

Диалог-«спор» появляется также в духовных стихах, чаще всего в виде нравоучительных диалогов. Наиболее распространенными сюжетами Духовных стихов являются стихи о Егории Храбром, о Страшном Суде, о блудном сыне, о Михаиле Архангеле, о грешной душе, о расставании души с телом, о плаче Адама, об Иосифе Прекрасном, о сне Богородицы, о богатом и о Лазаре, о нищей братии, о святых: Борисе и Глебе, Алексии, человеке Божиим, Димитрии Солунском, Феодоре Тироне. Одними из известнейших стихов являются «Стихи о Голубиной книге» и «Стихи о Страшном Суде» космологического и эсхатологического характера, с главной темой - страдания героя. «Стих о Голубиной книге» относится к древнейшему литературному памятнику на Руси. Он написан в форме апокрифических вопросов и ответов. Сюжет о расставании души с телом является одним из самих распространенных. Мотив сетований души появляется в «Слове о богаче и Лазаре», а также и в различных других версиях стиха «Богородице».

К разновидности сюжета о расставании души с телом относится такой вариант: тело превращается в мощи, или, как в примере: в святые мощи Богоматери во «Сне Богородицы»: « - Я Сам, мати, теперь умру, / - Я во третий день, матушка, воскресну. / - Да Я Сам, мати, со неба сойду, / - Я Сам из тебя душу выну, / - Погребу твои мощи с ангелами» (см.: Федотов Г.П. 1991 : С. 129). В «Стихах о Страшном Суде», этот сюжет появляется в смысле дополнительного обозначения грешности души. В «Стихах о богатом и Лазаре» и в некоторых версиях «Стиха об Анике», сюжет близок представлениям о расставании души с телом древней повести о смерти

праведника и грешника. В варианте стиха о прощании души с телом, уходящим в лоно сырой земли, слышими отголоски народного культа Матери сырой земли: « ... О ты, мать сыра земля! / Прими меня, яко чадо твое» (см.: там же : С. 83).

Ф. Батюшков рассматривает две группы русских духовных стихов о расставании и прощании души с телом: 1) стихи, составлены на основании канонических текстов (Ефрем Сирин) и 2) стихи, составлены на основании апокрифов («Павлово Видение»). (Батюшков Ф. 1891 : С. 259). Источником идеи о прощании души с телом, согласно Ф. Батюшкову, вероятнее всего является отдельное предание, изложенное в канонах Ефрема Сирина. Помимо легенды о сетованиях души телу, по Батюшкову, существовала также другая легенда – о споре души с телом, изложенная в форме видения пустынника. Эта легенда известна по трем текстам: 1) французской поэмы «Un samedi par nuit»; 2) латинской поэмы «Visio Philiberti»; 3) норвежского текста, изданного Унгером. (см.: там же : С. 158; 264). Принято считать, что тексты относятся к XII в.

Ф. Батюшков различает отдельную группу произведений, среди которых спор души с телом изложен не в форме видения пустынника, а передается в форме общего вероучения. К этой группе произведений относятся различные произведения, среди которых выделяется итальянская поэма XIII в. «О душе с телом» Бонвезина да Рива. Ф. Батюшков приводит также еще две версии, латинскую и французскую, отдельного произведения Бонвезина «О споре между сердцем и глазом». Этот текст написан в форме «спора», «дебатов» средневековых схоластов. В другом произведении Бонвезина, старо-французской проповеди, источником сказания о споре души с телом, было старо-французское «Стихотворение о Страшном Суде». Встречаются разные редакции произведений, обрабатывающих легенду о посмертном споре души с телом, среди которых выделяется армянское «Видение Григория Просветителя», принадлежащее, по Батюшкову, восточной группе редакций предания.

ВЫВОДЫ

Исторические корни стихотворных диалогов уходят в долитературный период. Их можно искать в обрядово-хоровой и календарной поэзии, античных дифирамбах, буколиках и, позднее, в средневековых богословских диалогах и диалогах «спора» души с телом как их разновидности.

В первой части мы дали краткое описание основных положений А.Н. Веселовского о происхождении обрядово- культовых форм первобытного искусства в связи с генезисом отдельных жанров. Свою теорию А.Н. Веселовский наиболее систематично изложил в «Трех главах из исторической поэтики» (1899).

Идеей «хорового начала» в происхождении древних жанров, Веселовский повлиял на теорию происхождения лирической поэзии Вячеслава Иванова. Исконная форма обрядового искусства, которую Вяч. Иванов в «Дионисе и прадионисийстве» (1923) обозначил термином - дионисийское действо, близка первобытному синкретическому действу Веселовского. Эта форма, по Иванову, была между ритуалом и драмой. В форме театрализованного действия написаны многие дифирамбические стихотворения Вяч. Иванова. Он реконструирует дифирамб как диалогический жанр, потому что основой лирики для него является диалог, а не монолог.

Важность для развития дифирамба имели фрагменты из Вакхилида, обнаруженные в 1896 г. Дифирамб «Фесей» Вяч. Иванов приводит в пример подобного дифирамбического действия (см.: Иванов Вяч.И. 1988 : С. 257).

Для Веселовского самым важным было установление способа обособления отдельных песен из изначального обряда. Свои изыскания о древних обрядах и поверьях он подробнее излагает в работе «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879-1891). В греческой поэзии так обособились балладные песни из цикла весенних песен, а элегия - из погребальной песни. В балладной песне припевы относятся к хору, как это

изначально заложено в хоровой песне. По Веселовскому из обряда наиболее рано обособилась именно эпическая часть плача. В балладной песне можно найти генетическую связь с заплачкой. Она еще более наглядна в элегии, а также в эпиграмме. Возможно, что древняя элегия, форму гексаметра и пентаметра, унаследовала именно от древней заплачки.

Вячеслав Иванов сохраняет в своей поэзии диалогические потенции баллады, элегии, в том числе и эпиграммы. Он архаизирует эпиграмму, то есть вскрывает в ней исторические жанровые корни. Описывая историю эпитафии, Н.В. Брагинская в своих работах дает обоснование диалогической природы эпиграммы. (см.: Брагинская Н.В. 1983) В диалогических эпитафиях в функции адресата появляется путник, беседующий с умершим или с памятником. Это, по замечанию Брагинской, объясняется превращением обрядовой речи в эпитафию. (там же : С. 5). Путник, Странник, является именно важнейшим персонажем лирики Вяч. Иванова, в частности в его диалогах.

Фольклорными истоками греческой лирики занималась О.М. Фрейденберг. В курсе лекций «Введение в теорию античного фольклора» О.М. Фрейденберг описывает самые ранние «агонистические», состязательные диалоги, восходящие к древним «прениям» жизни и смерти. В основе этого типа диалога лежит момент борьбы, поединка. Это архаичный словесный акт в вопросно-ответной форме. Его важным элементом являлось загадывание и разгадывание, приносящие смерть (загадывание) и дарующие жизнь (разгадывание). Борьба и состязание лежит в основе жанров древнегреческой хоровой лирики: эпиникия, или гимна, прославлявшего победителей. Одинаковое происхождение имеют молитвы и погребальные хвалы во славу умерших.

Во второй части рассмотрены диалоги прений или «споров» и их разновидность - диалог «души» с «телом». Диалоги прений исследовал М.П. Алексеев в работе «Прение Земли и Моря» в древнерусской письменности», а архаические диалоги - Вяч. Вс. Иванов в статье «К жанровой предыстории прений и споров». Средневековым диалогам специальное

внимание уделил Ф.Д. Батюшков в работе «Спор души с телом в памятниках средневековой литературы». Помимо сюжета о споре души с телом, Ф.Д. Батюшков рассматривает различные сюжетные вариации на тему расставания души с телом, встречающиеся в отдельных преданиях, а также развертывание сюжета о расставании души с телом в русских духовных стихах. Диалогам в малых фольклорных формах, уходящим в глубокую древность, каковыми являлись приговоры, заговоры, заклинания, загадки и др., посвящена статья Вяч. Вс. Иванова «"Память жанра"» в текстах "прений" или споров».

Обращаясь к историческим корням стихотворного диалога, мы ставили задачу определения способов введения стихотворных диалогов в отдельных жанрах. Можно сказать, что стихотворные диалоги в жанровом аспекте имеют весьма сложный генезис, как это показывают диалоги «голосов», восходящие к древним фольклорным жанрам и ритуалам.

Диалоги «голосов» характерны для поэзии романтизма, получают новый импульс в поэзии символистов рубежа XIX-XX вв. из-за общей тенденции актуализации архаических моделей в лирике. Они чрезвычайно распространены в поэзии Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова - поэтов ярко архаической модели мира, обращающихся к архаическим жанровым формам. Диалоги «голосов» тематически соотносятся с голосами «царства мертвых», например: В.Я. Брюсов «Два голоса», Вяч. Иванов «Неотлучные»; «природных стихий»: В. Брюсов «Голоса стихий» из поэмы-цикла «Царю Северного полюса»; Вяч. Иванов «Возрождение», «Ночь» из цикла «Suspiria» и т.п.

В типологической классификации русских стихотворных диалогов выделяется еще одна группа диалогов, т.н. «диалог-манифест», который в русской лирической поэзии часто принимал форму диалога-спора, например, в поэзии Пушкина: стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом», - или Лермонтова: в диалоге «Журналист, читатель и писатель». В поэзии Вячеслава Иванова эта форма диалога не встречается. Его поэзия является наиболее ярким примером традиции диалогов «голосов»: от древ-

них дифирамбических диалогов до голосов «иноного мира» (двойников, голосов из «царства мертвых» и т.д.). Этой форме диалога посвящена вторая глава.

Глава вторая

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова: Проблема жанровой специфики

2.1 Диалог в лирике

С того момента как В.В. Виноградов впервые в своей работе «О художественной прозе» (1930) отметил, что «специфические отличия семантики диалогического речеведения в стиховых формах не подвергались принципиальному обследованию – в плане лингвистическом» (Виноградов В.В. 1980 : С. 78), проблема диалогизации лирики до сих пор остается весьма актуальной и открытой для исследования.

Диалогу как форме речевой деятельности, В.В. Виноградов уделяет особое внимание в работе «Поэзия Анны Ахматовой», в главе «Гримасы диалога» (1925). Диалог на материале поэтического текста Анны Ахматовой в данной работе рассматривается с точки зрения композиционного построения и соотношения реплик.

В русском литературоведении, помимо аспектов взаимоотношений в стихотворном диалоге, разобранных в работах В.В. Виноградова, проблематика диалога рассматривается в различных других аспектах, приведем несколько основных: структурно-семантический, в работах Л.П. Якубинского (1986), Н.Н. Ивановой (1984), а также в работах Т.С. Приходько, с точки зрения «обращенности» в поэтическом тексте (1997), коммуникативный, в работах Ю.И. Левина (1998), стилистический, в работах В.В. Виноградова (Указ. соч. С. 126-129), семантико-стилистический, в работах Т.В. Бердниковой (2008), структурно-семиотический, в работах тартуской школы, Ю.М. Лотмана (1972), Р. Тименчика (1975) и т.п.

Большинство исследователей рассматривает принцип диалогичности в лирическом произведении с точки зрения введения в текст чужого слова. Хрестоматийной, в этом плане, является работа Ю.М. Лотмана «"Чужое слово" в поэтическом тексте», глава из книги «Анализ поэтического текста», где среди прочих анализируется стихотворение «Еще лилии» И. Анненского. Автор особое ударение делает на диалог различных голосов,

причем «чужое» слово видится им как «внелитературное», противопоставленное миру книжности и относящееся к условно-литературному стилю. (Лотман Ю. М. 1972 : С. 111-113). Остается, все же вопрос, - как справедливо замечает С.Н. Бройтман в книге «Русская лирика XIX-XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура», - возможно ли введение в текст чужого слова считать уже самим по себе фактом диалогичности. (см.: Бройтман С.Н. 1997 : С. 24). Сам собой формулируется вопрос о том, доходят ли до сути диалога авторы, анализирующие стихотворное произведение в подобных категориях.

Кроме И. Анненского, диалог с точки зрения введения в текст «чужого голоса» наиболее подробно исследовался на творчестве Анны Ахматовой. Среди многих выделяется интересным подходом к определению «чужого голоса» с точки зрения тональности стиха работа Мицумаса Такура, «О чужом голосе в ранних стихах Анны Ахматовой» (1992). До сих пор наиболее систематичным исследованием поэзии Анны Ахматовой в аспекте стихотворного диалога остается работа В.В. Виноградова «Поэзия Анны Ахматовой», глава «Гримасы диалога» из одноименной книги. Значительный шаг вперед в освещении диалогизации лирики делает Д.М. Магомедова в ряде своих статей. В исследовании «Анненский и Ахматова» автор рассматривает процесс «романизации» лирики, начатый в творчестве Анненского и имеющий свое продолжение в творчестве А. Ахматовой. Д.М. Магомедова выделяет приводимые В.В. Виноградовым диалогические цитаты в поэзии А. Ахматовой из указанной выше работы и определяет их как семантически оснащенные диалогические фрагменты, выступающие в функции бахтинского «оговоренного» слова, которое является признаком романизированной лирики (Магомедова Д.М. 1992).

Своеобразный исследовательский подход к рассмотрению диалога с точки зрения структуры лирического высказывания разделяет С.Н. Бройтман в своей книге, о которой было упомянуто выше. В исследовании межсубъектной природы диалогических отношений, автор опирается на традицию М.М. Бахтина, который, по его словам, первый в отечест-

венной науке попытался анализировать субъектную структуру лирики (Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 19).

Бахтин первый определил предметом исследования проблему «чужого» слова в связи с диалогизацией художественной речи в своей работе «Марксизм и философия языка»: «Таким образом, путем абсолютного разыгрывания между чужою речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор ставится рядом с героем, и их отношения диалогизируются» (Волошинов В.Н. 1930 : С. 155). Бахтин в лирике видел возможности только «ограниченного» диалога, по причине неясной разграниченности в нее «я» и «другого». Недостатки бахтинского подхода к диалогу в лирике С.Н. Бройтман предлагает «преодолеть» в рамках исторической поэтики. Изучение стихотворного диалога именно с точки зрения исторической поэтики позволяет раскрыть суть стихотворного диалога в его жанровом аспекте, его характеристики как переходного жанра между лирикой и драмой, лирикой и эпосом и внелитературными жанрами, как «ученый» диалог и философский «спор». Помимо С.Н. Бройтмана, ряд авторов обращаются в своих работах к исследованию субъектной структуры лирического высказывания. Среди них выделяются работы Б.О. Кормана «Практикум по изучению художественного произведения: Лирическая система» (1978); В.А. Грехнева «Лирика Пушкина: О поэтике жанров» (1985); И.В. Нестерова «Диалог и монолог как литературоведческие понятия» (1998).

Д.М. Магомедова рассматривает стихотворный диалог с точки зрения целостности, определяет его жанровую особенность с позиции взаимодействия речевого субъекта и адресата. Стихотворному диалогу посвящен ряд ее статей: «Взаимодействие литературных и речевых жанров в поэтическом тексте (элегия)» (1996); «Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова (1996а); «“Диалог-манифест” и типы “стилистических поединков” в русской поэзии XIX века. К вопросу об эволюции стихотворного диалога» (2006); «Стихотворные диалоги Валерия Брюсова» (2007).

В настоящей работе стихотворный диалог будет рассмотрен с точки зрения жанрового своеобразия и композиционной целостности, с учетом взаимосвязи тематики и функции основных персонажей, а также основных типов субъекта и адресата.

Анализ научно-исследовательской литературы позволяет сделать вывод, что систематическое изучение стихотворного диалога как жанра почти не становилось предметом исследования, как в русском, так и в зарубежном литературоведении.

Среди доступных работ на английском и немецком языках, рассматривающих проблему диалогизации в лирике, выделяются следующие работы, написанные на материале европейской лирики: на материале немецкой литературы, работа Г. Бауэра «Zur Poetik des Dialogs» (Bauer G. 1977); на материале английской поэзии, работа М.Е. Брауна «Double Lyric» (Brown M.E. 1980); двухтомник Р. Хирцеля «Der Dialog I-II», наиболее объемный труд по истории диалога со времен древнегреческой литературы до времен литературы Средневековья и Ренессанса (Hirzel R. 1895); на материале древнегреческой и современной поэзии, работа В.Р. Джонсона «The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry» (Johnson W.R. 1982). Работа Р. Лакманн «Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigm dialogisierter Lyrik» (Lachmann R. 1984) написана на материале русской поэзии. Она посвящена диалогу в бахтинском понимании. Работа К. Филиповской «Bild und Begriff: *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters» (Philipowski K. 2006) посвящена проблематике диалога души и сердца на материале средневековой духовной диалогической поэзии и т.н. «куртуазной литературы» (нем. *höfische Dichtung*) западноевропейского христианского Средневековья

2.2. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова охватывают широкий жанровый диапазон античных лирических и фольклорных жанров: дифирамбы, гимны, элегии, эпиграммы, «хоровые» диалоги, народные баллады и т.д.

Среди типологической классификации русских стихотворных диалогов, предложенной Д.М. Магомедовой в работах о стихотворном диалоге Вяч. Иванова (1996а) и В. Брюсова (2007), выделяются три основные группы, например: «поэтический манифест», «...восходящий к агону в античных буколиках, поэтическим состязаниям и средневековому жанру дебата ... » (Магомедова Д.М. 2007 : С. 33); диалоги «голосов» из «иных миров», восходящие к романтической традиции; и гибридные формы диалога, возникающие во 2-й половине 19. в. под воздействием художественной прозы, (там же). Стихотворные диалоги Вяч. Иванова можно причислить ко второй группе - диалогов «голосов» из «иных миров».

В диалогах «голосов» из «иных миров» важно состояние перехода из земного мира в потусторонний. Наиболее часто такие диалоги сопровождает мотив «сна» лирического героя, стоящего на пороге этого самого перехода, которого встречают персонажи уже иного мира – это призраки, давно умершие люди, ирреальные собеседники. С преодолением границ между двумя мирами, что часто является самым существенным в лирических диалогах Вячеслава Иванова, встречаются знаковые мотивы «восхождения» и «нисхождения».

При анализе стихотворных диалогов, нами рассматривались стихотворения с точки зрения композиционной формы диалога. Стихотворные диалоги Вяч. Иванова в большинстве своем можно рассматривать как эксплицитные диалоги. Они подразделяются на три группы: эксплицитные диалоги, эксплицитные диалоги, сменяющиеся авторским повествованием и диалоги с развернутыми репликами.

В отличие от разновидности стихотворного диалога, каким является «диалог-манифест» или прозаизированный диалог, который у Вячеслава Иванова не встречается, и для которого характерно соположение разных стилистических структур, многоголосие и разноречие, диалоги Вячеслава Иванова одностильны. У него есть разные речевые субъекты, но все они говорят и используют один высокий поэтический стиль. Его стиль может

быть насыщен славянизмами, а может быть архаизированно фольклорным, в таких стихотворениях, как «Криница» и «Заря-зарянца» («Cor Ardens»).

В настоящей работе были проанализированы стихотворения из трех сборников: «Кормчие звезды», «Прозрачность» и «Cor Ardens». Диалоги классифицируются следующим образом: 1) с точки зрения тематики; 2) с точки зрения субъектов диалога – «хоровые», диалоги с мистическим собеседником, диалоги с ирреальным собеседником, диалоги с аллегорическими собеседниками и пр.; 3) с точки зрения жанровой специфики (элегии, гимны, дифирамбы, эпиграммы, духовные стихи, литургическая лирика, вакхическая песнь и пр.).

Диалоги можно тематически разделить на несколько групп: 1) диалоги с темой пути и странствования: «Красота», «Ночь в пустыне», «Вожатый», «Странник и статуи», «Гость», «Воплощение», «Laeta» ; 2) диалоги с темой земли: «Красота», «Песнь Потомков Каиновых», «Музыка», «Рокоборец», «Возрождение», «Гиппа»; 3) дионисийские диалоги с темой смерти и возрождения: «Песнь Потомков Каиновых», «Музыка», «Гиппа», «Пришлец», «Орфей растерзанный»; 4) фольклорные диалоги со стилизованным образом Древней Руси и архаизированным образом Матери-Земли: «Стих о Святой Горе», «Криница», «Заря-зарянца»; литургические диалоги: «Хоры мистерий»; 5) диалоги с солнечной тематикой: «Орфей растерзанный», «Хор солнечный», «Огненосцы», «Псалом солнечный».

С точки зрения субъектов диалога стихотворения можно разделить на: 1) «хоровые» диалоги «Песнь Потомков Каиновых», «Ночь в пустыне», «Рокоборец»; 2) диалоги с мистическим собеседником, как, например, с Духовной сущностью - Красотой («Красота»); 3) с Создателем («Музыка»); с «Вождем-Спутником» («Воплощение»); 4) с «голосами» иного мира («Воплощение»); 5) с «двойником» или «эхом» («Отзывы»); 6) с персонажами из «царства мертвых» («Неотлучные»); диалоги с аллегорическим собеседником, с Фантазией, Красотой, Любовью («К фантазии»); 7) со статуей («Странник и статуи»); 8) с гробом («Гробница Наполеона»); 9) с

Ночью («Ночь», «Suspiria»); 10) с Гостем («Гость»); 11) диалоги двух аллегорических собеседников («Зарница») или аллегорических собеседников «иноного» плана («Ultimum Vale») и т.д.

Субъектом речи в диалогах выступает поэт – путник, странник; поэт как художник, который может быть одновременно и путником, например, в диалогах: «Красота», «К фантазии», «Странник и статуи», «Гробница Наполеона», «Воплощение», «Laeta»; поэт-художник, - Человек, выступающий в роли онтологизированного субъекта: «Ночь в пустыне», «Музыка», «Рокоборец»; поэт – искатель, в поиске диалога с Богом («Гость»).

Особенный тип лирического субъекта представляет т.н. «хоровой» субъект с соотносящимися «драматизированными» формами дифирамба, т.е. диалогами с «хоровыми партиями» героев. Они взаимосвязаны с основными ивановскими теоретическими концепциями хаоса, восхождения и нисхождения, изложенными в статье «Символика эстетических начал» (1905) [Т. 1. С. 823-831], где Иванов рассуждает и излагает свою концепцию о дионисизме, о коллективном начале и стихиях, растворяющих индивидуальное «я».

Диалоги с точки зрения жанровой специфики подразделяются на: философские диалоги - «Красота», «Ночь в пустыне», «Вожатый», «Пришлец», «Мистический триптих» I, «Ultimum Vale»; баллады – народная баллада «Зарница»; «Бессонницы»; имитации русского духовного стиха - «Под деревом кипарисным», «Стих о Святой Горе»; элегическое послание - «Laeta»; философские элегии - «Ночь» («Suspiria»), «Листопад», «Отзывы»; любовную элегию - «К фантазии»; эпиграммы - «Странник и статуи», «Гробница Наполеона»; «Iura Vivorum»; «Слоки»; гимны - «Гиппа», «Псалом солнечный»; дифирамбы - «Возрождение», «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный», «Хор солнечный», «Огненосцы»; аллегории - «Ночь» («Suspiria»), «Гость», «Заря-заряница», «Мистический триптих» II, «Сон Мелампа»; диалоги «прений» - «Криница», «Заря-заряница»; песня - «Цветы», «Золотое счастье», «Святая Елисавета»; вакхическая песнь - «Испытание»; литургический диалог – «Хоры мистерий»; диалог-

пророчество - «Астролог»; стилизация под восточную философскую поэзию - «Слоки».

2.2.1 Стихи, написанные в чисто диалогической форме: эксплицитные диалоги (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность»)

Под эксплицитными диалогами понимаются такие стихотворения, в которых лирический субъект (лирическое я) либо совсем отсутствует, либо выполняет функцию ремарок между репликами персонажей, либо является одним из равноправных участников диалога. Само же стихотворение состоит почти исключительно из реплик персонажей.

«Кормчие звезды»

В сборнике «Кормчие звезды» выделяются основные тематические пласты: тема пути и связанная с ней идея Богообретения, а также, тема земли и соотносящаяся с ней символика смерти и возрождения. Повторяющимися мотивами, относящимися к переходу границ являются: мотивы сева и смерти, связанные с хоровой стихией земного начала («Песнь Потомков Каиновых»); мотив сна героя на пороге земного бытия («Воплощение») и др. Субъектом речи в диалогах выступает поэт – путник, странник; поэт как художник, который может быть одновременно и путником, например, в диалогах: «Красота», «К фантазии», «Странник и статуи», «Гробница Наполеона», «Воплощение», «Laeta»; поэт-художник – Человек, выступающий в роли онтологизированного субъекта, например, в диалогах: «Ночь в пустыне», «Музыка», «Рокоборец»; поэт – искатель, в поиске диалога с Богом («Гость»). Его «кормчими», «путеводными» звездами являются его духовные наставники: Вл. Соловьев, Данте, Гете.

В сборнике преобладают философские диалоги и диалоги с мистическим собеседником, часть из которых являются философскими диалогами: «Воплощение»; «Музыка»; философские диалоги «Красота», «Вожатый». Особую часть составляют диалоги с т.н. «хоровым» субъектом с соотно-

сящимися «драматизированными» формами дифирамба, т.е. диалогами с «хоровыми партиями» героев. Они взаимосвязаны с основными ивановскими теоретическими концепциями хаоса, восхождения и нисхождения, изложенными в статье «Символика эстетических начал» (1905), где Иванов излагает свою концепцию о дионисизме, о коллективном начале и стихиях, растворяющих индивидуальное «я». «Хоровыми» диалогами являются: «Песнь Потомков Каиновых», «Рокоборец» и философские диалоги «Вожатый» и «Ночь в пустыне». В стихотворении «Ночь в пустыне» Человек обращается к приходящему Гостю - к Духу, к своему наставнику. Лирический субъект – это ивановский художник, обращающийся к толпе. Дифирамбический характер имеет стихотворение «Возрождение». В нем появляется важный для Иванова символ кипариса. Кипарис как символ смерти возвещает смерть Христа-Диониса, а также, предвосхищает его воскрешение. Строй стихотворения «Гиппа» - гимнический. В нем узнаваема трехчастная структура гимна в классической литературе: именование, повествование и хвалебная молитва.

В сборнике часто встречаемы диалоги с аллегорическим собеседником. Такими являются стихотворения: «К фантазии», «Гробница Наполеона», «Ночь» («*Suspiria*»), «Гость». Стихотворение «К фантазии» по жанровой принадлежности близко к любовной элегии. Стихотворение «Гробница Наполеона» рядом со стихотворениями «Странник и статуи» и «*Iura Vivorum*» входит в раздел эпиграмм. Эти стихотворения интересны образами «путника», «странника», одного из самых важных собеседников в архаических ритуальных памятниках и в диалогических эпитафиях и эпиграммах, беседующего с умершим или с памятником.

Ряд стихотворений является элегиями: цикл элегических посланий «*Laeta*» и философская элегия «Листопад». Стихотворения «Зарница», «Под деревом кипарисным» и «Стих о Святой Горе» входят в группу фольклорных диалогов. Стихотворения «Под деревом кипарисным» и «Стих о Святой Горе» являются имитациями русского духовного стиха.

В сборнике «Кормчие звезды» уже намечены темы следующих сборников: тема света и связанная с ней тема озарения и прозрения истины, намеченная уже в стихотворении «Красота», которая дальше будет развиваться в сборнике «Прозрачность»; солнечная тема, которая будет варьироваться в сборнике «Cor Ardens»: символика солнечного огня и солнца-сердца («Музыка»), символика пленной Мировой Души – Софии («Зарница») и символика розы - «алых цветов» («Под деревом кипарисным»).

От общего количества стихотворений диалогические стихотворения в сборнике «Кормчие звезды» составляют 12 %, это двадцать диалогических стихотворений. Они появляются во всех разделах сборника, и отсутствуют в разделах «Thalassia», «Ореады», «Сонеты» и «Итальянские сонеты».

Раздел «Порыв и грани»

Раздел «Порыв и грани» - это «дифирамбический» цикл. Сюда относится т.н. «хоровая» лирика с драматическими элементами. Цикл можно назвать и «философским».

«Красота»

Стихотворение «Красота» подходит под общее композиционное описание. Его важными составляющими являются посвящение Вл.С. Соловьеву и эпиграф из гомеровского гимна. Таким образом скрытый диалог будет идти с Вл.С. Соловьевым, а также с Гомером¹ и Гете, что видно из эпиграфов к «Красоте»: «И обвевала ее, и окрест дышала красота» («Гимн к Деметре») и к циклу «Порыв и грани»: «Ты будишь и живишь решение крепкое: безостановочно к бытию высочайшему стремиться» Гете (о Земле).

¹ Гомер здесь воспринимается как воплощение античного идеала, хотя Иванову было известно, что «Гимн к Деметре» написал не Гомер.

Посвящение Соловьеву говорит о том, что стихотворение может содержать определенные отсылки к его учению и мировоззрению, а ссылка на гомеровский гимн может быть подсказкой к жанровой принадлежности.

Стихотворение «Красота» является программным стихотворением. Им открывается цикл «Порыв и грани», оно характеризует многогранное творчество Вячеслава Иванова. Красота - это духовный идеал, воспринимаемый Ивановым в духе символистской традиции; сила, преображающая человека.

Помимо внутреннего диалога с Соловьевым и Гете стихотворение содержит эксплицитный диалог Путника с Красотой, и эти два диалога можно поочередно сопоставить. На семантическом уровне узнаваем эпизод встречи с Красотой, приводящей к прозрению героя, отсылающий к образам творчества Владимира Соловьева: герой-мужчина, «путник», странник встречается с Духовной сущностью – Красотой.

Образ Красоты Вл. Соловьева можно встретить у многих поэтов предшественников и последователей: вспомним гетевское «Вечно Женственное», блоковскую Прекрасную Даму и поэзию Серебряного века, пропитанную жаждой Красоты и Идеала. Таким образом, сюжет стихотворения «Красота» Вяч. Иванова можно соотнести с поэмой Вл. Соловьева «Три свидания», а также с его теоретическими изысканиями о Красоте как чувственном проявлении Истины и Добра. Она является посредником и связующим звеном между миром реальным и ирреальным, материальным и духовным («дольным» и «горним»). Здесь важно указать на момент перехода границ между двумя мирами. Этот момент характерен для стихотворений Вл. Соловьева. На этот момент указывает в своей работе о Вл. Соловьеве Д.М. Магомедова, определяя два типа сюжета, характерных для стихотворений Вл. Соловьева, в которых этот переход может реализоваться: «в сюжете нисхождения Софии в дольный мир и последующего преображения этого мира <...> либо в сюжете прозрения софийного начала в самих явлениях дольного мира – природе и любви» (Магомедова Д.М. 2000 : С. 765). Образ Красоты можно соотнести и с аллегорией

ческим изображением Красоты в стихотворении «Царь-девица» Я.П. Полонского:

В дни ребячества я помню
Чудный отроческий бред:
Полюбил я царь-девицу,
Что на свете краше нет.

< ... >

Жду, — вторичным поцелуем
Заградив мои уста, —
Красота в свой тайный терем
Мне отворит ворота...

(Полонский Я.П. 1981 : С. 176-177)

Красота находится в услужении Адрастее, греческой богине судьбы (другое ее имя – Немезида). А служащие Адрастее мудры – это ясно из комментария к тексту Иванова [С. 859]. Если взять прямую цитату из Откровения: «Се, гряду скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его» (Откр. 22,12), - то в ответной реплике Красоты находим прямую параллель: « ... Се, гряду по светлому эфиру» . Здесь намечается тема света. Эта тема ярко проявляется в сборнике «Прозрачность». Уместно вспомнить статью Вл. Соловьева «Красота в природе», в которой он излагает свою идею противопоставления и перевоплощения угля и алмаза (1899).

Другой повторяющийся мотив в литературе, раскрывающийся на уровне семантики – это мотив улыбки («служившей с улыбкой Адрастее» Красота) [С. 517], распространяемый Ивановым и на образ Афродиты (в «Символике эстетических начал») [С. 826-829], достаточно часто встречается в мировой литературе еще с времен древнегреческой литературы.

Третья смысловая параллель, которая ярко просматривается в творчестве Вяч. Иванова: Деметра – Душа Мира. Цитатой из Гимна к Деметре: «И обвевала ее, и окрест дышала красота», - Иванов не только вызывает в памяти красоту эллинов, но и сцену из Гимна к Деметре, где героиня при встрече с богиней становится бессмертной.

Четвертую смысловую параллель, по мнению Н.В. Котрелева (Котрелев Н.В. 2002 : С. 16) можно найти в стихотворении Гете «Посвящение», служившем введением в мистическую поэму «Тайны». Главной темой этого стихотворения является жреческая инициация, впоследствии встречающаяся в творчестве Вяч. Иванова.

Возможно, что «божественные дали» умбрийских гор отсылают и к Ассизи - к Франциску Ассизскому. Из воспоминания о встрече лирического героя в авторском введении становится ясно, что Красота открылась ему в Умбрии. «Умбрийских гор синеющий кристалл» [С. 517] ассоциируется с небесным пространством по ту сторону земного, со светом, - которое у Иванова несет двойной смысл: свет как природное явление и духовное, - с озарением, в данном контексте: с прозрением истины.

... Тот навек прозрел –
Дольный мир навек пред ним иной.
[там же]

Именно Красота в христианстве для Иванова сопутствует Истине.

Можно найти прямую смысловую параллель между некоторыми стихотворениями в «Кормчих звездах» и гетевской «Коринфской невестой». Стихотворение «Красота» основано на балладе Гете. Это отмечено в работах В. Тэрраса (Terras V. 1984 : P. 211), а также М. Вахтеля (Wachtel M. 1995 : P. 43-61 и др.). Считаем, что именно с этих позиций следует начать теоретический обзор.

Стихотворение «Красота» на семантическом уровне не раскрывает, на первый взгляд, связь с «Коринфской невестой» Гете. Все-таки, рассматривая ее в контексте балладного жанра, можно отметить некоторые сходства: встреча героя-мужчины с мистическим женским образом, диалог, состоящий из вопросов и ответов и, наиболее наглядное сходство – метрическое: трехстопный и пятистопный хорей. На фоне «Гимна к Деметре» здесь менее явно, но все же раскрывается и тема смерти-бессмертия: встреча с женщиной по ту сторону жизни.

Таинственная встреча происходит в горах Умбрии. Первые четыре строки являют собой «повествовательный элемент». В авторском введении

рассказ начинается от первого лица, себя герой именует «путником». В следующей реплике герой-путник обращается к героине. Главный итог подводит Красота. В ее реплике осуществляется поворот с «я» на «ты»:

- «Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, грядущему по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной! ...»
[там же]

Важно обратить внимание на роль пассивных грамматических конструкций: «зреть отныне будешь мной», знаменующих растворение личного начала в женственной, софийной стихии.

Нужно также отметить еще один устойчивый мотив - пророческий, сбывающийся сон: «Ах! там сон мой боги оправдали: / Въяве там он путнику предстал... » [там же]. Он встречается в поэзии, например у Тютчева в стихотворении «Видение»: «Лишь Музы девственную душу / В пророческих тревожат боги снах!»¹

Выделенная трехчастная структура стихотворения вызывает в памяти трехчастную структуру гимна в классике: именование, повествование и хвалебная молитва. Об этой устойчивой трехчастной структуре гимна писал в своих работах М.Л. Гаспаров. Приведем в пример его работу «Топика и композиция гимнов Горация» (1989).

Пятистопный хорей в авторском введении сменяется трехстопным хореем – обращением героя: « ... "Дочь ли ты земли / Иль небес, - внемли ... "» [там же]. Также сменяется пятистопный хорей в ответной реплике героини: « – "Тайна мне самой и тайна миру, / Я, в моей обители земной, / Се, грядущему по светлому эфиру: / Путник, зреть отныне будешь мной!"», - и снова трехстопным хореем: таинственная героиня предрекает герою новую жизнь, - которым интонируется авторитетный голос героини: « Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел » [там же].

¹ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений [Текст]. В 6 т. Т. 1. Стихотворения 1813-1849 гг. / Ф.И. Тютчев ; сост. В.Н. Касаткина. – М. : Изд. Центр «Классика», 2002. – С. 70. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

В стихотворении просвечивается тема пути и связанный с нею мотив путника, со скрытой ссылкой к классической литературе, к стихотворению Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», написанном пятистопным хорем.

Стихотворение имеет характер гимна, хвалебной молитвы.

Стилистически особую окраску несут слова: указательное наречие «се», глагол «зреть», славянизм «гряду» или «грясти», «цветоносная Гея» - отсылающие к русской поэзии XVIII века. Также уже упомянутое: «Се, грядущий ...», - отсылающее к «Откровению».

Ссылаясь на М.Л. Гаспарова, Михаел Вахтель (Wachtel M. 1995 : Р. 50), указывает на еще один повторяющийся прием – односложные слова: «Дочь ли ты», «Твой я» и т.п., - таким образом Вяч. Иванов пытается применить принципы классической греческой просодии к русскому стиху.

Красота - небесно-духовное начало, принадлежащее «горнему» миру, а также - воплощение земного, «дольного» мира «цветоносной» Геи. «Таинственное Да», которым оканчивается реплика героини: « ... Я ношу кольцо, / И мое лицо – / Кроткий луч таинственного Да» [там же], - ассоциируется с дионисизмом Иванова: «Для наших земных перспектив нисхождение есть поглощение частного общим. Нужен и свят первый миг дионисийских очищений: соединение с низшим, глубинным богом, говорящим Да Природе, как она есть. Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом, и *весь* мир заключить в сердце». («Символика эстетических начал») [С. 830].

«Ночь в пустыне»

В стихотворении «Ночь в пустыне» выделяется, в первую очередь, эксплицитный диалог – обмен репликами или голосовыми партиями между Духом и Человеком. По мере развития диалога к нему подключаются другие персонажи: Поток вступает в диалог, перенимая инициативу у Духа и искушая Человека; хор Падающих Звезд сменяется хором Духов Пустыни.

Уже во вводной сцене, где изображен герой в состоянии трансцендентального сна, узнаваем «топос», характерный, для диалогов «голосов» из «иных миров». Сон связывает мир земной и мир потусторонний.

В стихотворении Дух является наставником Человека. Он раскрывает некие тайны-законы Мира. Дух не злой персонаж. Его можно принять как некий мировой разум.

Поток, олицетворяющий языческое (дохристианское) начало, искушает Человека слиться с Природой, растворить человеческое эго в братском «мы»: это – искушение стихией. В изображении Потока узнаваем мотив двойственности: Призрак, двойник восходящего Человека, искушает его слиянием с хоровой стихией земного, растворением плотского в природе («нисхождение»): «Предайся мне! Я знаю ходы / Туда, где жилы мира бьют» [С. 530]. Хоровая стихия земного начала изображена в духе ивановской пары – стихийности, хаоса; стихийность, указывающая на первобытное слияние «я» и «другого», «я» и «чужого» сознания, «чужого» бытия. Это начало стихийности восходит к истокам художественного творчества.

Дух указывает Человеку на искушение, исходящее от Потока (здесь возможно провести параллель с искушением Христа в пустыне). Поток-наставник говорит о неизбежности борьбы в земной юдоли: «Чтоб зваться Я, потребен меч» [там же]; быть индивидуальностью значит сражаться; борьба – это самосознание и осознание чужого существования; это самая эффектная строка, являющаяся кульминационной точкой в стихотворении. В этой строфе раскрывается его восприятие Любви, которая созвучна и отражает дух образа, созданный Соловьевым - победы над смертью: «И для любви – о, для нее прежде всего! – последняя задача и третий, таинственный и величайший подвиг, есть преодоление смерти» («Религиозное дело Владимира Соловьева») [Т. 3. С. 305].

Погружением в глубину скрытого сознания зародится братский звук в хоре коллективного «Я»: «И дрогнув, и содвигнув вдруг / Сознание, спящее в их лоне, / Слепым усилием, - братский звук / Отр гнут бездны в гулком стоне!» [Т. 1. С. 528]. Человеку имманентна борьба, но он жаждет вос-

хождения: «Лишь я хочу весь мир подвигнуть / Ко всеобъятию; лишь я / Хочу в союзе бытия / Богосознания достигнуть» [С. 529]. Человек на самом деле желает сбросить «иго обособленного сознания»: «Обособленного сознания / Ты сбросишь иго с вольных плеч: / Мы – знамя братского лобзания; / Чтоб зваться Я, потребен меч» [С. 530]. Его борьба семантически ассоциируется с борьбой между космосом и хаосом в архаическом эпосе. В партии Человека узнаваемы мотивы «Песни потомков Каиновых», например, мотив сева-жатвы: «И сеет в тлен, и жнет в крови» [С. 529].

Человек печалится, видя неосуществимость своей мечты; называет себя жертвой («ловитвой») мечты [С. 531]. Свою судьбу он уподобляет судьбе падающих звезд, которые, повинаясь мечте, сошли с орбит и падая угасли на совсем. Для хора Падающих Звезд Иванов выбрал иной стиль изложения, более сжатый и лаконичный. В теме звезд видим уже значимую пару ивановских понятий нисхождение / восхождение. В прощальной песне Звезд ярко читается ивановское единство двух противоположностей в смысле архетипической пары: смерти и возрождения. А. Ханзен-Лёве замечает: «Гераклитовский образ световой и солнечной цепи (*catena aurea*), соединяющей между собой все космические сферы и приводящей их во взаимное соответствие, переносится здесь и на звездную цепь. Падение и гибель звезд в бездне бытия под таким углом зрения («умри и стань»)¹ означают распад и возрождение: "Алмазные грезы / Померкнувших слав, / Свергаясь стремглав, / Мы – *Вечности слезы*. <...> Алмазные звенья / Эфирных цепей... / Сапфирных степей / зарницы забвенья... <...> Мы реем во сне / И медлим в паденье... / Нам жизнь – сновиденье... / Нам пламень – рождение... / Мы гаснем в огне..." (там же, I, 531-532)]» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 261-262). С этим фрагментом ассоциируется гетевская метафора мотылька, сгорающего в пламени свечи, отсылающая одновременно к суфийской традиции, о которой в связи с гетевским «умри и

¹ Здесь используется известная формула Гете: «*Stirb und werde!*», - к которой Иванов будет возвращаться в ряде стихотворений из «Кормчих звезд».

встань» упоминает С.Н. Бройтман в своей статье «К вопросу о центральной проблеме книги В. Луговского «Середина века» (1968), и к стихотворению Гете «Seelige Sehnsucht». Мотив гаснувших в огне звезд связан с семенем и землей: пока бабочка не сгорит в пламени свечи, она не приобщится к мировому целому. Похожая семантика характерна для Потока: пока капля не станет частью океана или водного целого, - узнаваема в словах: «Любовию томим, / Ты жаждешь слиться с темным хором, / С камнями, ветром, морем, бором / Дышать дыханием одним» [С. 530].

Звезды уподобляют себя «алмазным грёзам», «слезам Вечности»; «померкнувшим славам», то есть людям, чья слава померкла; «зарницам сафирных степей», то есть голубых пространств космоса.

Хор композиционно второстепенен. Он является оттеняющим фоном к следующей строфе, хотя ничего не добавляет к основной линии внутреннего конфликта страдающего Человека. Дух говорит Человеку, что цель достижима, и жажду любви, свободы лучше всего утоляет Смерть: « ... В обман уверуй – и к свободе, / И к любящей, живой Природе - / Отворит Смерть страдальцу дверь ... » [С. 532].

Слияние Человека с Природой на самом деле будет означать его смерть: уничтожение его индивидуальности.

Дальше идет хор Духов Пустыни, в котором о Человеке сказано: «Всегда чужой! / Всегда один!» [С. 533]. Здесь появляется варьируемый Ивановым вопрос: «Где я?» - к которому также добавляет и вопрос: «Где ты?». Но несмотря на эти часто пессимистические ноты, следует оптимистический монолог Человека «на высоте» — почти панегирик своей мощи, питаемой мощью Бога (этот фрагмент — теодицея; он напоминает известный, и тоже диалогический, «Отрывок» Евгения Баратынского).

Здесь очевидна также и смысловая параллель с Заратустрой Ницше (который также на горе). В герое, поэтическом субъекте Иванова зарождается искра свободной воли; он желает «гореть звездой» [там же]. Параллель идет и с традицией инициатических Мистерий, в смысле: преобладания человеческого и приобщения к божественному. У Иванова все-таки

будет идти речь о богодействии, заложенном и осмысленном Соловьевым: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями.» (Соловьев В.С. 1990 : С. 169). Иванов же наполнит эти понятия смыслом и формой. «Могучество» «Я» в монологе Человека «возводившего к сознанию хаос Природы» [там же] – это следует понимать и рассматривать с точки зрения философии Шеллинга, Гегеля, и, конечно, упомянутого выше, Владимира Соловьева.

В стихотворении можно также усмотреть и другие семантические параллели в традиции русской литературы: стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу ...», - к которому Иванов будет часто возвращаться в своем поэтическом творчестве; «Кавказ» и «Поэт» Пушкина; а также: « ... с эпизодами романтических баллад и поэм, от «Лесного царя» Гете – Жуковского до лермонтовских «Мцыри» и «Морской царевны», где персонажи из «иного мира» стремятся овладеть земным человеком». (Магомедова Д.М. 1996а : С. 304).

В Человеке, или в поэтическом субъекте, узнаваем ивановский художник, который обращается к «толпе»: к читателю или слушателю. Читатель, слушатель здесь приобретает особый смысл, если учитывать тот факт, что в эстетике младших символистов «литература» не была просто литературой, а некоей партитурой, сценарием - неразрывно связанным с самой жизнью. В статье «Поэт и Чернь» Вяч. Иванов отзовется об этой теме: «Трагичен себя не опознавший гений, которому нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом. В пустынной тишине, в тайной смене ненужных, непонятных толпе видений и звуков должен он ожидать «веяния тонкого холода» и «эпифании» бога. Он должен воссесть на недоступный треножник, чтобы потом уже, прозрев иным прозрением, "приносить дрожащим людям молитвы с горней вышины "» [С. 711].

Метафора, «звезда Рождества», или «путеводная звезда» - это «Лампада ночи меж ветрил - / Прибытия символ условный» [С. 533]. При анализе стихотворения нельзя упустить из виду уже упомянутый «топос», характерный для диалогов «голосов» из «иных миров», - мотив сна, связывающий мир земной и мир потусторонний, к которому отсылает вводная сцена и герой в состоянии трансцендентального сна. Если учесть христианский контекст, тогда допустимо в более широком смысле рассмотреть вводную партию Человека в начале стихотворения: «Мир», в значении – *покой*, с прописной буквы как олицетворение Царствия Божиего на Земле после второго пришествия. «Любовь» с прописной буквы — это воплощенный Христос.

Стихотворение «Ночь в пустыне» Рольф Фигут (Fieguth R. 2003 : P. 105), определяет как ораторию. Стихотворение является мистическо-сценическим диалогом, а характеры его героев напоминают «Фауста» Гете.

«Песнь потомков Каиновых»

В стихотворении «Песнь потомков Каиновых» выделяются два хора: «хор мужчин» и «хор женщин». На семантическом уровне, реплики соотносятся с отсутствующим в тексте адресатом, и его «словом», воспринимаемым обеими хорами как непрерываемая истина. Это архетипический образ Матери-Земли, или славянский образ Матери-Сырой-Земли, встречающийся у Достоевского. Знакомый литературный образ, восходящий к древнейшим христианским верованиям и устному народному творчеству.

Оба хора поют утраченному Идеалу – Матери-Земле, к которому они стремятся вернуться: желают снова попасть в ее объятия и слиться с ней.

Архетипический образ Матери-Земли вызывает несколько смысловых параллелей: с гностическим матриархальным культом Земли-Матери; с масонской «любовью к смерти» (узнаваемой в последней строфе, в Хоре женщин: «Да из недр твоих священных / Встанем – дольные цветы, / Встанем – класы нив смиренных, / Непорочны и святы!» [С. 523]; в смысле нравственного очищения и преображения; и все же важнейшую роль игра-

ет метафорика сева, цветения, жатвы, отсылающая к эпиграфу к «Братьям Карамазовым» Достоевского: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Достоевский Ф.М. 1976 : С. 5). Можно также выделить и образ семени – метафорику семени - « (“святого семени”) земного Адама (“Каинова племени”)» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 563). Метафорика семени-посева (во второй строфе, в Хоре женщин: «Любо жатвы злакам тучным, / И цветам, и древесам - / Быть с тобою неразлучным, / Воздыхая к небесам ...») [С. 522], тесно связана с метафорикой слова в контексте волошинской теории символа (см.: Ханзен-Лёве А.: там же : С. 593).

С другой стороны, семя раскрывает свой смысл и на фоне дионисийства-язычества: в смысле порождаемого Землей семени. В сторону язычества отсылают отголоски мифологического сюжета о Деметре и Персефоне в риторическом обращении Хора мужчин в первой строфе: « ... Мать, взлелей святое семя! / Жизнь из тленья пробуди! ... » [там же]. Мать-Земля своим огнем очищает, сжигая грех полового влечения, третья строфа, Хор мужчин: « ... Огнь сжигает нас мятежный, / Нас пятнает страсть и гнев, / И для жатвы неизбежной / Преступленья зреет сев» [С. 522].

Образ Матери-Земли можно прочитывать и в смысле ивановского «нисхождения»: погружением в бессознательное – в утробу праматери («уста родимой») (см.: Ханзен-Лёве А. 2003: С. 563), в недра Земли, чтобы очиститься и возродиться; другими словами, в духе дионисизма Иванова: чтобы заново родиться. (Ср. с последней строкой, в Хоре женщин: «... Дар сознанья - дар проклятья - / Угаси в земле сырой: / Да из недр твоих священных / Встанем – дольные цветы, / Встанем – класы нив смиренных, / Непорочны и святы!» [С. 523].

Для обоих хоров характерна мотивная перекличка: мотив, произнесенный у мужчин, подхватывается женщинами. Например: « ... Запах мил сырой земли! □...□ Мать, взлелей святое семя! / Жизнь из тленья пробуди! ...», - подхватывает Хор женщин: «Мать-Земля, они, как ты, / Так же кротко-молчаливы. / И бесстрастны, и свят !» [там же]. Еще, например, мотив-

ной переключки: « ... Жатвой нам вознагради!», - в Хоре мужчин. И: «Любо жатвы злакам тучным ...», - в Хоре женщин. Во втором Хоре мужчин: « ... Нас отторгла от тебя - ...», - подхватывает Хор женщин: «Мать, отверженным объятья / Миротворные раскрой! ...». « ... Огнь сжигает нас мятежный, ...», - второй Хор мужчин, его подхватывает Хор женщин: « ... Угаси в земле сырой: ...». «Преступленья зреет сев.», - во втором Хоре мужчин звучит мотив, который подхватывает Хор женщин: « ... Встанем – классы нив смиренных, / Непорочны и святы!» [С. 522-523].

В различных партиях можно выделить основные лексемы: мужской хор – основная «жатва», женский – «классы нив», «цветы». С мужским хором будет связана метафорика семени («Каинова племени»), а с женским метафорика семени-посева.

Стихотворение «Песнь Потомков Каиновых» приближается своими многоголосными партиями к драматургическому тексту. Каждая «хоровая» партия представляет собой замкнутое целое; с другой стороны, все «хоровые» партии тесно взаимосвязаны. Поскольку в обоих хорах наблюдается семантическая и мотивная связь, они являются репликами диалога, а не монологами, как это может показаться на первый взгляд.

В первом разделе сборника «Порыв и грани» уже намечается основная тема всего сборника «Кормчие звезды», - тема пути и странствования, - и связанный с нею образ-символ «кормчих», путеводных звезд. Тема путника, «странника», встречающегося с Духовной сущностью – Красотой – вводится в первом стихотворении сборника «Красота». В нем уже присутствуют основные связные мотивы характерные для диалогов в сборнике: мотивы «восхождения» и «нисхождения», связанные с преодолением границ, мотив земли, раскрывающий свой смысл на фоне дионисийства-язычества. Лирическим героем является путник. В роли основных собеседников выступают мистические собеседники и собеседники из «иного» мира, его путеводители к прозрению истины.

Раздел «Дионису»

Раздел «Дионису» - это «дифирамбический» цикл. Сюда относится т.н. «хоровая» лирика с драматическими элементами.

Дифирамб традиционно понимается как хоровое песнопение в честь Диониса. Ф. Любкер в «Реальном словаре классических древностей» определяет дифирамб как « ... торжественную песнь в честь Вакха (по словопроизводству, может быть, в связи со словом $\tau\acute{\iota}\tau\upsilon\rho\omicron\varsigma = \sigma\acute{\alpha}\tau\upsilon\rho\omicron\varsigma$), которая впервые появилась в древнейшие времена, вместе с культом Диониса, во Фригии или Лидии и, соответственно воодушевленному характеру этого культа, диким, возбуждающим образом прославляла в весенний праздник подвиги и судьбы Диониса». (Любкер Ф. 2001 : С. 463).

Дифирамб – это одна из наиболее часто встречаемых форм в поэзии Вячеслава Иванова, в частности в диалогах. Дифирамб воспринимается им как единый хоровой голос, а лирика для него изначально имеет диалогическую форму. Поэтому Вячеслав Иванов реконструирует дифирамб как диалогический жанр, поскольку основой лирики для него является диалог, а не монолог.

В труде «Дионис и прадионисийство» Вячеслав Иванов излагает свои основные взгляды на развитие дифирамба в рамках вопроса о происхождении трагедии. Этот дискуссионный вопрос обсуждается филологами еще с начала XIX в. по сей день. До сих пор доминирующая теория происхождения трагедии возводит трагедию к сатирову дифирамбу, исходя из изложенной в «Поэтике» теории Аристотеля. В этой группе выделяются такие ученые как Велькер (Welcker F. G. 1839-1841), Виламовиц (Wilamowitz-Möllendorff U. von 1931/2) и др. Вторая группа ученых истоки трагедии возводит к различным архаическим культам. Это т.н. ритуалистическая школа, развивающая свои идеи в конце XIX - начале XX вв., в основном под влиянием Джеймса Фрэзера (J. G. Frazer 1955). Одним из главных представителей развивающих эту теорию является У. Риджуэй (Ridgeway U. 1910). К третьей группе относятся ученые, возводящие трагедию к форме буколической драмы. Ее главным представителем является Артур Пикард-Кембридж (Pickard-Cambridge A. W. 1927).

Для Вячеслава Иванова особенно важен взгляд Ницше, который в «Рождении трагедии из духа музыки» в хоровом дифирамбе видел музыкальную сущность трагедии.

Возвращаясь к Аристотелю, важно напомнить, что он первый указал на связь происхождения трагедии с дифирамбом. Как отмечает Ф. Вестбрук¹, Вяч. Иванов предлагает компромисс между ницшевской концепцией дифирамба и аристотелевским суждением о происхождении трагедии, изложенными в его «Поэтике»: «С одной стороны, Аристотель утверждает, что трагедия восходит к «тем, кто выступал запевалой в

¹ Вестбрук. Ф. «Дионис и дионисийская трагедия. Вяч. Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве».

дифирамбе» (Аристотель «Поэтика» 1449a10-11 – прим. ав.), а с другой стороны уже через несколько предложений он пишет, что трагедия происходит из сатировой драмы» (Аристотель «Поэтика» 1449a20-21 – прим. ав.) (Westbroek P. 2007 : С. 97).

Существенной для Вячеслава Иванова была идея Ал. Веселовского о первобытном синкретическом действе, существовавшем в первую пору появления культуры, изложенная в его «Исторической поэтике». Эта идея оказала влияние на суждения Вяч. Иванова о форме дифирамба как театрализованного действа. Под этой формой он имел в виду форму Арионова дифирамба – «дифирамбического действа» или лирической трагедии (см.: Ibid. P. 102).

Важность для развития дифирамба имели фрагменты из Вакхилида, обнаруженные в 1896 г. Дифирамб «Фесей» Вяч. Иванов приводит в пример подобного дифирамбического действа (см.: Иванов Вяч. И. 1988 : С. 257). В нем афинский царь Эгей вступает в диалог с хором. Это уже пример диалога более драматического характера. Как замечает Р. Хирцель, важным элементом в истории дифирамба являются драматические элементы, привнесенные отдельным от хора лицом (Hirzel R. 1895. Vol. 1. P. 16).

Ф. Вестбрук кратко суммирует взгляд Вяч. Иванова на эту тему: « ...

он снимает противоречие о дифирамбе и сатировом действе, которое мы находим в «Поэтике» Аристотеля. Складывая воедино все, что говорится об Арионе, Иванов считает, что именно он возвел сатирову драму в ранг искусства. Эта драма еще очень близка к своей исконной обрядовой форме, но в ней уже наличествуют главные элементы позднейшей трагедии (кроме говорящих актеров)». (Ibid.).

«Рокоборец»

В эпиграфе к циклу «Рокоборец» Иванов обращается к Бетховену и его V-ой симфонии. Несмотря на явную ссылку на четырехчастную Бетховенскую симфонию, в цикле Иванова три части: «Поединок», «Alma Dea», «Тризна».

Обращение Судьбы в начале первой части «Поединок» – вызов на бой: «я твой враг, иду на тебя и стучусь к тебе, - с тем, чтобы вступить с тобою в единоборство». Вызов Судьбы изображается в первых пяти стихах. Герой никакими словами на вызов не откликается; он откликается действием: вступает в борьбу.

Первая часть, *Поединок*, - дуэль судьбы и человека, - начинается обращением Судьбы к герою: «Иду, иду, иду - / Судьба, твой враг! ... » [С. 543]. Это ритмика I-II темы Бетховенской симфонии.

На уровне семантики здесь можно провести параллель с тютчевским стихотворением «Из края в край, из града в град ...», в котором судьба, правда, видится в другом контексте, - как роковая любовь:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед! ...
[Т. 1. С. 157]

Герой здесь не назван по имени: сперва, - это просто «он», а потом - «борец»; вероятно, олицетворяет Человека вообще. В ходе борьбы оба – и Судьба, и герой – проходят через метаморфозы. Перевоплощения героя-борца во льва, затем в орла – это возвышающие метафоры, и наконец, последняя метаморфоза – в человека. Судьба, в ответных превращениях, ста-

новится «Чернокосым буй-туром», а орла – символ воли, мощи, красоты – побеждает змея, «черный удав» - символ хитрости, вероломства - это снижающая метафора. Борьба складывается не в пользу героя: « ... Отходит Надежда. □... □ Отходит Вера... / И Неистомный, □...□ Уходит ... » [С. 544] - и заканчивается его смертью. Здесь узнаваемы распространенные литературные образы христианской добродетели – Веры, Надежды и Любви. «Буй-тур» появляется в «Слове о полку Игореве», а «Чернокосый» по древнегреческой легенде являлся одним из псов охотника Актеона, грызший собственного хозяина, когда тот был превращен в оленя. Его упоминает Вяч. Иванов в «Дионисе и прадиионисийстве», называя его Melampus, или Melanchaitês («чернокосый»), как одно из наименований Диониса. (Вячеслав Иванов 1994 : С. 28).

В первой части отличается тематика, соотносящаяся с русским духовным стихом. Стихи напоминают героические стихи о Феодоре, являющемся змиеборцем, подобно Георгию в стихах о Егории и царевне Елисавете. О стихах о Феодоре и Егории, Г.П. Федотов пишет: «Стихи о Феодоре и Егории, единственные героические – изображающие битвы со злыми силами, - дают иногда повод для вторжения чужеродного былинного элемента». (Федотов Г.П. 1991 : С. 21). А.Н. Веселовский в «Разысканиях в области русских духовных стихов» в русском стихе о Егории указывает на чудовищную птицу с разными именами, одно из них Черногор, что дает нам возможность провести прямую параллель с Чернокосым в стихотворении Иванова. (Веселовский А.Н. 1880 : С. 145).

В упомянутой выше сцене, также как и во второй части, *Alma Dea*, можно увидеть характерный для Иванова «топос», например, в диалогах «голосов»: мотив «границы», - пространства по ту сторону земного мира. «Неистомный» Иванова вызывает целый ряд литературных ассоциаций: «светоч неистомный», стихотворение «Ропот» (“Cor Ardens”) [Т. 2. С. 370]; это уже встречающийся «светоч огня» (солнечного огня), только здесь в значении «ночного солнца» (Диониса); дальше, возможно провести параллель и с «солнцем неистомным» из «Иллиады» Гомера (Щит Ахилла в 18-й

песне), и вообще с символикой «щита» - щита-солнца-зеркала, отразившего в себе космос.

Метаморфозы, перевоплощения, – в сказках, мифах, былинах, - это устойчивые семантические ряды, которые представлены и в цикле «Рокоборец». Торжество истинной Жизни над смертью, напр., Иисуса и святых мучеников, обычно характерно для христианской символики. У Иванова семантическое пространство – языческое. Хотя, семантическую нагрузку христианского мученичества могут носить и христианские добродетели – Вера, Надежда, Любовь и мать их София/Мудрость.

О герое-рокоборце Иванова мы узнаем больше из его статьи «Предчувствия и предвестия»: «Когда после длительных и ожесточенных схваток с Судьбой, постучавшейся в его дверь, герой-рокоборец Пятой Симфонии Бетховена кажется сраженным, что утешит нас в его трагической участи – нашей участи, в силу экстаза и внушения Дионисова, - кроме хора, нашего соборного я?» [С. 102]. В статье, таким образом, подчеркивается важность «хорового», «соборного» начала, одного из основных постулатов ивановской философии и поэтики, которого он здесь рассматривает через призму творческой судьбы Бетховена. Исходя из этого, можно предположить, что рокоборцем, борцом с роком (судьбой), или, другими словами, богоборцем, в стихотворении Иванова будет каждый из нас, каждый из смертных, с той разницей, что «его версия «рокоборства» будет лишена бетховенской героико-освободительной патетики» (Корецкая И.В. 1998 : С. 284).

Часть вторая, *Alma Dea*, - диалог, обмен репликами между женщиной: «кормящей / питающей / воспитывающей богиней» (перевод с латинского) - и душой погибшего героя. Она «родимая» и «вечная»: «небесная кормящая», или «Мать Сырая Земля».

Вторая часть начинается безличной ремаркой. Здесь присутствует объективный повествователь. Затем идет диалог между душой умершего героя и женщиной, небесной кормящей. Причем женскую партию подхватывает и продолжает мужской голос, переосмысливая ее: « - "Кто ты, что

льешь / Звездные слезы / Над полем смерти? <...> О крыльях плачь / Высокой воли!", - (он). Она: « - "Крыльев легчайших / Полет безвольный / Душу покорную / В сумерки звездные, / Вольный, несет"» Затем он подхватывает слова «душу покорную» и вновь обращается: «Кто ты?»: « - "Ведомый, сладостно / В душу покорную / Сходит мне голос твой ... / Кто ты, забвенная?" [Т. 1. С. 544-545]. Далее идет обмен репликами, в котором каждая реплика является частью фразы: « - "Вспомни, вспомни" (она); « - "Душиль покорной" (он); « - "Сумерки звездные!" (она); « - "Звездная смерть?" (он); « - "Вечные крыльев / Легких вспомни" » (она) [С. 545]. Здесь фраза складывается через строку. Речь идет о диалоге со сломанными репликами.

В конце второй части снова появляется мотив «высокая воля» в реплике героя и, «полет безвольный» и «Вольный» - в реплике героини: « - "Родимая, вечная! / Разбились крылья / Высокой воли! ... " (он); « - "Крыльев легчайших / Полет безвольный / Душу покорную / В сумерки звездные, / Вольный, несет!" (она) [там же].

Во второй части описывается путь освобождения души. Фразами: «высокой воли» - «полет безвольный», - описывается освобождение от индивидуалистической воли и обретение истины. Герой восходит к небу, а душа возвращается в материнское лоно небесное.

Весь диалог второй части – это попытка пробуждения глубинной памяти Души героя: « - "Сумерки звездные" <...> - "Многоочитую!" / - "Заповедную ночь? ..." <...> - "Песни мои! ... "» [там же]. Здесь четко просматривается тоника русского духовного стиха: «Вспомни, вспомни» [там же]. Такую же тоническую структуру стиха мы видим в Стихе о Голубиной Книге (№ 77): « - Я скажу вам, проповедаю ...» (Федотов Г.П. 1991 : С. 126). Через Прапамять раскрывается связь с традицией романтизма. Используются смелые метафорические эпитеты, напр.: «Звездные слезы», «Светлый полет!». « - "Кто ты, что льешь / Звездные слезы / Над полем смерти? ... "» [С. 544] - обращение героя к «забвенной» героине в начале диалога. В конце же – это песня-жалоба уже узнанной матери, кормилице: « - "Родимая, вечная! / Разбились крылья / Высокой воли! ... "» [С.

545]. Оба обращения, разные по интонации, но одинаковые в оценке и важности его потери: « ... Разбились крылья / Высокой воли!», - что делает его образ героическим.

Художественный образ или метафора: «Звездный саван» («покров») - из первой строфы, является устойчивым литературным мотивом. Возможно, что «звездный саван» («покров») наряду с основным смыслом, вложенным в образ погребального одеяния, имеет и другое значение, символический смысл которого раскрывает Г.В. Обатнин: «Праздник Покрова в русском календарном обрядовом цикле связан также с ожиданием жениха (ср. в пословице: «покрой землю снежком, а меня женихом») и тем самым причастен к сюжету об истинном муже. В поэзии Иванова мотив «голубого покрывала» имеет отчетливое отношение к темам женственности, иногда даже “вечной”» (Обатнин Г.В. 2000 : С. 107).

В третьей части, *Тризне*, выделяются две реплики. Первая реплика обращена к братьям и друзьям погибшего героя, появляющегося в «Поединке»: «Братья! други!» [там же], - которых приглашают на тризну: поминки по герою в язычестве и христианстве. Первую реплику произносит хор. Смысл ее — это христианство сквозь призму язычества: побежденный — победил (рок «всеодержан») Краснопобедный; в духе пасхального песнопения:

«Христос воскрес из мертвых, / смертью смерть поправ
/ и сущим во гробех живот даровав»¹.

Как это объясняет И.В. Корецкая: «"Краснопобедный хор" ведут в память рокоборца его братья-люди, те, кому сужден тот же скорбный и славный удел». (Корецкая И.В. 1978а : С. 118).

Возможно провести сравнение со стихотворением Тютчева «Два голоса»:

... Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,

¹ Цит. по: Часы Пасхальные // Переводы Св. Писания и Богослужбных текстов: о. Амвросий (Тимрот) [Электронный ресурс]. — Электрон дан. — Режим доступа : <http://azbyka.ru/bogoslužhenie/molitvoslov/molitv13.shtml>

Тот вырвал из рук их победный венец.

[Т. 2. : С. 25]

Здесь появляется мотив «красная тризна»: « ... Собирайтесь на пир / Красной тризны! ... » [там же]. В весеннем славянском обряде ее справляли в честь мертвых. Здесь - это тризна в честь побежденного, ставшего победителем.

Вторая реплика представляет все человечество. В заключительной хоровой партии идет опять хорошо известная у славянских народов фольклорная песня: «Из-за светлых полей, из-за синих морей» [С. 546] - также часто встречающаяся в поэтических обработках. И снова появляется важный для диалогов Иванова мотив «сева» и «смерти»: «Идем, идем – сев смертных племен - / Из немых времен, - / Нагорных дубов обреченный сев / На громовный гнев! / Мы, что жертвой падем, - мы хор ведем / Побежденному краснопобедный!» [там же].

В третьей части цикла темой становится возвращение на землю.

«Музыка»

Стихотворение состоит из двух частей: *Голоса Музыки и Человеческого голоса*. Человек слышит голос Музыки и откликается на него. Человеческий голос начинается обращением-просьбой к Музыке – к создателю: «И меня, и меня, / Ненасытного семя и светоч огня, / На шумящие бурно возьми ты крыла!»; [С. 542]. Три заключительных стиха: «Несказанная воля мне сердце зажгла; / Нерожденную Землю объемлю, любя, - / И колеблю узилище мира!» [там же] - в духе первой части: обращение ко всем - или к себе. Это ощущение и понимание себя, заново рожденного, желающего творить от воздействия звуков Музыки.

Для стихотворения характерны мотивные переключки, подхваченные и оспоренные мысли, а в заключительных стихах с обобщающими мыслями.

Человеческий голос пытается ответить Музыке: «И меня, и меня». Видим, что у них один отец: «Мой отец», - в Голосе Музыки, и: «Ненасытного семя и светоч огня», - в Человеческом голосе. Приведем следующие

переклички этого стихотворения: «Неисчерпно кипящую волю», - голос Музыки; и: «Несказанная воля мне сердце зажгла», - голос Человека. «Я раждаюсь из пены, в громах пролитой», - тема Музыки; и: «Нерожденную Землю объемлю, любя», - тема Человека. Рифмуются «эфира» и «мира» в заключительных строках диалога Музыки и Человека: «И рыдаю в пустынях эфира»; и: «И колеблю узилище мира!» [там же]

В статье «Ницше и Дионис» Вяч. Иванов излагает свои теоретические изыскания и философские выкладки. Дионис – это «Сын божий», преемник отчего престола, растерзанный Титанами в колыбели времен; он же в лике «героя», - богочеловек, во времени родившийся от земной матери» [С. 718]. Этими символами можно условно описать «сюжет» ивановского стихотворения, который по А. А. Ханзен-Лёве определяется следующим образом: «Иванов ставит сферу творенья (космического) Отца и сферу *filius regius* (Диониса) с его «голосом музыки», соотносящимся с небом и воздухом, в один ряд с «Землей» и происходящим от нее «человеческим голосом» ... ». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 563)

«ГОЛОС МУЗЫКИ»:

«Мой отец - / Оный алчущий бог, что нести восхотел / Воплощений слепых цветно-тканый удел / Многострадную, страстную долю» [С. 542].

«Оный алчущий бог» - это Дионис. В выделенном фрагменте узнаваем ивановский солнечный миф в взаимосвязи с символикой мировой ткани («цветно-тканый») и символикой «рока», - «удела» и «доли», или, - «участи», «жизни», «судьбы». (ср.: Ханзен-Лёве А.: там же : С. 98).

«Многострадная, страстная доля» - это музыка, - как радость, труд, страдание, страсть и желанность.

«Воплощений слепых» - то есть образов, создаваемых музыкой; «слепых» потому, что возникли они сами собою. С другой стороны, имея в виду солнечный миф Иванова, «воплощение» ассоциируется с воплощением, «сошествием» на Землю Диониса, или нисхождением солнечного огня. Эта тематика будет дальше раскрываться в стихах Иванова: например, в «Пламенниках», в «Огненосцах».

«Я ражда» [там же], - музыка уподоблена Афродите Пенорожденной (рождающейся из пены; кипение, «кипящая пена» - метафора); вместе с тем «в громах пролитой» созвучно с Тютчевым:

... Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила!
[«Весенняя гроза». Т. 1. С. 60]

«ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС»

«... Ненасытного семя и светоч огня, / На шумящие бурно возьми ты крыла! ...» [там же].

«Светоч огня» - тавтологии, генетически восходящие к поэтике Тредиаковского (Кузнецов В.А. 1997 : С. 304). Также в учении древних гностиков присутствует «пневматическая искра», оставшаяся от Света, захваченного Тьмой. «Семя огня» - в данном случае, это аллегория. Человек, осознавший в себе Божественное начало – это «Семя и светоч огня». Здесь метафорика семени снова сближается с земным, хаотическим началом, трактуемым А. Ханзен-Лёве как: «“несотворенная” креативная энергия, которая – происходя непосредственно от Хаоса – порождает “неиссякаемые семя и огонь”». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 563).

«Несказанная воля мне сердце зажгла; / Нерожденную Землю объемлю, любя, - / И колеблю узилище мира!» [там же].

Сердце здесь освящено космическим светом-огнем. По словам А. Ханзен-Лёве (там же : С. 298-299) к сфере «сердца» относится нисхождение солнечного огня, а к сфере «души», «духа», - одухотворение, теосис, восхождение. «Нерожденная Земля»: здесь возможно предположить, что и Музыка как «первобытный звук Вселенной», и Человек (или его Голос) - предшествуя Творению, существовали до возникновения Земли и идут прямо от Бога, являясь Его сотворцами. «Несказанная воля», в контексте Вячеслава Иванова, - это скорее всего, воля Бога, требующего сотворчества человека. Человек-творец, находящийся в процессе восхождения, все же

связан с Землей. Таким образом: «Земля в процессе восхождения оказывается «нерожденной», но, для того, чтобы совершилось «колебание узилища мира» необходима любовь к Земле» (Iovanovich M. 1990 : P. 78).

«Узилище мира» — «мир — тюрьма», - эта метафора стара и в русской и европейской поэзии. Она также ассоциируется с гностическим учением о мировой душе в земном заключении. Возьмем учение Платона о бессмертии души. Например, цитата из «Аксиоха», приписываемого Платону, хотя существуют мнения, что эти слова Платону не принадлежат: «Мы – это душа, бессмертное существо, запертое в подверженном гибели узилище». («Аксиох» 365e) (Платон 1986 : С. 415).

Стихотворение «Музыка» - это диалог между голосом Музыки и Человеческим голосом. Это диалог согласия, или «истинный диалог» в духе Бахтина, где реплики подхватывают чужой голос.

Раздел «Райская мать»

В раздел «Райская мать» входят стихотворения с тематикой из фольклора, а также из христианского фольклора и православной литургии. В эпиграфе к циклу появляется цитата из духовного стиха «Царевич Иосаф, пустынный. Быль и разговор с пустыней»: «Придет мать-Весна красна, / Лузья, болоты разольются, / Древа листьями оденутся, / И запоют птицы райски / Архнгельскими голосами. / А ты из пустыни вон изыдешь, / Меня, мать прекрасную, покинешь.» (Стих об Иосафе-царевиче) [С. 552].

«Зарница»

Стихотворение «Зарница» - эксплицитный диалог Молнии-Зарницы и Хмары. Обе эти героини – прямые аллегории. Зарница – молодая женщина, недавно вышедшая замуж за старика Грома; Хмара - приходится сестрой Грому и, следовательно, золовкой - Зарнице (золовка - сестра мужа). Сами образы несут в себе характеристику героев. Хмара – туча, темнота, мгла, кошмарный сон. Зарница – пробуждения, радость, свет, легкость. Гром – пугающая сила, власть, неизбежность, ожидание дождя и молний.

Сюжет стихотворения статичен, без динамического действия, построен на обмене развернутыми репликами.

В стихотворении - стандартная коллизия, или устойчивая семантическая композиция: Гром охладел к молодой жене, скучает с нею, залег в пещерах, обнимает жену только на рассвете («со просонья», проснувшись), — Зарнице же гулять хочется, и она тайком сбегает от мужа в поднебесье, однако не к кому-то конкретному, а просто - погулять (побродить), пока Гром спит.

По жанру стихотворение родственно русским народным балладам. Оно сохраняет тематику народной баллады: неравного брака, женской зависимости и желания свободы, любви. В стихотворении использован мотив темницы, подвала, железных затворов, ассоциирующийся с мотивом пленной Мировой Души, Софии, желающей вырваться оттуда на Свободу. Здесь просматривается тематическая линия, отсылающая к язычеству славян.

Стихотворение написано балладным тоническим, трехударным стихом.

В стихотворении встречается характерная для Иванова, также как в сборниках «Кормчие звезды» и «Прозрачность», метафорика зеркала, - «зеркала вод» - в заключительной строке стихотворения: «В тихих заводях зеркальных оглянуться!» [С. 554-555].

«Под древом кипарисным»

В первых двух стихотворных строчках утверждается: под кипарисом расцвели красные цветы. С третьего стиха начинается эксплицитный диалог младенца-Христа и Богоматери. Иванов здесь переплетает символ Матери-Земли с Богоматерью, прием, характерный для фольклора, а также встречающийся и у Владимира Соловьева.

У каждого собеседника - по одной развернутой реплике. Ребенок собирает алые цветы под кипарисом - для украшения этого дерева; мать, как ясно из слов ребенка, раньше не велела ему этого делать; ребенок просит не запрещать ему собирать цветы; мать соглашается, но велит нарвать семь алых цветов ей, матери, а не для украшения кипариса, и положить эти семь

цветов ей на сердце, потому что она видит на груди своей семь капель алой крови, проткнутой («прободенной») семь раз.

В стихотворении появляется семь «алых цветиков». «Алые цветики» здесь напоминают о важности символа розы в русской традиции, - розы, заменяющейся «алым цветиком» и несут в себе более глубокие ассоциативные образы Христа и Богородицы. «Алые цветы» появляются в статье А.Н. Веселовского «Из поэтики розы», из которой вырос «Rosarium» Вяч. Иванова. О сближении розы и крови Веселовский пишет: «...Роза произошла от крови Адониса, смертельно раненного впрочем, влюбленная в него Афродита смешала его кровь с нектаром и превратила в красный, как кровь, цветок; либо роза была вначале белая, но стала алой от крови Афродиты, уколотой терниями, когда она искала Адониса. <...> В средние века, со времени св. Амвросия, роза стала символом крови Христовой, самого Христа, Христа страдающего. "Взгляните на эту божественную розу, - говорит св. Бернард: - страдание и любовь соперничают друг с другом, чтобы придать ей яркость и цвет пурпура. Цвет, без сомнения, от крови, истекающей из ран Спасителя"». (Веселовский А.Н. 1939 : С. 135).

В стихотворении выделяется семеричный принцип. Число семь в русской традиции фольклора – сакральное число, появляющееся в русских духовных стихах. Семеричный принцип в русской мифологии и фольклоре упоминает А.Н. Веселовский в «Разысканиях в области русского духовного стиха» (Веселовский А.Н. 1891 : С. 108).

«Семь» - также священное число в древней Месопотамии: семь главных светил на небе у халдеев; семь священных городов Месопотамии; отсюда - семь дней недели. Дальше, у греков, - семь струн на кифаре (прародительница гитары). В основе концепции теософии лежит семеричный принцип: семь планов бытия, семь принципов человека и т.п.

В Новом завете - семь хлебов, которыми Христос накормил народ (Марк, 8, 5; Матфей 15, 34) и т.д. Чаще всего число семь встречается в Откровении Иоанна Богослова: «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей ... » (1,20), - там же: «семь золотых светильников» (2,1); «семь

Ангелов, имеющих семь труб» (8,6) и «семь Ангелов, имеющие семь последних язв, которыми оканчивается ярость Божия» (15,1).

Слово «кипарис» в Библии встречается по крайней мере один раз: у Езекииля (31, 8), среди деревьев Райского сада. У древних греков и римлян кипарис посвящен Плутону, служит символом скорби. В народе это сохранилось до сих пор; говорят: кипарис - кладбищенское дерево. У Иванова в стихах с дионисийским пафосом («Тризна Диониса», например), кипарис является дионисийским деревом ночи и смерти. Р.Е. Помирчий в комментарии к стихотворению Иванова, к первой строке, пишет: *«Под тем ли под деревом кипарисным. Восходит к духовному стиху «Голубиная книга». В нем говорится, что крест, на котором распяли Иисуса Христа, был вырезан из кипариса».* (Иванов В.И. 1995 : С. 93). Г.П. Федотов приводит пример «кипариса-древа» в «Голубиной книге»: «Кипарис дерево потому всем древам мати, / Что распялся на нем животворящий Хрест». (I, 316); (Федотов Г.П. 1991 : С. 37).

Крестное дерево в Стихе о Голубиной книге упоминает А.Н. Веселовский в исследовании «Разыскания в области русских духовных стихов» (Веселовский А.Н. 1881 : С. 69-70).

Так же, как первое стихотворение этого раздела, сюжет стихотворения статичен, без динамического действия, построен на обмене развернутыми репликами. Стихотворение написано тоническим, нерифмованным, трехударным стихом. Это русский тонический духовный стих.

Раздел «Цветы сумерек»

В разделе «Цветы сумерек» продолжается тема пути и странствования по загробному миру. В функции лирического сюжета можно усмотреть идею обретения высшего знания.

«Вожатый»

Ключ к пониманию стихотворения - в эпиграфе: «Судьбы согласного ведут, и несогласного влекут». Этим афоризмом, римский философ-стоик, Сенека повторяет слова, греческого философа-стоика, Клеанфа: «Веди меня, о Зевс, и ты, Судьба, к пределу, / Каким бы он ни был. Проследую с го-

товностью за вами, / а если и замешкаюсь в малодушии, / то все равно приду в час назначенный» (Цит. по: Реале Дж., Антисери Д. 1994. С. 195). Ясно, что Вожатый – это Судьба. Вячеслав Иванов в своем стихотворении антииндивидуалистского духа посягает на идеи стоиков, чтобы еще раз продемонстрировать свою приверженность к «хоровому», «соборному» началу.

Стихотворение «Вожатый» можно смело назвать аллегорией человеческой жизни.

Сперва Судьба-Вожатый «зовет» (*ведет* или *влачит*) ведомого человека в потемках, в подземельях: «По кладезям сумрачных келий, / Куда, за ступенью ступень, / Вожатый, во мглу подземелий / Зовет твоя властная тень?» [С. 566]. Здесь возможно прочтение в философском контексте, к которому отсылает эпиграф, в духе Сенеки, который считал, что тело – это темница души, из которой она освобождается, чтобы осуществить спокойную жизнь на небе; иными словами, реплику Вожатого можно рассматривать как освобождение Души от брэнного тела: « - "Вон из темницы тесной / Веду я тебя, мой брат! / На плиты луч небесный / Скользит из последних врат"» [там же]. Это ключевой момент в стихотворении: последние врата - это страж Порога, или собственное начало и гордыня, воплощенная в низшем «я» человека, именно они не пропускают человека перейти через последний Порог. Этими стражами охраняются Врата Света. В стихотворении можно снова увидеть характерный тоpos: граница между жизнью и смертью.

Вожатый выводит человека из подземелий, а человек восклицает: «"Слепит меня день веселый, / Пугает шум градской, / И ранит насмешкой тяжелой / Пытливый взор людской. / Вожатый! судар и платы, / И повязи рук и главы - / Бесславней, чем цепи кольчатые, / В устах шепотливой молвы!"» [там же]. Так как здесь рассматривается философско-теософский подход, то можно сделать следующий вывод: при выходе из тела человек ослеплен сиянием астрального света, его встречает «пытливый взор людской», то есть, он встречает свои собственные астральные пробуждения,

встречается со своим астральным двойником. В этой строфе появляется символ «льняные узы» в реплике Вожатого: « - "Людской ты не видишь неволи - / Твоих не увидят пелен. / Чтò в узах льняных? Не равно ли / Ты бледен, как бледный лен"» [там же], - это погребальные одежды, саван. Здесь можно провести параллель с стихотворением «Мертвая царевна» Вяч. Иванова, где так же использован этот символ: «В лунных льнах, в гробу лежит царевна». («Cor Ardens») [Т. 2. С. 321]. Иванов в тексте использует редкие слова «сударь» и «платы». «Сударь», церковнославянизм, с ударением на втором слоге; в значении покроец - это покров (покрывало) на потир или дискос в православном богослужении. Упоминается в рассказе Евангелия от Иоанна 20,7 в связи с гробницей Христа. «Платы» надевают на голову когда хоронят и произносят молитву. В ранних набросках Иванова к этому стихотворению нет ни сударя, ни плат.

... Вожатый! узы льняные
Распутай на вольных руках -
Позорней, чем цепи стальные,
Они в людских глазах¹ ...

Страх смерти в этих строках преобладает над страхом плена. Те же стихи в окончательном варианте звучат так:

« ... Вожатый! сударь, и платы,
И повязи рук и главы -
Бесславней, чем цепи кольчатые,
В устах шепотливой молвы!»

Третья строфа - двое идут дальше. Ведомый рад тому, что из города, где его «ранит насмешкой тяжелой / Пытливый взор людской» [Т. 1. С. 566], они вышли на «ширь полян», где самый воздух («жаркий дух благовонный») лечит, как «елей живучих ран» [там же]. Можно допустить, что раны – обиды, человеку придется забыть, но чтобы их забыть, необходимо встать лицом к лицу с этими стражами Порога, как увидим это из текста. Так у ведомого возникает тревога, он спрашивает Ведущего: почему в солнечный день мы всё время идем в тени? («Но мне ты поведай: какая / Нам

¹Электрон. дан. – Режим доступа:

http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/3_bp/01text/versions/661.htm

путь отмеваает тень») [С. 567]. Ведущий отвечает: тень отбрасывает «древо» вон на том дальнем повороте («колене»); из этой тени - не выйти («ноге не сойти»; по всей видимости, ноге ведомого). В раннем варианте вместо «древа» - «предмет». « - "Взгляни: не древо ль мреет / На дальнем колене пути? / Грядущее тению реет - / С той тени ноге не сойти"» [там же], - это место указывает на необходимость искоренения старых стереотипов, которые, если не побеждены до конца, могут вновь и вновь появляться на нашем пути.

В четвертой строфе: «Спешим - да избудем вскоре / Судеб неизбытную тень!» [там же]. Ведомый хочет скорее достичь «древа», выйти из тени на «цветущий простор», но вот они подошли близко, и «древо» («предмет») оказывается крестом. Здесь снова появляется «крестное дерево», важный мотив в стихотворениях Иванова. Ведомый не понимает: «готов ли для казни, / Забыт ли сей праздный крест?» [там же]. Ведущий отвечает: здесь «грань тропы плачевной» (то есть конец твоего земного пути; у Иванова слово «грань» часто идет в значении «граница», «предел»), но твой путь дальше - светел; ложись и отдохни в «последней тени». Это путь от могилы к могиле, поскольку Вожатый ведет человека, который встал из гроба, и, как выяснится в заключительной строфе, Вожатый снова приглашает ведомого лечь в могилу, а обещанный дальнейший светлый путь - не «цветущий простор» солнечного дня, а загробная жизнь. То есть, на пути к приобретению высшего знания, иницируемый должен пройти через временную смерть.

В пятой строфе ведомый говорит о том, что он стремился и желал повторить подвиг Христа: «Сей крест был тайный магнит! <...> «Свершайте дело распятия! / Распни мое тело, брат! / И люди станут братья!» [там же], - в надежде и в гордыне. Можно сказать, что здесь ивановское «соборное» начало пронизано высшим пафосом братства. Ведомый отвечает: этот крест - не для жертвы; ты можешь послужить людям (миру) только смирением: «Смиреньем пожри за мир!» [там же]. Кажется, что это «пожри» в значении: «принеси жертву» (от церковнославянского «жрети»,

приносить жертву) - это типичный образец высокого архаического слога Иванова.

В последней строфе Ведомый сам себя именует Гордостью. Можно говорить об авторефлексии, своего рода покаянии: «Все снов опьяняющих дали! / Очей, ах! у Гордости нет! / Ты мнил: на подвиг дали / Тебе простор и свет» [там же]. Далее он говорит с усмешкой: гордость слепа, она мечтает о подвиге, а подвиг ей не по силам; так вот тебе, ведомому-Гордостью, могильный крест и яма под ним; смирись; больше ты ничего сделать не можешь: «Глупец! то – труд непосильный, / И путь – не по силам твоим! / Узнай свой крест могильный / И яму сырую под ним!» [там же]. В набросках Иванова сохранился вариант последних четырех стихов: (там же : С. 245):

... Толкает людей обольщенье,
До гроба ведет их обман.
Прочти же, мой друг, и в смирение
Усни средь светлых полян.

В этой строфе появляется «устойчивая семантическая ситуация»: «жизнь - обманула» (вариант: «Бог обманул»); неизбежное разочарование человека во второй половине жизни или у края могилы. Здесь можно провести параллель со стихотворением Евгения Баратынского *Дорога жизни* (1825)¹:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоня жизни платим мы.

В первоначальном варианте стихотворения Иванова возможно найти почти текстуальное совпадение с Баратынским: «Толкает людей обольщенье, / До гроба ведет их обман».

¹ *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений [Текст] / Е.А. Баратынский ; подгот. текста, сост., примеч. Л.Г. Фризмана – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 89. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Стихотворение «Вожатый» - это философский диалог с мистическим собеседником и «хоровым», «соборным» началом. Стихотворение можно рассматривать и как аллереорию. Стихотворение, на первый взгляд, мрачное, и сразу ассоциируется с некоей философией смерти. Оно, по всей вероятности, было написано в состоянии личного кризиса. С другой стороны, в основе стихотворения скрыта идея обретения высшего знания; его сюжет напоминает ритуал инициации. Можно провести параллель с «Божественной комедией» Данте, но не следует все же ставить знак равенства между Вожатым и ведомым этого стихотворения и Вожатым и ведомым «Божественной комедии». У Данте: Вергилий - только ведет; здесь: Судьба - не только ведет, но еще иронически разглядывает человека-Гордость и смеется над ним. Собеседниками в этом эксплицитном диалоге являются: Судьба и человек-Гордость.

Раздел «Гесперидаы»

Раздел «Гесперидаы» - это цикл природы и путешествий. Путешествие переносится в мир мифологических персонажей; «священный сад», в котором Гесперидаы охраняют яблоки вечной молодости.

«К Фантазии»

В стихотворении узнаваем сюжет, или устойчивая семантическая композиция: женщина удерживает мужа (друга) от авантюрного предприятия, опасаясь его измены или гибели. Из «Илиады» можно привести идентичный сюжетный пример Андромахи и Гектора. В стихотворении «К Фантазии», Иванов будет склоняться к элегическому образцу римской элегии Катулла и Овидия. У римских элегиков появляются мотивы «сетования на измены подруги, на ее корыстолюбие и все губящую силу золота, на собственное бессилие порвать с недостойной» (Ошеров С. 1983 : С. 5). Схожий мотив можно найти в изображении Фантазии, которая в первой строфе сравнивается со скупцом: «О, Фантазия! ты скупцу подобна, / Чтò, лепт скопив, их растит лихвою, / Малой меди вес обращая мудро / В золота груди» [С. 580].

Любовь – это основной мотив поэзии римских элегиков. Н.А. Чистякова дает следующую характеристику римской элегии: «От эллинистической любовной эпиграммы Каллимаха, Мелеагра и других римская элегия отличается серьезностью тона. Главными персонажами элегии являются: юноша-поэт, автор любовных стихотворений, его возлюбленная, к которой обращены элегии, многочисленные соперники поэта, в том числе богатый воин. Любовные страдания, жалобы на неверность возлюбленной, описания свиданий, грусть по поводу разлуки, различные советы влюбленному – обычные мотивы римской элегии. Сборники своих стихотворений поэты посвящают возлюбленной, давая ей какой-нибудь псевдоним. Галл посвящает элегии Ликориде, Тибулл – одну книгу Делии, другую – Немезиде, Проперций – Кинтии, Овидий – Коринне. Немезида – имя богини мщения, Делия и Кинтия – эпитеты Артемиды, Коринна – имя древнегреческой поэтессы. Поэтический псевдоним как бы подчеркивает возвышенный характер любовного чувства. Любовь описывается в элегиях как высокое служение жестокой и капризной возлюбленной, которую поэты называют "domina" – госпожа. Возвышенный характер чувств героев элегий привлек впоследствии внимание к этому жанру любовных поэтов средневековья и Возрождения, провансальских трубадуров и миннезингеров, воспевавших своих прекрасных и неприступных дам» (Чистякова Н.А. 1963 : С. 254-255).

Во второй строфе: «Так и ты растишь многовстречной Жизни / Опытную дань в мир без мер и граней; / В нем размерный строй Пиерид водитель / Зиждет согласный» [С. 581], – на первый план выходит пространственно-временная линия поэзии Иванова, о которой И.П. Смирнов, правда относительно «Кормчих звезд», скажет: «В «Кормчих звездах» особое место занимают темы пересечения границ, проницания пространства, целенаправленного перехода субъекта в новое состояние; пространство распадается на две центральные области действия, которые сочетаются как парные члены оппозиций <...> измеряемое/неизмеряемое (о фантазии): “ ... ты растишь многовстречной Жизни Опытную дань в мир без мер и граней

...»» (Смирнов И.П. 1977 : С. 62-63). В этом необъятном пространстве поэтического вдохновения, узнаем, владеют музы (пиериды), обитаемые, по разным вариантам мифа, у подошвы Олимпа, вместе с Фебом-Аполлоном, их «водителем».

В третьей строфе: «Цепи ты плетешь из твоих сокровищ, / Вязью золотой ты любимцу вяжешь / Крылья желаний.» [там же], - соседство метафор: плетешь – вязью золотой ... вяжешь (тавтология), - вместе с аллитерацией создает ощущение покоя, подготавливает тему миража, фантазии в мире «без мер и граней».

Фантазия призывает «забыться в объятьях» в четвертой строфе: «Все, что Жизнь сулит на пути далеком, / В руки ты даешь – и весы бросаешь: / "Ты забудь о той! ты в моих забудься / Легких объятьях!"» [там же]. « ... Забудь о той! ...», - это может быть реальная женщина или сама Жизнь. Символику *весов* можно соотнести с «мерой», появляющейся в предыдущей строфе: «Так и ты растишь многовстречной Жизни / Опытную дань в мир без мер и граней; / В нем размерный строй Пиерид водитель / Зиждет согласный» [там же]. В «мире без мер и граней» можно видеть безграничность и многогранность Дионисова мира в противовес Апполоновского «мира меры».

В пятой строфе: «Поступью чужой ты на ложе всходишь; / Но скользит с главы многоцветный пэплос: / Гневен, он бежит ... Ах! чем ты нежнее, / Он неудержней!» [там же], - появляется тема обмана. Фантазии присущ обман – и он-то вызывает гнев «любимца».

В шестой строфе: «Кроткие, тебе всех милей поэты; / Жарче их любовь, но больней измена: / И меня сковать ты, Сирена, хочешь / Песнью коварной» [там же], - мифологический образ Сирены несет в себе новые черты в кульминации этого диалога: коварная Сирена персонифицирует для лирического героя плен.

В седьмой строфе, в реплике Фантазии: «О, не доверяй оснащенным доскам, / Ни пустынных волн раменам упругим: / К берегу не плыви, чьи тебя вспоили / Воды живые!» [там же], - мифологический ряд осложняется

новыми мотивами: появляется образ челна, судна, часто встречающийся литературный образ. С седьмой строфы диалог с имплицитным собеседником перерастает в эксплицитный диалог. В восьмой строфе появляются «мраморы богов», которые можно сравнить с «Богам Греции» Шиллера: «Всех цветов душистых строй великой / Злым дыханьем севера снесен, / Чтоб один возвысился владыкой, / Мир богов на гибель осужден. / Я ищу по небу, грусти полный, / Но тебя, Селена, нет как нет! / Оглашаю рощи, кличу в волны, - / Безответен мой привет. / Без сознания радость расточая, / Не провидя блеска своего, / Над собой вождя не сознавая, / Не деля восторга моего, / Без любви к виновнику творенья, / Как часы, неживлен и сир, / Рабски лишь закону тяготенья, / Обезбожен, служит мир» (Из Шиллера. Боги Греции в переложении А.А. Фета¹). В восьмой и девятой строфах: «"Мраморы богов, с искаженным ликом, / С бледностью ланит, а не краской жизни ... » [там же], - тема забвения и обмана наполняется новым смыслом: в искаженном лике мраморных богов, к которым движется челн, узнаваема Афродита пеннорожденная. Ее называет Сирена блудницей и уговаривает героя не верить ей: «"Плещет ли тебе голубая влага / Зовом нежных волн? О, не верь блуднице. / Прижимая стан, она гибко новый / Берег объемлет» [там же]. Можно прочесть эту строфу как предупреждение: не стоит возвращаться к старым берегам поэзии, к старым богам, пусть и некогда прекрасным, т.к. обманут, не приведут к Истине. Здесь появляется часто встречающаяся у Иванова метафора голубой влаги, появляющаяся также в символизме в смысле бракосочетания земли и неба.

В монологической речи лирического героя, в тринадцатой строфе, алчные (жадные) очи: «В край богов пойду без тебя насытить / Алчные очи!» [С. 582], - символизируют сильную и страстную тягу к красоте, или, как узнаем в следующей строфе, - к поэзии, разоблачающейся в образе Фе-

¹ Фет А.А. Сочинения. [Текст]. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Переводы. / Фет А.А. ; сост., вступ. ст. и коммент. А.Е. Тархова. – М. : Художественная литература, 1982. – С. 404-405. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ба (Аполлона): бога солнца, света и поэзии. «"Кликну Фебов клич по пещерам горным, / Над ключами вод, в кипарисных рощах: / Голос подадут, боязливо прячась, / Вечные нимфы» [там же]. В последних строках утверждается побеждающая сила искусства: «По моим следам ты скитаться будешь, / Скована навек талисманом звонким - / Лирой моею!"» [там же].

Стихотворение «К Фантазии» - это диалог с фантазией, с красотой, с любовью - возлюбленными поэтов. Строки, превозносящие искусство поэзии, напоминают античный словесный идеал.

Раздел «Парижские эпиграммы»

В раздел «Парижские эпиграммы» входят стихотворения с тематикой «города» и «путешествия».

Эпиграмма в современном смысле не предполагает диалогическую форму. Описывая историю эпитафии, Н.В. Брагинская в своих работах дает обоснование диалогической природы эпиграммы (см.: Брагинская Н.В. : 1983).

У Вячеслава Иванова эпиграмма имеет диалогическую форму. Он ее архаизирует, то есть вскрывает в ней исторические жанровые корни.

«Странник и статуи»

В стихотворении «Странник и статуи», также как и в следующем за ним стихотворении «Гробница Наполеона», чувствуется расположенность автора к французской истории и культуре, в отличие от стихотворения «Iura Vivorum», в тоне которого насмешка и сатира. «Парижскими эпиграммами» Иванов откликается на современный жанр, и посредственно, на античную форму эпиграммы. «Парижские эпиграммы» Иванова больше всего похожи на формы, так называемых, «венков» («stephanoi»), предшествующие элегическим циклам Катулла, Овидия и т.д., закрепившиеся в жанре эпиграмм. Здесь уместно вспомнить Брюсова и его стихотворение «Stephanos» («Венок»), посвященное Иванову.

В стихотворении «Странник и статуи», Иванов, в духе этого древнего жанра изображает образ статуи (искусство ваяния), и тут же откликается на литературный образ *странника*, древнейший персонаж эпиграмм. Его

можно сравнить с образом Путника, одного из самых важных собеседников в архаических ритуальных памятниках, в диалогических эпитафиях и эпиграммах, которого упоминает в своей работе о диалогических эпитафиях и эпиграммах Н.В. Брагинская¹. Образ *странника* в русской литературе встречается у Пушкина, Жуковского, Баратынского и др. Странник отождествляет себя с древними скифами, можно предположить, что здесь заложен образ русских, точнее поэтов. Странник – это маска и самоощущение Российского поэта как Скифа. У Иванова, как уже было отмечено, Путник, – один из важнейших персонажей его лирики, в частности в диалогах.

Учитывая ивановское восприятие искусства, которое, в духе его стихийного начала, обладает освобождающей силой, можно смотреть и на его скифов. « ... В снежной Скифии, у нас ... » [С. 626] – говорит о скифах (древнем ираноязычном народе, через сарматов, предков осетин (аланов) – предках русских – как это было модно считать в России в XIX веке и в начале XX века. Отождествление русских со скифами берет свое начало в творчестве Герцена. У Иванова читаем дальше: «Только выюги ночи длинной / Долго, долго рушат вас. / Здесь на вас, - бегите Галлов!» [там же]. Возможно, для Иванова русские – такие же скифы, как французы – галлы; оба эти народа все-таки в родстве и разделяют друг с другом культурную преемственность и военную храбрость. Таким образом Иванов в поэзии оживляет эти образы, и восхваляет их жизненную силу.

Стихотворение Иванова вызывает в память «Скифов» Брюсова (1899), у которого читаем:

Если б некогда гостем я прибыл
К вам, мои отдаленные предки, —
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий ...
(Брюсов В. 1961 : С. 125)

¹ См.: Брагинская Н.В. "Приручение" смерти: погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма // «Ruthenia» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/braginskaya3.htm>

Иванов мог откликнуться на эти стихи Брюсова, но скорее всего, на «скифскую» идеологию Герцена. В любом случае, Блок, когда говорит в «Скифах»: « ... Да, Скифы – мы! Да, азиаты – мы ... »¹, - опирается на всю традицию этих взглядов, но больше всего на концепцию «скифства» Иванова-Разумника. Это уже позднее восприятие. Согласно А.В. Лаврову, «скифское» мироощущение Иванова-Разумника впервые обнаруживается в статье «Человек и культура (Дорожные мысли и впечатления)» (1912), а отдельные его аспекты присутствуют в цикле его статей о Герцене, напр., в статье «Герцен и Михайловский» (1905)².

Стихотворение также отсылает к следующему эпиграмматическому стихотворению – «Скиф пляшет», тематика которого будет варьироваться в стихотворении «Кочевники красоты» в сборнике «Прозрачность», только там изображены гунны, воспринимаемые Ивановым как подвижники в искусстве. У Брюсова в «Грядущих гуннах» гунны символизируют варварство.

Дальше у Иванова читаем: «В бунте новом опьянев, / Чернь рушителей-вандалов / Изливает буйный гнев» [там же]. Поэт в этих строках откликается на французские революции 1789 и 1871-х гг. и присущий им вандализм, от которых страдают статуи.

В реплике *Странника* слышим: « - "Славны, странник, эти раны: / На живых то гнев живых! / Ах! мы вечно бездыханны / В саркофагах снеговых!"» [там же] «Снеговые саркофаги» ассоциируются с образом заснеженной России: она неподвижна и медлительна по сравнению с жизнью Европы.

Стихи, прежде всего воскрешают в памяти «Цветы зла» Шарля Бодлера (1998), которые помогают раскрыть суть этого диалога – как

¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений [Текст]. В 20 т. Т. 5. Поэмы и стихотворения. 1917-1921 / А.А. Блок ; сост., подгот. текста и комм. Е.В. Иванова, И.А. Ревякина, О.П. Смола, Л.И. Соболев; Е.А. Дьякова, Д.М.Магомедова и И.С. Приходько. – М. : Наука, 1999. – С. 77. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы

² См. комм. к изд.: С. 465.

диалога «скифского» (русского) и «европейского» (в лице французского символизма) - в духе известной антитезы Соловьева, изложенной в его «Панмонголизме» (1894).

Уж над тобой Весны бессилён запах страстный!
Как труп, захваченный лавиной снеговой,
Я в бездну Времени спускаюсь ежечасно
(LXXIX: «Жажда небытия» в переводе Л. Эллиса; С. 121-122)
И близ небесных берегов. Ряд саркофагов воздвигаю ...
(LXXX: «Алхимия скорби» в переводе П. Якубовича; С. 122-123)

В стихотворении также слышится интонационная параллель со стихами Пушкина «Бесы»¹, написанными тем же хореем (трохеическим диметром).

Иванов:	«Только вьюги ночи длинной...»
Пушкин:	«Только версты полосаты...»
	(«Зимняя дорога») [С. 67]
	«Вьюга злится, вьюга плачет...»
	(«Бесы») [С. 90]

Стихотворение является эксплицитным диалогом *Странника* и *Статуй*. Имеются только две реплики, повествования нет.

«Гробница Наполеона»

Стихотворение вводит тему Наполеона, повторяющуюся в стихотворении «Наполеон» в разделе «Evia» в «Кормчих звездах».

Вячеслав Иванов затрагивает в стихотворении тему о славе Наполеона: « ... Суд племен разноречивый, / Славы спор - и Эвменид! ...» [С. 627]. Он размышляет о том, что спор о Наполеоне никогда не утихнет. Главный подразумеваемый, неявный вопрос спора: чего же Наполеон принес больше: зла или добра? Явный вопрос – это «славы спор»; по мнению Иванова, когда-нибудь славу Наполеона превзойдут или будут оспаривать другие. В начале XX века эта мысль могла казаться дерзкой: кто же славнее Наполеона во всей новой истории?

¹ Пушкин А.С. Полное собрание художественных произведений [Текст] / А.С. Пушкин ; РАН. Пушкинская комиссия. – СПб-Москва, 1999. – С. 90. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы

Морализирование перед гробницами великих людей, в частности, перед гробницей Наполеона – устойчивая литературная тема. В стихотворении «Гробница Наполеона» во второй части: « - "Жив и мертв, подьемлю клик: / Вы – ничтожны, я – велик!"», и в следующем за ним стихотворении «Скиф пляшет», варьируется та же тема.

Стихотворение является эксплицитным диалогом лирического героя с гробом Наполеона. Имеются только две реплики, повествования нет.

«Iura vivorum»

Стихотворение «Iura Vivorum» является эксплицитным диалогом лирического героя с прохожим. Первые две строки - авторское сообщение: «"Братство, Равенство, Свобода" - / Гордо блещут с арки входа» [С. 628]. Дальше идет обмен репликами: « - "Что за мрачные дома?" / - "Наша, сударь, здесь – тюрьма"» [там же].

В стихотворении намечен смысловой ряд: в неприятии западно-европейской цивилизации и идей либерализма чувствуется «славянофильство» Иванова. Также как и в стихотворении «Скиф пляшет», здесь будет варьироваться тема противопоставления свободы - «безмежья» русской души и европейская несвобода - «стена»; «тюрьма», у входа в которую появляются слова «братство, равенство, свобода».

В стихотворении также узнаваема семантическая параллель с французским поэтом-песенником П.-Ж. Беранже, популярным среди революционно-демократических русских поэтов шестидесятых годов XIX века: конкретно со стихотворением «Стой! Или способ толкований (Песня к имениям Марии)», сатирическим обращением к Наполеону: «Эй, постой, / Сударь мой, / Пахнет дело здесь тюрьмой!» в переводе Вал. Дмитриева (Беранже П.-Ж. 1976 : С. 141-142).

Раздел «Evia»

Раздел «Evia» - это «дифирамбический» цикл. Стихотворения в этом разделе имеют литургический характер. Преобладает «хоровая» псалмическая лирика. Основной темой является миф об умирающем и заново рождающемся боге Дионисе.

«Возрождение»

Автор берет из эпиграфа: «Сей (Дионис-Дифирамб) есть бог возрождения», Гермаса-Неоплатоника - слово «возрождение» для названия стихотворения. Можно сказать, что стихотворение раскрывает тему эпиграфа. В этом можно увидеть внутренний (имплицитный) диалог, типа:

- А равно Б, - сказал один.

- Да, действительно: А равно Б, - сказал другой.

В тексте стихотворения можно усмотреть имплицитного собеседника: в строфе 1, стихи 4-12: «Встань, Дифирамб! Не сякнут / Ключи ! / Встань! Не вянет / Венец Геи! / Играет Феникс / Над пальмой столпной; / И Вечность-Пастух / Свирелью вечернею / Овец светорунных / Пажити синей / Не закликает / В ограду Смерти ...», - образуют как бы обращение-призыв, а стихи 13-18: « ... Смерти? ... / Но не умрете вы, / Не прозябнув / Для жатвы Божьей / На ниве Ночи родимой, / Звездные севы!», - возражение на него: в духе знаменитого монолога «Быть или не быть» Гамлета: «Умереть, уснуть! / Но если сон виденья посетят? / Что за мечты на смертный сон слетят, / Когда стряхнем мы суету земную?» (Шекспир В. 1899 : С. 167)

В основе стихотворения лежит архаический миф ночи: «тотального безразличия и <...> первоначала различного, небесного, космического «поля» всего сотворенного». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 365). С символом ночи связывается не только смерть, но и возрождение, напр. в первой строфе: «ззябнувшие», «прорастающие», «всходящие» « ... На ниве Ночи родимой, / Звездне севы!» [С. 684].

В стихе 21, в «антистрофе 1» использован авторский неологизм «дв

-

! не сам ли / Ты – Смерть, Светоч / Двоезарный, / Теней Солнце? / Где ветвье Древа? / Где корень темный? / Растешь ли ты в День, / Иль в Ночь, Свет полунощный? ... » [С. 685]. А. Ханзен-Лёве эту «двое-

зарность» Диониса объясняет следующими словами: «С дионисийской точки зрения день и ночь – это небесная и земная части

М и р о в о г о д р е в а, крона которого (дневной мир) и корни (ночной) зеркально симметричны ...» (там же : С. 382). В дальнейшем тексте, со стиха 27: « ... О, толчущий гроздь / День – Виноградарь! / Багрец заката - / И пурпур утра, - / Эвий! ... / Семя, уснувшее / В колыбели / Чреватой Смерти, - / Гимн, плещущий силой увитый, / Пой, змеекудрых!» [там же], - слововосклицание «Эвий!» в стихе 31, относящееся к названию цикла «Evia», ключ к пониманию стихотворения.

Вячеслав Иванов в «Эллинской религии страдающего бога» упоминает: «Эвия — бога кликов, приводящего в экстаз женщин, прославленного служением исступленных ...» (Иванов Вяч. 1904 : С. 123). О змейном племени Палестины, Хивий или Хивитов, священнослужителями храмов, пишет Е.П. Блаватская в «Разоблаченной Изиде» (Блаватская Е.П. 2000 : С. 607). В данном случае они относятся к *дионисийскому*, воплощенному в символе земли (змеи); ср. в стихе 21: Дионис, рождающийся из «темного корня». В связи с дионисийско-христианской символикой: «Сравнительно редко встречается □...□ -

в и н о г р а д н и к как своеобразный теллурически-растительный мотив, и то прежде всего у Бальмонта и Иванова. Естественно, и здесь доминирует амбивалентность колыбели и могилы («чреватая смерть») ... » (Ханзен-Лёве А. Указ. соч. С. 622). В «Строфе 2» в стихе 41 слово «рудобурные пажити» ненормативное; означает: бурый цвет руды. Горы «Тмол» и Парнас («Стремнины Парнасские»), встречаемые в дальнейшем тексте: « ... Умолкнул Тмол. / Стремнин Парнасских / Ели молодые не страждут / От жен-огненосиц, / Раскинувших по ветру / Кудрей амбросийных смоль ... » [там же], - упоминаются в «Эллинской религии страдающего бога» в связи с зимними, ночными празднествами Диониса (Иванов В.И. Указ. соч. : С. 121). В стихе 46 «жены-огненосицы» напоминают менад - спутниц и почитательниц Диониса. В «Антистрофе 2»: «Наяды / Где твои? Амадриады? ... » [С. 686], - в стихе 53, упоминаются Наяды: нимфы водной стихии. Они

появлялись в греческой мифологии, как Наяды гор - Ореады, деревьев - Дриады и т.п. Упоминаются они и в «Одиссее» (XIII 104). Водяными нимфами являлись и Нереиды и Океаниды, появляющиеся в дальнейшем тексте. «Амадриады» в стихе 54 почти то же самое, что дриады: нимфы растений и трав.

«Антистрофа 2» заканчивается стихами: «В гроздно-синюю ночь морей / Увей кипарисов ночь / Почками розы! / Незакатное Солнце пой, / Дифирамб!» [там же]. Кипарис как символ смерти возвещает смерть Христа-Диониса, а также, предвосхищает его воскрешение. Он «восходит» как «незакатное солнце», живой, спасающий бог. Устойчивая семантика «незакатного солнца» встречается в литературе: вспомним стихотворение «Свет закатный» И. Бунина, или роман-эссе «Иисус Неизвестный» Д. Мережковского, в котором оно является символом Царства Божьего. В стихе 64 слово «гроздно-синяя ночь морей» ассоциируется с водяной стихией, напоминающей «... о (смертоносной) черноте ночного моря, в котором тонет и возрождается душа, совершив мифическое путешествие по ночному морю и тем самым – нисхождение в нижний мир ...» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 373). «Строфа 3» полная насыщенной символики. Стихи 74-75-80: «Ты, свои дали и тайны / И дива и дали разверзший / Очам сокольным / И сердцу хмурому / И рищущим парусам / Позднего племени / Чад Прометеевых, / - Океан!» [там же], - сначала отсылают к ведической литературе. «Ты, свои дали и тайны / И дива и дали разверзший», - напоминает Рудру – «разверзающего дали Бесконечных Вселенских Путей» (Гимн богу ре¹). Санскритское «деви», близкое славянскому «диво» обозначает бога, богиню. Рудру и Диониса также сближают оргиастические элементы в подобных культах. В «Ригведе» (Мандала V,45.1) встречаем: «Я должен найти скалу неба, разверзая (ее своими) гимнами» (Ригведа 1999). Слова «диво накам», встречающиеся в Ригведе, означают вершину, высшую точку не-

¹ Цит. по : Русская Религиозная Ведическая Община [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://adiveda.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=87>.

бесного свода, с которой в стихотворении Иванова ассоциируются очи «сокола», солнечной птицы. И, наконец, можно вспомнить и стихи Д. Андреева с подобной символикой: «Космос разверз свое вечное диво» (Андреев Д. 2006 : С. 68).

Прометей, как *богоносец-богоборец* также восходит к культу Диониса и ассоциируется с ним (ср.: Iovanovich M. 1990 : Р. 69-70). В следующих стихах можно усмотреть отголоски легенды об Аргонавтах и Орфее, чьи песни, согласно легенде, могли двигать камни и деревья: «Не пел Нереид сонм / Аргонавтам полунощным, / Не пел им Орфей сладкогласный, / Чья лира созвездий / Чуждые хоры, / Неслышима, движет / Над чуткими, бдящими мачтами» [там же]. «Строфа 3» заканчивается «хохотом» чайки, «извещающей о появлении вожденной земли» [Ханзен-Лёве 2003 : С. 526]: «Рока песнь / Твои верные, / Прометей, / За кормой неудержною / Заводят, рыдая, / Океаниды пустынные, - / Да – бури вещунья - / Хохочет чайка» [С. 687]. «Вещунья», накликающая беду, - ночная птица-вещунья, или ворона, - часто встречающийся литературный символ. В «Антистрофе 3» «Миру рожденный / !» (Дионис-Христос) приносит освобождение: «А вы, в узилище / Граней томимые, / Полною грудью / Бога вдохнете вы» [там же]. В «подвиге восхождения, <...> отрешения от своего и от себя ради долготы чуждого и ради себя иного <...> - любовь к страданию», - читаем в «Символике эстетических начал» Иванова [С. 824].

Об этом подвиге говорится в «Антисторфе 3»: «Кто дышит тобой, бог, / В алтаре многокрылом творения / Он – крыло! / В буре братских сил, / Окрест солнц, / Мчит он жертву горящую / Земли страдальной!» [там же]. В «Строфе 4», в стихе 131 «Отряси бел цвет» Иванов переносит нас из Эллады на Русь: «бел цвет» - язык былины: «Отряси бел цвет, / Снегом души- / Теплом-бурей!» [С. 688]. В «Антистрофе 4» воскресает Христос в «отпавших сердцах» людей, отошедших от Отца Небесного: «Воскрёсни, Земли Восторг, / В отпавшем сердце! / Первенец Матери, / Встань, жизнещедрый / Дух боговещий, / Встань, Избытка царский сын!» [там же]. В эпосе объединенные души поют в соборном ду-

хе песнь родной земли: «Мы хоровод ведем, вещую песнь поем - / Песнь твою, сердце земли родной!» [там же]. Здесь снова появляется интонация и строй русских старинных песен: «сырой ли Земли тоска», «али» вместо «или». Стихи 150-153 — прямая стилизация под былинку: «Ты – сырой ли Земли тоска, / Али темн х дубрав, ветра ли буйного, / Али речных быстрин, али морских глубин, / Али тесна тебе вся поднебесная, / Сердце, сердце земли родной?» [там же].

В стихотворении «Возрождение», Вячеслав Иванов попытался на русском языке воспроизвести просодический (ритмический) рисунок древнегреческой песни. Стихотворение «Возрождение» - это дифирамб, то есть хоровая культовая песнь, в первоначальном, древнем, значении слова. Поскольку хор этого рода всегда адресовался Дионису, то отсюда и второе имя бога, которое использует Иванов, называющий Диониса Дифирамбом.

На древней сцене, у греков, были два полухория; первое пело строфу, второе - антистрофу и т.д., и это чередование было (по крайней мере, так было задумано древними) как эксплицитный диалог. Если последовать этой схеме, можно сказать, что строфы 1, 2, 3 и 4 произносит одно лицо; антистрофы 1, 2, 3 и 4 другое лицо; а эпод (припев) произносят оба. Это допустимо, но только если учесть подзаголовки «строфа 1», «антистрофа 2» и т. п. Если снять подзаголовки, то получится монолог, в котором не удастся выявить двух явных собеседников. К тому же, речь идет о произведении поэта XIX-XX веков, и поэтому, в его тексте - прямого (эксплицитного) собеседника, а значит, и диалога, - нет.

«Гиппа»

Стихотворение явно (эксплицитно) разделено на четыре части. Они же - партии для хора и голоса (корифея): Гиппа - Хор; Гиппа - Хор. Поэтому есть основания говорить об эксплицитном диалоге. Смысл стихов раскрывается в следующем: Гиппа принимает новорожденного бога Диониса; она и Хор поют славу новорожденному богу.

Как обычно у Иванова, ключом к стихотворению являются эпиграфы. Стихотворение раскрывает глубокий смысл эпиграфов:

«Гиппа, душа вселенская, колыбель возложив на главу и змеями увенчав колыбель-кошницу, принимает Диониса». Прокл-Неоплатоник.

«Божественное грядет легкой стопой». Ницше.

Можно предположить, что и в этом стихотворении, как и в ранее разобранных текстах Иванова имеется сверх эксплицитного (явного) еще имплицитный (скрытый) диалог с авторами эпитафий.

Иванов использует в качестве эпитафия слова Ницше, чтобы показать, что дионисийское состояние безвольно. Об этом он пишет в статье «Ницше и Дионис», полемизируя с Ницше: «Как всякое вдохновенное состояние, состояние дионисийское бескорыстно и бесцельно; "божественное приближается легкою стопой", по слову самого Ницше <...> Дионисийское состояние разрешает душу и, приемля аскетический восторг, не знает аскезы: разрушитель старых скрижалей, требуя, чтобы человек непрестанно волил превзойти самого себя, снова воздвигает идеал аскетический. Ничто не может быть более противным дионисийскому духу, как выведение порыва к сверхчеловеческому из воли к могуществу: дионисийское могущество чудесно и безлично, - могущество, по Ницше, механически-вещественно и эгоистически-насильственно. Дионисийское состояние знает единый свой, безбрежный миг, в себе несущий свое вечное чудо» [С. 724].

Строй стихотворения – гимнический. В стихотворении можно усмотреть трехчастную структуру гимна в классической литературе: именование, повествование и хвалебная молитва. Если рассматривать первую часть, то она четко просматривается: первые две строфы - именование: «Я колыбель, <...> Я колыбель, Гиппа – душа дыханий, / Я колыбель богу несу. <...> И на главе моей почий!» [С. 692]. Третья строфа – повествование и четвертая – это хвалебная молитва. Но, считаем, что стоит рассматривать все стихотворение в целом, которое включает в себе выше упомянутую трехчастную структуру: первый монолог Гиппы – именование, диалог Хора и Гиппы – повествовательная часть и гимн Хора – это хвалебная молитва.

«Колыбель» - устойчивый символ в поэзии Вячеслава Иванова. Она символ «дионисийского», стихийного - это «лоно», из которого все рождается, и одновременно - это «гроб», «гробница», в которую все возвращается. Кошница - плетеная корзина, расширяющаяся кверху. Эти слова встречаются в партии «Гиппы», в первой части: «Я колыбель, я колыбель-кошницу / На голове, Гиппа, несу. / Кольцами змей я колыбель венчала: / В ней опочит рожденный бог» [там же].

Для Иванова Гиппа - вселенская душа. Между тем, в прямой (не литературной) мифологии Гиппа (Гиппо, др.-греч., Кобылица) - пророчица, разглашавшая людям тайны богов, и за это превращенная в лошадь (кобылицу). Трагедия Еврипида «Мелан(г)иппа мудрая» - о ее (Гиппы) дочери, Меланиппе. Есть, конечно, и другие мифологические образы Гиппы: у Каллимаха, у Овидия, - но обычно она все же не всемирная душа, а только пророчица.

Змеи, обвивающие корзину («кошницу») имеют следующее значение: у древних - змея, сбрасывая кожу, сбрасывает и возраст: она «молодеет», «перерождается». Это перекликается с религией умирающего и воскресающего бога Диониса. А к Дионису эти свойства - умирать и воскресать – перешли от египетского бога Осириса и семитских богов Таммуза / Фаммуза и Адониса. Другая коннотация: Дионис-Загрей родился от Зевса и Персефоны, причем Зевс посетил Персефону в виде змея. Змей - символ хтонический, подземный, связанный с Аидом (Персефона пребывала полгода в подземном царстве). Важно отметить в изменчивом образе Диониса следующее: он мог являться в образах быка, льва или змеи, каждый образ для своего времени года. Зимой он рождался как змея, весной становился львом, а к летнему солнцестоянию его приносили в жертву и поедали как быка или козла. Важнее всего происхождение Диониса от Зевса-Змея. Змеи всюду сопутствуют Дионису. Например, в легенде о его детстве говорится, что ребенком его похищают пираты, и весла их корабля превращаются в змей. Менады, вакханки, увешивали себя змеями и т.п. «Дионисийское»

здесь у Иванова воплощено в символе земли-змеи, также как и во «Сне Мелампа», в «Cor Ardens».

В стихах 11-12, в первой части, партии Гиппы, встречается метафора - Гиппа уподоблена *стеблю цветка*: « ... Стёблем цветка я поднялась из сердца / Темной земли – тебя приять!» [там же].

В последней, четвертой части новорожденный бог Дионис, «низошедший» в корзину на голове Гиппы, так же уподоблен *цветку*: «Он низошел, Гиппа – душа дыханий, / И на тебе, легкий, почил! / Стебель застыл, светлый цветок лелея ... / Тих пред тобой прозрачный мир.» [там же].

Эти метафоры уже встречались в стихотворении «Возрождение». В связи с символикой земли, здесь интересно напомнить слова О.М. Фрейденберг: «Рождая, женщина рождается. Ее лоно – земля, могила, сосуд, яма □...□ Женское божество умерщвляет и рождает: это земля. □...□ мужское божество, рожденное и умерщвленное землей, представляется растением»¹.

! отчих из чресл

рожденный!» [там же], - появляется символика бога, «рожденного из чресл небесного отца», о чем читаем в «Эллинской религии страдающего бога» Иванова: «В евангельских притчах и повествовании мы встречаем непрерывную череду образов и символов, принадлежащих кругу дионисийских представлений. Виноград и виноградник (ὁ μτέλος Διονύσου); виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике, как титанические виноградари в винограднике умерщвляют Вакха, он же непосредственно сын Диев, рожденный из чресл небесного отца; рыба и рыбная ловля (Διόνυσος — как ἰ χθὺς, наравне с Орфеем, — символ Христа;

¹ Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора. Лекция XIII. [Текст] // О.М. Фрейденберг / сост., подгот. текста, коммент., указ. и послесл. Н.В. Брагинской; отв. ред. Е.М. Мелетинский / АН СССР, Ин-т востоковедения. – М. : Наука, 1978. - С. 78-79.

Διόνυσος ὁ λεύς) ...» (Иванов В.И. 1989 : С. 349).

В третьей части, в партии Гиппы, «нисходящий Эван-Эвой»: « ... Но низойди! Эван! Эвой! ... » [С. 693], - ассоциируется с гимном Аттису (Вакху) египетских гностиков, офитов (наасеян), - поклонявшихся Змию на райском Древе познания:

Аттиса буду я петь...
Не трубным зыком, громовым,
Не пронзительным визгом
Флейт Идейских Куретов,
Но с тихою Фебовой Музой
Согласуй мой голос.
Эвой-эван! о Пан! о Вакх!
О Пастырь белых звезд!
(Цит. по: Мережковский Д.С. 2007 : С. 331-332)

В четвертой части, в хоровой партии, исходя из текста эпиграфа Прокла-Неоплатоника, в стихах 35-36, во *вселенской душе* возможно усмотреть душу человека, содержащую в себе Бога: « ... Вместила ль / Бога душа? Душа ли – бог? ...» [там же]. Схожую мысль можно проследить и в работе «Дионис и прадионисйство» Вачеслава Иванова, в отождествлении человеческой жертвы с божеством.

Раздел «Suspīria»

Раздел «Suspīria» - это лирический цикл. Название цикла можно перевести как *Вздохи*.

Тема: преодоление страха смерти.

Цикл «Suspīria»

I

«Ночь»

Эпиграф: «Не буди меня», - Иванов взял из четверостишья Микеланджело по поводу его скульптуры «Ночь», которая находится в капелле Медичи во дворце Сан-Лоренцо. Это четверостишье перевел Вяч. Иванов:

Мил сон; милее в каменной пруди
Глубокий холод. В этот век постыдный
Не чувствовать, не видеть - дар завидный

Меня ты речью громкой не буди¹ .

Кажется, что Ночь у Иванова отождествляется с Вечностью. В первой строфе: «Вся золотом мерцающим <...> Озарена <...> Встает луна» [С. 697], - «Луна» ассоциируется с «золотом мерцающим» - солнцем. Такое видение встречается у Бальмонта, для поэзии которого характерно переносить традиционные метафоры одного светила на другое, как бы примиряя их между собой.

«Матерь-Ночь» во второй строфе сетует на свет; она хочет покоя и умиротворения, но Месяц полон сил и у него другие задачи. Здесь Луна-Месяц получает имя Свет: «И снова миг у Вечности, у темной, / Отъемлет Свет; / И Матерь-Ночь ему, в тоске истомной: «"Мне мира нет!"» [там же]. А. Ханзен-Лёве указывает на следующий интересный момент: «космическая ночь порождает световой мир дня, она претендует – как хаос по отношению к космосу – на женский приоритет, на «архаичность» в буквальном смысле по отношению к мужскому световому миру дня с его рациональностью и сознательностью. Поэтому она, как и луна в качестве космической или теллурической проекции, пригодна для проявления всевозможных темных, подсознательных и бессловесных инстинктов» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 364). Таким образом, в связи с определением

«вечности» и «мига» у Иванова, А. Ханзен-Лёве пишет: «Вечность вырастает из семени мига <...> С е м е н а м г н о в е н и й нужно – согласно гностическому мифу о спасении - точно так же «собрать» (до получения «полноты времени»), как и скрытые в материи семена света, которые возвращаются в первосвет. Но временное и пространственно-материальное соотносится еще и с полярной противоположностью индивидуума и коллектива. Отсюда логически следует, что индивидуация (в полном совпадении с толкованием К.Г. Юнга) – это «растворение субъекта» <...> в надындивидуальном и надвременном ... » (там же : С. 67-

¹ Цит. по: Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0080.shtmlю (68).

В русском романтизме, напр. у Тютчева, ночь, как и у немецких романтиков связывается с хаосом, со сферой бессознательного: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, / И в оный час явлений и чудес <...> Тогда густеет ночь, как хаос на водах» («Видение») [Т. 1. С. 70]. «Как сладко дремлет сад темнозеленый, / Объятый негой ночи голубой, □...□ как сладко светит месяц золотой!.. <...> Мир бестелесный, слышный, но незримый, / Теперь роится в хаосе ночном?..» («Как сладко дремлет сад темнозеленый») [С. 158].

Известна и лермонтовская символика ночи в стихотворении «Выхожу один я на дорогу ...»: «Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман кремнистый путь блестит. / Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездою говорит»¹.

Месяц приходится сыном Ночи. В третьей строфе, он всходит на небо, будит Ночь и просит ее дать ему, сыну, расточить свои лучи-стрелы («огни») из тесного колчана: «Дай расточить их <...> И вновь усни!» [там же].

В четвертой строфе начинается длинная реплика Ночи: « - "Чуть за морем сойдешь ты, бранник бледный, / В эфирный гроб, - / Дрожь чутких сфер и ржанье груди медной / И медный топ ... » [С. 698].

Мать-Ночь отвечает сыну-Месяцу, что он, «бранник (воин) бледный» сойдет за морем в «эфирный гроб» (иными словами, луна закатится), но не это беспокоит Ночь, а то, что едва луна закатится, как взойдет солнце: снова свет, снова беспокойство. Тут же, в четвертой строфе, Ночь, словно забыв о сыне-Месяце, говорит о его брате, другом своем сыне - Солнце-Аполлоне. Солнце здесь потому Аполлон, что въезжает на небо в колеснице: «ржанье», «медный топ». Здесь слово «медный» создает ассоциации со звуком топа медного. В связи с символикой ночного

¹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений. [Текст]. В 2-х т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. / Лермонтов М.Ю. ; сост., подгот. текста и примеч. Э.Э. Найдича. – Л. : Сов. писатель, 1989. – С. 83. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

неба у Иванова, интересно напомнить высказывания А. Ханзен-Лёве: «ночное небо становится местом осуществления призыва «умри и стань» для мужественного светового духа, который погружается во мрак и возрождается в нем. В этой связи мифопоэтический принцип обратной проекции предстает большой инверсией микро- и макрокосмических сфер, низа и верха, глубины и высоты, могилы и колыбели, черной земли и черного неба ... » (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 401).

В шестой строфе, продолжая свою реплику, Ночь говорит, что бежит от Солнца: «"Бегу его, - но меч крылатый брызжет» [там же]. Меч Солнца – свет: « Уж он в груди!», - и ранит мать сын-Месяц, но она, еще недавно не желающая просыпаться, почему-то с радостью приносит себя в жертву сыну; в седьмой строфе читаем: « ... 'Мертви меня! / Огня хочу! Хочу неутолимо, / Мой сын, огня! ... » [там же]. Начиная со слов «Мертви меня» тут же следом вплетается чужая реплика-призыв: «"Мертви меня! / Огня хочу! Хочу неутолимо, / Мой сын, огня! / "Рази же! Грудь отверста копьям ярым! / Ее мертви! / Но сам – дыши божественным пожаром! / Но сам – живи! / "Один – живи "» [там же].

В восьмой строфе Ночь приносит себя в жертву, чтобы сын-Солнце жил: «Но сам - дыши божественным пожаром! / Но сам - живи!». Интересно заметить, что героиня, мать-Ночь, вначале желает спать, затем готова умереть под лучами солнца. Часто в поэзии смерть ассоциируется со сном и наоборот.

В девятой строфе Ночь сокрушается, что убивают ее сына, ее бога; речь может идти только о сыне-Солнце - сын-Месяц забыт в четвертой строфе. Бога-Солнце убивают стрелой из лука, а ведь лук - самое характерное оружие Солнца-Аполлона

В десятой строфе возвращается авторская речь, в строках первой и третьей: «Твой сын угас! ... Истома скорби дремлет ... / "О, не буди!" - / И снова миг у Ночи Свет отъемлет <...> / "Иль – победи!"» [там же]. Автор сокрушается вместе с Ночью, что ее сын «угас». Ночь опять умоляет (вторая строка): «О, не буди!». Однако, в последней строке та же Ночь предла-

гает другое решение: раз уж не можешь не будить, то - победи, разбуди навсегда, убей! Речь идет о победе над смертью: о полном воцарении Света. Тем самым Ночь как бы берет на себя функцию смерти, как у Микеланджело.

Строфа устроена следующим образом: пятистопный ямб (первый и третий стих) чередуется с двухстопным (второй и четвертый стих)¹. Эта стопа - очень русская, не античная, и теснейшим образом связана с русским символизмом. Прославил ее Блок - стихотворным циклом «На поле Куликовом» (1908); там эта строка варьируется:

... И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль ...

[Т. 3. С. 170]

До Блока и Иванова этот размер употреблялся Е.А. Баратынским и А.К. Толстым.

В стихотворении Блока можно усмотреть метрические и семантические переключки с стихотворением Иванова. «Щит»: «Был в щите Твой лик нерукотворный / Светел навсегда». «Колчан» и «копье»: «Наш путь - стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь», - эти слова-символы у Блока относятся к русскому прошлому эпохи войн Московии с Ордой; возможно, что это заимствовано у Иванова.

«Щит» появляется в первой строфе у Иванова: «Вся золотом мерцающим долина / Озарена: / Как тяжкий щит ночного исполина, / Встает луна» [С. 697].

«Колчан» появляется в третьей строфе: « - "Я вышел в путь; поют в колчане тесном / Мои огни: / Дай расточить их во поле небесном - / И вновь усни!"» [там же].

¹ О семантике пяти-двухстопного ямба в связи с сопоставлением стихотворного цикла «На поле Куликовом» Ал. Блока и стихотворения «Время», второго стихотворения цикла «Suspīgia» Вяч. Иванова, упоминается в работе Г.А. Левинтона и И.П. Смирнова: На поле Куликовом Блока и памятники Куликовского цикла // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л., 1979. – Т. XXXIV. – С. 81.

«Копья» появляются в восьмой строфе: «"Рази же! Грудь отверста копьям ярым! / Ее мертви! / Но сам – дыши божественным пожаром! / Но сам – живи!» [С. 698].

В стихотворении можно усмотреть скрытый диалог с Микеланджело, с его статуей Ночи, которая обращается к прохожему и просит его: «Не буди меня».

Структура диалога следующая: кроме «соло»-партии Ночи, в стихотворении говорит Месяц-сын Ночи: стихи 9-12, вся третья строфа. Солнце – другой сын ночи, не произносит ни слова.

Первые слова Ночи – в стихе 8, строфа 2: «Мне мира нет». Здесь можно усмотреть параллель с фразой: «Не буди меня». Дальше, после реплики Месяца, Ночь начинает говорить со стиха 13: « - "Чуть за морем», - и заканчивает стихом 36 в девятой строфе: «Мой бог – сражен!». Внутри этой длинной реплики есть «чужие реплики» вкрапленные в прямую речь, или «чужие» реплики внутри реплик. Первую из них, в шестой строфе: 'Гряди!', - (то есть приходи, наступай) произносит все живое на земле: «все, что он зачал, и все, что выжжет, / Поет: 'Гряди!'"» Вторая чужая реплика – «молитва Ночи». Она начинается со стиха 26: «'Мертви меня» и кончается в стихе 33: «"Один – живи!"»». Ночь произносит эту молитву, «любовию палима»; Свет отождествляется с Любовью, Аполлон-Солнце – с Христом; это, конечно, очень отдаленная ассоциация, но она есть. Не случайно и общий смысл стихотворения – мечта о победе над смертью.

Авторская речь появляется в стихах 1-4, вся первая строфа, затем в упомянутых стихах 37 и 39, в последней строфе: «Твой сын угас! ... Истома скорби дремлет ... <...> И снова миг у Ночи Свет отъемлет».

Стихотворение «Ночь» – это аллегория. Стихотворение также имеет характеристики философской элегии. Главная партия – лирическое «соло» принадлежит Ночи. Можно говорить и о лирическом дуэте: у Месяца есть своя партия.

«Гость»

К лирическому герою (или: имплицитному автору) приходит божественный гость, похороненный им в вертограде. По словарю Фасмера, ближайшая этимология слова определяется следующим способом: "сад", заимствованное из церковнославянского; старославянское врьтоградъ, заимствованное из германского: готическое *aurttigards* "сад, огород" (Фасмер М. 1996 : С. 30).

В стихотворении можно выделить две части. Первая - стихи 1-7, своего рода введение

. / Море ль голубеет пред очами? / Застят оку милостные слезы. / Где росой умильной слезы канут, / Загорятся маки на поляне, / Алой кровью брызнут анемоны» [С. 705], - лирический герой - имплицитный автор - говорит, что живет в саду - вертограде на горе, с которой видно море. Его жизнь наполнена гармонией с собою и природой, он восторгается жизни - творению Божьему. Ему так хорошо, что он плачет от умиления, и всюду, где упадет слеза, вырастает красный цветок, мак или анемон. Эта побочная тема, по видимости, к главной теме стихотворения отношения не имеет.

Вторая часть начинается со стиха 8: «Кто в мой сад стучится? Пред оградой» [там же]. Некто стучится в сад лирическому герою и называет его по имени; имени героя мы так и не узнаем: не жрец ли он Солнца?

В стихе 10 начинается эксплицитный диалог: «В добрый час, будь гостем, странник милый!» [там же]. Лирический герой приглашает к себе «милого странника». Оказывается, что его, странника, «прекрасного брата», герой ждал с нетерпением «в разлуке темной», - ждал, но не знал, кому тоскует. Пока все еще не ясно, кто же этот гость. Он выступает в роли «странника», «путника». Здесь выделяется типичный балладный сюжет. Возможно провести параллель с немецким романтизмом, напр., с балладой «Лесной царь» Гете.

Со стиха 15 идет ответная реплика странника: « - "Не на час меня зо-

"» [там же]. Странник говорит: не угощай меня и не стели мне постель, а рой могилу «под звездным кипарисом». Кипарис у Иванова именно символ ночи и смерти, кладбищенское значение кипариса частое в его поэзии. «Звездный кипарис» - это метафора; обычно звездное небо в поэзии уподобляется куполу, шатру, а здесь шатер - покров словно образован кроной кипариса, где звезды - либо сами ветви, либо висят на ветвях, как елочные игрушки.

В стихе 22 хозяин (имплицитный автор) зовет трех Дев: Печаль, Милость и Отраду: «"Ты, Печаль! ты, Милость! ты, Отрада!"» [там же]. Неясно кто они, служанки или сестры хозяину. Возможно предположить семантическую параллель, хоть и непрямую, с евангельскими сестрами Верой, Надеждой и Любовью.

С 27-го стиха вновь начинается повествование от первого лица: «Наверху горы моей зеленой / Я изрыл могилу на поляне: / Все б глядели на нее светила. / Хладное облобызал я тело; / Схоронил возлюбленное тело. / О полудни на холме на рыхлом / Выростал росточек кипарисный, / Потянулся к небу ветвьем темным; / Древом червленеет на закате, / К ночи сень в поднёбесье возносит, - / В сенях темных просветились звезды» [С. 705-706]. Хозяин (имплицитный автор) рассказывает о своем прощании и обряде погребения «возлюбленного» усопшего. В контексте стихотворения не сказано, что умер «гость». Вместе с тем, употребляется слово «тело» - так говорят про мертвеца, а не про живого. У Иванова, скорее всего, это намеренный художественный прием. Можно предположить, что приход гостя утром и его смерть вечером – это природная смена дня и ночи, таинство восхода и заката. Часто эти образы взаимозаменяемые: смерть-закат, рождение-восход.

В стихе 32 появляется *другой* кипарис: росток дерева над могилой. К полудню росток становится деревом; к ночи дорастает до неба, срастается с первым, с метафорическим «звездным кипарисом», отождествляется с ним. Солнце - ушло в небо, в Ночь, в Вечность (здесь можно вспомнить, что у Иванова Ночь-Вечность выступает иногда как мать Солнца).

Хозяин (имплицитный автор) слез не льет, сидит ночью «под звездным кипарисом». Он ждет: «Вертоград мой на горе высокой, / В нем сижу под звездным кипарисом - / Слез не лью, утешный. Шепчут ветви; / Звезды внемлют. Тихи ветви; звезды / Им поют. Дрожат, как струны, корни / В голос им. Гора звучит созвучно / Небесам ... И снова шепчут ветви ... / Звезды гаснут. Край небес светлеет ... » [С. 706]. Здесь слышится звучание «сверху», - космических сфер (созвучие горы и небес), также как и «снизу», - из земли, где « ... Дрожат, как струны, корни / В голос им ... ». Вся атмосфера этой строфы наполнена звучанием: природный хор и оркестр. К месту можно упомянуть и орфическую символику «лиры», встречающуюся у Волошина, о чем упоминает А. Ханзен-Лёве: «...И в связи с мотивом тополей, вещающих о смерти □...□ или еще яснее у Иванова: " <...> Дрожат, как *струны*, *корни* / В *голос* им. Гора звучит *созвучно* / Небесам ... И снова *шепчут ветви*...". (Иванов I, 705-706)» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 626). Утром всходит солнце (Солнце), и (в стихе 48) - «Гостя лик сияет пред очами / Смотрит в очи милостное Солнце» [там же]. Выходит так, что Гостем было Солнце, все стихотворение - аллегория суточного цикла. Или, иными словами, в образе « с о л н ц а , р о ж д а ю щ е г о с я и з н о ч и » «звездного кипариса» <...> - символ вечно рождающейся «новой земли» и «новой жизни» (Iovanovich M. 1990. P. 80).

В стихотворении можно усмотреть и некоторые смысловые параллели со стихотворением Тютчева «Над виноградными холмами ...» (мотив *светлого храма*), а также с Владимиром Соловьевым (мотив *света*, рождающегося из *тьмы*) в стихотворении «Мы сошлись с тобой не даром ...»:

Над виноградными холмами
Плывут златые облака.
Внизу зелеными волнами
Шумит померкшая река -
Взор, постепенно из долины,
Подъемлясь, всходит к высотам
И видит на краю вершины
Круглообразный, светлый храм.

[С. 143]

... Свет из тьмы. Над черной глыбой

Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их¹.

Заключительная строка стихотворения: «Смотрит в очи милостное Солнце ... » - отправная точка ко второму ивановскому сборнику «Прозрачность»: «...Поскольку в этой книге разворачивается сюжет, заданный заключительной строкой «Кормчих звезд»»² (Iovanovich M. 1988. P. 62).

Стихотворение написано пятистопным хором с пропуском двух ударений (с пиррихием на первой и третьей или четвертой стопе: UU

U U U), напоминающим трехударный тонический стих русских былин с их неперменной женской или дактилической клаузулой. Тем самым, он кажется размером очень народным. Сразу упоминаются лермонтовские стихи «Выхожу один я на дорогу ...». У Иванова, близость с этим стихотворением Лермонтова подчеркивается еще и тем, что стихи нерифмованные (белые). Метрические аллюзии раскрываются и в сопоставлении с немецким романтизмом, в котором пятистопный хорей является распространенным размером, если быть конкретнее, то обратимся к гетевской балладе «Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga, aus dem Morlackischen» («Печальная баллада о благородной супруге Асан Ага из Морлакиша») - это переложение Гете сербской народной песни «Hasanaginica». С начальными стихами ее: «Šta se b'jeli u gori zelenoj?» - ассоциируются начальные стихи «Гостя»: «Вертоград мой на горе зеленой ...» [С. 705]. Возможно предположить, что стихи переведены Гете были знакомы Иванову из оригинальных источников (см.: Кузнецова О.А. 2001 : С. 255).

Имея перед глазами весь сборник «Кормчие звезды», М. Иованович дает интересное определение с точки зрения его музыкальной структуры:

¹ Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / В.С. Соловьев. – Л. : Сов. писатель, 1974. – С. 92. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Иованович М. «Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника “Прозрачность” Вячеслава Иванова».

«Музыкальная структура *Кормчих звезд* должна в первую очередь создать полифонический эффект фуги, <...> раскрывавшийся в контрапунктическом изменении ролей «вождя», «спутника», «голосов», а также под влиянием хорового принципа (см. особенно раздел о Дионисе «Evia».)» (Iovanovich M. 1990. P. 88). Конечно, сюда можно добавить и «гостя» из одноименного стихотворения.

«Прозрачность»

Стихотворения в сборнике «Прозрачность» объединяются тематически и образно вокруг ключевого понятия, названного в заглавии. Намеченная в сборнике «Кормчие звезды» тема света здесь углубляется и переносится в гносеологический план. Это сугубо соловьевская тема – тема взаимоотношения «света» и «тьмы» – предвосхищается последними строками заключительного стихотворения «Гость» в сборнике «Кормчие звезды» в образе «с о л н ц а, р о ж д а ю щ е г о с я и з н о ч и «звездного кипариса»» (Iovanovich M. Ibid. P. 80).

Сборник «Прозрачность» проникнут именно соловьевским пафосом: идеей «всеединства», отразившейся в единстве образов «умирающего» и «воскресающего» бога Диониса и воцаряющего «свет» Христа. Эта сюжетная линия разворачивается вокруг пушкинской темы божественного посланничества поэта-пророка, задумывающегося о смысле жизни. Элементы пушкинского «Пророка» узнаваемы в образе Пришельца – Диониса-Христа из одноименного стихотворения «Пришлец», написанного в форме философского диалога. Отзвуки соловьевской идеи противопоставления угля и алмаза, изложенной в его статье «Красота в природе» (1899), отразились в строках: «уголь, воскресший радугой алмаза» в стихотворении «Пришлец» [С. 753]. У Иванова в этих строках обрисовывается образ «дионисийского» алмазного луча.

Образ Диониса-Христа распространяется и на такие стихотворения, в которых задаются основные гносеологические вопросы в духе философии Соловьева: философская элегия «Отзывы» или эпиграмматическое

стихотворение «Слоки», стилизованное под восточную философскую поэзию. Эту группу стихотворений можно поставить по распространенности на второе место за дифирамбическими стихотворениями, преобладающими в сборнике: «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный». К ним примыкает стихотворение «Хоры мистерий», прочитываемое в литургическом контексте и одновременно перекликающееся с различными жанрами: мистериями и прениями.

Наиболее распространенными стихотворениями в сборнике являются дифирамбы, например: «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный». Это диалоги в античном духе, задуманы как «хоровое действо». В них отражается «дионисийский» опыт самого автора – путника, «восходящего» в «заоблачные» пределы бытия и «нисходящего» в стихийные пределы хаотического мира, с целью религиозного постижения. Лирическим субъектом в этих диалогах является т.н. «хоровой» субъект с «хоровыми партиями» героев; повторяющиеся мотивы, относящиеся к переходу границ, являются мотивы восхождения: рождения, воскрешения, восхождения, связанного со световой символикой («Орфей растерзанный»), восхождения Фаетона («Гелиады»), восхождения, выраженного устойчивым символом орла («Ганимед»); и мотивы нисхождения: нисхождения Орфея, падения звезды-денницы («Орфей растерзанный»).

Ряд стихотворений имеет характер песни: «Цветы», «Испытание», имеющие также характер вакхической песни или французской «легкой поэзии» и «Золотое счастье», ближе по духу к песне счастливой любви.

В процентном соотношении в сборниках «Прозрачность» и «Кормчие звезды» стихотворные диалоги находятся в равном количестве. Нужно отметить, что общее количество стихотворений в сборнике «Прозрачность» в два раза меньше, чем количество стихотворений из сборника «Кормчие звезды».

От общего количества стихотворений диалогические стихотворения в сборнике «Прозрачность» составляют 12 %, это десять стихотворений.

Они появляются в первом, втором, четвертом и шестом разделах сборника, и отсутствуют в третьем и пятом разделах.

I

Мир первого раздела сборника «Прозрачность» - это мир зеркального отражения света и звука. Доминантным образом является образ драгоценного камня, метафорически изображающий прозрачность и связанные с ним мотивы преломления и отражения света.

«Отзывы»

В основе стихотворения лежит разговор с двойником или эхом:

«Маску сними!» - мой вызов кричал; и требовал кто-то:

«Маску сними!» - от меня. Полночь ждала. Я немел.

«Горе! я кличу себя!» - обрело отчаянье голос:

И, безнадежный, сказал кто-то: «Я кличу себя! ... »

[С. 742]

Герой взывает к пространству, в надежде услышать голос «Тайного», Бога; а ответ, «отзыв», получает от эха. Герой не просто ищет Бога, но Сам он тоже меняется. Характер диалога и ощущения «Я» меняются вбирая в себя все настроения, присущие человеку в поиске самопознания. И Бог, и мир откликаются и отражают весь спектр души человеческой :

Сначала «Я» ощущает в себе творящую силу: «звала моя сила». Ему отвечает Некто: «"Откликнись, коль ты – сущий!"». Затем «Я» себя называет "радостный": «звал я, радостный». Ему отвечает «Радостный, кто-то»: «Радостный, кто-то воззвал».

Далее идет антитеза: «Гнев мой вскричал: "Тебя нет!" <...> прогремел мне незримый / И презреньем отзыв запечатлел».

Гнев уступает место «вызову»: «мой вызов кричал», - которому отвечает кто-то: «"Маску сними!"».

И сменяется буря эмоций на «отчаянье»: «обрело отчаянье голос», - а «Радостный, кто-то» становится безнадежным: «И, безнадежный, сказал кто-то » [там же].

В стихотворении можно усмотреть семантическую параллель: «Ты — сущий» (в стихотворных строчках 2 и 3) и надпись: «Ты еси», - на

фронто́не дельфийского храма в Элладе; если быть более точным, то к загадочной букве «Е» на фронто́не этого храма, которую Иванов читает как: «Ты еси»: «"Тайный!" - звала моя сила: "Откликнись, если ты сущий!" / Некто: "Откликнись, коль ты – сущий!" - отвечивал мне. / И повторил мне: "Ты сущий!" И звал я, радостный: "Вот я!" / Радостный, кто-то воззвал: "Вот я!" - и смолкнул. Я ждал» [там же].

В своем трактате «О надписи „Е“ в Дельфах» Плутарх Херонейский предлагает такое истолковывание: «Ты есть сущий!» Иванов часто обращается к этой глубинной форме сознания высшего: «Ты еси» - в стихах и прозе; это для него важный текст.

Вторую смысловую параллель можно найти с одой Державина «Бог» - «Дух всюду сущий и единый»¹:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движенъи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!,
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто всё собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: бог. ...

Стихотворение «Отзывы» можно определить как философскую элегию. Мотив одиночества и мотив разочарования – создают характер и настроение элегии. Поиск диалога с Богом, требования доказательств Его существования и ощущение одиночества и разочарования – это философский аспект стихотворения.

Стихотворение по форме - элегический дистих: гекзаметр и пентаметр. Диалог - эксплицитный. Собеседников двое: лирический герой (имплицитный автор) и эхо. Но сюжет и тема стихотворения заставляют в нем видеть разговор с самим собою, нежели диалог в принятом его понимании.

¹ Державин Г.Р. Стихотворения / Г.Р. Державин. – Л. : Сов. писатель, 1957. – С. 114-116. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Для стихотворения «Отзывы» характерным является форма *прямой речи*, это сближает его с античными элегическими стихотворениями большего объема. Об этом также упоминает С.С. Аверинцев в книге «Скворещиц вольных граждан ...» (Аверинцев С.С. 2001 : С. 146).

«Пришлец»

В стихотворении разворачивается сюжет Диониса – «пришельца», - его образ сближается Ивановым в этом стихотворении с Христом. Образ «пришельца» - устойчивый литературный образ, появляющийся у Лермонтова в поэме «Демон» и стихотворении «Гость»; у Тютчева – в стихотворении «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный».

Во второй строфе, стих 5, герой противопоставляет крест и тирс, а Дионис ставит их в один ряд, почти отождествляя возникновение философского постулата о единстве противоположностей: « - Крест ли ты – иль тирс – возносишь? / - "Пышный тирс и крест – несут тебя" [С. 753]. В третьей строфе, стих 9-12, эта мысль иллюстрируется следующим образом: Дионис, подобно Христу, помощник - «разрешитель» и в битве, и в молитве: « - Крест ли ты – иль тирс возносишь? / - "Пышный тирс и крест – несут тебя". / - Ты чего от сердца властно просишь? / - "Что сердцам даю: себя"» [там же]. В первой строфе герой воспринимает его «чуждым»: « - Кто ты, чуждый? – "Дионис"» [там же], - далее происходит узнавание родного, своего: «свирель» сливается с «благовестом».

В четвертой строфе, стих 13-16, раскрывается суть «знака» Диониса: « - Что твой знак? – "Прозренья глаза, / Дальность слуха, окрыленье ног; / Угль, воскресший радугой алмаза; / В чреве Я взыгравший бог"» [там же]. Если поглядеть на символику стихотворения, то здесь возможно углядеть семантическую параллель «Знака» Диониса с виноградом, но выраженное через символ «хмель», стих 10: «Я вам бранный хмель». Виноград не противоречит основной символике: «прозрению глаза», «дальности слуха» и «окрылению ног», - наоборот, совпадает с ними семантически. Здесь можно также усмотреть семантическую параллель с «Пророком» Пушкина:

... И он мне грудь рассек мечом,

И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

[С. 66]

В стихе 15 уголь превращается в алмаз. Эта устойчивая поэтическая метафора появляется у Ницше в произведении «Так говорил Заратустра», у символистов, напр.: у Бальмонта в сонете «Путь правды» или у Блока в поэме «Возмездие». Стоит отметить, что возможным источником идеи противопоставления угля и алмаза в связи с их отношением к свету у Ал. Блока в поэме «Возмездие» и Вяч. Иванова в стихотворении «Алмаз» («Прозрачность») является статья Вл. Соловьева «Красота в природе» (1899). Относительно стихотворного цикла «Царство прозрачности» Иванова [С. 754-756], А. Ханзен-Лёве упоминает: «Старинное герметико-алхимическое представление о «зачатии» (порождении) драгоценных камней (теллурического золота) под действием световых лучей, исходящих от солнца и светил, возрождается здесь в виде уже знакомой нам ассоциации драгоценного камня с его противоположением – «у г л е м»» (Ханзен-Лёве 2003 : С. 416).

Явление Диониса в «чреве взыгравшего бога» ассоциируется также с евангельской символикой: « ... взыграл младенец радостно во чреве моем ... » (Лк. 1,42-45). «Он носим был во чреве, но узнан пророком, который сам был еще во чреве и "взыграл" перед Словом, для Которого получил бытие» (Лк. 1, 44), - объясняет в своем «Слове 29» Свт. Григорий Богослов: (1994 : 426). Это характерная черта для творчества Иванова – синтез язычества и христианства.

Стихотворение «Пришлец» посвящено С.А. Котляревскому, но здесь не виден прямой диалог с ним. Это философский диалог с мифологическими персонажами. Говорящих лиц трое: лирический герой (имплицитный автор), Сивилла и Дионис.

II

Во втором разделе сборника отображена идея созерцания истины в «другом», которая проецируется на тему любви. Помимо лирического «я» появляется лирическая героиня. Любовь ведет к самообретению и единению с Богом.

«Цветы»

Стихотворение «Цветы» посвящено поэту-символисту Н.Е. Пояркову. Оно является диалогом лирического героя с цветами: неодушевленным собеседником. В стихотворении можно наблюдать диалог корифея с хором.

Первые две стихотворные строчки первой строфы и вторая строфа относятся к речи лирического героя. Вся остальная часть стихотворения - ответная реплика цветов. В первой и третьей строфах цветы говорят о себе, что они «цветы могилы». Человек же хотел бы их видеть «улыбкой красоты» [С. 770].

Четвертая строфа является ключевой:

«Мы будем вновь святы
Сынам расцветшей силы,
Что встанут увиты
Венками красоты!»

[там же]

Типичные для Иванова мысли раскрываются в этой строфе. Возможно допустить, что речь о соборности, состоящейся не только в слиянии дионисийства с христианством: «сыны расцветшей силы» будут «венками увиты», как юноши Эллады, - но и в преодолении разрыва между поэтом-художником и читателем-слушателем, в снятии пушкинского противопоставления поэта и черни.

В четвертой строфе раскрывается антиэлегический ход элегии: противопоставление вечного круговорота в природе и безнадёжного, окончательного завершения человеческого существования. Стихотворение заканчивается темой воскрешения цветов и человека, что придает ему антиэлегический характер.

Устойчивыми мотивами являются: «улыбка красоты», «венки красоты». «Улыбка красоты» ассоциируется с образом женской красоты в поэзии А. Фета. «Венки красоты» встречаются у В. Г. Бенедиктова, напр., в стихотворении «Облака»: «в венках красот туманных Неуловимый хоровод» (Бенедиктов В.Г. 1983 : С. 68).

Стихотворение написано трехстопным ямбом. Рассматривая его с точки зрения семантики трехстопного ямба, предложенной М.Л. Гаспаровым в статье «Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба», его можно соотнести с группой, в которой преобладает трехстопный ямб с чередованием женского и мужского окончаний, т.е. к песне. (см.: Гаспаров М.Л. 1979а : С. 287). К этой семантической традиции XVIII в. относятся песни Ломоносова, Сумарокова, Попова, Карамзина, Пушкина и др. В эпохе романтизма выделяются песни «Кольцо души-девицы ... » и «К востоку все, к востоку ... » Жуковского (см.: там же). Эта семантическая традиция далее разветвляется в «легкую» и «шуточную поэзию», а «легкая поэзия» в «простую поэзию»: «ЯЗжм (трехстопный ямб с чередованием женского и мужского окончаний – прим. ав.) становится размером коротких лирических стихотворений, иногда с намеком на аллегорию – от таких, как *Зима не даром злится, Прошла ее пора...* Тютчева и *Печальная береза У моего окна ...* Фета ... » (см.: там же).

В стихотворении «Цветы» чередуются мужское, женское и два мужских окончания в первой и третьей строфах; мужское, женское и два мужских окончания во второй и четвертой строфах. В стихотворении обрисовываются два семантических ряда в конфликте: «цветы могилы» и «цветы мечты». В первой и третьей строфах с повторением «унылы – унылы» и чередованием женского, мужского и двумя женскими окончаниями прослеживается семантика смерти: «Зачем вы так унылы, / Цветы моей мечты? / - "Затем мы так унылы, / Что мы – цветы могилы"», - первая строфа; и третья строфа: « - "Не тронь нас. Мы унылы: / Мы ваших весн цветы, / Вам на гробах лишь милы, / Мы вам цветы могилы"» Во второй и четвертой строфах с чередованием мужского, женского и двумя мужскими окон-

чаниями повторяется «красоты – красоты», прослеживается семантика жизни: «И вы, лугов цветы, / Зачем вы так унылы? / Цветите нам, цветы, / Улыбкой красоты!», - вторая строфа; и четвертая строфа: «"Мы будем вновь святы / Сынам расцветшей силы, / Чтò встанут увиты / Венками красоты!"».

IV

В четвертом разделе преобладают стихотворения, написанные в духе античных дифирамбов: «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный». Это диалоги в античном духе, задуманы как «хоровое действо».

«Ганимед»

В стихотворении разворачивается миф о Ганимеде, который был похищен Зевсом или орлом Зевса (избравшего его за красоту), получил на Олимпе бессмертие и вечную юность, и сменил Гебу в должности виночерпия богов (подавал им нектар и амброзию).

Все стихотворение входит как часть в более позднее сочинение Иванова: в драму «Тантал», причем три монолога Ганимеда отданы Пелопсу (у Иванова — сыну Тантала): Пелопс произносит их во сне, а окружающий его хор считает, что спящий юноша — Ганимед.

Диалог в стихотворении – эксплицитный. Участниками диалога являются: Ганимед, Хор долины, Хор высот. Монолог Ганимеда сменяется Хором долин и Хором высот. Два хора в «Тантале» названы Хором нимф долины и Хором нимф высот. Стих - свободный.

Михаел Вахтель (Wachtel M. 1995. P. 85) в монологе Ганимеда, в метрически нерегулярных, повторяющихся словах-восклицаниях видит аллюзию на Гете:

... Но могучие лапы
Тесно нежат,
Подъемлют,
Подъемлют ...
Орел, орел!
Как весело мне
Лететь над долом!
Куда ты взнесешь меня!
Сильный орел?

[С. 792]

Во втором монологе Ганимеда (монолог Пелопса во сне в «Тантале») своеобразно слово «дхнул» вместо «дохнул». Оно взято из старославянского текста Песни Песней Соломоновых: «Брат мой мне, и аз ему, пасый в кринах, дондеже дхнет день, и двигнутся сени ... » (2,16-17)¹. Иванов это воспринимает через Державина и Пушкина. В третьем монологе появляется «Огневержец», или Феб-Аполлон, бог Солнца:

... Где дол родимый,
Огневержец?
Златые руна
Застлали, заткали
Тропы забытые:
Нет возврата! ...
[С. 794]

В стихотворении можно выделить устойчивые символы: «Сильный орел» из первого монолога Ганимеда ассоциируется с Тютчевым:

Над нами бредят их вершины,
В полдневный зной погружены -
И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины ...
(«Смотри как роща зеленеет ...») [Т. 2. С. 85]

«Черный челн» в третьем монологе Ганимеда [С. 793] ассоциируется с «черным челном»/«челном томленья» Бальмонта:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
□...□
Умер вечер. Ночь чернеет.
Ропщет море. Мрак растет.
Челн томленья тьмой охвачен.
Буря воев в бездне вод.
(«Челн томленья») (Бальмонт К.Д. 1994 : С. 35-36)

На тему «Похищения Ганимеда» сделано множество античных скульптур. Известна и картина «Похищение Ганимеда» Рембрандта. «Похищение Ганимеда» описано в «Илиаде» Гомера.

«Стихотворение», - узнаем в «Примечании о дифирамбе»

¹ Цит. по: «Елисаветинская Библия» 1751 г. // Библия [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://krotov.info/library/bible/slav/slav_ind.htm

Вячеслава Иванова – «задумано в духе античных дифирамбов, предназначенных для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены». [С. 816]. Для Вячеслава Иванова, такие дифирамбические формы – « ... образчик сценического диалога, начатки которого в древнейшем дифирамбе так важно установить для уразумения свидетельств о происхождении трагедии из дионисических хоров». [там же].

Как и во всех дифирамбах, для стихотворения «Ганимед» характерен сюжет преодоления существующих границ. Здесь это восхождение, оно выражено устойчивым символом орла.

«Гелиады»

В стихотворении разворачивается известный миф о Гелиадах, дочерях Солнца-Гелиоса, которые запрягли солнечных коней в колесницу Гелиоса. Их брат Фэтон взошел на колесницу, но не совладал с конями и упал в воды реки Эридан. В этом падении он поджег землю (кони-то огненные) и погиб. Погребен у Эридана. Предполагается, что Эридан – современная Рона или По. Гелиады же были превращены в три тополя над Эриданом, которые оплакивают Фэтона, или по другой легенде, как у Иванова во втором хоре Гелиад, остались девами, сидят и плачут под тремя тополями: «Три сестры, под тополями, / Слезы льем о светлом брате: / Слезы каплют белых сеней, / Застывают в янтари» [С. 796]. Согласно мифу, их слезы (или слезы тополей) были превращены в янтарь. В трагедии Эсхила «Гелиады» тоже есть хор Гелиад. Он же появляется в «Метаморфозах» Овидия.

Стихотворение является эксплицитным диалогом. Три Гелиады говорят сразу все вместе или поотдельности. По традициям античного дифирамба и здесь используются восхваления, напр., в третьем хоре Гелиад: «О, Фэтон! / Пели тебе / Песни Сирен: / Веруй в свой сон! / Вверься Судьбе! / Будь дерзновен!» [С. 798]. Характерны также и элементы трагедийного плача, напр., в четвертом хоре Гелиад: «Девы Солнца, Гелиады, / Над глубоким Эриданом, / Мы под пологом багряным / Дымно меркнувшей Зари, / На кургане на прибрежном / Плач творим – нам нет отрады!» [С. 800]. В

контексте вопроса о происхождении трагедии, Иванов, в упомянутом в предыдущем тексте «Примечании о дифирамбе», выделяет форму, соединяющую трагедию с первоначальным дионисийским «хоровым» действием.

Первый хор трех Гелиад написан восьмистишиями с нерегулярной рифмовкой.

В стихотворной строчке 9 появляется «наш отец». Это Гелиос, отец Гелиад. В стихотворной строчке 27 появляется метафора «слез белых сеней» - «сеней белолистных тополей» из стихотворной строчки 24, превращающихся в янтарь.

В стихотворении появляется устойчивый сюжет, связан с переходом границы между двумя мирами: реального и потустороннего миров. Например, в хоре трех Гелиад просматриваются два хода: восхождение и нисхождение. К восхождению относятся строки: «С той години, как — умильной / Пеней — из земли могильной / Трем нам встали три прохлады / Белолистных тополей» [С. 794]. В следующей строфе просматривается нисхождение: «Три сестры под тополями / Мы тоскуем, Гелиады, / Каплют слезы белых сеней, / Застывают в янтари» [С. 795].

Во втором хоре Гелиад, в третьей строфе, появляется устойчивая символика *полутени/полудня*: «Неземной сменяла день / Полутень / Теплых трепетов янтарных, / Отголосков светозарных» [там же]. На разновидности символика полудня — дионисийского часа Пана и масонского «высокого полдня» указывает А. Ханзен-Лёве (см.: Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 359-360; 388). Для Иванова более характерна дионисийская символика полудня. Этот устойчивый символ встречается у Тютчева в стихотворениях «Полдень», «Снежные горы»; у Ницше - «Так говорил Заратустра».

В пятой строфе: «Рдела пурпура дуга, / И рога / Сонных юниц золотых / Отрясали далее лунных / Беловейные снега» [там же], - луна ассоциируется с рдением солнца. Происходит магическая встреча двух светил. «Рдела пурпура дуга» - солнце еще присутствует, но уже на его престол восходит месяц и звезды. Подобная символика встречается в символистской поэтике Бальмонта, Белого, Брюсова.

В седьмой строфе: «Осенил ослушных дев / Отчий гнев! / Звезды копья мести метят, / Луны рдяные не светят.» [С. 796], - в стихе 67 появляется метафора: звезды уподоблены девам, которые копья мести метят.

Дальше идут три катрена, три монолога трех Гелиад. У каждой из трех сестер были свои чаяния, связанные с Фазтоном. Первая сестра мечтала о возвышенном: «воспаряла / За мечтой недольных стран» [там же]. Вторая завидовала: «завидуя, стремилась / Взор на быстрый Эридан» [там же]. Третья хотела смерти: «Встретить жребий неизбежный» [там же].

Стих 94 – это третий хор трех Гелиад. Снова появляется восмистишие с нерегулярной рифмовкой. Сестры сетуют, что им нет отрады без брата: «Оттого – нам нет отрады! - / Скошен он, как цвет весенний: / Плачьте, сестры, над полями / Неусыпными Зари!» [С. 797].

Далее, со стиха 102 по стих 110 идет обмен репликами трех Гелиад, причем реплика либо равна одному стиху (трохеическому диметру), либо укорочена и составляет лишь его часть. Обмен репликами в один стих был характерным для афинских трагиков V века до Р.Х. Самыми известными являлись Эсхил, Софокло и Еврипид. Стих со 102-го по 107-й содержит чужую реплику: каждая из Гелиад цитирует себя, вспоминает, что она сама говорила Фазтону, побуждая его встать на колесницу.

Первая Гелиада: «Брат!» я пела: «Будь прекрасен».

Вторая Гелиада: Я: - «Дерзай!».

Третья Гелиада: А я: - «Погибни!» и т.д.

В четвертом хоре трех Гелиад, «Будь дерзновен!», - в первой строфе отсылает к фетовскому: «Познать дерзаешь ты как бог» («Добро и зло»), - на что указывает М. Иованович: «Фетовское “Познать дерзаешь ты как бог” (с. 22), сопряженное с “дерзанием” отправления “на запретный путь”, навстречу “стихии чуждой, запредельной” (с. 26), обусловило ивановскую мысль о “крайнем дерзновении индивидуального духа”, в том числе духа художника (с. 731 – «*Копье Афины*» - прим. ав.), воплощенную в параллельных голосах “Слок” <...> и “Гелиад”» (Iovanovich M. 1988. P. 75-76). Затем идет монолог первой Гелиады, стих 124-143, написан четырехстопным ямбом. Стихи: «Он был прекрасен, отрок гордый, / Сын Солнца,

юный Солнцебог, / Когда схватил рукою твердой / Величья роковой залог,
- / Когда бразды своей державы / Восхитил у зардевших Ор, - / А кони би-
лись о заставы, / Почуя пламенный простор! / И, пущены, взнеслись, за-
ржали, / Покинув алую тюрьму, / И с медным топотом бежали, / Послушны
легкому ярму!» [С. 798], - стилистика этих строк отсылает нас к оде XVIII
века, оде Ломоносова и Державина. В последней стихотворной строчке по-
является *фосфор*: «Дрожа, в эфир священной Ночи / Мчит Фосфор луч
своей звезды, - / А он по миру водит очи, / Держа, бестрепетный, бразды!»
[С. 799]. В греческой мифологии Фэтон был идентичен с фосфором, или с
утренней звездой.

В монологе второй Гелиады, стих 144-163, в предпоследней строфе
появляется устойчивый символ «хаос огнеокий», символизирующий в по-
эзии Тютчева и романтиков бессознательное, ночное, темное в человеке и
в Природе.

В хоре трех Гелиад, стих 184-215, возвращаются восьмистишия, ко-
торыми начат первый хор трех Гелиад. Многие стихи варьируют прежние,
уже прозвучавшие стихи. Повторяются первые три стиха: «Девы Солнца,
Гелиады, / Над глубоким Эриданом, / Мы под пологом багряным / Дымно
меркнувшей Зари» [С. 800].

Во второй строфе появляется античная идея рока: «Рок – творить
нам, Гелиадам, / Плач надгробный над порывом / Огнекрылым, дерзно-
веньем / Огнеликим Красоты!» [там же]. Эти строки снова отсылают к фе-
товскому «Познать дерзаешь ты как бог». Плакальщицы-Гелиады вызыва-
ют в памяти идеал Красоты. В дальнейших стихах, в связи с символикой
огня, появляются характерные для мифопоэтического мышления визио-
нерные проекции: «Рок – стремиться Солнца чадам / За божественным
призывом, / Мановеньем, дуновеньем - / В край надзвездный, край Меч-
ты!». Об этом упоминает А. Ханзен-Лёве: «В (визионерском) в о о б р а ж е
н и и аспект огня проявляется в радикальном преобразовании эмпириче-
ски-рационального, прагматического мироустройства «обратно», в перво-
природу докультурной архаики, и «вперед», в постисторическую апока-

липтику тотальной проекции. Это относится и к ретроспективной «мечте», т.е. к «воспоминанию» и «памяти», «выжигающим» и переплавляющим все привычные категории» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 287-288).

Устойчивый мотив «надзвездные края» встречается в поэзии Лермонтова, поэма «Демон», или у Шиллера, «Ода к радости».

В третьей строфе, стих 207: «Светит... Призрак, ты зовешь?», - Фаэтон, которому адресован дифирамб, уже возникает здесь как призрак, т.е. отчасти возрожденный, который, в отличие от Диониса, по легенде не возрождается.

В последней строфе, стих 212-215, плакальщицы-Гелиады, в начале диалога сидевшие под тополями, далее превращаются сами в тополя, автор как будто специально усугубляет их положение, ограничивая движение: «Ах, нас корни не пускают, / Руки ветви распускают ... / Облачает, разлучает / Белолиственная сень!» [С. 801]. Вновь просматривается сюжет, связанный с переходом границ. В предыдущей строфе это относится к восхождению Фаэтона: «Брат, явись! ... И ты встаешь / Над водами, в ризе бледной, - / Но восторг безумит очи, - / Но лучей венец победный / Светит ... Призрак, ты зовешь?» [С. 800]. В последней строфе встречается нисхождение: «Ты зовешь? Восхить нас, милый! / Поглоти своей могилой!.. / Жертва! вновь твой лик венчает, / Бледный, бледных молний тень!.. / Ах, нас корни не пускают, / Руки ветви распускают / Облачает, разлучает / Белолиственная сень!..» [С. 801].

Стихотворение «Гелиады» является дифирамбом, однако, адресованным не Дионису, а Фаэтону, сыну Гелиоса в древнегреческой мифологии.

«Орфей растерзанный»

Стихотворение – это по-новому рассказанный миф о растерзании Орфея менадами. В нем слышны отголоски мифа о спасении Эвридики и «нисхождении» Орфея в Аид, воспринятым Вячеславом Ивановым, вслед за Владимиром Соловьевым, в его теургическом аспекте. Этот вариант мифа Соловьев развивает в своем стихотворении «Три подвига». Также

слышны мотивы мифа об участии Орфея в походе аргонавтов, появляющиеся в стихотворении Иванова «Возрождение». Эта тема близка русскому символизму, встречаем ее в стихотворениях А. Белого "Аргонавты", "Золотое руно"; "Сторожим у входа в терем..." А. Блока, "Арго" Эллиса и др.

Во вступительной части, первом хоре Океанид, Океаниды, обращаются к Орфею и просят избавить их из заточения: «Мы – Хаоса души! Сойди заглянуть / Ночных очей в пустую муть! <...> Мы телами сплелись, Орфей, Орфей! / Волосами свились, как поле змей! / Тоска нам гложет белу грудь - / Грудь хочет, не может со дна вздохнуть!» [там же]. Нисхождение Орфея связано с устойчивым сюжетом перехода границ. Здесь появляется устойчивый символ волос (змей), с которыми ассоциируются Океаниды. Это поясняет А. Ханзен-Лёве: «Орфей должен не только «спасти» Океанид, т.е. освободить их из тюрьмы нижнего, подводного мира, он должен также распутать их «сплетенные (свалявшиеся) волосы и тела» (диаволический промискуитет) и так же гармонизировать, как струны своей лиры» (там же: С. 175).

По словам Лены Силард: «Соревнуя голоса Океанид и Мэнад, дифирамб Вяч. Иванова тем самым уже воспроизводит тот вариант космогонической концепции орфиков (прежде всего вариант Дамаския), который в качестве первоначал мира обозначает *воды и землю*» ¹. (Szilard L. 1996. P. 218-219). Его дифирамб обнаруживает связь не только с орфической традицией, но и с традицией русского фольклора, на связь с которым указывает Лена Силард в упомянутой выше работе. Таким образом, стихи: «Тоска нам гложет белу грудь - / Грудь хочет, не может со дна вздохнуть! / В белу грудь мы бьем, Орфей, Орфей!» [там же], - ассоциируются с причитанием-стоном сестрицы Аленушки из известной русской сказки. Связь с фольклором поддерживает и метрическое прочтение строк: Первые два стиха первого катрена: «Мы – девы морские, Орфей, Орфей! /

¹ Силард Л. «"Орфей растерзанный" и наследие орфизма».

Мы – дети тоски и глухих скорбей!», - четырехстопный амфибрахий, с пиррихией на последнем слоге третьей стопы. В этих двух стихах есть внутренняя рифма: «морские — тоски и». Третий стих: «Мы – Хаоса души! Сойди заглянуть», – чистый четырехстопный амфибрахий. Четвертый стих: «Ночных очей в пустую муть!», — четырехстопный ямб, который, однако же, может быть прочитан как четырехударный тонический стих. Во втором катрене стих 5-6: «Мы – смута и стоны, Орфей, Орфей! / Мы пут препоны, тугу цепей!», - устроены почти как стих 1-2, тот же метр и внутренняя рифма. Стих 6 имеет еще пиррихий на последнем слоге первой стопы. Стих 8: «Захлебнуть нашу горечь в земную грудь!», — четырехстопный анапест с пиррихией на последнем слоге третьей стопы, который, опять же, допускает прочтение как четырехударный тонический стих. Метр варьируется. В сущности, важны только четыре сильных ударения в каждом стихе; можно считать размером четырехударный дольник. Неизменна внутренняя рифма в двух первых стихах каждого катрена.

В монологе Орфея, во второй строфе, появляется «отец ночей», ассоциирующийся с мировым Хаосом. В третьей строфе: «Но Хаос нудит мольбой святою / В семь пленов Муза, и зиждет мир / Дугой союза: и красотою / Прозрачной будет всех граней мир» [С. 802], - проводится параллель между ночной, дионисийской символикой - хаосом, и дневной, аполлонической символикой - светом. Строфа переполнена насыщенной символикой: «Мир» в стихе 30 — мир-вселенная, а в стихе 32 — мир-покой.

Смысл стихов следующий: Муза преобразует («нудит») Хаос и создает («зидет») мир (вселенную, Космос) с помощью семи струн («семь пленов») кифары, хотя стоит отметить, что по одному из мифов Орфей довел число струн кифары до девяти, но Иванов оставляет в своем варианте семь.

Семеричный принцип вновь появляется в этом стихотворении. Вспомним, что этот принцип появлялся в стихотворении «Под деревом кипарисным» в «Кормчих звездах». Семеричный принцип - основополагающий как для учения пифагорейцев, так и для учения орфиков, в данном

случае соотносится с гармонизирующим принципом Музы, который в своем труде раскрывает Лена Силард: «мифологема Музы непротиворечиво вбирает в себя и другие характеристики принципа гармонизации – от пифагорейских, с их опорным числом 7, до соловьевских – с их концептом Мировой души, «материи божества», устроительницы мира. Причем, способ устроения мира – «дугой союза» - подсказывает и другое имя, даваемое Вл. Соловьевым зиждительнице мира (с неперенным примечанием: «гностический термин»), - имя Девы Радужных Ворот». (Szilard L. 1996. P. 219). В последней стихотворной строчке: «Прозрачной будет всех граней мир», - присутствует характерный для Иванова момент преодоления граней, ассоциирующийся с понятием *трансцензуса* Августина. На это указывает Лена Силард в вышеприведенной статье, - в смысле *опрозрачивания* граней относительно ключевого понятия «прозрачности».

В последней строфе монолога Орфея: «Созвучье браней – созвучье граней / Один Вселикий во всем велик! / Молчите, клики! / Луч блещет ранний! / Лучите лики! Где луч, там лик!», - символика света связывается с символикой звука: «созвучье граней». Таким образом, метафора «семь пленов» раскрывает связь между семизрачным принципом «Царства прозрачности» и семизвучным принципом: в музыке, или гармонии сфер. Последняя строка: «Лучите лики! Где луч, там лик!», - ассоциируется с алхимической символикой очищения и восхождения. Об этом так же упоминает Лена Силард: «Ассоциация с философской алхимией поддерживается параллелизмом между движением света и преобразованием духа, в характеристику которого сразу вводится опорный термин христианства: Лучите лики! Где луч, там лик». (Ibid. P. 222). Реплику Орфея: « движущего мир к осветлению» (Ibid. P. 221) - так же характеризует, по словам Лены Силард, - «Смена цветов от темного (ночного) ко все более светлому <...> и – особенно – введением ассоциаций с огнем («огнезвучный день», «огнетень»), золотом («золотая заря») и кровью, кульминирующие в названиях солнца, связывает жертвенные цвета дионисийства, как их описывает Вяч. Ива-

нов в книге «Дионис и прадионисийство», с алхимической символикой очищения и восхождения» (Ibid. P. 222).

Монолог Орфея, стих 21-36, написан четырехстопным амфибрахийем с пиррихиями на первом слоге второй и первом слоге четвертой стопы (четырёхударный дольник). Через весь первый катрен, стих 21-24, идет внутренняя сквозная рифма: «девы—напевы—гневы—ревы». Вторым катреном, стих 25-28, устроен так же, как первый, только внутренняя рифма имеет схему abba: «смуты—вечность—быстротечность—лютый». Третий катрен такой же, как и второй, с внутренней рифмой abba. Четвертый катрен полон внутренних созвучий и аллитераций. Размер такой же как и в остальных катренах.

В следующем хоре Океанид в первой строфе появляется Люцифер — символ утренней звезды, планеты Венеры (вечерняя Венера — Веспер). Падение звезды-денницы (сына зари, ангела) восходит к книге пророка Исаии (14,12); отсюда пошло: падший ангел, сохранивший первоначальное имя Люцифера (Lucifer — «светоносный»). Падение звезды-денницы соотносится с нисхождением, переходом границы в иной мир. Во второй строфе звук Орфеевой лиры отождествляется с золотым лучом зари: «звук золотой зари». Символика света вновь сливается с символикой звука: «И вал расступчивый, вал непокорный / Тебя, о звук золотой зари, / Взлелеет, лобзая, над ночью черной: / Гряди по мне и меня мири!» [там же]. Относительно последней стихотворной строчки: «Гряди по мне и меня мири!», — Лена Силард указывает «на связь усмирения и просветления темных стихий с евангельским чудом хождения по водам» (Szilard L. 1996. P. 221). В последней строфе: «И главы змей моих не ужалят / Твоей ноги, огnezвучный День! / Мириады уст тебя восхвалят, / Впивая следов твоих огнетень!» [там же], — миф об Орфее переплетается с солнечным мифом Иванова. Это уточняет А. Ханзен-Лёве: «... Океаниды, как воплощение диаволического мира обещают в случае их *solificatio* (именно Орфеем-солнцем) не жалить в пята «огnezвучный День», как это пыталась сделать змея — женское воплощение диавола, которую топтало световое явление. Очевидный здесь

процесс контаминации женского светового явления (царицы, Софии, Марии и т.д.) с мужским воплощением солнца (к тому же сведенным здесь к фигуре Орфея!) в высшей степени характерен для неомифологии Иванова». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 175).

Ответную реплику Океанид к Орфею, по словам Лены Силард, характеризует: « ... нарастание синестезирующих именований, обращенных к Орфею («звук золотой зари», «огнезвучный День» - «огнетень»), которое – чуть ли не в полном соответствии с орфическим мифом о боге-демиурге Сияющем-Фанесе – кульминирует, когда произносится имя Светоносца – «Люцифера ясного» - «Светодавца» (ДиП, 164) – Чей луч проник до моих глубин». (Szilard L. Ibid.). По Г.В. Обатнину, в последней стихотворной строчке речь идет о примере застывших эмблем в лирике Иванова: « ... луче, пронизывающем темноту, (пр)освещающим ее». (Обатнин Г.В. 2006 : С. 142).

Монолог Орфея характеризует, прежде всего, аллюзия на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», написанные четырехстопным хореем: «Ты зовешь или пророчишь? ...» [С. 665-666]. У Иванова, в третьей строфе, начиная со стиха 61, пятистопный хорей: «Что ты, что пророчишь, лебедь белый ...» [С. 803].

В первой строфе: «Миротворите звон волненья! / К вам путь ему заря мостит ...», - проводится аналогия между звуком и лучом света, соединяющим, как мост, землю и небо, подобно радуге. В последней стихотворной строчке второй строфы: «По мне грядущему», - намек на то, что Орфей – тоже предтеча Христа. Далее, на параллель с пушкинским «Пророком» указывает М. Иованович: «В <...> «Орфее растерзанном» обыгрывается и другой мотив из Пушкина – мотив его «Пророка», трактующего итоги пребывания поэта в пустыне (с. 257). Слова Орфея: «Я жду. Исполнишь кровью. Брызги, Луч, жрец предвечного огня! / И лик твой жертвенный – меня Венчай во исполнение Жизни!» (с. 803) - перекликаются с пушкинским «Исполнишь волею моей» (с. 258)¹⁸. (Iovanovich M. 1988. Р. 64). Истоки образов «лебедя белого», «белопенного лебедя красоты» М.

Иованович находит в следующем: « ... согласно ивановской ссылке на платоновского «Федона», символом «божественного посланничества» поэта (с. 710 – «Поэт и чернь» - прим. ав.), т.е. того, о чем идет речь в пушкинском «Пророке». Возможно также, что ивановский образ «лебедя» отсылает к Тютчеву (см. его «лебедя чистого» и «лебединые голоса» - с. 26, 208 – «Лебедь», «Тихо в озере струится ...» - прим. ав.), особенно если иметь в виду, что тютчевский «лебедь» предстает одетым «чистой стихией» - делом «божества» (с. 26).» (Ibid. Р. 64-65). Согласно А. Ханзену-Лёве, ивановский «лебедь» является посредником между лунным и солнечным началами. (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 526-527). В последней строфе, стих 78-79: « ... Солнце ночи, темною музыкой / Дня завет в разрывах тьмы воспой!», - луна превращается в «солнце ночи» [там же].

В последнем монологе Орфея, стих 86-90, появляется ремарка «Солнце восходит». В стихах 88-90, узнаваем образ Солнца-Аполлона, восходящего из моря: «Из волн / Встань свет! <...> (Солнце восходит) / Мир – полн!» [С. 804]. С ним связывается мотив восхождения, воскрешения, рождения, соотносящийся с переходом границ.

По словам Лены Силард: «перипетии судьбы Орфея воплощают парадигму пути посвящения, наиболее пороговый момент которого – акт растерзания и обезглавливания». (Szilard L. 1996. Р. 223). На это указывает хор менад, появляющихся, чтобы растерзать Орфея.

В первой строфе: «Мир полн ... Мир полн ... / Вир волн! вир волн! / Ты не свой, ты не свой, / Орфей! ... Эвой!» [там же], - можно провести семантическую параллель: Орфей умирает, едва только он произнес: «Мир — полн». Совершенно точно так же как в «Фаусте»: едва только Фауст говорит: «Едва я миг отдельный возвеличу, / Вскричав: "Мгновение, повремени!"», - как Мефистофель забирает его душу. («Фауст», ч. 1, сцена 4 «Кабинет Фауста») (Гете И.В. 2008 : С. 157). Здесь снова появляется возглас «Эвой» — экстатический возглас менад, встречающийся в стихотворении «Гиппа».

В стихе 95-96: «Мы Титаны. Он младенец. Вот он в зеркало взглянул: / В ясном зеркале за морем лик его, делясь, блеснул! ...», - появляется образ младенца-Диониса. В стихе 100: «Вновь из волн поработанных красным солнцем встанет он» [там же], - обещается, что Орфей возродиться в качестве солнца, то есть Орфей отождествляется с Аполлоном и, по Иванову, с Дионисом, через смерть. В стихе 106: « ... Вновь разрыв, и иступленья, и расстерзан Вакх! Эвой!» [там же], - автором проводится уже прямое отождествление и слияние этих мифических образов в один – расстерзанного Вакха-Диониса.

В связи с сопоставлением Орфея с «красным солнцем», Лена Силард указывает на ряд ассоциаций: «с известным из мифа поклонением Орфея солнцу, выражающим его сущность Солнцебога :ДиП 165-166), но с точки зрения нашей темы необходимо акцентировать, прежде всего, одно – намек на процесс, который алхимия называет *solificatio*, визуализируя его через изображение отделенной от тела головы». (Szilard L. Ibid. P. 231).

Участниками диалога в стихотворении «Орфей расстерзанный» являются хор Океанид и хор Менад, появляющийся в финале, и естественно – Орфей, являющийся корифеем.

VI

В шестом разделе помещены стихотворения, написанные в духе античного «хорового действия». В этой последней части сборника отражена идея синтеза христианского и языческого начал. В «Хорах мистерий» ярко просматривается литургический контекст, параллельный языческому контексту древних мистерий.

«Хоры мистерий»

В стихотворении «Хоры мистерий» выделяются три хора: «Хваление духов благословляющих», «Хваление духов-исправителей» и «Хваление духов-благовестителей». В нем слышны отголоски псалма 148: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его ...». В то же время слышны отголоски мифоло-

гического сюжета о Деметре – Матери-Земле, сложившегося в основе «Элевсинских мистерий».

Хор «духов благословляющих» обращен к праведникам, «хор духов-исправителей» обращен к грешникам, а «хор духов-благовестителей» обращен ко всем.

Хор «духов благословляющих» обращается к природным субъектам: «силам сфер». В первой строфе первого хора «Хваление духов благословляющих»: «Хвалите Бога, силы сфер! / Хвалите Бога, души недр! / Бессонный ключ в ночи пещер! / На высотах шумящий кедр!» [С. 812], - появляются, характерные для Иванова: мифологема *музыки сфер* во второй стихотворной строчке; символика ночи с выделяющимся топосом *пещеры*, там же; и, уже встречающееся в его поэзии, дионисийское дерево ночи или кедр в третьей строчке.

О символике ночи упоминает А. Ханзен-Лёве: «Ч е р н о т а связывает ночь с (ч е р н о й) з е м л е й, порождающей и погребаящей глубию теллурического («лоном» и «пещерой» в одном), материнские свойства которой соотносятся со свойствами ночного мира. В этом отношении ночь – поле или сад, где прорастают (световые) семена дня, либо возрожденной души ...» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 372). Символика света, в значении озарения или видения, соотносится с устойчивым мотивом *радуги* во второй строфе, в четвертой стихотворной строчке: «И радуг Милости врата!» [там же], - а также с мотивом *сада*, в пятой стихотворной строчке: «И Мира влажный вертоград!» [там же]. В связи с символикой влаги: «Мира влажный вертоград», - сопровождающей образ Диониса-Христа, М. Иованович уточняет: «символы «росы» и «радуги» стали для него мифологемами в сюжете мифа о Дионисе – «миров объемлющей влаге» (с. 720 – «*Нищие и Дионис*» - прим. ав.)³⁵, проходящими через соответствующую часть «Прозрачности»³⁶» (Iovanovich M. 1988. P. 71-72). М. Иованович также указывает на тютчевские истоки этих мифологем «росы» и «радуги»: «обнаруживающиеся в зародыше (ср. «влажные главы» звезд, образы листьев, играющих с «лучами» и купающиеся «в росе», и «радуги», «концом дуги

своей» упершейся «в зеленые вершины» - с. 16, 40, 32)» (Ibid. P. 71). Имеются в виду образы, появляющиеся в следующих стихотворениях Тютчева: «Летний вечер», «Листья» и «Успокоение». В третьей строфе появляются мотивы восхождения: «гор незыблемый порыв», «лет приземный пленных крыл» [там же]. В четвертой строфе: «Душ легких лепет, струнный звон, / Звук – отзвук, сistr, и серп, и меч!» [там же], - по словам А. Ханзена-Лёве: «“звук” ассоциируется с солярным началом, а “отзвук” - с лунарным («серп»)). (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 134). В стихе 16 встречаем редчайший символ и слово - «сistr». В данном случае, - это не жезл, а музыкальный инструмент, как это можно заключить из контекста. Это слово практически отсутствует в русском языке. Его связывают с Древним Египтом; сistr — либо папирусный жезл с факелом на конце, символ победы, могущества и власти, а по Плутарху — и вечного движения элементов; либо музыкальный инструмент (духовой или струнный). В пятой строфе: «В луче проснувшийся алмаз» [там же], - ассоциируется с статьей Соловьева «Красота в природе». Эти слова также отсылают к творчеству Фета. По М. Иовановичу, образы «алмазной росы» и «алмазного луча», появляющиеся в стихотворениях «Две любви» и «Хваление духов благословляющих» Вячеслава Иванова, обоснованы образами А. Фета, встречающимися в его поэтическом сборнике «Вечерние огни» (см.: Iovanovich M. 1988. P. 75). В шестой строфе: «В эфире пламенном орлы!» [С. 813], - появляется уже встречающийся устойчивый символ: орел как символ духа, или символ «восхождения» у Тютчева. В восьмой строфе, в последней стихотворной строчке: «И лунный лён, и полог звезд», - появляются метафоры: «полог звезд», - стертая, обычная метафора, и «лунный лён» -, необычная, останавливающая внимание, метафора. Следующая строфа: «Хвалите Бога! – как роса, / Как венчики цветов в росе: / В росинке каждой – небеса, / В душе единой – души все!» [там же], - Иванов снова проговаривает тему соборности: соборности вселенской, единения разнородных стихий и разнородных чувств в Боге, - о чем и говорится в данном стихотворении. Вот как об этом пишет В.В. Бычков: «И открывался миф (как сакральная реальность) соборному

сознанию (= «соборной душе») в актах древнейших мистерий (элевсинских, самофракийских и др.)» (Бычков В.В. 2006 : С. 137).

М. Иованович указывает на влияние А. Фета в строении различных мотивов сборника «Прозрачности» Вяч. Иванова, одним из которых является: «мотив «восславления» ипостаси «Глубокой Смерти» - Христа» (Iovanovich M. 1988. P. 77), - проявляющийся в стихотворении «Хоры мистерий»: «Хвалите Бога! – Жизнь и Смерть, / Прибой и остов корабля, / Богострадальная Земля, / И боговидящая Твердь!.../ Пустыня-мать! твои уста - / Стенаньем львов, дыханьем трав / И вещим ропотом дубрав - / Зовут лобзание Христа!» [там же]. В этих двух последних стихотворных строчках «Хваления духов благословляющих» снова появляется образ Земли-Матери: утробы, материнского «лона», к которому *нисходит Твердь*, «небосвод», - мотив, появляющийся у Иванова, например, в стихотворении «Мгла», в разделе «Thalassia», в «Кормчих звездах». А. Ханзен-Лёве указывает на похожую «ассоциацию земного «лона» и края неба, горизонта («небосклОНа»)) (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 566) у А. Белого: «Там за гранью небосклона - / Небо, небо наших душ: / Ты его в земное лоно / Рифмой пламенной обрушь. <...> Все лишь символ» («Созидатель») (Белый А. 2006 : С. 299-300). «Вещий ропот дубрав» призывает в память «Мцыри» Лермонтова: «Едва взглянув на божий свет, / При звучном ропоте дубрав / Блаженство вольности познав» [Т. 2. С. 484].

Все три хора написаны четырехстопным ямбом (ямбическим диметром). Строфа — катрен с мужским окончанием. Интересно добавить, что четырехстопным ямбом с мужской клаузулой написаны по-русски упомянутые «Мцыри» Лермонтова и «Шильонский узник» Жуковского-Байрона.

Второй хор – «Хваление духов исправителей», обращается к «слугам кар», к предметам, которые в себе несут семантику наказания и приближаются к человеческому: «Из тьмы зовущая рука» в четвертой строфе, «демоны ушей» в пятой строфе, «свечи глаз» в седьмой строфе. В восьмой и десятой строфах: «предчувствий тесная тоска» и «надменья буйный хмель», - соотносятся с рождающимися у человека эмоциями. [С. 814]. В

девятой строфе, в последних двух стихотворных строчках: «Вы, что в ков-
ши, где мед разлит / Укора каплете полынь!» [там же], - «мед» и «полынь»
отсылают к «Писанию», где встречаются рядом: (Притчи Соломоновы, 5,
3-4): «ибо мед источают уста чужой жены, и мягче ея речь ее; но послед-
ствия от нее горьки, как полынь, остры, как меч обоюдоострый».

В десятой строфе: «Туман унынья, чья роса / Трезвит надменья буй-
ный хмель! / Попутный ветер, паруса / Надежды гонящий на мель!» [там
же], - появляется «хмель», дионисийский символ, превращающийся в
«Прозрачности», по словам М. Иовановича: «в мифологему «одождения» и
«оживотворения» земли Дионисом <...> и прикрепляется только к нему, не
затрагивая образа Христа» (Iovanovich M. 1988. P. 62). Образ *паруса* отсы-
лает к Лермонтову, точнее, к его сюжету «жизни – плаванья», использо-
ванному Ивановым в разделе “Thalassia”, в «Кормчих звездах» (см.: Ibid. P.
67). В одиннадцатой строфе: «пастыря железный жезл», - соотносится с От-
кровением Иоанна Богослова. В последней строфе: «Хвалите Бога, о рабы,
/ Снов горьких, лов Его сетей, / Слепцы пылающих путей, / Костры гаси-
мые Алчбы!» [С. 815], - «костры гасимые алчбы» вызывают в памяти, на-
пример, фетовские стихи «Ты помнишь, что было тогда»: «И новых при-
ветливых звезд, / И новой любовной денницы, / Трудами измучены гнезд, /
Взалкали усталые птицы» [С. 260].

Во втором хоре, «Хвалении духов-исправителей», по словам А. Хан-
зена-Лёве: «Э к с т а т и ч е с к и е возгласы дионисийского хора, как и
ритмическое кружение в пляске («топот») восторженного культа природы,
связывают откровение «свыше» с силами биосферы и их пра-звуками, вхо-
дящими в «УХ-о» и вызывающими «Ужас»: <...> « И вы, о демоны Ушей, /
Шептаний дремные мечты, / И зУб полУночных мышей, / И зов полднев-
ной пУстоты!» (I, 814). (Ханзен-Лёве А. 2003 : 648). Характерный топос
шепота присущ и «сказочному» миру раннего творчества А. Белого, среди
которого, по словам А. Ханзена-Лёве, особенно выделяется его «1-ая сим-
фония»: «И когда я плакал и рыдал о раздавленном гиганте, <...> мне *шеп-*

тали ветряной ночью: "Это сны... Только сны...."» (там же). (Белый А. 1990 : С. 37).

Третий хор, «Хваление духов-благовестителей», обращается к «лилиям небес» (в первой строфе), «вестницам чудес» (во второй строфе), «благовестителям чудес <...> несущим Имя на устах» (в третьей строфе). В четвертой строфе он, наконец, приходит к дантовскому образу «розы», которая также ассоциируется с «розой мира» Д. Андреева.

В последних двух строфах: «Благовестители чудес, / Несите лилии в перстах, / Несите Имя на устах / Сладчайшее лилей небес! / Музык сладчайшее небес / Благоухание Души, / Чтò Розой зыблется в тиши / Неотцветающих чудес!» [там же], - разворачивается мотив *имени* и «имяславия», - древнейшего мистического учения в православии, обыгрывающегося в поэзии русского символизма, например, у Бальмонта: «Зовите тысячу имен / Того, кто сердце вам пробудит, / Боготворите светлый Сон, / Который был, и есть, и будет» («Сон») (Бальмонт К. 1994 : С. 167). Соотнесенность «лилии» и «розы» указывает на: «фетовский прием сближения символов путем использования техники мотивного предвосхищения (соотнесенность «лилии» и «розы» в «Купальщице» и «Розе» - с. 216-217) <...> - нагляднее всего реализован в трансформации мифологем в заключающем «Прозрачность» стихотворении «Хваление духов благовестителей» (сюжет «лилии» венчается явлением «Розы» - Богородицы – с. 815).» (Iovanovich M. 1988. Р. 75). В последних строках: «Музык сладчайшее небес / Благоухание Души», - космическое звучание созвучно звучанию Души, или, по словам А. Ханзен-Лёве: « ... звучание сфер также позволяет познать космическую природу души (или одушевленность космоса) ...» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 95).

Три хора: «Хваление духов благословляющих», «Хваление духов-исправителей» и «Хваление духов-благовестителей», - на первый взгляд кажутся монологами. Их можно рассматривать не как реплику диалога, а как дифирамбический монолог, обращенный в пространство. Все же, если учитывать литургический контекст, тогда стоит говорить о литургическом

эксплицитном диалоге. В таком случае, каждый текст становится репликой, а в хорах можно усмотреть переключку с мистериями, и в какой-то мере даст право отнести это стихотворение к жанру прений.

2.2.2 Тексты, где эксплицитный диалог сменяется авторским повествованием (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность»)

«Кормчие звезды»

Раздел «Порыв и грани»

«Воплощение»

В стихотворении «Воплощение» участниками диалога являются: лирический герой, «спутник», хор душ, сбросивших с себя тленную плоть («хор, "прости" сказавших тлену») и «новый хор», душ умерших, которые вернулись из подлунного мира как из плена.

В первых двух стихах: «Мне снился сон: летел я в мир подлунный, / Неживший дух, / И хор планет гармоньей семиструнной / Ласкал мой слух ...» [С. 519], - описание сна героя. Он «нисходит» в «мир подлунный». Лирический герой является сам не воплощенным духом, жаждущим познать земную, плотскую жизнь. Здесь намечается семантическая переключка со стихотворением Баратынского «Недоносок», где речь шла о недоволе, недовольстве духом.

«Хор планет гармоньей семиструнной» - эта строфа отсылает к «Демону» Лермонтова: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил ... » [Т. 2. С. 446]. Хор светил, звезд, встречается также у Бальмонта в «Звездном хороводе». Хорошо известны стихи Аполлона Григорьева: «О, говори хоть ты со мной, / Подруга семиструнная! ...» («О, говори хоть ты со мной ...») (Григорьев А.А. 1959 : С. 159). Иванов неожиданно использует григорьевский эпитет «семиструнная», переводя его в другой стилистический и философский регистр.

Во второй строфе, в стихах 7-8, дух жаждет познания и наслаждения

жизни: «Я мир любил, и – к жизни дух избранный – / Я жить алкал» [там же].

В третьей строфе, в стихе 9 появляется «спутник у дольного порога». Семантическая параллель намечается с «Божественной комедией» Данте, причем у Данте спутник сопровождает героя за порог жизни, а здесь спутник подводит героя к порогу жизни (к «дольному порогу») из небытия. «Дольный» - этот образ и определение потустороннего мира характерны для Иванова. Он всегда проводит незримую, но четко ощутимую, связывающую и, в то же самое время, разграничивающую эти два мира, два бытия нить.

В стихах 11-16 встречается эксплицитный диалог. Герой обращается к спутнику с просьбой, дать возможность в одном воплощении познать и прожить жизни многих земных героев: «кумиров много тленных / В мой тленный храм!»; «В мой век земной, о, дай мне жизнью много, / Изведав, слить! / Дай мне любить все, что восторгов пленных / Достойно там; / Дай мне вместить кумиров много тленных / В мой тленный храм!» [С. 520].

В пятой строфе, в стихе 17, появляется «вождь», образ ассоциирующийся с произведениями Данте. В стихах 17-18 продолжается эксплицитный диалог. Спутник отвечает предупреждением: «Вдвойне живущий страждет / Вдвойне» [там же].

В шестой строфе, в стихах 21-22, появляется «Хор, "прости" сказавших тлену», иначе земной жизни - хор душ, сбросивших с себя тленную плоть. Это души умерших, которые, возвращаясь в вечность, делятся опытом с душой еще не жившей.

Этот хор является третьим участником диалога. Он включается в диалог со стихов 23-24: «О, алчный дух! ты не любовь, - измену / Избрал в удел» [там же]. Его реплика кончается в стихе 32. Хор говорит, что именно земная любовь заставляет делать выбор между предыдущей и настоящей любовью. Чем больше жаждешь ты любви, тем чаще приходится делать выбор, а значит предавать, изменять: «"Тесна любви единой грань земная: / Кто любит вновь, / Живучую тот душит, проклиная, / В груди любовь»

[там же]. Это боль предательства будет преследовать всегда: «Но милый прах, в забвеньи незабвенный, — / Казнясь, любить!» [там же].

Здесь намечается семантическая перекличка с Лермонтовым: «Любить ... но кого же? .. На время – не стоит труда, / А вечно любить невозможно» («И скучно и грустно») [Т. 2. С. 41].

В стихе 33 появляется новый хор: «И новый хор, мимоидя из плена, / Стеная, пел: / "О, алчный дух! твоя любовь – измена, / Но глад – удел!"» [там же].

«Новый хор» - это четвертый участник эксплицитного диалога. Это души тех, кто «идет из плена» земной жизни, идет мимо, в противоположном направлении жаждущей воплощения души.

Последняя строфа, стихи 39-40, кончается словами героя: «Возжаждал я на праге темной жизни, - / И сон исчез» [там же].

Семантическая перекличка намечается со стихотворением «Истина» Баратынского, в котором тоже выделяется эксплицитный диалог с существом из высшей иерархии. Выделим последнюю строфу: «Явись тогда! раскрой тогда мне очи, / Мой разум просвети, / Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи / Безропотно сойти» [С. 73].

В стихотворении встречается семеричный принцип, о котором уже говорилось в связи со стихотворением «Под деревом кипарисным», «Кормчие звезды», в связи с русской традицией фольклора. «Гармонья семи-струнная»: в 3-ьем стихе у Иванова – это кифара. Здесь стоит напомнить о комментарии Р.Е. Помирчегго к стихотворению Вяч. Иванова: «Реминисценция учения Пифагора, который небесные тела уподоблял струнам мировой гармонии. В древности к числу планет относили семь небесных светил» (Иванов В.И. 1995 : 69).

Можно провести сравнение мотивов сна в стихотворениях Вяч. Иванова «Воплощение» и «Сон» М. Лермонтова, где появляются два сна: сон, который снится мертвому герою и сон наяву [Т. 1. С. 160].

Строфа — ямбический катрен, где первый и третий стихи — пяти-стопный ямб с женской клаузулой, а второй и четвертый — двустопный

ямб с мужской клаузулой.

Подобное чередование ямбических стихов встречается, например, в стихотворении «Песня» Баратынского: «Когда взойдет денница золотая, / Горит эфир» [С. 109], - или в стихотворении «Бабочка» Фета: «Ты прав. Одним воздушным очертаньем / Я так мила» [С. 254]; и в известных стихах Блока «На поле Куликовом»: «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь! / Наш путь — стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь».

Раздел «Дионису»

«Листопад»

Первая строфа, стихи 1-4, начинается с повествования автора и описания сцены и «декораций» в стихотворении: «В чаще багряной / Мраморный Пан / С праздной свирелью / Дремлет у влаги» [С. 547]. Они создают — атмосферу проникновения двух времен друг в друга, оживание античного в современности. «В чаще багрянной» узнаваем осенний виноградник античных времен, и вместе с тем, современный парк с мраморными статуями. Античный бог, только что живший, словно бы превращается в статую. И незамедлительно вспоминается пушкинское: «Роняет лес багряный свой убор ... » («19 октября»).

Со стиха 5 начинается диалог Пана, его эксплицитная реплика: «Дуй, Аквилон, / В мою свирель, / Мой сон лелея! / Ярче алейте, / Хладные зори, / Пред долгой ночью! / Дольше кружитесь, / Желтые листья, / Над влагой черной! / Ждет терпеливо / Судьбы неизбежной / Темное лоно» [там же]. Аквилон — это божество, олицетворяющее северный или северо-восточный ветер. Именно его призывает Пан оберегать и лелеять его сон, который будет долгим. В стихе 7 «сон» несет в себе традиционное значение перехода из одного состояния в другое, из одного мира в другой: в мире материального бытия бог, засыпая, становится мраморным, но не умирает. «Долгая ночь» в стихе 10 может означать наступление ночи или погружение в забытие для античного бога. Но это все же не смерть. Пан проснется. Идеалы античности еще возродятся. «Судьба неизбежная» в стихах

15-16 — это то же самое, что «долгая ночь», через которую предстоит пройти достижениям культур языческой античности. Символика влаги («влаги черной») в стихе 13 ассоциируется с «темным омутом». «Лоно» в стихе 16 — это как символ материнства, опять же, здесь наверное больше лоно природы, лоно вод-стихии, «лоно цивилизации», т.е. место отдыха, прибежища, приюта для возрождения античности в новом, более высоком обличье. Пан просит желтые листья дольше кружиться над темною влагой, как бы отодвигая момент забвения и рока, они как символ быстротечности времени.

Стихи 17-24 — это новая повествовательная часть: «Желтые листья /
Ветр гонит к поблекшему берегу; / Царственный лебедь скользит между
них, / А важная Муза героев, / С мраморным свитком, / Вперила на волны /
Незрящие, зрящие очи - / И думает думу: ... » [там же]. Здесь дается еще
одна осенняя зарисовка. Желтые листья и лебедь навивают грустные мыс-
ли. Лебедь появляется как «вещая птица». Вводится новая героиня — Муза,
мраморная статуя, уснувшая или засыпающая. Она «думает думу», во сне
или наяву.

Стихи 25-38 — это монолог Музы: «Над темным лоном судеб, / Обаг-
ренным жатвой падучей / Мгновенной жизни, / Как царственный лебедь, /
Скользит ваш смертный соперник, / Титаноубийцы, - / Среди поколений
летучих - / Муж Рока! - / И мерит бестрепетным оком / Бездонные тайны; /
И, в омут времен недвижимых / Глядясь, узнает / Лелеемый влагой дрему-
чей - / Свой образ» [там же].

«Лоно судеб» в стихе 25 — это лоно человеческой цивилизации.
«Жатва падучая мгновенной жизни» в стихах 26-27 — это метафора чело-
веческой жизни. «Ваш смертный соперник» в стихе 29 — это суть челове-
ка. «Титаноубийцы» в стихе 30 — это олимпийские боги, можно сделать
такое предположение, т.к. Муза героя-человека, пришедшая из времен
олимпийских богов, скорее всего именно с ними может вести свой внут-
ренний диалог. «Муж Рока», муж судьбы в стихе 32 — это все о том же
человеке-герое идет речь. Он постигает законы природы, стихи 33-34: «И

мерит бестрепетным оком / Бездонные тайны» [там же]. В стихах 35-38, человек смотрится в «омут времен», в историю человеческую, как в зеркало, и видит свое отражение, «лелеемое», хранимое «влагой дремучей»: спокойной, недвижимой водой. Вода – это, часто встречаемая, метафора времени. Здесь же Иванов как бы косвенно напоминает о том, что человек создан по образу и подобию Бога. И тут же немедленно вспоминается Тютчев: «Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных: / Все зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них!» («Последний катаклизм») [Т. 1. С. 74]. Благодаря Тютчеву, Иванов становится более понятен и определенно говорит, что в «омуте времен» человек увидит образ Бога.

Здесь намечается семантическая перекличка с романом Мережковского «Воскресшие боги» и «Леонардо да Винчи», или другими словами, с теологией Мережковского. Суть его теологии заключается в том, что начиная с эпохи Ренессанса достижения античной языческой культуры сливаются с христианством. У Иванова эта философия получает самое полное выражение, у него Дионис – одна из ипостасей Христа.

Стихотворение можно рассматривать как риторический диалог или монологи с риторическими обращениями. Это четко видно из текста. Пан и Муза не обращаются друг к другу, – они оба обращаются к подразумеваемому третьему слушателю, – к мифическим героям-Богам, ведя с ними внутренний диалог, либо диалог в ином ирреальном мире, при этом сами продолжают находиться и в реальном мире. Например, в обращении Пана: «Дуй, Аквилон, / В мою свирель, / Мой сон лелея! / Ярче алейте, / Хладные зори, / Пред долгой ночью! / Дольше кружитесь, / Желтые листья, / Над влагой черной! / Ждет терпеливо / Судьбы неизбежной / Темное лоно» [там же]. Для стихотворения характерны подхваченные повторяющиеся мысли и образы-символы: «Над влагой черной! / Ждет терпеливо / Судьбы неизбежной / Темное лоно» – Пан и: «Над темным лоном судеб» – Муза. Или: «В мою свирель, / Мой сон лелея! / Ярче алейте, / Хладные зори» – Пан и: «И, в омут времен недвижимых / Глядясь, узнает / Лелеемый влагой

дремучей - / Свой образ». Что отчасти может быть прочитано как риторический диалог со стремлением выразить свой философский взгляд и отношение к человеку через призму божественного-вечного.

Раздел «Райская мать»

«Стих о Святой горе»

В качестве эпиграфа к стихотворению взяты слова Соловьева на смертном одре – «Трудна работа Господня». Эпиграф, таким образом, является отправной точкой скрытого, внутреннего диалога. Прямой смысл слов Соловьева в том, что путь к Богу лежит через страдания. Иванов словно бы комментирует эти слова, и раскрывает все их глубину: есть общее дело подвижников Божиих, среди которых и Соловьев, и все они в труде и страданиях строят невидимое здание вселенской церкви – всеобщего братства во Христе.

В стихотворении образ России дан привычным фольклорным символом «Матери-Земли», Пресвятой Богородицы, и в «Голубиной книге» ей посвящены элементы мироздания.

Стихотворение начинается с авторской речи, посвященной «Матери-Земле»: «Ты святися, наша мати – Земля Святорусская! / На твоём ли просторе великом, / На твоём ли раздольи широком, / Что промеж Студеного моря и Теплого, / За теми лесами высокими, / За теми озерами глубокими, / Стоит гора до поднёбесья ... » [С. 557].

Автор описывает строительство церкви на святой горе. Это гора Преображения, «всем горам мати», восходящая к Голубиной книге. Ее упоминает А.Н. Веселовский в «Разысканиях в области русских духовных стихов» (Веселовский А.Н. 1880-1891 : С. 5).

В стихах 18-20 появляются подвижники, строящие церковь. Они имени не имеют, и неизвестно-«неисчисленно» их число.

Далее в стихе 21 описываются подвижники, не видящие вселенской церкви, которую они сами и возводят: «И строючи ту церковь нагорную, / Те ли угодники Божии, подвижники, / Чтò сами творят, не видят, не ведают, / Незримое зиждут благолепие ... » [там же]. Со стиха 36 начинается

эксплицитный диалог и продолжается он до стиха 43. Подвижники жалуются Богоматери, что их собственный труд остается для них невидим, и просят показать им церковь

—

—

, / Ты яви миру
церковь заповѣданную!» [С. 558].

Со стиха 45 по 61 идет вторая, ответная, реплика диалога. Богоматерь, объединяющая в соловьевском духе божественное и софийное начала, велит подвижникам не спрашивать, так как сама не знает: когда Бог откроет миру церковь, когда начнется царствие Божие на земле. Она возвещает, что настанет день, «пресветлая година», когда она, Богоматерь, сама сойдет в храм, и церковь станет видна, подвижники возрадуются, Русь освятится и весь Божий мир воссияет: «Уж вы Богу присные угодники, <...> Не искушайте – не выведывайте. / Как сама Я, той годиной пресветлою, / Как сама Я, Мати, во храм сойду: / Просветится гора поднебесная, / И явится на ней церковь создáнная, / Вам в обрадование и во оправдание, / И Руси великой во освящение, / И всему миру Божьему во осияние» [там же].

Стихи 63-66 – это третья реплика диалога. Подвижники успокоены ответом и благодарят Богоматерь за данную им надежду и утешение: «Слава Тебе, Матерь Пречистая! / Уж утешно Ты трудников утешила, / Что надежно смиренных обнадежила: / Ин по слову Твоему святому да сбудется!» [там же].

Стихотворение оканчивается авторской речью: «А поется стих во славу Божию, / Добрым людям в послушание, / Во умиление и во упование» [там же].

Стихотворение написано тоническим, нерифмованным стихом. В стихотворении преобладает интонация русского духовного стиха: «А и каменение тешут – оно белеется, / А и каменение складают – оно не видится. / А стены ль кладут, аль подстение» [С. 557-558] и т.п.

«Прозрачность»

I

«Слоки»

Стихотворение «Слоки» написано в эпиграмматической форме. Оно берет свое название из санскрита. Слоки, или шлоки, - это форма стиха «Рамаяны», «Махабхараты» и других произведений древней индийской литературы.

Для первой части стихотворения характерны вкрапленные в солилоквиум чужие реплики. В стихе 1: «Кто скажет: "Здесь огонь" - о пепле хладном» [С. 743]; в стихе 5: «Познай себя, кто говорит: "Я – сущий"» [там же]; в стихе 6: «Познай себя – и нарекись: "Деянье"» [там же]; в стихе 8: «И кто сказал: "Я есмь", - покой отринул» [там же]; в стихе 11: «"Жрец" нарекись, и знаменуйся: "Жертва"» [там же]. Эти вкрапления обращены к собеседнику-читателю.

Вторая часть стихотворения – авторская речь как риторическое обращение. В третьей части появляется чужая реплика «Отколе жертва?», в стихе 23: « "Отколе жертва?" - ТЫ и Я – отколе?» [С. 744].

В стихотворении варьируется стих Вл. Соловьева: «Я и алтарь, я и жертва, и жрец» («Близко, далёко, не здесь и не там...») [С. 64]. Это последний стих стихотворения Иванова: «Всё — жрец, и жертва» [там же].

Кроме отзвуков поэзии Соловьева, в стихотворении можно усмотреть влияние Фета. На влияние Фета указывает М. Иованович: «Фетовское «Познать дерзаешь ты как бог» (с. 22 – «Добро и зло» - прим. ав.), сопряженное с «дерзанием» отправления «на запретный путь», навстречу «стихии «чуждой, запредельной (с. 26)»⁴⁶, обусловило ивановскую мысль о «крайнем дерзновении индивидуального духа», в том числе духа художника (с. 731 – «Копье Афины» - прим. ав.), воплощенную в параллельных голосах «Слок» (лейтмотивное «Познай себя» в рамках сюжета о «жреце-жертве» - с. 743-744) и «Гелиад» <...> с другой стороны, призыв «Познай

себя» (соотнесенный с формулой «Я – сущий») предвосхищался у Иванова сюжетом «Отзывов» («двойническое» «Откликнись, если ты сущий!» - с. 742)» (Iovanovich M. 1988. P. 75-76). М. Иованович далее указывает на связь «ивановской «алчбы невозможного» (с. 825 - «Символика эстетических начал» - прим. ав.) в качестве одного (наряду с «волей») из толчков к «восхождению» - «нисхождению» <...> «Алчба – зачатъе» <...> в ее соотнесении с фетовскими определениями вроде «алчная нужда», «взалкали усталые птицы», «и я обрел, чего давно алкал» (с. 222, 229, 298 - «День проснется – и речи людские», «Ты помнишь, что было тогда ...», «Тургеневу» - прим. ав.) (Ibid. P. 76). Мотив «безмолвствования» встречается у Фета, вспомним стихотворение «Только встречу улыбку твою ... », а также у Тютчева в “Silentium”: « ... Безмолвно, как звезды в ночи, - / Любуйся ими – и молчи» [там же : С. 123].

Также как и в стихотворении «Отзывы», можно найти смысловую параллель с одой Державина «Бог» - «Дух всюду сущий и единый»:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движенъи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!,
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто всё собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: *Бог*. ...

[там же]

Лейтмотивные повторения отсылают к религии страдающего Бога: «Се, действо – жертва. Все горит. Безмолвствуй» [С. 743]; «Се, жертва – Семя. Все горит. Безмолвствуй» [С. 744]; «Все – жрец, и жертва. Все горит. Безмолвствуй» [там же]. В эссе «Ницше и Дионис» Вячеслав Иванов упоминает: «...Особенность Дионисовой религии составляет отождествление жертвы с богом и жреца с богом» [С. 726]. Вячеслав Иванов также ведет открытый диалог с греческой традицией, с гераклитовским «все течет» («панта рей»): «Все горит».

Стихотворение – это солилоквиум, с вкрапленными чужими репли-

ками. Оно стилизовано под восточную философскую поэзию. С.С. Аверинцев уточняет: «С точки зрения чисто стиховедческой, поэт употребил термин не вполне корректно (слоки – прим. ав.) – это пятистопные ямбы по числу слогов не эквивалентны стиху «Рамаяны»; но он имел в виду, несомненно, и другие признаки, в переводе, кстати, более очевидные, - общую атмосферу древнеиндийской дидактики; характерные повторы одних и тех же ключевых слов от стиха к стиху, от двустипа к двустипу и дальше» (Аверинцев С.С. 2001 : С. 143).

Для стихотворения характерны амплификации, в данном случае, повторения однокоренных слов: «движась, движет» (стих 3), «волит воля» (стих 4), повтор группы «Познай себя» (стихи 5-6; 9), «свершается свершитель» (стих 9), «делается делатель» (стих 10), «Познай Рожденья таинство. Движенье / Родит движенье» (стих 13-14). В стихе 11: «Жрец» нарекись, и знаменуйся: «Жертва», - в паре «жрец»-«жертва» появляется паронимия (совпадение не менее двух согласных в корне, здесь же еще и гласная совпадает). Суть приема: создание антиномических или синонимических отношений между словами. В данном случае несомненна синонимия жреца и жертвы, разрушение ритуальных ролей.

II

«Песни Дафниса»

В «Песнях Дафниса» преобладает форма песни. Главными героями являются мифологические античные герои и героини.

2

«Испытание»

«Песни Дафниса» - это цикл из пяти песен. Стихотворение «Испытание» является второй песней цикла.

Для стихотворения характерна следующая коммуникативная ситуация: стихи 1-10 — это вопрос Эрота: «"Что блаженней? Упоений / Раздвигать цветущий полог, - / Истошив ли наслажденья, / Отягченного ногою / Попирать порог увялый? / "Что блаженней? В нежных взорах / Дерзких ласк читать призывы - / Или видеть очи милой, / Утомленные тобою, / Без

огня и без желаний?"» [С. 765]. Стихи 11-15 — это комментарий автора, лирического героя: «Так Эрот, мой искунитель, / Испытал меня коварно, / Осчастливленного милой; / Я ж, подругой умудренный, / Избежал сетей лукавых» [там же].

Стихи 16-25 — это ответ автора, лирического героя на вопрос Эрота «Что блаженней?»: «"Вожденней, сын Киприды, / В угашенных взорах милой, / Без восторга, без призывов, - / Воспалять лобзаньем новым / Жадной страсти едкий пламень ... / "Ах, с порога совершений / Вожденней возвратиться / К исступленьям ненасытным!.." / И, смеясь, Эрот воскликнул (авторская ремарка —А.В.): "Друг, вернись: ты их достоин!"» [С. 766].

В стихотворении наблюдается семантическая переключка со стихотворением Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»: «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем, / Восторгом чувственным, безумством, исступленьем, / Стенаньем, криками вакханки молодой, / Когда, вясь в моих объятиях змией, / Порывом пылких ласк и язвою лобзаний / Она торопит миг последних содроганий!» [С. 662].

2.2.3 Тексты с вопросом и ответом на реплику, или стихотворения с развернутыми репликами (на материале сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность»)

«Кормчие звезды»

Раздел «Дистихи»

В разделе «Дистихи» обыгрывается тема пути и времени.

«Laeta»

Стихотворение «Laeta» Вяч. Иванова — это своеобразный ответ-противопоставление Овидию, который слал в Рим свои “Tristia”, скорбные элегии. Вяч. Иванов шлет песни радости: «В Рим свои Tristia слал с берегов Понтийских Овидий; / К Понту из Рима я шлю — Laeta: бессмертным хвала!» [С. 636]. Стихотворение не случайно сопровождают два латинских эпитафия: «Roma, fave: tibi surgit opus». («Благослови, Рим: тебе слагается

песнь!») Проперций. «*Tristia miscentur laetis*». («С печальным мешается радостное»). Овидий. Поэт воспеваает Рим, который стал для него новой родиной: « ... Родине верен, я Рим родиной новой чту ... » [С. 638]. Здесь он чувствует блаженство: «Рим – всех богов жилищем клянусь! – мне по сèрдцу обитель: / Цели достигнув святой, здесь я, паломник, блажен» [С. 636]. Поэт, «странник бездомный», здесь поставит алтарь: «Здесь бы поставил я прочный алтарь усталым Пенатам - / Странник бездомный! – и вот подпись на том и печать: / Вечный очаг Всебогини, Всематери, - вечный Всебога, - / Сей Пантеон! Шлю его, друг, не случайно тебе!» [там же].

Стихотворение посвящено Алексею Михайловичу Дмитриевскому, другу Вяч. Иванова. В нем можно встретить обращения и отсылки к совместным воспоминаниям, приглашение разделить эту радость приобретения – условно, это дает право назвать стих письмом-размышлением-диалогом.

Стихи имплицитно подразумевают мечту поэта о древнем Риме, к которому поэт будет обращаться постоянно: «Рим вожденный узрев, я пел тебе первые *Laeta*; / В Рим осенний возврат вешнюю песнь воскресил» [С. 638].

Для стихотворения характерна следующая коммуникативная ситуация: стихи 1-43 – это авторская речь. Со стихов 43 по 58 – это реплика воображаемого героя «Гения Места», или иначе, Души самого Рима. Герой-Странник в этом стихотворении не имеет своей реплики. Она является частью авторской нарративной речи. Странник – это подразумеваемый адресат, к которому обращается воображаемый герой, «Гений Места»: « – "Странный! ужель за Альпийской стеной не довольно почтенным / Паркам расспросом пустым ты, как дитя, досаждал?"» [С. 637]. В образе «Гения Места» узнаваем элегический друг-утешитель, к которому обращается поэт-«странник»: «Друг! но сияет во мне глубокое небо, и Солнце / С гордой квадриги на мир мечет златые лучи!» [С. 636]. Если это послание воспринимать как реплику эксплицитного диалога, что характеризует послание как письмо, то стоит его расценивать в качестве чужой реплики. Первая часть цикла оканчивается стихами автора-странника: «Так молясь, я чер-

/ Laeta ... " Радуйся, друг, так же, как
радуюсь я!» [С. 638]. Стихи 83-84: «/ Laeta», -

можно считать чужой репликой, а заключительные слова автора - словами «третьейского судьи», важным для элегического сознания, «эксплицируемого на пересечении чужих голосов: Друга, исповедующего иную жизненную позицию, будущих читателей, сочувствующих и сострадающих поэту, и, наконец, «третейского судьи», оценивающего спор с позиций «вненаходимости». Но именно наличие этой последней точки зрения очерчивает и пределы возможностей диалогизации лирического текста: противостояние различных мироотношений, различных жанров в рамках одного стихотворения должно получить некое монологическое завершение, т.е. должна установиться какая-то иерархичность точек зрения, победа одной из спорящих сторон», - на что указывает Д.М. Магомедова. (Магомедова Д.М. 1996 : С. 117). Действительно, выше отмеченная иерархичность точек зрения присуща лирике Иванова, но в ней отсутствует подавляющее преобладание одного мироощущения над другим. Вторая и третья части цикла – это авторская речь. Первая строфа третьей части перекликается с началом стихотворения и имеет форму вопроса: «В Риме ль о Понте вздыхать? Из Рима к берегу Понта - / О, перемена времен! – Tristia, Tristia слать? ... » [С. 639].

В стихотворении ясно усматривается ивановское мифопоэтическое представление о поэте Природы: «Дух победил, и вселился во храм. Но древние камни / Древней Природе поют тот же немой дифирамб!» [С. 636].

В стихотворении чередуются дактилические гекзаметры и пентаметры. Исторически - этот размер свойственен элегии и философским размышлениям. Здесь же он использован в послании.

Поэтому стихотворение “Laeta” является по сути своей циклом элегических посланий. Оно по своей структуре и тематике близко «Римским элегиям» Гете.

Выводы

Анализ диалогических стихотворений показывает, что в сборнике «Кормчие звезды» основными темами являются тема пути и связанная с ней идея Богообретения, а также, тема земли и соотносящаяся с ней символика смерти и возрождения. Она намечена уже в первом разделе «Порыв и грани», в открывающем сборник стихотворении – эксплицитном диалоге - «Красота». В нем присутствуют основные связные мотивы характерные для диалогов сборника: мотивы «восхождения» и «нисхождения», связанные с преодолением границ: Красота – это посредник и связующее звено между миром реальным и ирреальным, материальным и духовным. В разделе помещен диалог «Воплощение» - яркий пример диалога «голосов» иного мира. Мотив сна героя – характерный топос этих диалогов. Стихотворение входит в группу эксплицитных диалогов, сменяющихся авторским повествованием.

В разделе «Порыв и грани» находится наибольшее количество диалогических стихотворений. За ним следуют разделы «Дионису», «Райская мать» и «Парижские эпиграммы» с одинаковым количеством стихотворений, а затем «Дистихи» и «Suspiria», также с одинаковым количеством стихотворений. В разделах «Цветы сумерек», «Геспериды» и «Дистихи» появляются по одному диалогическому стихотворению. К «хоровым диалогам» относятся эксплицитные диалоги «Песнь Потомков Каиновых» и «Ночь в пустыне». Для стихотворения «Песнь Потомков Каиновых» характерна переключка подхватываемых хорами мотивов. Этот принцип в значительной мере представлен в сборнике «Кормчие звезды». В философском диалоге «Ночь в пустыне» главными персонажами являются Человек – ивановский художник, «пустынник Духа», долженствующий прозреть иным прозрением и обрести Бога; Дух, его наставник и Поток, двойник восходящего Человека.

В дифирамбическом цикле «Дионису» помещены эксплицитные диалоги «Музыка», «Рокоборец» и диалог «Листопад» - эксплицитный диалог из группы диалогов, сменяющихся авторским повествованием. Стихотворение «Музыка» - это диалог с мистическим собеседником, или

диалог между голосом Музыки и Человеческим голосом. В этом стихотворении снова появляются мотивные переклички, подхваченные и оспоренные мысли. Это пример диалога согласия, или «истинного диалога» в духе Бахтина, где реплики подхватывают чужой голос. И в «хоровом» диалоге «Рокоборец» одинаковая картина: в диалогической второй части «Alma Dea» женскую партию подхватывает мужской голос. В этой части четко просматривается тоника русского духовного стиха. В третьей части, также диалогической, в заключительной хоровой партии слышится известная у славянских народов фольклорная песня. Стихотворение «Листопад» интересно по своему строю: его можно рассматривать как риторический диалог или монологи с риторическими обращениями. В нем Пан и Муза не обращаются друг к другу, они оба обращаются к подразумеваемому третьему слушателю, к мифическим героям-Богам, ведя с ними внутренний диалог, либо диалог в ином ирреальном мире, при этом сами продолжают находиться и в реальном мире. Стихотворение можно отнести к философской элегии.

В раздел «Райская мать» входят стихотворения с тематикой из фольклора, а также из христианского фольклора и православной литургии. Стихотворение «Зарница» - эксплицитный диалог двух аллегорических героинь. По жанру оно родственно русским народным балладам. Эксплицитный диалог «Под деревом кипарисным» - это имитация русского духовного стиха. В эту группу входит и «Стих о Святой Горе» - эксплицитный диалог, сменяющийся авторским повествованием.

В разделе «Цветы сумерек» продолжается тема пути и странствования по загробному миру. В функции лирического сюжета можно усмотреть идею обретения высшего знания. Этот сюжет обыгрывается в эксплицитном диалоге «Вожатый» - философском диалоге с мистическим собеседником и «хоровым», «соборным» началом. Стихотворение имеет также характер аллегории. Судьба-Вожатый, как и в «Божественной комедии» Данте ведет Человека-Гордость, но здесь еще и иронически разглядывает его.

В разделе «Геспериды» - цикле природы и путешествий - путешествие переносится в мир мифологических персонажей; «священный сад», в котором Геспериды охраняют яблоки вечной молодости. В разделе находится стихотворение «К фантазии» - эксплицитный диалог с аллегорическим собеседником: Фантазией, Красотой, Любовью – возлюбленными поэтов.

В разделе «Парижские эпиграммы» находятся эксплицитные диалоги - эпиграммы с аллегорическим собеседником: статуей – в стихотворении «Странник и статуи», гробом – в стихотворении «Гробница Наполеона», и путником-странником – одним из главных персонажей его поэзии, в частности, в диалогах. У Вячеслава Иванова эпиграмма имеет диалогическую форму. Он ее архаизирует, то есть вскрывает в ней исторические жанровые корни.

В разделе «Дистихи» обыгрывается тема пути и времени. Цикл элегических посланий «Laeta» - это стихотворение третьей группы диалогов с развернутыми репликами. Интересна позиция героя- Странника, в этом стихотворении не имеющего своей реплики, которая отдана «Гению места». Странник – это подразумеваемый адресат, к которому обращается воображаемый герой-«Гений Места», или Душа самого Рима. В стихотворении узнаваем элегический персонаж - Друг, к которому обращается автор-странник: « ... "На брѣг Понтийский из Рима / Laeta ... " Радуйся, друг, так же, как радуюсь я!» [С. 638]. Стихи: « ... "На брѣг Понтийский из Рима / Laeta ... " ... », - можно считать чужой репликой, а заключительные слова автора – словами «третьейского судьи», важным для элегического сознания, эксплицируемого на пересечении чужих голосов.

В разделе «Evia» основной темой является миф об умирающем и заново рождающемся боге Дионисе. В эксплицитном диалоге «Возрождение» автор воспроизводит ритмический рисунок древнегреческой песни. В стихотворении вновь появляется интонация и строй русских старинных песен: «сырой ли Земли тоска» - прямая стилизация под былинку. Стихотворение – эксплицитный диалог «Гиппа» из того же раздела интересно

своим гимническим строем, напоминающим трехчастную структуру гимна в классической литературе: именование, повествование и хвалебная молитва.

В лирическом цикле «*Suspiria*» главной темой является преодоление страха смерти. В стихотворении «Ночь» можно усмотреть скрытый диалог с Микеланджело, с его статуей Ночи, которая обращается к прохожему и просит его: «Не буди меня». В стихотворении «Гость», лирический герой приглашает к себе «милого странника». Гость выступает в роли «путника», «странника». В конце автор открывает нам лицо героя, Гостем было Солнце. В этом заключительном стихотворении сборника намечается новая линия: воцарение света вопреки смерти. Это основная тема следующего сборника «Прозрачность» - тема света.

Диалогические стихотворения отсутствуют в разделах «*Thalassia*», «Ореады», «Сонеты» и «Итальянские сонеты».

Сборник «Прозрачность»

II

«Золотое счастье»

В стихотворении «Золотое счастье» можно наблюдать вопросно-ответную структуру. Стихотворение начинается речью автора (лирического героя): «Я блуждал в саду блаженных / И, влюбленных дев увидя» [С. 763]. Реплика диалога - вопрос лирического героя: «С чем сравнимо ваше

счастье?» [там же], - впервые прозвучавший в третьем стихе. Подобная же вопросно-ответная структура характерна для следующих двух строф, с тем же вопросом. Ответы будут варьироваться: в стихе 5 ответ дев: «"С розой утренней!" - шепнули» [там же]. «С небесной / Безмятежною лазурью», - получает ответ лирический герой от хора детей во второй строфе. «С белизною стройных лилий», - отвечает хор духов в третьей строфе. В четвертой строфе, за авторской речью, в стихах 17-20 следует реплика Музы, обращенный теперь к лирическому герою вопрос: «Друг, и ты в саду блаженных? / С чем твое сравнимо счастье: / С небом ясным, розой алой / Иль лилеей белоснежной?» Стихи 21-30 – это реплика – ответ лирического героя Музе, перемежаемый в стихе 22 речью лирического героя: «Я ж: "Мое не схоже счастье", / Ей отвечивал: "ни с розой / Нежной, ни с лилеей снежной, / Ни с безоблачною лазурью: / Золотой мне жребий выпал. / Горячо и горделиво / В сердце блещет солнце счастья, / Мещет вкруг лучи златые, / Как власы златой Венеры, / Как моей царицы кудри!"» [С. 763-764]. В стихе 32-35 хвалебная реплика – ответ Музы: «Дважды ты блажен и трижды, / Как блажен лишь Феб единый, / Лучезарный и влюбленный, / Строя лиру золотую» [С. 764].

В стихотворении повторяются мотивы, уже встречавшиеся в поэзии Иванова: «роза утренняя» и «роза алая». «Розовая заря» - это часто встречаемый символ в поэзии «младших» символистов. В стихотворении появляется также образ волос: «власов златой Венеры», - солнечной царицы: «Как власы златой Венеры, / Как моей царицы кудри!» [там же]. Мотив-образ «царицы» ассоциируется с соловьевской Царицей небесной: «В алом блеске зари я тебя узнаю, / Вижу в свете небес я улыбку твою» («Нет вопросов давно, и не нужно речей ...»). [С. 91]. Об этом упоминает А. Ханзен-Лёве: «Уже в стихотворении «Золотое счастье» (I, 763-764), появившемся в 1895 году, сфера искусства (аполлонической «лиры золотой»), олицетворяемая Музой, до такой степени объединена со сферой эроса («сердце», *cor ardens*), что оба аспекта солярного (искусство, или поэзия, и любовь, эротическое и мистическо-религиозное почитание) интегриро-

ваны в о д н о м световом образе – в образе соловьевской небесной царицы, который у Иванова подвергается мифологизации («царица» = «Венера») и *solificatio* («золотая Венера»): «... "Горячо и горделиво / В *сердце* блещет *солнце счастья*, / Мещет вокруг лучи *златые*, / Как *власы златой Венеры*, / Как *моей царицы кудри!*" / Улыбнулась нежно *Муза*: / "Дважды ты блажен и трижды, / Как блажен лишь *Феб* единый [т.е. греческий бог солнца Феб], / *Лучезарный* и влюбленный, / *Строя лиру золотую*" ». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 174).

Это произведение отличается радостным настроением. По жанру это ближе всего к песне – песне счастливой любви. Стихотворение написано в Риме в марте 1895 г., после встречи с Лидией Зиновьевой.

Выводы

Основной темой в сборнике «Прозрачность» является тема света, где лирический герой, подобно свету, проходит стадию преломления, что лучше всего выражено в метафорике драгоценного камня в цикле «Царство прозрачности».

Мир первого раздела сборника - это мир зеркального отражения света и звука. Доминантным образом является образ драгоценного камня, метафорически изображающий прозрачность и связанные с ним мотивы преломления и отражения света.

В первом разделе выделяются философские стихотворения «Отзывы», «Слоки» и «Пришлец». В них преобладает гносеологический аспект концепции «всеединства» Владимира Соловьева. Этот аспект позволяет определить характер таких диалогических стихотворений как «Отзывы» и «Слоки», соответственным образом воспринимающих форму солилоквиума.

Стихотворение «Отзывы» входит в первую группу эксплицитных диалогов. В нем лирический герой разговаривает с двойником или эхом. Герой в стихотворении ищет Бога и одновременно сам меняется. Характер

диалога и ощущения «Я» меняются, вбирая в себя все настроения, присущие человеку в поиске самопознания. Естественно, философский аспект стихотворения – поиск диалога с Богом, требования доказательства Его существования и ощущение одиночества с разочарованием заставляют в стихотворении видеть разговор с самим собою.

Стихотворение «Слоки» входит во вторую группу текстов, где эксплицитный диалог сменяется авторским повествованием. Стихотворение имеет форму солилоквiums с вкрапленными чужими репликами. Призыв «Познай себя» (соотнесенный с формулой «Я-сущий») предвосхищается сюжетом «Отзывов» («двойническое» «Откликнись, если ты сущий»). Лейтмотивные повторения: « ... Се, действо – жертва. Все горит. Безмолвствуй ... » [С. 743], - отсылают к религии страдающего бога.

Стихотворение «Пришлец» входит в группу эксплицитных диалогов. Это философский диалог с мифологическими персонажами. В стихотворении отразилась соловьевская идея противопоставления угля и алмаза в связи с его отношением к свету, изложенная в его статье «Красота в природе» (1899). Эти идеи можно проследить в строках: «уголь, воскресший радугой алмаза» [С. 753]. У Иванова в этих строках обрисовывается образ «дионисийского» алмазного луча.

Во втором разделе сборника отображена идея созерцания истины в «другом», которая проецируется на тему любви. Помимо лирического «я» появляется лирическая героиня. Любовь ведет к самообретению и единению с Богом. Таким образом, стихотворения имеют характер песни: стихотворение «Испытание» из второй группы диалогов, сменяющихся авторским повествованием, которое ближе по форме к вакхической песне или французской «легкой поэзии»; стихотворение «Золотое счастье» из третьей группы стихотворений с развернутыми репликами, ближе по духу к песне счастливой любви. Во втором разделе помещено стихотворение «Цветы» – эксплицитный диалог, имеющий характер песни, но не имеющий любовной тематики.

В четвертом разделе преобладают стихотворения, написанные в духе античных дифирамбов: «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный». Это эксплицитные диалоги в античном духе, задуманы как «хоровое действо», преобладающие в сборнике стихотворения. Лирическим субъектом в этих диалогах является т.н. «хоровой» субъект с «хоровыми партиями» героев; повторяющиеся мотивы, относящиеся к переходу границ, являются мотивы восхождения: рождения, воскрешения, восхождения, связанного со световой символикой («Орфей растерзанный»), восхождения Фаетона («Гелиады»), восхождения, выраженного устойчивым символом орла («Ганимед»); и мотивы нисхождения: нисхождения Орфея, падения звезды-денницы («Орфей растерзанный»).

В шестом разделе сборника отражена идея синтеза христианского и языческого начал. В «Хорах мистерий», таким образом, ярко просматривается литургический контекст, параллельный языческому контексту древних мистерий. Три хора: «Хваление духов благословляющих», «Хваление духов исправителей» и «Хваление духов благовестителей», - являются участниками литургического эксплицитного диалога. Каждый текст становится репликой, а в хорах можно усмотреть переключку с мистериями, что в какой-то мере даст право отнести это стихотворение к жанру прений.

Диалогические стихотворения не появляются в третьем и в пятом разделах, где появляются такие формы, как сонет и фуга - в жанровом определении форма связанная с музыкой и имеющая философский характер.

Дионисийская тематика прослеживается в подтексте всего сборника. Поэт-путник «Кормчих звезд» в сборнике «Прозрачность» становится путником-искателем, - восходящим в запредельные края духа и мечты и нисходящим в глубины подсознательного с целью преображения и самоутверждения. В последней части книги, «Примечание о дифирамбе», высказаны тенденции самого автора в поисках формы, которая будет наиболее точно соответствовать условиям трагической сцены древнегреческого театра и отражать «дионисийский» опыт самого автора. В следующем сборнике «Cor Ardens» автор будет заниматься именно поисками в области

формы. Сборник соответствующим образом представляет расширенный диапазон жанров, охватывая новые жанровые формы, неведомые русской лирике.

* * *

Стихотворные диалоги Вяч. Иванова рассматривались нами как композиционные диалогические формы. Его стихотворения в большинстве своем можно определить как эксплицитные диалоги, подразделяющиеся на три группы: эксплицитные диалоги, эксплицитные диалоги, сменяющиеся авторским повествованием и диалоги с развернутыми репликами.

Диалоги классифицированы следующим образом: 1) с точки зрения тематики; 2) с точки зрения субъектов диалога – «хоровые», диалоги с мистическим собеседником, диалоги с ирреальным собеседником, диалоги с аллегорическими собеседниками и пр.; 3) с точки зрения жанровой специфики (элегии, гимны, дифирамбы, эпиграммы, духовные стихи, литургическая лирика, вакхическая песнь и пр.).

В подразделении диалогов по группам, мы в первую очередь опирались на жанровую специфику, с учетом взаимосвязи тематики и функции основных персонажей, а также основных типов субъекта и адресата.

Проведенный анализ стихотворений Вяч. Иванова позволяет сделать следующие выводы: диалоги Вяч. Иванова – это либо диалоги согласия, или «истинные диалоги» в духе Бахтина, где реплики подхватывают «чужой» голос, либо диалоги с самим собой (соилоквиумы). Их можно с легкостью соотнести с различными жанрами. Они являются гибридными жанровыми конструкциями. В его диалогах скрываются диалогические потенции таких жанров как элегия, баллада, в том числе и диалогизируемая эпиграмма. Для Вяч. Иванова в большей степени характерен диалог согласия. Он в своем творчестве не использует традицию состязания или агона. В его диалогах нет непримиримых антагонистов. Они носят дополнительный характер. Диалоги Вяч. Иванова одностильны. У него есть разные речевые субъекты, но все они говорят и используют один высокий поэтический

стиль. Иванову ближе по своей природе традиция литургии, нежели прения.

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова можно определить как диалоги «голосов» из «иных миров». В этих диалогах поэт ведет беседу с разными типами собеседников из «иного» мира: с двойниками, голосами из «царства мертвых» и т.д.

Во второй главе проанализированы стихотворные диалоги ранней лирики из сборников «Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1903). В сборнике «Кормчие звезды» эксплицитными диалогами являются шестнадцать стихотворений. К стихотворениям второй группы, сменяющимися авторским повествованием относятся три стихотворения, а к третьей группе стихотворений с развернутыми репликами принадлежит одно стихотворение. В сборнике «Прозрачность» к первой группе стихотворений относится семь стихотворений, два стихотворения ко второй и одно стихотворение к третьей группе.

Для сборника «Кормчие звезды» общей является тема пути. Она характерна для целого сборника, но особо проявляется в диалогических стихотворениях с героем-Путником, Странником, - который является носителем чужой точки зрения. Он в эксплицитных диалогах получает свой голос: «Красота», «Ночь в пустыне», «Вожатый», «Странник и статуи», «Гость», «Воплощение». В стихотворении «Laeta», принадлежащем к третьей группе стихотворений с развернутыми репликами, герой-Путник, Странник является подразумеваемым адресатом, но не имеет своей реплики.

Тема земли прослеживается в диалогах «Красота», «Песнь Потомков Каиновых», «Музыка», «Рокоборец», «Возрождение», «Гиппа». Эта тема особенно четко выявлена в фольклорных диалогах со стилизованным образом Древней Руси и архаизированным образом Матери-Земли: «Под деревом кипарисным», «Стих о Святой Горе».

Повторяющимися мотивами, относящимися к переходу границ являются: мотивы сева и смерти, связанные с хоровой стихией земного начала; мотив сна героя на пороге земного бытия и др.

В сборнике «Кормчие звезды» преобладает форма философского диалога с мистическими и аллегорическими собеседниками. В одинаковой мере распространены «хоровые» диалоги с «хоровыми» партиями героев: «Песнь Потомков Каиновых», «Ночь в пустыне», «Рокоборец». Характер этих диалогов обусловлен ивановскими рассуждениями о дионисизме и хоровых истоках лирической поэзии. Дифирамбический характер имеют стихотворения «Возрождение» и «Гиппа».

Распространенной формой в сборнике является эпиграмма, которой Вячеслав Иванов придает диалогическую форму. В эпиграммах из раздела «Парижские эпиграммы» появляется герой-Путник, Странник, один из самых важных собеседников в архаических ритуальных памятниках, в диалогических эпитафиях и эпиграммах.

К элегиям относятся элегическое послание «Laeta», любовная элегия «К фантазии», философские элегии «Ночь» («Suspiria») и «Листопад». Стихотворение «Листопад» интересно по своему строю: оно является риторическим диалогом, или монологом с риторическими обращениями. Для него характерны подхваченные и повторяющиеся мысли и образы-символы. Этот часто встречаемый прием характерен для сборника «Кормчие звезды», в котором наиболее представлены диалоги согласия, или «истинные диалоги» в духе Бахтина, где реплики подхватывают чужой голос.

Аллегориями в сборнике являются: «Ночь» («Suspiria») и «Гость». Ряд стихотворений представляет имитации русского духовного стиха: «Под деревом кипарисным» и «Стих о Святой Горе». К фольклорным диалогам принадлежит народная баллада «Зарница».

В сборнике «Кормчие звезды» уже намечены темы следующих сборников: тема света и, связанная с ней, тема озарения и прозрения истины, намеченная уже в стихотворении «Красота», которая дальше будет развиваться в сборнике «Прозрачность»; солнечная тема, которая будет варь-

роваться в сборнике «Cor Ardens»: символика солнечного огня и солнца-сердца («Музыка»), символика пленной Мировой Души – Софии («Зарница») и символика розы - «алых цветов» («Под деревом кипарисным»).

Стихотворения в сборнике «Прозрачность» объединяются тематически и образно вокруг ключевого понятия «Прозрачность». Намеченная в сборнике «Кормчие звезды» тема света здесь углубляется и переносится в гносеологический план.

Среди стихотворных диалогов в сборнике ярко просвечиваются философские стихотворения: философская элегия - «Отзывы», или диалог с двойником или эхом; эпиграмма – стилизация под восточную философскую поэзию - «Слоки» и философский диалог - «Пришлец». В стихотворении «Пришлец» отразилась соловьевская идея «всеединства», - в единстве образов «умирающего» и «воскресающего» бога Диониса и воцаряющего «свет» Христа. Гносеологический аспект концепции «всеединства» Владимира Соловьева преобладает в стихотворениях «Отзывы» и «Слоки». Этот аспект позволяет определить характер этих стихотворений, воспринимающих форму солилоквиума. Такая форма характерна для сборника «Прозрачность».

В одинаковой мере с философскими стихотворениями в сборнике представлены дифирамбы: «Ганимед», «Гелиады» и «Орфей растерзанный». Эти диалоги сохраняют форму дифирамба с партиями « хора » и « корифея » или « солиста ». Повторяющимися мотивами, относящимися к переходу границ, являются мотивы восхождения: рождения, воскрешения, восхождения, связанного со световой символикой («Орфей растерзанный»), восхождения Фазтона («Гелиады»), восхождения, выраженного устойчивым символом орла («Ганимед»); и мотивы нисхождения: нисхождения Орфея, падения звезды-денницы («Орфей растерзанный»). К этой группе стихотворений примыкает стихотворение «Хоры мистерий», прочитываемое в литургическом контексте. В его хорах можно усмотреть переключку с мистериями, что в какой-то мере даст право отнести это стихотворение к жанру прений.

Для сборника характерна форма песни, встречающаяся во втором разделе в стихотворениях «Цветы», «Золотое счастье» и «Испытание». Стихотворение «Золотое счастье» ближе по духу к песне счастливой любви, а стихотворение «Испытание» близко к вакхической песне или французской «легкой поэзии».

В сборниках «Кормчие звезды» и «Прозрачность» параллельно представлены русские и европейские традиционные жанровые формы. Встречаются стихи с тематикой русского фольклора и античная лирика, реконструированная Вячеславом Ивановым. Эти стихи характерны и для последующего сборника «Cor Ardens», но появляющиеся в другой форме.

Глава третья

«Cor Ardens»

Стихотворные циклы в сборнике «Cor Ardens» связаны солнечной тематикой. В стихотворениях обыгрывается основной мотив «горящего сердца».

В цикле «Солнце-сердце» солнечная тематика дополняется мотивом «слепого Солнца». Она проникнута ницшеанской идеей «нового», «преображенного» человека. Диалогические стихотворения в цикле составляют в основном дифирамбы – имитации ритуальных текстов. Поиски автора в области формы направлены к такой форме, которая лучше всего способна передать его мистические переживания в дионисийстве. Хотя в сборнике «Cor Ardens» дифирамб нельзя рассматривать как его чистую форму. Он предполагался для публичного исполнения в условиях «Башни», с целью воздействия на аудиторию. В дифирамбическую группу стихотворений входят стихотворения «Хор солнечный» и «Псалом солнечный» из раздела «Солнце-сердце» и «Огненосцы» из одноименного раздела. Здесь в роли «огненосца» появляется ивановский художник, свершающий вселенский подвиг, сгорающий как Феникс, чтобы своей «жертвой» спасти мир. Мистицизмом навеян раздел «Arcana». В аллегорической, философско-мистической поэме «Сон Мелампа» обыгрывается сюжет посвящения в жрецы. В духе основной идеи ивановской мифопоэтики об «обновляющем» Дионисе или Христе-Жертве повторяется мотив «горящего сердца», ассоциирующийся с сердцем растерзанного титанами Диониса – Загрея. Дионисийский отклик здесь выражен символом земли – миропорождающей змеи, которая в сочетании с небом рождает мир. В разделе «Солнце Эммауса» дионисийская символика «горящего сердца» освещена христианским подтекстом и идеей единства дионисийского и христианского путей богообретения. Здесь появляются аллегорические стихотворения в форме итальянского сонета: «Мистический триптих» I и «Мистический триптих» II.

Среди стихотворных диалогов в сборнике распространены аллегорические стихотворения, как, например, стихотворение «Ultimum Vale» - философская аллегория с элементами элегии; или фольклорный диалог - «Заря-Заряница», в котором, вместе с диалогом «Криница», сочетаются элементы прения. Стихотворение «Неотлучные», диалог с мистическим собеседником, - это пример диалога «голосов» из «иных миров». Стихотворение «Бессоницы» является балладой, а «Святая Елисавета», стихотворение, которое автор соотносит с группой эпических сказов и песен, имеет элементы литургического песнопения. В цикле «Година гнева» Иванов вводит тему возмездия. В стихотворении «Астролог» - диалоге-пророчестве, за лирическим героем скрывается автор, предвосхищающий грядущие события.

В последнем разделе «Rosarium» Вячеслав Иванов обращается к символу розы, важному символу его поэтики, который освещает с точки зрения различных литературных и культурных традиций. Но стихотворения в этом разделе не являются диалогами. Диалогические стихотворения отсутствуют в первой книге «Cor Ardens» в разделах: «Ecce Cor Ardens», в вводной части, «Суд огня», «Сивилла», «Песни из лабиринта». Во второй книге «Speculum Speculorum» появляются диалоги во всех разделах: «Арсана», «Руны прибоя», «Северное солнце», «Пристрастия». Вновь отсутствуют в третьей книге «Эрос». Они не встречаются среди таких форм, как: канцоны, споры, секстины, газелы, - отсутствующие в ранних сборниках, которые появляются позже в четвертой и пятой книгах «Любовь и смерть» и «Rosarium». В пятой книге, в разделе эпических сказов и песен, диалогическим стихотворением является только упомянутая выше «Святая Елисавета». В остальных разделах: «В старофранцузском строе», «Сонеты», элегических двустушиях «Антология розы» и разных лирических стихотворениях, - диалогические стихотворения не встречаются.

К общему количеству стихотворений диалогические стихотворения в сборнике «Cor Ardens» составляют 5 %. Выделено тринадцать диалогических стихотворений. Общее количество стихотворений в сборнике «Cor

Ardens» в два раза больше, чем количество стихотворений из сборника «Кормчие звезды».

3.1 Стихи, написанные в чисто диалогической форме: эксплицитные диалоги

I Книга

«Cor Ardens»

Раздел «Солнце-сердце»

В цикле «Солнце-сердце», в соответствии с заглавием, варьируется соответствие символов «солнца-сердца». Доминантной является солнечная символика ницшевского «преображенного» человека.

«Хор солнечный»

Это стихотворение находится в начале цикла «Солнце-сердце», так как оно содержит в себе центральный одноименный образ. Семантическая близость понятий солнца и сердца обыгрывается с древности у многих поэтов всех времен, в частности, у русских символистов, напр. у Блока, в цикле «Снежная маска»: «Но бредет за дальним полюсом / Солнце сердца моего, / Лдяным скованное поясом / Безначалья твоего» («Настигнутый метелью») [Т. 2. С. 147]. «Солнечная» тема встречается также и у К. Бальмонта в сборнике «Будем как солнце», и у А. Белого в книге «Золото в лазури».

Стихотворение «Хор солнечный» - это прямой диалог Корифея с Хором. В обмене репликами четко выражена вопросно-ответная форма. На поставленный в первой строфе *Корифеем* вопрос: «Наг в полудне, кто владеет / Огневыми небесами? / Кто в одеждах тонких рдеет / Заревыми полосами?», - *хор* отвечает: « - Царь, сжигающий богатый, / Самоцветный свой венец!». На второй вопрос-строфу *Корифея*: «Кто палит могильным оком? / Кто звездой, с подушек дрёмы, / Обручается с востоком?», - *хор* отвечает: « - Солнце, ты, планет вожатый! / Солнце, пастырь лун-овец! / Новей пламенных оратай! / Солнце – сердце солнц-сердец!» [Т. 2. С. 231].

В первом вопросе *Корифея* используется метафора «полуденная нагота солнца»: «наг в полудне», - ассоциируется с «солнечной символикой

«преображенного» человека, Заратустрой Ницше» (Кузнецова О.А. 2001 : С. 215). Иванов здесь имеет в виду слепящую яркость, неприкрытость полуденного солнца. Мотив «слепого Солнца» встречается также в его стихотворении «Хвала Солнцу». Одновременно в первой строфе сразу же появляется и другая уже знакомая метафора: «рдеющее» солнце. То же солнце на заре: утренней или вечерней — «в одеждах тонких рдеет», то есть уже не слепит, не нагое, в красных тонких одеждах. Этот часто встречающийся мотив в поэзии Вяч. Иванова отсылает к сохранившимся в фольклоре «осколкам древнейшей общеиндоевропейской мифологемы: Зарематери, Солнцу-сыну или дочери» (Демин В.Н. 1997 : С. 321). Но не забудем, что все творчество Иванова пропитано духом эллинизма и язычества, а эти культуры поклонялись Солнцу-Отцу.

И во второй строфе, в первом ответе *хора*, появляется образ Солнца-царя, языческого Солнцебога, Белбога, помогающего жнецам в их работе: « - Царь, сжигающий богатый, / Самоцветный свой венец! / Вскоды вечности несжатой / В беге вечном жнуший жнец!» [там же]. Хор говорит: « ... Самоцветный свой венец!». Здесь можно видеть именно Величье Солнце, признание Его Царем и в то же время и венцом Творца, все вечное и скоротечное, противоположность в единстве; дающий жизнь и отнимающий ее. В стихах 7-8 повторяются рядом однокоренные слова «вечности» и «вечном», «несжатой», «жнуший» и «жнец».

В третьей строфе, в вопросах *Корифея*, как бы обличается Солнце: «В белый зной с бойниц истомы / Кто палит могильным оком? / Кто звездой, с подушек дрёмы, / Обручается с востоком?» [там же]. Оно выстреливает лучами и жжет огнем. Стихи 11-12: «Кто звездой, с подушек дрёмы, / Обручается с востоком?», - можно истолковать так: перед рассветом Солнце встречает на небе Утреннюю Звезду, что и является обручением. Этот образ напоминает ригведскую Богиню Утренней зари-Ушас, о которой В. Демин пишет: «В Ригведе собрано около 20 гимнов, посвященных Богине утренней зари Ушас - создательнице света, воспламеняющей своими лучами Небо, своего отца, с которым Богиня находится в кровосмесительном

браке (слияние зари и неба воспринималось как акт совокупления)» (там же). Образ Утренней зари – это знакомый образ, встречающийся в русском фольклоре и обыгрывающийся в поэзии Вяч. Иванова. Это образ Заризарницы, Красной девицы.

В последней строфе, в ответе *хора*, появляется многогранный образ, перекликающийся с традициями разных культур: египетской, орфической, герметической, христианской и т.д., – это образ древнего Бога, вождя, защитника стада и пастыря: « - Солнце, ты, планет вожатый! / Солнце, пас- тырь лун-овец! / Новей пламенных оратай! ... / Солнце – сердце солнц- сердец!» [там же]. «Оратай» – древнерусское «пахарь» ассоциируется с образом первого русского оратая, сына Матери Сырой Земли, появляющегося в древней русской обрядовой песне о Микуле-свете. (см.: Демин В. 1997 : С. 456-457). О мифологеме солнца-сердца упоминает А. Ханзен-Лёве: «В основе ивановской мифологемы с о л н ц а – с е р д ц а, выходящей далеко за пределы символизма, – мы обнаруживаем, что она занимает выдающееся место и в постсимволистском неопримитивизме, а также в акмеистской мифопоэзии, в частности, у Мандельштама, – зиждется упомянутая аналогия между «солнцем» как с е р д ц е м космоса и «сердцем» как излучающим жизненным центром земли и человека. Мотив мирового сердца восполняет световую символику и пневматику мировой души. Это соответствие поставлено и в центр большого стихотворного сборника «Cor ardens» (в частности, раздела «Солнце-сердце» ... » (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 177). Важно напомнить, что слова *солнце* и *сердце* по-русски не рифмуются, а образуют отдаленное созвучие и могут быть частью аллитерации, как в последней строке: «Солнце – сердце солнц-сердец!».

Стихотворение является диалогом в той мере, в какой обмен репликами между корифеем и хором является диалогом, то есть в античном смысле.

Раздел «Огненосцы»

В разделе «Огненосцы» обыгрывается сюжет перехода границ, в виде нисхождения солнечного огня, разносимого огненосцами.

«Огненосцы»

Участниками диалога в стихотворении «Огненосцы» являются: Хор Океанид, Хор Огненосцев, иерофант и Пифия.

Первый хор Океанид обращается к Прометею, которого характеризует такой же мятежный дух как и Океанид: «Мы выи не клоним / Под иго Атланта, / Но мятежимся нивами змей, / И ропщем и стонем / В берегах адаманта, / Прометей!» [С. 239]. Здесь слышны отголоски сюжета трагедии Эсхила «Прикованный Прометей», в которой Океаниды поют сострадательную песню, и где упоминается Прометеев брат Атлант, поддерживающий плечами медный небосвод. Первые два стиха: «Мы выи не клоним / Под иго Атланта», - можно прочитывать следующим образом: мы свободны, в отличие от Атланта со своею ношей. «Клонить / гнуть выю», значит подчиняться. В третьем стихе есть образ «нивы змей» - это волны. Сравнение это повторяется у Иванова в «Орфее растерзанном», в «Прозрачности», но не «нивы», а «поле змей». Они еще и мятежницы: «колеблют основы мирового покоя», - как это видно из стихов 9-11: «И под кровом родимых ночей / Колеблем основы / Мирового покоя». Понятно, тем самым, почему они призывают к Прометею, тоже мятежному и свободолюбивому. По словам Л. Силард: «Океаниды <...> в дифирамбе «Огненосцы», «мятежатся нивами змей», «колебля основы мирового покоя» (ССВИ¹ II, 239). Будучи воплощением водных стихий, в творениях Вяч. Иванова они реализуют ассоциативную цепь от вод к хтоническим основам земли (змеи) и человека (волосы) ... » (Szilard L. 1996. P. 218). В

¹ Собрание сочинений Вячеслава Иванова.

четвертом и пятом стихах: «И ропщем и стонем / В берегах адаманта», - хор Океанид разносит стон Прометея. «Адамант» в пятом стихе – это, скорее всего, океан: не титан Океан, а мировой океан, море. Только в этом смысле могут быть прочитаны «берега адаманта»; по-гречески *αδάμας* - неукротимый, не поддающийся приручению. Эти эпитеты подходят к океану. Седьмой и восьмой стихи как будто бы подтверждают, что Океа-

ниды, говоря об Атланте, имея в виду свою свободу: «Ненавидим оковы / Светлозданного строя».

Иерофант, в следующем за хором Океанид монологе, - это старший жрец при Элевсинских таинствах. В первой строфе упомянут «титана искрометный дар» [С. 240] - это огонь, которого разносят по земле последователи Прометея, «его мужающие дети», то есть люди. Во второй строфе, стихи 29-38: «Кочует в долах, по горам / И движет огнестолпный храм» [там же], - дар Прометея, огонь, движет «огнестолпный храм». Огонь - дар Прометея людям, и именно он чаще всего ассоциируется у людей с проявлением Бога на земле: «Огненный столп» вел евреев из Египта через пустыню, Божья кара в образе геены огненной. Миф о Прометеее через образ «огнестолпного храма» соединяется с библейским мифом, и такой синтез символик разных эпох характерен для творчества Иванова. «Лабиринт слепой темницы», читаем в следующем стихе – это, скорее всего, символ ночи. В стихах 32-33: «И ввысь, к пылающим мирам, / Взмывают вестовые птицы», - «вестовые птицы», - это искры, взлетающие к звездам, «к пылающим мирам». В стихах 34-35: «И светносцев вестовых / Храпят в ревнивой скачке кони», - «вестовые светносцы» - это всадники, разносящие огонь по земле. В стихах 36-38: «судилище огней живых», - это звезды, наблюдающие за распространением огня. В стихах 39-40: «Неси ж, о Факел, суд земле, / И на подлунном корабле» [там же], - «Факел» - это тот же огонь, «дар», «пламень», который становится «кормилом», рулевым веслом человечества. «Подлунный корабль» - это земля людей, все человечество. В стихах 42-43 появляется гностическое понятие подлунного мира: «Затем что дух в кольце немилом, / Затем что мир лежит во зле». Стихи 44-45: «Затем что есть в конце путей / Мир окрыленной и святей», - возможно прочесть в духе христианства, - которое возникнет несколько веков позже: о будущей, загробной жизни. Прикованный Прометей в стихах 47-49 ждет «огневых вестей», - возможно, даже благой вести, Евангелия: «Затем что в муках Прометей / Ждет, люди, огневых вестей, / Не примирен и не раскован!» [там же].

В первом хоре Огненосцев, в первой строфе, узнаваемо восхождение, соотносящееся с переходом границ: «Мятежных пламеней / Ручьи живые! / О перья Фениксов! / О вестовые / Звездам глашатаи / О сердце яром / Земли, ужаленной / Святым пожаром!» [С. 240-241]. В стихе 52: «О перья Фениксов!», - это языки пламени. В стихе 62, во второй строфе: «Сердца ль, сердца ль горят» [С. 241], - идет переключка с названием книги «Сог Арденс». Кроме того, здесь огонь становится уже иносказанием - вдохновением. По И.В. Корецкой, Иванов «славословит также «святой пожар» мистической веры в грядущего «пришельца-бога», охвативший сердца» (Корецкая И.В. 1978а С. 133). В стихах 71-73: «Державы ржавой: / Святите, Факелы, / Костер кровавый!» [там же], - метафоры «ржавая держава» и «костер кровавый» можно прочитывать в духе мистического анархизма: «актуального призыва «освятить» свержение монархии» (см.: Корецкая И.В. : там же). В этих стихах чувствуются отголоски идеи «неприятия мира» в духе Ницше и Достоевского. Ключ к стихам 74-81 в четвертой строфе дает Р. Берд: «дифирамб Иванова «Огненосцы» <...> можно представить <...> как миметическое изображение страстей, которое предполагает активное исполнение читателем, на которого оно действует посредством катартического переживания» (Берд Р. 2003 : С. 183-184). Это относится к стихам четвертой строфы: «И вам у брачного / Дано чертога / Ждать во полуночи / Пришельца-Бога, - / О духа бурного / Во тьме языки, / Глаголы Хаоса, / Немые клики!» [там же]. Образы языков пламени и «Жениха в полунощи», Р. Берд соотносит с пасхальным циклом обрядов в православной церкви. (там же : С. 184). В его заключительных словах к дифирамбу «Огненосцы» Вяч. Иванова можно найти объяснение к стихам 79-81: «Дифирамб ведет к отречению от языка и от разума и к полной отдаче экстатическому чувствованию глубинной свободы» (там же).

Хор огненосцев состоит из четырех восьмистиший. Нечетные стихи не зарифмованы. Рифмуются стихи 2-4, 6-8. Размер - двухстопный ямб, причем нечетные стихи имеют дактилическую клаузулу, а четные рифмующиеся, женскую.

В монологе Пифии, в первой строфе, вновь появляется мотив восхождения, соотносящийся с переходом границ: «Из Ха́оса, из черного, / Рождается Звезда / Из *Нет* непокорного, / Восставь святое Да!» [там же]. Это можно прочитывать в контексте гностическо-еретической модели мира, как полагает А. Ханзен-Лёве (см.: Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 65). Хотя, вообще в монологе Пифии можно усматривать и предрекание Христа. Тогда в стихе 83 можно найти параллель с звездой Рождества. Во второй строфе можно говорить об обряде обручения: «Легло на дно пурпурное / Венчальное кольцо, - / Яви, смятенье бурное, / В лазурности – Лицо!» [там же]. «Лазурь» - это часто встречающийся поэтический символ. В русском символизме, у Соловьева, например, этот символ больше всего соотносится с женским образом «Царицы», одетой в лазурь: «Вся в лазури сегодня явилась» [С. 61], - или у Блока, в стихотворении «Я был невенчан. Премудрость храня...», этот образ соотносится с женским образом ясного, светлого дня «нежной жрицы Лазурного Дня» [Т. 4. С. 42]. Этот символ также соотносится с мужским образом солнечного царя, например, у Блока, в стихотворении «Моей матери»: « Бог лазурный, чистый, нежный» [Т. 2. С. 53]. Это символ чистоты, непорочности, красоты. Или, у Белого, он соотносится с «золотом в лазури» из одноименного сборника стихотворений. «Лазурь» в стихотворении Иванова ассоциируется с далеким пространством по ту сторону земли, с которым связывает мотив нисхождения: «Легло на дно пурпурное / Венчальное кольцо», - в первой строке, соотносящийся с переходом границ. В четвертой строфе появляется «космический огонь». А. Ханзен-Лёве это трактует следующим образом: «У Иванова космический огонь вызывает к а т а р с и с, свойственный истории спасения человечества, причем первоначальный акт создания бесконечно повторяется в виде метаморфозы («преображения») и «воскресения» творения. При этом огонь в духе герметической метафорики приобретает черты воды (или же вина), поскольку они смогут омыть и отмыть весь мир: «В твоём *преображении* / Воскреснет каждый цвет. / Любовью ненавидящей / *Огонь* омоет мир» (Иванов, II, 242)». (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 272). В монологе Пифии,

можно сказать, раскрывается дионисийско-христианизированный образ Спасителя. В последней строфе он узнаваем как языческий Бог Солнца, сгорающий как Феникс, чтобы своей «жертвой» спасти мир: «И Факел догорающий - / Предвестие Зари. / То – Феникс, умирающий / На краткий срок...Гори!» [С. 242].

Во втором хоре Огненосцев обыгрывается та же тема и встречается та же строфа, как и в первом хоре Огненосцев.

Вторая Пифия повторяет строфы из первой реплики Пифии.

Отголоски Океанид повторяют последние три стиха третьей строфы первого хора.

В стихотворении обыгрывается сюжет перехода границ, в виде нисхождения солнечного огня, разносимого огненосцами. По словам А. Ханзен-Лёве: «Воплощение Диониса «освящает» нечистый земной огонь, его «жертва» («сошествие» на землю) компенсирует неудавшееся восхождение Прометея, который хотел в одиночку вырвать небесный огонь у богов ... » (Ханзен-Лёве А. 2003: С. 298-299).

Стихи этого произведения также входят в трагедию «Прометей» Вячеслава Иванова. Точнее сказать, они ей предшествуют. Об образе Прометея Вячеслава Иванова говорится у А.Ф. Лосева: «...Наиболее значительной идейно-художественной разработкой образа Прометея необходимо считать трагедию Вяч. Иванова «Прометей» (1919). Здесь Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма, попытавшегося расторгнуть первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности, из которых каждая мнит себя целым, и потому все эти единичности убивают друг друга или прибегают к самоубийству. Но эта всеобщая дискретность, согласно автору, предполагает дионисийское всеединство, с которым она и должна объединиться, чтобы первобытный, слепой хаос вещей превратился в расчлененный, но в то же самое время единый и закономерный космос. Дискретное действие есть грех и зло, потому что оно предполагает свое противодействие, в борьбе с которым и терпит возмездие. Полная истина бытия наступит только вместе с полным

взаимопроникновением титанического (то есть узколичного и дискретного) начала и всеобщего мирного состояния вещей, когда они будут не дискретными друг в отношении друга, но существенно едиными» (Лосев А.Ф. 1995 : С. 241-242).

Смысл стихотворения можно подытожить словами Р. Берда, который его прочитывает в контексте сборника «Cor Ardens» как: «событие в разворачивающейся перед читателем аллегорической истории о страдальческом пути души поэта» (Берд Р. 2003 : С. 184). Его аллегорическое прочтение прослеживается автором также в «Прометее» Вяч. Иванова «на пространстве истории литературы, поскольку текст активизирует прецеденты Эсхила, Гете, Шелли, Байрона и многих других». (там же).

Раздел «Година гнева»

В цикле «Година гнева» вводится тема возмездия. Она раскрывается в духе античного, сужденного роком, возмездия.

«Астролог»

В стихотворении «Астролог» говорящих двое: Некто и астролог. За лирическим героем, «астрологом», в первом стихе скрывается автор. Иванов обращается к себе, - отсюда и «башня» во втором стихе, - но это прикрито прямой речью: «"Гласи народу, астролог, / И кинь свой клич с высокой башни: / На села сирые, на чахнувшие пашни / Доколь небесный гнев налег?"» [С. 253].

Формально стихотворение устроено следующим образом: Некто обращается в стихах 1-4 к астрологу с явным, эксплицитным вопросом (стихи 3-4). Стих 3 — это отголосок народничества: « ... На села сирые, на чахнувшие пашни».

Стихи 5-20, с второй по пятой строфы – это ответ астролога. Здесь вводится тема возмездия. Трагические события метафорически представляются как гнев неба, - как это видно из второй строфы: «Чредой уставленной созвездья / На землю сводят меч и мир: / Их вечное ярмо склонит живущий мир / Под знак Безумья и Возмездья».

В стихах 9-12 тема возмездия просматривается сквозь призму исторических событий, революции 1905 года. По словам С.Н. Доценко: «Нараставший террор воспринимался Ивановым как знамение власти Сатаны над Россией. Уже в «Астрологе» этот мотив подчеркнут реминисценцией из Апокалипсиса:

Дохнет Неистовство из бездны темных сил

Туманом ужаса, и помутится разум,

И вы воспляшете, все обезумев разом,

На свежих рытвинах могил (41).»

(Доценко С.Н. 1981 : С. 84).

«Дохнет неистовство из бездны темных сил» ассоциируется с текстом Откровения: «Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну» (Откр. 20, 2-3).

Стихи 13-16, объясняют природу революции: начиная с любви, с родничества, и кончая братоубийством: «И страсть вас ослепит, и гнева от любви / Не различите вы в их яром искаженье; / Вы будете плясать – и, пав в изнеможенье, / Все захлебнуться вдруг возжаждете в крови».

К этому месту можно вспомнить идею ненасилия, развиваемую Львом Толстым, в духе которой Иванов в цикле «Година гнева» «закону насилия» противопоставляет «закон любви» (см.: Корецкая И.В. 1978 : С. 56).

В последней строфе тема возмездия связывается тоже с Откровением. Первый стих: «Бьет час великого Возмездья!», - это прямая реминисценция из Откровения: «Се, гряду скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его» (Откр. 22,12).

В последней строке астролог возвещает волю богов: «Так говорят созвездья!». Иванов на самом деле сочувствовал революции, поскольку царский режим казался невыносимым. Дата под стихотворением – 1905-й год. Это важная часть текста. Стихотворение – это отклик на революцию 1905 года, которая сама была откликом на японскую войну. Этим уже намечается другая тема – тема Востока, - прямо ассоциирующаяся с стихотво-

рением Соловьева «Ex oriente lux» (1890) и его знакомыми идеями о «желтой» опасности с Востока, олицетворяющей возмездие.

Раздел «Солнце Эммауса»

В разделе «Солнце Эммауса» обыгрывается мотив «солнца Эммауса» в аспекте мистического переживания в христианстве и язычестве.

«Мистический триптих»

I

«Притча о девах» – это первый сонет «Мистического триптиха», посвященного Н.А. Бердяеву. Участниками диалога являются: Вера, Надежда, Любовь, София-Мудрость и Воля.

В стихе 3 дева Воля начинает диалог: «"Я", - ропщет Воля, - "мира не приемлю"» [С. 266]. Здесь узнаваема шопенгауэровская воля, отсылающая к его основному произведению «Мир как воля и представление», а также, к уже встречающимся идеям неприятия мира, разделяемым Ивановым с Достоевским, особенно во время увлечения мистическим анархизмом. Соответственно в стихах 4, 5, 6 и 7 произносят свои реплики остальные четыре девы: Мудрость, Вера, Надежда и Любовь. В стихе 4 отвечает Мудрость: «Мир – твои ж явления», - это прямая отсылка к Шопенгауэру. Далее идет характерная для Иванова игра словами, или полукаламбурная рифма, по замечанию С.С. Аверинцева: (см.: Аверинцев С.С. 2003 : С. 7). Вера затем говорит: «Жди богоявления!». Философия «богоявления» здесь раскрывает более глубокий онтологический статус. С.С. Аверинцев об этом сказал следующее: «...С точки зрения поэта, свидетельство самого языка заставляет увидеть сквозь феноменологию *«всего лишь явления»* онтологию *«богоявления»*, сквозь философскую Мудрость – святую мать Веры, Надежды и Любви» (там же). За Верой идут реплики Надежды и Любви, отсылающие к Новому Завету и христианским добродетелям: Вере, Надежде и Любви. Существенным здесь является переход от одного типа дискурса к другому: существенным звеном, связывающим реплики Воли, с одной стороны и Веры, Надежды и Любви является Мудрость, которая впоследствии, по словам С.С. Аверинцева: « ... раскрывает свою суть хри-

стианской Софии» (там же). В стихотворении также присутствует авторская речь: стихи 1-2 и 8-14, последние два терцета.

В стихе первом: «Пять узниц-дев под сводами томленья», - девы являются узницами, - тем самым мир, свет Божий, уподоблен тюрьме. В стихе втором: «И пять лампад зовут иную Землю», - «пять лампад» - это пять дев, пять Чувств, как это выясняется в стихе 9: «Пять нерадивых дев, - пять Чувств, - темницы», - пять аллегорических, символических фигур.

Посвящение Бердяеву здесь значащее: его имя вызывает вполне определенные ассоциации, в первую очередь с русской религиозной философией. Триптих - это продолжение беседы не только с Бердяевым, но и с Соловьевым и Мережковским. Через Мережковского идет дальше диалог с герметической традицией и с Гермесом Трисмегистом, а также со средневековой мистической традицией.

Философский контекст наиболее четко просматривается в третьей части – сонете, раскрывающем кантианское мировоззрение. Он в первую очередь отсылает к известной формуле Канта: «звездное небо над нами и моральный закон во мне», воспринимаемой Вяч. Ивановым следующим образом: «в звездном небе, в «огнях глубин явленных», присутствует Бог, это Он дает нам небо явленным, как песню Духа, а потому ни о каком субъективизме тут не может быть и речи; в «глубинных чудесах» духовной трансценденции, объективной по самой своей сути, присутствует Я, каждый субъект и все вместе лучшим содержанием своих душ. Поэтому некий Он и некий Я тождественны, некий Я может быть понят как Богочеловечество, и сонет имеет еще одну аллюзию — Вл. Соловьева с его философией всеединства, для которой это тождество актуально» (Калинников Л.А 2005 : С. 275-276). Заглавие третьей части: «Небо – вверху, небо – внизу», - это прямая отсылка к роману Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи» и высказанным героиней Кассандрой словам из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста. Здесь также намечается связь со средневековой мистической традицией через основные символы Микрокосма и Макрокосма и их единство. Эту мысль можно проследить в первых двух строфах

третьей части: «Развернет Ночь горящий Макрокосм, - / И явственны небес иерархии <...> И Микрокосм в ночи глухой нам внят: / Мы слышим гул кружащих в нас стихий» [С. 267].

Исходя из выше сказанного, стихотворение можно рассматривать как философский диалог, вернее, философский аллегорический диалог. Вяч. Иванов определяет его как притчу. Это определение подошло бы многим другим стихотворениям Иванова, где есть дидактический оттенок. Наличие Мудрости в этом стихотворении не придает стихам дидактического оттенка, в притче всегда присутствующего. Нет ни элементов поучения. Но возможно говорить об элементах любовной лирики (в двух терцетах): аллегорической, иносказательной. Стихи заканчиваются скорее вопросом, чем ответом. Девы «не озарили елеем брачным» (светом понимания, постижения) «темницы» (мира Божьего).

Форма каждой из трех частей триптиха - итальянский сонет из двух катренов и двух терцетов.

Раздел «Повечерие»

В раздел «Повечерие» входят стихотворения, в которых отразились события личной жизни Вячеслава Иванова непосредственно перед смертью Л. Зиновьевой-Аннибал. Это стихи 1907 г., последнего в совместной жизни Ивановых.

«Криница»

Стихотворение «Криница» состоит из двух строф-шестистиший. Первая строфа – это авторская речь, также как и первая часть второй строфы.

Первые две строки первой строфы: «Чисты воды ключевые, / Родники – струи живые» [С. 279], - определяют тему стихотворения: животворящую силу источника, родника, возможно прочтение как святой воды. Образ лампы в пятом стихе, горящей здесь над криницей, а не перед иконой, как бы это возможно было ожидать: « Над криницею лампада / Золотит Христов венец.» [там же], - часто встречающийся литературный образ. Он встречается у Лермонтова как образ мерцающей лампы над "свя-

той гробницей", напр., в стихотворении «Оставленная пустынь предомной...». Образ мерцающей иконы встречается в поэзии Блока, напр., в стихотворении «Я помню тихий мрак и холод с высоты...».

В стихотворении можно усмотреть устойчивую семантическую композицию: Христос, или его апостолы, или иные посредники призывают человека причаститься высокой истине - здесь ключевой водой, ассоциирующейся с чистотой. Можно усматривать и семантическую параллель между мотивом родника в начале и в конце стихотворения. Первые две строки: «Чисты воды ключевые, / Родники – струи живые», - говорят просто о чистоте родниковой ключевой воды. Реплика Христа в финале: «Зачерпни Моей водицы / Полон емкий водонос», - семантически конкретизирует образы в начале стихотворения: мотив родника конкретизируется в образе криницы Христа, и вместе с тем, в финале повторяется мысль о животворящей силе родников.

Во второй строфе: «Говорит с душой Христос: / "Наклонися у криницы, / Зачерпни Моей водицы / Полон емкий водонос"», - разговор Христа с душой находим в преданиях об исходе души в древнерусской письменности, - к сюжету сетований души при ее разлучении с телом и ее перерождении возвращаемся в духовных стихах о богатом и Лазаре. Этот сюжет восходит также к памятникам западноевропейской средневековой литературы. По сведениям Ф. Батюшкова, в русских духовных стихах он является в своеобразной обработке и нельзя предполагать о влиянии на него памятников западноевропейской литературы. (см.: Батюшков Ф. 1881 : С. 93).

Стихотворение можно рассматривать как диалог в контексте народной традиции, восходящей к древней легенде о споре души с телом и ее литературной обработке – в виде поэтических споров или «прений».

II Книга «Speculum Speculorum»

Диалог с зеркалом – т.е. нарциссическая автокоммуникация – это один из аспектов изучения диалога вообще и стихотворного, в частности. Но все зеркала отражаются в общем зеркале – в Мировой душе, в Боге. И

это – всеобщий диалог с Богом. Еще один аспект этого мотива: каждый человек – зеркало мира, по определению неполное и не вполне адекватное. Но все эти частные и неполные зеркала отражаются в Божестве – и лишь это зеркало зеркал вмещает в себе каждое и все вместе, и дает истинный образ мира.

Раздел «Руны прибоа»

В разделе «Руны прибоа» помещены стихотворения–диалоги поэта с обитателями «царства мертвых», с темой смерти и бессмертия.

«Неотлучные»

Стихотворение «Неотлучные» характеризует следующая коммуникативная ситуация: первая строфа – это авторская речь, элегический монолог лирического героя: «Чем устремительней живу / И глубже в темный дол пройденный путь нисходит, / Тем притягательней очей с меня не сводит / Былое... Не жил я, - лишь грезил наяву» [С. 303]. Вторая строфа начинается хором умерших: « — "Мы — жили", кладбище мне шепчет вслед: "беги, / От нас не убежишь! Ты грезил сны: мы — жили... / — Стремился мимо ты: мы скрытно сторожили / Твои шаги!» [там же]. В стихе 5 между кавычками вставлена авторская речь: « кладбище мне шепчет вслед». Можно сказать, что в стихе 7, хор мертвых разделяется; вместо одного хора вступают в переключку друг с другом части этого хора. Можно увидеть в этом своеобразную полифонию. Хор мертвых начинается со стиха 5, прерывается авторской речью, возобновляется в том же стихе 7, и кончается вместе со стихотворением, в стихе 24: «О колыбели"... » [С. 304]. В промежутке между <«беги» и <колыбели»> — закрывающих кавычек нет, а тире - несколько. Со стиха 5 по стих 16 мертвые, обращаясь к лирическому герою, говорят хором, используя местоимение «мы». Это разные хоры, но все же хоры. В стихе 17 появляется местоимение «я», а закрывающих кавычек еще не было; это возможно объяснить так, что стих 17 — единичный голос, «соло» в хоре мертвых: говорит лишь один из мертвых: « - "Я руку протянул тебе: ты был далече...». С этого стихотворения как бы начинаются сольные партии тех, кто до этого был в общем хоре. Каждого

из них что-то личное связывало и связывает с автором. Стих 18 начинается с тире, и опять появляется «я»: говорит другой голос из хора: « - Я оттолкнул тебя от срыва: грезил ты...». Стих 19 — то же самое: « - Друг друга ждали мы: ты не узнал при встрече / Своей мечты.» В последней строфе, стих 21 начинается с тире и кавычек: « - "Меня ты уронил в разымчивой метели..."». Тире указывает на новый голос, кавычки — на начало строфы. Новый голос в стихах 21-22 — женский: «Живая, я сошла в медлительный сугроб...». В стихах 23-24 появляется новый голос из хора, неопределенного рода, пола говорящего: « - Ты пел, меня сложив в глубокий, узкий гроб, - / О колыбели"... ».

Первая строфа придает стихотворению элегический тон. «Темный дол» отсылает к началу Божественной комедии: «Но к холмному приблизившись подножью, / Которым замыкался этот дол, / Мне сжавший сердце ужасом и дрожью» (Ад, Песня I) (Алигьери Д. 1961 : С. 19). Здесь выделяется мотив нисхождения, соотносящийся с переходом границ. «Милые спутники» из стиха 12 вызывают в памяти стихотворение Жуковского «Воспоминание» (1821): «О милых спутниках, которые наш свет / Своим сопутствием для нас животворили, / Не говори с тоской: их нет; / Но с благодарностию были.» (Жуковский В. 1959 : С. 362). Стихи 22-23: « - «Живая, я сошла в медлительный сугроб... / - Ты пел, меня сложив в глубокий, узкий гроб... », - ассоциируются с образом «влюбленного трупа», встречающегося у Симеона Нового Богослова (Гимн 1)¹. В русской поэзии можно вспомнить «Ночи» и «Любовь мертвеца» М. Ю. Лермонтова.

Раздел «Северное Солнце»

В цикле отразился миф о Северном Солнце Гипербореи. В цикле преобладают стилизованные стихотворения в народном духе.

«Заря-заряница»

¹ См.: Слова Преподобного и Богоносного Отца нашего Симеона Нового Богослова. Том 3. Гимны 1-60 // Церковь Иоанна Богослова [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.omolenko.com/biblio/simeon-tom3.htm?p=1#p1-ref2>

Заря-заряница является одним из заговорных персонажей в русском фольклоре, - красной девицей, выполняющей функцию защитницы, целительницы. «Заря-заряница — в русском фольклоре зачин некоторых заговоров», - упоминает и Р.Е. Помирчий в примечании к «Заре-зарянице» (Иванов В.И. 1995 : С. 286-287). В этом стихотворении обыгрывается и сюжет древнеславянского предания, согласно которому Заря-заряница была сестрой и женой бога Солнца. Вместе с тем, она является и владычицей росы, вызывающей к месяцу младу встать над поймой серебристой: «Стань над поймой, над росистой, / Месяц млад! / Занеси над серебристой / Серпбулат!» [С. 320]. Месяц Булат – это также один из заговорных фольклорных персонажей.

В стихе 7 дается описание низкой части речной долины, заливаемой в половодье, и потому заросшей сочными, высокими травами. Серебристая пойма потому, что травы в росе, а при свете месяца роса серебрится. Стихи 9-12 третьей строфы – это прямая параллель, даже можно сказать: полное перенимание образа жницы: «Тем серпом охладных зелий / Накоси; / По росам усладных хмелей / Напаси!» [там же]. Слово «охладный» в стихе 9 и «усладные хмелья» в стихе 11 означает: «утоляющий боль». Как далее будет видно из текста стихов 19-24, «царь» явится с ранами. В стихе 13 Заряница оказывается царицей: «Я ль, царица, зелий сельных / Наварю; / Натворю ли мёдов хмельных / Я царю» [там же]. «Сельный» здесь несет значение полевой. «Мед – луна» - эта ассоциативная параллель может быть проведена с произведением Бальмонта, об этом пишет А. Ханзен-Лёве: «Ср. также у Бальмонта, подчеркивающего прежде всего опьяняющее действие «медовой луны», т.е. меда, происходящего из луны – тем самым возникает вариация вертикального соответствия луны и живой воды, столь характерно для СП: <...> «Могучий р о г, изогнутый и полный, / Пьянящим медом – предо мной. / Я пью, я пью, живительные волны / Умчали душу под Луной. / О, Царь-Девница, Лебедь вековая, / Как искрометен этот мед ...» (1908. X, 54). (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 544). У Иванова нет рифмы и четко просматриваемого стиха с этими образами, но общая тема в стихах с

5 по 18 выстраивает эту ассоциативную линию. «Колесница» в пятой строфе: «Громыхнула колесница / На дворе: / Кровь-руда, аль багряница, / На царе?» [там же], - ассоциируется с «золотой колесницей солнца», на которой, согласно древнерусскому преданию, Бог Солнца - Дажьбог гонял свою сестру Зарю, не желающую выйти за него замуж. Заря, по преданию, сбежала к царю. Только на самом закате дня он увидел край ее сверкающих одежд. Затем он направился в свой дворец, надеясь, что завтра встретится с сестрой. С тех пор он безнадежно пытается настигнуть ее. Этот сюжет обыгрывается в последующих строфах.

Стихотворение можно рассматривать как развернутую аллегорию: жена ждет мужа с поля боя, готовит исцеляющие снадобья и напитки. Она олицетворяет Зарю, жену бога Солнца по древнеславянскому преданию, а он - бога Солнца. Он приезжает в ранах из «знойных стран», то есть с востока, как это видно из шестой строфы: «Царь пришел от супротивных, / Знойных стран; / Я омою в зельях дивных / Гнои ран» [там же].

Как уже отмечено, Заря-заряница является и целительницей, и защитницей, одним из заговорных персонажей в русском фольклоре. В стихотворении можно выделить характерные для фольклорной песни повторы: «серб-булат» во второй строфе и «серпом» в третьей; «зелий» и «хмелей» в третьей строфе; «зелий» и «хмельных» в четвертой.

Стихотворение, таким образом, является стилизацией под фольклор. Можно провести сравнение с похожей стилизацией в стихотворении Блока «Ее песни»: «Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Легкой брагой снежных хмелей / Напою» [там же : С. 149]. Это стихотворение написано позднее (1907), чем стихотворение Иванова, которое было первым опубликовано в журнале «Весы» в 1906 г. На похожий ритм этих двух стихотворений указывает Й. Хольтхузен в своей статье (см.: Holthusen J. 1986. P. 73).

Размер стихотворения - хорей. Первый и третий стих в каждом катрене — четырехстопный хорей, трохеический диметр с женской клаузулой, второй и четвертый — двухстопный хорей с мужской клаузулой.

Коммуникативная ситуация в данном произведении: стихи 5-12 можно рассматривать как риторическую реплику царицы Заряницы: «Стань над поймой, над росистой, / Месяц млад! <...> Тем серпом охладных зелий / Накоси; / По росам усладных хмелей / Напаси!». Всю остальную часть можно рассматривать с точки зрения монолога Заряницы, обращенного к себе самой, как имплицитный диалог, или солилоквиум. Если учесть вышеупомянутый сюжет о Заре и боге Солнце: где она не становится его женой, а он по преданию, вечно в погоне за ней, в этом смысле, они находятся вечно в споре, - поэтому стихотворение можно рассматривать в контексте древних прений, споров или состязаний. И в этом смысле его можно считать диалогом.

Раздел «Пристрастия»

В разделе «Пристрастия» помещены стихотворения, отражающие «гафизитский»¹ период творчества Вячеслава Иванова.

«Ultimum Vale»

Главная часть стихотворения «Ultimum vale» (Последнее прости,

¹ См.: Богомоллов Н.А. Петербургские гафизиты [Текст] // Михаил Кузмин: статьи и Материалы. / Н.А. Богомоллов. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – С. 67-98. лат.) начинается с посвящения Иннокентию Анненскому.

Семантически стихотворение состоит из двух реплик, без «авторской речи». Эти две реплики принадлежат двум лицам.

В стихотворении говорят два современных лирических, аллегорических персонажа. Возможно предположить, что первым говорит некто за Иванова, его поверенный, а не сам аллегорический Иванов: « - Зачем у кельи ты подслушал, / Как сирий молится поэт, / И святотатственно запрет / Стыдливой пустыни нарушил?» [С. 354]. На это указывают следующие приметы: поэт «одинокый», потерявший свою подругу и скорбящий по ней. По этой же причине обитель поэта —

- место обитания отшельника или монахов. Посвящение Анненскому, дает право предположить, что говорящий обращается к нему алле-

горическому, упрекает его во второй строфе: «- "Не ты ль меж нас молился вслух, / И лик живописал, и славил / Святыню имени? Иль правил / Тобой, послушным, некий дух?"» [там же]. Если вспомним стихотворение «Другому» Ин. Анненского, адресованное Вяч. Иванову, то вполне допустимо такое прочтение. С третьей строфы говорит аллегорический Анненский; возражает тому, кто его укорял: « - Молчи! Я есмь; и есть — иной. / Он пел; узнал я гимн заветный, / Сам — безглагольный, безответный - / Таясь во храмине земной» [С. 355]. Здесь находим подтверждение тому, что в первых двух строфах за Иванова говорил его поверенный, а не сам поэт. Следует здесь напомнить, что в знаменитых стихах Тютчева «Молчи, скрывайся и тай» («Silentium!») [там же : С. 123], Тютчев обращается к себе самому — и не как к поэту, а как к простому смертному. Слово «молчи» у Иванова обращено к автору первой реплики, поверенному, оберегающему пустытника-поэта (Иванова). Тут же появляется и сам пустытник-поэт: «иной», который «пел» «гимн», — это явно характеристики аллегорического Иванова. *Другой, иной* — это Иванов. «Сам — безглагольный, безответный — / Таясь во храмине земной» — это пересказ слов Анненского из его стихотворения «Другому», переименованная Ивановым автохарактеристика Анненского: «Ненужный гость, неловок и невнятен» (Анненский И.Ф. 1990 : С. 144). В четвертой строфе: «Тот миру дан; я — сокровен... / Ты ж, обнажитель беспощадный, / В толпе глухих душою хладной - / Будь, слышащий, благословен!» [там же], - «Тот миру дан; я - сокровен» — и снова переложение слов Анненского из стихотворения «Другому». Примерно так в стихотворении Анненского представлены Иванов и автор: первый «миру дан», знаменит, второй — «сокровен»: «Пройдут года... Быть может, месяца... / Иль даже дни, и мы сойдем с дороги: / Ты — в лепестках душистого венца, / Я просто так, задвинутый на дроги. / Наперекор завистливой судьбе / И нищете убого-слабодушной, / Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно-воздушный... » (там же). В четвертой строфе появляется «обнажитель беспощадный» — не с прописной буквы, а со строчной; значит, не бог, а человек и современник. «Молчи!» — сказано

было не ему. «Молчи!», и тут же: «будь <...> благословен!». Возможно предположить, что здесь появляется четвертое лицо в стихотворении: Анненский-поэт говорит, обращаясь к *Анненскому-критику*, — ибо Анненский писал на Иванова критику еще прежде обмена письмами с Ивановым в цикле статей «О современном лиризме». Речь идет о переписке между двумя поэтами, ведущейся параллельно с написанием этого стихотворения, о чем упоминает в своей статье О.Ю. Иванова (см.: Иванова О.Ю. 2002 : С. 129). На основе стихов 15-16: «В толпе глухих душою хладной – Будь, слышащий, благословен!», - можно предположить, что Анненского-критика, Анненского-«слышащего», Анненского-«обнажителя» («моралиста», как сам Анненский определяет себя в стихотворении «Другому») благословляет «хладная душа» Иванова. У него, поэта с горящим сердцем (*cor ardens*), все же не холодная душа. Но у поэта-отшельника, оплакивающего утрату, душа может быть холодной.

В стихотворении, таким образом, можно выделить следующую «коммутативную ситуацию»:

— в стихах 1-8 (первые две строфы): говорит поверенный-посредник, упрекающий Анненского (*поэта или критика*);

— в стихах 9-12 (вторые две строфы): говорит аллегорический Анненский-поэт, созданный воображением Иванова; он говорит «молчи» поверенному-посреднику (который к тому же может быть отождествлен с толпой, с молвой); он упоминает «инога», то есть Иванова-поэта; и *от имени этого поэта* (от имени его «хладной души») он, аллегорический Анненский-поэт, благословляет Анненского-критика.

Сопоставлению стихотворений «Ultimum vale» Вяч. Иванова и «Другому» Ин. Анненского посвящены статьи А.В. Лаврова «Вяч. Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского» (1996), а также статья О.Ю. Ивановой «Вяч. Иванов и Ин. Анненский: Две точки зрения на картину Л. Бакста «Terror Antiquus» (Иванова О.Ю. 2002). По мнению И.В. Корецкой, стихотворение Иванова возможно было воспринять как «укор и размежевание» (Корецкая И.В. 1989 : С. 60). О.Ю. Иванова по поводу этого стихо-

творения разделяет взгляд издателей брюссельского собрания сочинений Вяч. Иванова: «В ту осень В.И. чувствовал себя сирым, одиноким, хоть и толпились вокруг него люди ... И вот - неожиданно: встреча настоящая с Анненским, который вдруг до недр все угадал, увидел, нашел. В.И. отметил в стихах то важное внутреннее событие». (СС, II, 1974:742) (Иванова О.Ю. Указ. соч. С. 130).

Стихотворение «Ultimum vale» - эксплицитный диалог с реальным, хотя опозитизированным, аллегорическим собеседником. Стихотворение можно определить как философский диалог. Мотив одиночества, отшельничества позволяет говорить об элементах элегии.

3.2 Тексты, где эксплицитный диалог сменяется авторским повествованием

I книга

«Cor Ardens»

Раздел «Солнце-сердце»

«Псалом солнечный»

Образ «солнца-сердца» из стихотворения «Псалом солнечный» является центральным и объединяет все стихотворения цикла с одноименным названием.

Первые две строфы - это авторское обращение к Солнцу, гимн во славу его. Стихи 34-39 – реплика эксплицитного диалога – хор «ангелов близких селений». В стихии 40-50 – вновь возвращается авторская речь. А

стих 55-58 - это вторая реплика эксплицитного диалога – хор «ангелов дальних селений».

В стихотворениях цикла обыгрывается дионисийский миф страдающего бога: он «нисходит», чтобы своей «жертвой» спасти мир и снова возродиться, как в стихотворении «Псалом солнечный» - «взойти»: «Ты, исходящее пламеннокрылоу, / Царственной, / Дарственной, / Жертвенной силою, / Щедрое Солнце! » [С. 234].

В анализе стихотворения «Хор солнечный» уже упоминалось о «солнечной» теме у Блока в цикле «Снежная маска», у Бальмонта («Будем как солнце») и у Белого («Золото в лазури»). В стихотворении «Псалом солнечный» также можно усмотреть ницшевскую символику Солнца – трагического слепца: «Щедрое Солнце! / Глаз потемнелый тобой ослепленного дня!» [там же].

Стихи 42-43: «двуединое Сердце / Всецрящего мира / Меж горнею бездной / И бездной во мне!» [С. 235], - отсылают к роману Д.С. Мережковского «Леонардо да Винчи» и к словам его героини Кассандры из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста: «Небо – вверху, небо – внизу». Здесь прослеживается связь со средневековой мистической традицией через основные символы Микрокосма и Макрокосма и их единство; с философской концепцией Канта и его известной формулой: «звездное небо над нами и моральный закон во мне». Подобная символика встречается в стихотворении «Мистический триптих» («Солнце Эммауса»).

В стихотворении «Псалом солнечный» обыгрывается мотив «пленного сердца», мотив часто встречаемый в поэзии Вяч. Иванова: «"Вот, сердце в смертном – солнце пылающее, / И солнце – вселенной сердце, желающее / Бессмертных закланий!"» [там же]. И.В. Корецкая уточняет и расширяет понимания этой темы: «Внешний контраст «темного», «тесного», «пленного» сердца, навеки заточенного в груди, и свободно разлившееся во вселенной, ослепительно светлого солнца снимается их внутренним единством: они равны в общей «жертвенной судьбине» служения человечеству. Поэт меняет местами оба члена сравнения, это дает новые от-

тенки смысла, усиливает и обогащает аналогию. Солнце – своего рода сердце в «разверстой груди» небес, оно тоже «страдное» » (Корецкая И.В. 1978 : С. 55).

Для стихотворных диалогов Вяч. Иванова важным являются мотивы «семени», «сева» и «смерти». Сердце в стихотворении сравнивается с «озимым семенем»: «Сердце, озимое семя живого огня!» [С. 234]. Символика «жертвенного» сердца, умирающего ради служения миру, ассоциируется с мотивом семени в Евангелии от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (12:24).

Для стихотворения «Псалом солнечный» характерна концепция «отзвука» или «эха», важная философская концепция Вяч. Иванова, отголоски которой намечаются в следующих стихах: «Нет яркому Солнцу, / Свободному свету, / Неоскудному свету, / Созвучья иного, / Чем темное, / Тесное, / Пленное / Сердце, - / Сердце, озимое семя живого огня! / Нет жаркому Сердцу, / Безысходному свету, / Подспудному, скудному, трудному свету, / Отзвучья земного: / Ты – его лик и подобье небесное, □...□ Щедрое Солнце!» [там же]. Развивает понимание этой темы А. Ханзен-Лёве: «Здесь следует упомянуть и привлекающее мало внимания различие между полноценным (космическим) «созвучием», показывающим корреспондирующие сферы в состоянии их гармонического соединения, и «отзвуком» («отзвучием»), представляющим собой чисто земной отголосок-эхо «созвучия» аналогично диаволическому принципу отблеска, производной, отраженной природы феноменального мнимого мира» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 97).

Концепция «отзвука» прослеживается как на мотивном, так и на фонологическом уровнях, напр.: в отдаленных по созвучию словах, которые можно рассматривать как часть аллитерации: «Солнцу»-«Сердцу», - или в частых повторах разнокоренных созвучных слов, разных по значению - паронимазиях: « ... Нет жаркому Сердцу, / Безысходному свету, / Подспудному, скудному, трудному свету, / Отзвучья земного <...> Царственной, / Дарственной, / Жертвенной силою ... » [там же].

Раздел «Солнце Эммауса»

«Мистический триптих II»

Стихотворение входит в раздел «Солнце Эммауса». Во второй группе стихотворений мы обсуждаем второй сонет «Храмина чуда», стихи 15-28.

Первая строфа начинается обращением автора - лирического героя: «Не говори: "Необходимость — Бог"». Затем, во второй и четвертой строфе, следует повествовательная часть. Можно сказать, что это все обращение-монолог лирического героя, или даже риторическое обращение к читателю. Мы видим здесь признаки риторики, т.е. доказательного убеждения, использован также риторический вопрос и риторическое утверждение. Третья строфа — это реплика Неумолимости: «"Священных плит, насильник, не порочь!" - / Она кричит: « - "я вижу лоб твой, Каин! / От царственных дверей, невольник, прочь!"» [С. 267]. Это обращение к людям - рабам своих низменных чувств. Она гневно гонит «невольников» от «царственных ворот», в которые может войти лишь гордый, свободный человек. Эту строфу можно расценить как чужую реплику, вставленную в солилоквиум. Также стих 15: «Необходимость — Бог», — можно рассматривать как чужую реплику внутри солилоквиума. Лирический герой говорит с собою, сам себе возражает. В том смысле и второй сонет можно рассматривать как разговор автора (лирического героя) с самим собою или солилоквиум, а прямую речь в кавычках — чужими репликами.

Начало стихотворения: «Не говори», - интонационно отсылает к Тютчеву: «Не говори: меня он, как и прежде, любит, / Мной, как и прежде, дорожит... / О нет, он жизнь мою бесчеловечно губит, / Хоть, вижу, нож в его руке дрожит» [Т. 2. С. 52].

В стихе 18: «Царя, раба — в себе расторгнуть мог?» [там же], - можно рассматривать семантическую переключку с Блоком — с стихотворением «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки ...»:

... Царем я не буду: ты власти мечты не делила.
Рабом я не стану: ты власти земли не хотела ...

[Т. 3. С. 28]

Противопоставление «царь и раб» можно встретить и во многих других стихах, например, в стихотворении «Бог» Державина: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» [там же].

«...Завела в сей лес, где нет дорог», - стих двадцатый напоминает начало Божественной комедии: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины». («Ад». Песнь первая) (Алигьери Д. 1961 : С. 19).

Во второй строфе: « В предвечности греховная решимость / Нас завела в сей лес, где нет дорог, / Но блещет Чуда праздничный чертог, / Чей сторожит порог – Неумолимость», - «...Сей лес, где нет дорог» — аллегория человеческой жизни, не озаренной верой. «Праздничный чертог Чуда» — образ истинной веры. В третьей строфе: «"Священных плит, насильник, не порочь!" - / Она кричит: - "я вижу лоб твой, Каин! / От царственных дверей, невольник, прочь!"», - Каин — имя нарицательное, эпоним, для человека низменного, предателя, раба своих чувств. Слова «Порог», «сеть Сатаны» — также аллегоричные образы, несущие глубокую философскую суть.

3.3 Тексты с вопросом и ответом на реплику, или стихотворения с развернутыми репликами

Книга вторая. “Speculum speculorum”

Раздел «Arcana»

В разделе «Arcana» обыгрывается сюжет мистического посвящения в жрецы.

«Сон Мелампа»

Для стихотворения «Сон Мелампа» характерна следующая вопросно-ответная структура: первые две строфы — это речь автора-повествователя. Стихи 13-20 - первая реплика диалога - хор змей. Стих 29-30 - реплика диалога - ответ Мелампа змеям. Стихи 31-43 - реплика диалога (с пояснением повествователя в стихе 31: «"Вещий!" он слышит, он чувствует...» [С. 295], - ответ змей Мелампу. Стихи 44-46 - реплика диалога - ответ

Мелампа змеям, с вставкой повествователя в стихе 44: «"Змеи!" воскликнул Меламп» [там же]. Стихи 47-48 - реплика эксплицитного диалога, прерываемая пояснением повествователя в стихе 46: «"Сестры" змеи запели» [там же]; хор змей обращается к змеям. Стихи 50-62 – рассказ автора-повествователя. Стихи 62-64 - «Где я?» — вопрос Мелампа в стихе 62 , - это реплика диалога с пояснением повествователя. Ответ хора змей Нивы: «И запела Нива: - "Мы — пажить / Вечных Причин ... "» [С. 296] — реплика диалога. Стихи 65-67 - ответ Мелампа змеям, прерываемый пояснением повествователя в стихе 65: «"Змием", - в ответ им Меламп» [там же], - реплика диалога. Стихи 68-86 - хор змей Нивы, прерываемый в стихе 68 пояснением повествователя: «"Знай же: мы сестры твои, земнородный!" - Нива запела» [там же], - реплика диалога. Стихи 78-81 повторяют стихи 32-35: «Двигутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к закатам; / Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь / Разно-текущих потоков немало к темной пучине; / И в океане пурпурном подводные катятся реки ... » [там же]. Стихи 87-89 - ответ Мелампа змеям, с вставкой повествователя (так же как в стихе 44) «"Мудрые!" - молит Меламп» [там же], - реплика диалога. Стихи 92-103 - реплика диалога - ответ змей Мелампу, в который вставлено еще и обращение к Зевсу в стихах 95-97: «Ты же, Зевс, - мужеженский и змийный! / В вечности змием себя ты сомкнул, - и кольцом змеевидным / Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона» [С. 297]. Стихи 104-106 - рассказ автора-повествователя. Стихи 107-113 - хор змей - реплика диалога. Обрывается в конце стиха 113 ответом Мелампа. Стихи 113-116 - реплика диалога. В конце стиха 113 начинается ответ Мелампа, с вставкой повествователя в стихе 114: « - "Змеи", - / Отрок в ответ: "я в деснице держал над ручьем медяницу"» [там же]. Стихи 117-128- реплика диалога, - хор змей. Стихи 126-134 - рассказ автора-повествователя. Стихи 133-135 - вопрос Мелампа, с вставкой повествователя в стихе 133: «"Ночи сыны", - вопрошает» [С. 298], - реплика диалога. Стихи 136-164 - реплика диалога - хор змей, ответ Мелампу, с вставкой повествователя в стихе 136: «"Жрец!" - зазвенела вся Нива» [там же]. В се-

редине этого ответа, в стихе 146 и до конца стиха 149, змеи, обращаются к Загрею-Дионису, как ранее зывали к Зевсу: «Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце - / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына ... » [там же]. Стихи 165-199 - текст автора-повествователя.

Стихотворение посвящено М. Волошину, поэту, любящему античность.

В примечании к поэме «Сон Мелампа» [С. 300], Вяч. Иванов дает свое определение времени и метафизическую концепцию, вводя два новых термина: *Ройя* - «поток» причинности как движение из прошлого в будущее, и *Антирройя* - «встречный поток» причинности как движение из будущего в прошлое. Там же он определит понятие *Антирройи* как «встречную причинность». О встречной причинности как характеристике апокалиптического сознания Г. Обатнин пишет: «...Неизбежная гибель мира (или смерть человека) в той же степени определяет ход событий в мире (и поступки человека), что и цепь причин из прошлого». (Обатнин Г. В. 2000 : С. 218).

«Встречный поток» причинности у Иванова символизируется образом змеи: «Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам, / Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает. <...> Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона. / Двум сопряженным змеям уподобился Зевс – Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея» [С. 296-297]. На самом деле речь идет о двух образах: мужском образе, или «Змиях Целей», которые текут навстречу причинам, символизируемым в женском образе Змеи-Причины: «Женский удел нам назначен, и брак со змиями Неба. / Имя нам – Змеи-Причины: со Змиями Целей отвеча / Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименея» [С. 296]. Меламп-жрец в стихотворении выступает в роли Гименея, бога брака, соединителя этих двух причинностей.

В данном произведении повторяется вопрос, который часто встречается в поэзии Иванова - «Где я?»: «"Где я?" воскликнул Меламп. И запела Нива: - "Мы – пажить / Вечных Причин ... "» [там же]. В ответе Мелампу змеи говорят, что они пажить – пастбища «Вечных Причин», символизирующие время или «встречное течение» времени.

В стихотворении повторяются основные идеи ивановской мифопоэтики – об «обновленном» Дионисе Сыне-Отце, или Христе-Жертвы: « ... Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами Неба. / Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса / Правым обличем – в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!» [С. 298].

Бракосочетание неба и земли – это часто встречаемый символ в символистской мифопоэтике. Дионисийский отклик здесь выражен символом земли – миропорождающей змеи, которая в сочетании с небом рождает мир.

В стихотворении повторяется и важный мотив ивановской поэтики – мотив «пламенеющего», «горящего» сердца: « ... Сердце ж твое огнеове, Загрей, нераздельное сердце - / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына» [там же].

В стихотворении также появляются мотивы «восхождения» и «нисхождения», характерны для преодоления границ: мотивы «восхода» и «заката» солнца, мотив «полудня» и противоположный ему мотив «полуночи»: «Двигутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к закатам; / Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь ... » [С. 296].

Об этом пишет А. Ханзен-Лёве: «У Иванова в период между полуднем и полночью преобладает гераклитово состояние встречных потоков, и поэтому пики и впадины циклов времени соответствуют друг другу: «... Поверху ВОЛны стремятся на ПОЛдень, ниже – на *полночь*; □...□ Так из

грядущего Цели текут навстречу Причинам, / Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает» (Иванов, Сон Мелампа, II, 295-296). (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 359-360).

В стихотворении отразилась и ивановская концепция эха – земного отзвука - отблеска подлинного бытия: «Отрок, гляделся ли ты в прозрачную влагу, любуясь / Образом зыбким, который тебя повторяет, как эхо / Звук отзвучавший из чутких пещер воскрешает?» [С. 297].

Мотив шепота встречается в лирике многих поэтов, например у Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»: «Что ты значишь, скучный шепот?», - у Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен ...»: «При диком шепоте затверженных речей», - или, у Фета «Я люблю многое, близкое сердцу ...»: «Мелкие волны что-то шепчут с кормою ...». Он характерен для образа-символа природы в поэзии символизма. Например, у Иванова, в стихотворении «Сон Мелампа»: «Тихий, нагнулся к земле, стал срывать шепотливые травы, / Внемя живым голосам, сочетать гименеем промыслив / Силы, что ищут друг друга, и яды, что скрытую доблесть / В правом союзе волят явить – и не знают супруга» [С. 299]. Или у Белого, в стихотворении «На вольном просторе»: «Ветер проносится, желтые травы колебля, - / Цветики поздние, белые. <...> Шелесту внемялю» (Белый А. 2006 : С. 184). Также у Блока, в стихотворении «Народилась волна»: «Тихо шепчет волна: / - Унеси меня, темное море» [Т. 4. С. 100].

Меламп в стихотворении характеризуется как «черноногий»: «Спал черноногий Меламп, возлелеянный в черной дубраве ... » [С. 294]. «Черноногий» ассоциируется с «Чернокосмым», по древнегреческой легенде один из псов охотника Актеона, грызший собственного хозяина, когда тот был превращен в оленя. Его упоминает Вяч. Иванов в «Дионисе и прадиионисийстве», называя его Melampus, или Melanchaitês («чернокосмый»), как одно из имен Диониса. (Иванов В.И. 1994 : С. 28).

О поэме Г. Обатнин рассказывает: «Ее сюжет восходит к греческому мифу, в котором повествуется о мистическом сне основателя жречества

Мелампа. Во время этого сна он получает от змей тайное знание, т.е. мы имеем дело с сюжетом посвящения в жрецы. Знание, полученное Мелампом, оформлено в терминах отнюдь не греческой мистики: змеи сообщают ему о мистическом браке между причинами и целями как основе всего существующего – метафорика брака ассоциируется с образностью алхимии ...» (Обатнин Г.В. 2000 : С. 25).

Это стихотворение является стилизацией под античность. Его можно определить как аллегорическую философско-мистическую поэму. Несмотря на то, что автор его определяет как поэму, этот текст мало похож на жанр поэмы, как романтической, так и эпической.

Раздел «Руны прибоя»

«Бессонницы»

Стихотворение «Бессонницы» имеет трехчастную структуру. В первой части выделяется следующая структура диалога: первые 9 стихов – это авторское введение, иначе: речь автора, лирического героя. Со стиха 9 начинается первая реплика диалога: лирический герой, его очи, спрашивают Ночь: «"Зачем лик Мира – слеп?" / Ослеп мой дух, - / И слеп и глух / Мой склеп"» [С. 307]. Далее, в стихе 13, лирический герой обращается к «белой звезде»: «Белая, зажгись во тьме, звезда! / Стань над ложем, близкая: "Ты волен"» [там же]. Он просит ее произнести слова: «Ты волен». Эти слова можно рассматривать как чужую реплику внутри солилоквиума. В стихе 15 продолжается речь лирического героя: «А с отдаленных колоколен» [там же]. В стихах 16—20, каждый фрагмент, взятый в кавычки, — это слова, которые «поет медь», - слова, которые чудятся лирическому герою в колокольном звоне: « ... Чу, медь поет: "Всему чреда" ... / Чу, ближе: "Рок" ... / - "Сон и страда" ... / - "Свой знают срок" ... / - "Встает звезда"» [там же]. Фрагмент — повествовательный, поэтому эти пять фрагментов можно считать эксплицитными репликами. Стих 21 оканчивается речью лирического героя, обращением к «белой звезде»: «Ко мне гряди, сюда, сюда!» [там же].

Во второй части выделяется следующая структура диалога: первых 13 стихов – это авторское введение, речь автора, лирического героя: «В комнате сонной мгла. / Дверь, как бельмо, бела. / Мысли пугливо-неверные, / Как длинные, зыбкие тени, / Неимоверные, / Несоразмерные, - / Крадутся, тянутся в пьяном от ночи мозгу, / Упившемся маками лени. / Скользят и маячат / Царевны-рыбы, / И в могилы прячут / Белые трупы. / Их заступы тупы, / И рыхлы глыбы / На засыпчатом дне» [С. 307-308].

Стихи 37-39, и 41-42 — это реплика двери: «Я лгу, - / Не верь, / Гробничной, мне!» [С. 308]. Поскольку она появляется в ходе повествования, ее можно рассматривать как эксплицитную реплику: «Так шепчет дверь: / "Я – гробничная маска, оттого я бела; / Но за белой гробницей – темничная мгла"» [там же]. Стихи 43 и 45-47 — это реплика тени: «"И мне не верь", - / Так шепчет тень: / "Я реду, и таю, / И тебе рожаю / Загадку – день" ... » [там же]. В стихах 48-53 – лирический герой обращается к «белому дню»: «Ты помедли, белый день! / Мне оставь ночную тень, - / Мы играем в прятки. / Ловит Жизнь иль Смерть меня? / Чья-то ткется западня / Паутиной шаткой» [там же].

В третьей части лирический герой обращается к своему «двойнику»-«мертвецу»: «Казни ль вестник предсвечетный, / Иль бесплотный мой двойник, - / Кто ты, белый, что возник / Предо мной, во мгле просветной <...> Друг на друга смотрим оба... / Ты ль, пришлец, восстал из гроба? / Иль уводишь в гроб меня, - / В платах склепных, / Благолепных / Бело-мреющего дня?» [С. 308-309].

Для стихотворения важным является момент перехода границ между двумя мирами: «земным» и «иным», «потусторонним» миром мертвых. Если рассматривать стихотворение в контексте балладного жанра, то отметим некоторые тематические сходства: встреча героя с персонажем из «иного» мира и диалог, состоящий из вопросов и ответов. Наиболее наглядную функцию «пришельца» из «иного» мира имеет «двойник» лирического героя, появляющийся в 3-ей части: «Мой судья? палач? игемон? / Ангел жизни? смерти демон? <...> Мрачный стражник? бледный узник? /

Кто здесь жертва? – кто здесь жрец? - / Воскреситель и мертвец?» [С. 309]. В контексте ивановской философии дионисийства, здесь тоже раскрывается тема смерти-бессмертия: умирающего и вновь рождающегося, воскресающего Диониса.

Лирический герой обращается в 1-ой части к Ночи. Очи героя вопрошают у лика Ночи: «бессонные очи / Испытуют лик Ночи». [С. 307]. Это часто встречаемая метафора в мифопоэтике символизма. Вспомним стихотворение «Светоч» из «Кормчих звезд»: «Пламеней, <...> В дебри ночей / Око очей, <...> Вея, немей! <...> Раздирай / Ризу ночей, / И озирай / Бездну и твердь!» [Т. 1. С. 682-683]. «Слепота лика Мира» ассоциируется с ослеплением «дневным» светом. Об этом пишет А. Ханзен-Лёве: «Космическому солнцу как созидающему глазу (первоисточнику космоса) а н а л о г и ч е н микрокосмический глаз человека, начинающий «излучать» и проецировать имажинативный мир в «мечте», когда космический свет «гаснет», покидает человека, «возвращается в ночь». «Внутреннее солнце» человека (т.е. имажинативная активность психики) начинает излучать только ночью, когда «внешнее солнце» погасло и внешние глаза «ослепли». Символика «солнца-ока» в мифопоэтическом творчестве Волошина настолько распространена, что «око» можно без комментариев заменять «солнцем»: <...> «... И *слепнет* день, мерцая *оком рдяным...*» (1904, I, 78 – прим. ав.) (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 203)

Лирический герой далее обращается к «белой звезде», ассоциирующейся с лунной, звездной царицей: «Белая, зажгись во тьме, звезда!» [Т. 2. С. 307]. Белый цвет символизирует сон-смерть, между этими понятиями в творчестве Иванова часто можно поставить знак равенства или назвать синонимами: «маячат / Царевны-рыбы, / И в могилы прячут / Белые трупы», - в повествовательной вставке, вводящей образ царевны-рыбы [С. 308]; «"Я – гробничная маска, оттого я бела; / Но за белой гробницей – темничная мгла"» [там же], - из реплики «двери»; «бесплотный двойник» - «белый», «обвитый <...> Склепным / Льном» [там же], «В платах склепных, / Благо-

лепных / Бело-мреющего дня?» [С. 309], - в повествовательной части лирического героя [там же].

Функции персонажей «иноного» мира выполняют «дверь» в первой части, что отмечалось выше, и «тень» во 2-ой части. Их реплики предшествуют появлению «двойника» в 3-ей части.

В стихотворении появляется и «царевна»-«рыба», сказочный персонаж, но не имеющий самостоятельной реплики.

Отдаленную семантическую переключку можно усмотреть со стихотворением «Ворон» Эдгара По. Отметим, что это стихотворение написано хореем, и Иванов заканчивает свое стихотворение хореем. В русской поэзии тема мистического сновидения возникает, например, в «Ночной Фиалке» Блока, но сходство этих произведений отдаленное.

Книга пятая «Rosarium»

Раздел «Эпические сказы и песни»

В раздел эпических сказов и песен входят стихотворения, примыкающие к форме народного эпического повествования.

«Святая Елисавета»

Стихотворение посвящено Елисавете Венгерской (Тюрингской), (1207-1231), жене ландграфа Тюрингии Людвига IV. Она была официальным членом “третьего ордена” св. Франциска. Являлась покровительницей обществ милосердия, кормила нищих и сирот.

В стихотворении Вячеслава Иванова описывается эпизод встречи Елисаветы с ее мужем, Людвигом Тюрингским.

Для стихотворения характерна следующая коммуникативная ситуация: первые две строфы, вместе с тремя стихами третьей строфы принадлежат речи автора-повествователя. Стихи 16-17 являются репликой диалога, слова мужа Елисаветы: « "Как ты тут? И что ты / Прячешь под узорный плащ?"» [С. 468]. Стих 18 - реплика диалога, ответ Елисаветы: « - "Князь, весны щедроты"» [там же]. Стихи 19-22 являются репликой диалога, слова Людвига: «"Пусты рощи голые, - / Стужа, да морозы. / Дай, откину полы я

- / Погляжу на розы ... "» [там же]. Стихи 23-36 – слова автора, лирического героя.

В стихотворении отражена легенда, согласно которой, однажды, хлеб в корзине превратился в розы, чтобы спасти Елисавету от гнева мужа. Так утверждает легенда, хотя, на самом деле, муж Елисаветы одобрял ее щедрость и помощь нищим. Это описывается в стихах 27-28: «В розы обратилася / Милостыня хлеба» [там же].

В поэзии Вяч. Иванова роза сохраняет традиционную поэтическую образность. Она символ - «дар» любви: «Розы дар обретшая, / Мать Елисавета!» [там же]. Она и вестница весны и цветок желаний: «И что ты / Прячешь под узорный плащ? / - "Князь, весны щедроты."» [там же]; «Роза, весть желанная / О союзе новом!» [С. 469]. Об этих поэтических образах подробно пишет А.Н. Веселовский в уже упомянутой статье «Из поэтики розы» (Веселовский А.Н. 1939 : С. 133).

О символике розы у Вяч. Иванова пишет А. Ханзен-Леве: « ... роза как метафора символизирует *н е б е с н у ю ц а р и ц у*, а как метонимия □...□ выполняет мистическо-эротическую посредническую и знаковую апокалиптическую функцию «розы знамений»: □...□ «*Розы дар обретшая, / Мать Елисавета! □...□ Радуйся, венчанная / Знаменьем Христовым! ...*» (II, 468-469) ... » (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 611).

Роза, наконец, является и символом страдания и мистического откровения, согласно Веселовскому в отмеченной выше статье (Веселовский А.Н. Указ. соч.: там же). Образ розы полно раскрыт в самом тексте: «О, благоуханная / На кресте суровом / Роза, весть желанная / О союзе новом!» [там же].

В поэзии Вяч. Иванова важное место занимает символика «розы» и «креста», восходящая к средневековой символике *креста в розах*, - «соединяющего жертвенную смерть Христа на кресте с крестом Софии, объединяющем в цветах-«губах» розы символику могилы и рождения» (Ханзен-Лёве А. 2003 : С. 608). Этот символ широко отразился в творчестве русских символистов, вспомним хотя бы «Розу и Крест» Ал. Блока.

В стихотворении «Святая Елисавета» эта символика прослеживается в последней строфе: «Радуйся, венчанная / Знаменьем Христовым! / О, благоуханная / На кресте суровом / Роза, весть желанная / О союзе новом!» [С. 469].

В стихотворении находим элементы, относящиеся к литургическим песнопениям, а также легко выделить балладное повествование: рассказ о встрече с мужем и о загадочном происшествии, и характерное повествование с диалогическими вставками, выделим отдельно третью, четвертую и пятую строфы: «Звон копыт о горный хрящ: / Князь-супруг с охоты / Едет склоном черных чащ. / "Как ты тут? И что ты / Прячешь под узорный плащ? / - "Князь, весны щедроты." / "Пусты рощи голые, - / Стужа, да морозы. / Дай, откину полы я - / Погляжу на розы ... " □...□ Что же ты смутилася? / Розы ль не потреба? / В розы обратилася / Милостыня хлеба. / Над тобой светила / Орифламма неба ... » [С. 468].

ВЫВОДЫ

Идея обретения духовного пути, которая в сборнике «Прозрачность» рассматривалась в гносеологическом аспекте, в сборнике «Cor Ardens» направлена в сторону мистицизма. В сборнике преобладает философско-мистическая лирика. Вновь возвращаются разные аллегорические и мистические собеседники. Внутри фольклорных диалогов появляются формы прения: «Криница», «Заря-заряница».

Среди эксплицитных диалогов в сборнике «Cor Ardens» выделяется восемь стихотворений. К стихотворениям второй группы, сменяющимися авторским повествованием относятся два стихотворения, а к третьей группе стихотворений с развернутыми репликами причисляются три стихотворения.

Стихотворные циклы в сборнике «Cor Ardens» связаны солнечной тематикой. В стихотворениях обыгрывается основной мотив «горящего сердца». В первой книге «Cor Ardens» главным героем является Солнце. В цикле «Солнце-сердце» доминантной является солнечная символика ницшевского «преображенного» человека. В цикле преобладают дифирамбические стихотворения: «Хор солнечный», «Псалом солнечный». В центре внимания автора находится стихотворная форма, отражающая его мистические переживания в дионисийстве. Лирическим субъектом в этих диалогах является, по обыкновению, «хоровой» субъект. Хотя, дифирамб в сборнике «Cor Ardens» уже не является в чистой форме дифирамбом. Дифирамб предполагался для публичного исполнения в условиях «Башни». Поэт «Башни» продолжает творить «солнечный миф» в «жизнетворчестве».

Дифирамб «Хор солнечный» - эксплицитный диалог. В нем Вячеслав Иванов отдает дань «солнечному» мифу русского символизма. Стихотворение «Псалом солнечный» причисляется ко второй группе эксплицитных диалогов, сменяющихся авторским повествованием. В нем особо проявляется ницшевская символика Солнца – трагического слепца. В разделе «Ог-

неносцы» обыгрывается сюжет перехода границ, в виде нисхождения солнечного огня, разносимого огненосцами. В эксплицитном диалоге «Огненосцы» в роли «огненосца» появляется ивановский художник, свершающий вселенский подвиг, сгорающий как Феникс, чтобы своей «жертвой» спасти мир.

В цикл «Година гнева» вводится тема возмездия. Она раскрывается в духе античного, сужденного роком, возмездия. В эксплицитном диалоге-пророчестве «Астролог» лирический герой предвосхищает грядущие события. За лирическим субъектом скрывается автор, откликающийся на события реальной жизни: японскую войну и первую русскую революцию.

В разделе «Солнце Эммауса» дионисийская символика «горящего сердца» освещена христианским подтекстом и идеей единства дионисийского и христианского путей богообретения. Здесь появляются аллегорические стихотворения в форме итальянского сонета: эксплицитный диалог «Мистический триптих» I и «Мистический триптих» II из второй группы эксплицитных диалогов, сменяющихся авторским повествованием. Оба диалога можно рассматривать как разговор автора (лирического героя) с самим собою.

В раздел «Повечерие» входят стихотворения, в которых отразились события личной жизни Вячеслава Иванова непосредственно перед смертью Л. Зиновьевой-Аннибал. Это стихи 1907 г., последнего в совместной жизни Ивановых. В разделе помещен эксплицитный диалог «Криница», которого можно рассматривать в контексте народной традиции, восходящей к древней легенде о споре души с телом и ее литературной обработке в виде поэтических споров или «прений».

В латинском эпиграфе второй книги «Speculum Speculorum» появляется значащая для Иванова мысль, корреспондирующая с его мистическими поисками богочеловеческого диалога, смысл которой он раскрывает в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева»: через вторичное отражение в зеркале – другим зеркалом – *speculum speculi* – исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек. Эти идеи

отразились в разделе «Arcana». В философско-мистической поэме «Сон Мелампа», входящей в третью группу стихотворений с развернутыми репликами, обыгрывается сюжет посвящения в жрецы. Символика «горящего сердца» здесь варьируется в дионисийском контексте: ассоциируется с сердцем растерзанного титанами Диониса – Загрея. Дионисийский отклик выражен символом земли – миропорождающей змеи, которая в сочетании с небом рождает мир.

В разделе «Руны прибоя» помещены стихотворения–диалоги поэта с обитателями «царства мертвых», с темой смерти и бессмертия. Многоголосое стихотворение – эксплицитный диалог «Неотлучные» - пример диалога «голосов» из «иных миров». В роли этих голосов выступает Хор мертвых. В стихотворении «Бессоницы» лирический герой разговаривает с «двойником»-«мертвецом». Это стихотворение – диалог с развернутыми репликами. Его можно рассматривать в контексте балладного жанра.

В цикле «Северное солнце» отразился миф о Северном Солнце Гипербореи. В цикле преобладают стихотворения в народном духе. В нем помещено стихотворение – эксплицитный диалог «Заря-Заряница». Это стилизация под фольклор. Стихотворение является развернутой аллегорией. Его можно рассматривать в контексте древних прений.

В разделе «Пристрастия» помещены стихотворения, отражающие «гафизитский» период творчества Вячеслава Иванова. В философском диалоге с аллегорическим собеседником, в эксплицитном диалоге «Ultimum Vale», говорят два современных лирических, аллегорических собеседника. Мотив одиночества, отшельничества позволяет говорить об элементах элегии.

В пятой книге «Rosarium», в разделе Эпические сказы и песни, выделяется одно стихотворение в форме диалога – стихотворение «Святая Елисавета». Оно соотносится с группой диалогов с развернутыми репликами. В нем встречаются элементы литургического песнопения.

Начиная со второй книги «Speculum Speculorum», исчерпываются жанровые диалогические формы, появляющиеся в ранней лирике, в сбор-

никах «Кормчие звезды» и «Прозрачность»: стихотворения близкие по тематике русскому фольклору, античная лирика, реконструированная Вячеславом Ивановым и т.п. Для последующих книг: третьей, четвертой и пятой, - характерна сложная жанровая система средневековых и восточных жанров, которые неведомы русской лирике: канцоны, споры, секстины, газелы и др. В этих жанрах не встречаются лирические диалогические формы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стихотворный диалог как литературный жанр весьма актуальная тема для исследования. Эта мало изученная тема освещена в настоящей работе с позиции генезиса, типологии и эволюции на материале поэтического творчества Вячеслава Иванова в период 1900-1910 гг.

Обращаясь к поэтическому творчеству Вячеслава Иванова при изучении стихотворного диалога важно было проследить исторические корни этого жанра и выявить его особенности как переходного жанра, восходящего к глубокой древности: к древней обрядовой и календарной поэзии, к античным дифирамбам, к буколикам и позднее, к средневековым богословским диалогам, а также к диалогам «спора» души с телом как их разновидности. Это проблематика первой главы.

Возрождение архаики в эпоху символизма особенно ярко проявилось в творчестве Вячеслава Иванова. Его поэтическое пространство охватывают многообразные культурно-исторические традиции в широком жанровом диапазоне античных лирических и фольклорных жанров: дифирамбы, гимны, элегии, эпиграммы, «хоровые» диалоги, народные баллады и т.д. Проследить их диалогический характер являлось важнейшей задачей исследования. Как показалось в результате исследования, стихотворные диалоги в поэтическом творчестве Вячеслава Иванова занимают значительное место именно в плане жанровой архаики и им реконструированной античной лирики.

В процентном отношении доля стихотворных диалогов по сборникам следующая: в сборниках «Кормчие звезды» и «Прозрачность» - 12%, в сборнике «Cor Ardens» - 5%. Это в первую очередь диалогические композиции. Вячеслав Иванов их пишет на протяжении всего творчества. Они встречаются и в неохваченных настоящим исследованием книгах «Нежная тайна», «Лепта» и «Свет вечерний», но их доля в процентном отношении не очень велика.

Стихотворные диалоги в работе рассмотрены типологически с точки зрения тематики, субъектов диалога и жанровой специфики. Во второй главе анализированы диалогические стихотворения из сборников «Кормчие звезды» и «Прозрачность». В третьей главе помещены диалогические стихотворения из сборника «Cor Ardens».

Сравнительная характеристика раннего и позднего периодов творчества Вячеслава Иванова позволяет сделать следующие выводы: значительное место в стихотворном наследии Вячеслава Иванова занимает философская лирика с преобладающим типом философского диалога с мистическим и аллегорическим собеседником. Этот тип диалога присутствует во все периоды творчества. В одинаковой мере представлены диалоги – имитации ритуальных текстов с «хоровыми партиями» героев. Дифирамб, реконструируемый Ивановым как диалогический жанр, поскольку основой лирики для него является диалог, а не монолог. Эти стихотворения присутствуют в подавляющем большинстве в сборнике «Прозрачность». В сборнике «Cor Ardens» они уже не появляются в чистой форме.

В лирике Вячеслава Иванова важную долю занимают стихотворения с тематикой русского фольклора и стихотворения – имитации русского духовного стиха. В ряде диалогических стихотворений этой группы сочетаются элементы прения. Эти стихотворения характерны для сборников «Кормчие звезды» и «Cor Ardens».

Начиная с третьей книги «Эрос» из сборника «Cor Ardens», в эволюции жанровой системы поэта, прослеживается система средневековых и восточных жанров, отсутствующая в ранней лирике: канцоны, споры, секстины, газелы и др. В этих жанрах не встречаются лирические диалогические формы.

Анализ жанровой системы в поэзии Вячеслава Иванова привел нас к выводу, что в ней не встречается однотипная жанровая форма. Его стихотворные диалоги можно с легкостью одновременно соотнести с различными жанрами. Они являются гибридными жанровыми конструкциями.

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова нами тематически классифицированы следующим образом: в сборнике «Кормчие звезды» преобладает тема пути и главный герой – путник-странник, один из важнейших собеседников в архаических ритуальных памятниках и диалогических эпиграфий и эпиграммах. Герой путник – это ивановский поэт – художник, в образе которого просматривается другое «я» – самого поэта. Он ассоциативно сближает многие стихотворения Вячеслава Иванова с лермонтовским героем-странником из стихотворения «Выхожу один я на дорогу» и с традицией романтизма.

Дионисийский подтекст просвечивается во всех поэтических книгах. Главной идеей является идея единства дионисийского и христианского путей богообретения. В качестве основного сюжета можно выделить сюжет о «умирающем» и «воскресающем» боге Дионисе и воцаряющем «свет» Христе, соответствующем учению Иванова о нисхождении и восхождении, растворении индивидуального «я» во всеобъемлющем Божественном «Я».

Преобладающей темой в сборнике «Прозрачность» является тема света – соловьевская тема взаимоотношения света и тьмы. В сборнике «Cor Ardens» – это солнечная тема. Но необходимо выделить важнейшую тему, объединяющую все стихотворные сборники – тему земли и соотносящуюся с ней символику смерти и возрождения. Она переплетается с устойчивыми тематическими комплексами в различных литературных и культурных традициях со времен древнегреческой литературы и русского фольклора, вплоть до поэзии символизма и постсимволизма. Есть и другие побочные темы, хотя диалогические стихотворения в сборниках группируются в основном вокруг приведенных выше важнейших тем.

Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова – это в первую очередь «эксплицированные» диалогические формы, в которых авторская речь чаще всего проявляется в качестве ремарок. Его диалоги больше всего сравнимы с диалогами В. Брюсова, поэта подчеркнуто архаической модели мира. Их стихотворные диалоги восходят к традиции романтизма, к т.н. диалогу «голосов» из иных миров, с различными типами собеседников из цар-

ства мертвых, двойников и героев на пороге земного и потустороннего миров. В отличие от известных диалогов Пушкина и Лермонтова в форме диалога-спора, таких как: «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, или «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, - в диалогах Вячеслава Иванова нет непримиримых антагонистов. Для него наиболее характерны диалоги согласия, или «истинные диалоги» в духе Бахтина, где реплики подхватывают «чужой» голос, либо диалоги с самим собой (солилоквии). Ему более причастна традиция литургии, нежели прения.

В заключение скажем, что это исследование лишь приоткрывает многогранность и дает интересные перспективы в изучении поэтического творчества Вячеслава Иванова в современном литературоведении.

Библиография

Источники:

- 1) Алигьери Д. Божественная комедия [Текст] / Д. Алигьери ; пер. М. Лозинского. : М. : Госуд. изд. худ. лит. – 1961. – 782 с.
- 2) Андреев Д.Л. Собрание сочинений [Текст] В 4 т. Т. 1. Русские боги : Поэтический ансамбль / Д.Л. Андреев ; сост., подгот. текста, послесл. и примеч. Б.Н. Романова ; предисл. А.А. Андреевой. – М. : Русский путь, 2006. – 528 с.
- 3) Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии [Текст] / И.Ф. Анненский ; вступ. ст., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л. : Сов. пис., 1990. – 640 с.
- 4) Бальмонт К.Д. Собрание сочинений [Текст]. В 2 т. Т. 1. / К.Д. Бальмонт. - Можайск : Терра, 1994. – 830 с.
- 5) Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений [Текст] / Е.А. Баратынский ; подгот. текста, сост., примеч. Л.Г. Фризмана. – СПб. : «Академический проект», 2000. – 528 с.
- 6) Белый А. Арабески : кн. ст. / А. Белый. – М. Мусагет, 1911. - 501, [3] с.
- 7) Белый А. Начало века / А. Белый. – М. : В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – 496 с.
- 8) Белый А. Поэзия слова. – О смысле познания / А. Белый. – изд. 2-е. – Chicago, 1965. – 51 с. (Russian language specialties. Russian study series. N 51)
- 9) Белый А. Символизм : кн. ст. – М. Мусагет, 1910. – 633 с.
- 10) Белый А. Символизм как миропонимание : сборник / А. Белый ; авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. – М. : Республика, 1994. – 525,[3] с.
- 11) Белый А. Симфонии [Текст] / А. Белый ; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Лаврова. – Л. : Худож. лит., 1990. – 528 с.
- 12) Белый А. Стихотворения и поэмы [Текст]. В 2-х т. Т. 1. / А. Белый ; вступ. ст., подгот. текста, сост., примеч. А.В. Лаврова,

- Джона Малмстада (Новая библиотека поэта). – СПб ; М. : Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. – 640 с.
- 13) Бенедиктов В.Г. Стихотворения [Текст] / В.Г. Бенедиктов ; сост., подгот. текстов и примеч. Б.В. Мельгунова ; вступ. ст. Ф.Я. Приймы [с. 5-46]. – Л. : Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1983. – 815 с. – (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.)
- 14) Беранже П.-Ж. Песни [Текст]. / П.Ж. Беранже ; пер. с фр. – М. : Художественная литература, 1976. – 543 с.
- 15) Библия : книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : Изд. Московской Патриархии. – Москва, 1992. – 1008 с.
- 16) Библия [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://krotov.info/library/bible/slav/slav_ind.htm
- 17) Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида [Текст] : в 2 т. / Блаватская Е. П. - М. : ЭКСМО-Пресс, 2000 - Т. II. Теология. – 826 с.
- 18) Блаватская Е.П. Тайная доктрина : Синтез науки, религии и философии [Текст] / Е.П. Блаватская ; пер. с англ. Е. Рерих ; вступ. ст. А. Севрюковой. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1999.
- 19) Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Аполлон. - 1910. - № 8. - С. 21-31.
- 20) Блок А.А. Полное собрание сочинений [Текст]. В 20 т. Т 1. Стихотворения 1898-1904. – 639 с.; Т. 2. Стихотворения 1904-1908. – 895 с.; Т. 3. Стихотворения 1907-1916. – 990 с.; Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание. 1897-1915. – 623 с.; Т. 5. Поэмы и стихотворения. 1917-1921. – 564 с.; Т. 7. Проза (1903-1907). – 502 с. ; Т. 8. Проза (1908-1916) / А.А. Блок ; М. ; СПб. : Наука, 1997-2010
- 21) Бодлер Ш. Цветы зла : Стихотворения [Текст] / Ш. Бодлер; пер. с фр. – М. : ТОО Летопись, 1998. – 291 с.

- 22) Брюсов В. Стихотворения и поэмы [Текст] / В. Брюсов ; вступ. ст. и сост. Д.Е. Максимова – Л. : Советский писатель, 1961. – 910 с.
- 23) Гете И.В. Фауст : Трагедия. Часть первая [Текст]. / И.В. Гете : пер. с нем. Б. Пастернака ; послесл. П. Попера. – На нем. и русск. яз. - М. : Текст, 2008. – 525 [с].
- 24) Гомер Илиада. Одиссея [Текст] / Гомер ; пер. с древнегреч. Н. Гнедича, В. Жуковского. - М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000., - 703 с.
- 25) Григорьев А.А. Избранные произведения [Текст] / А.А. Григорьев. – Л. : Советская Россия, 1959. – 602 с.
- 26) Державин Г.Р. Стихотворения [Текст] / Г.Р. Державин. - Л. : Сов. писатель, 1957. – 469 с. – (Биб-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.)
- 27) Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы [Текст] // Полное собрание сочинений : в 30 т. – ИРЛИ (Пушкинский дом). - Л. : «Наука», 1976. – Т. 14. – 511 с.
- 28) Жуковский В. А. Собрание сочинений [Текст]. В. 4 т. Т. 1. Стихотворения. / В.А. Жуковский. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 480 с.
- 29) Иванов В. И. Возникновение трагедии [Текст] // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / АН СССР ; сост. Л.Ш. Рожанский, Е.М. Мелетинский ; примеч. Н.В. Брагинской. – М. : Наука, 1988. - С. 237-293.
- 30) Иванов В.И. Дионис и прадионисийство [Текст] / В.И. Иванов. – СПб : Алетейя, 1994. – С. 9-293.
- 31) Иванов В.И. Переводы из : Микельанджело Буонаротти // Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0080.shtml

- 32) Иванов В.И. Собрание сочинений [Текст]. В 4 т. / В.И. Иванов ; под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. - Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987.
- 33) Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2 т. Т. 1. // Вяч. Иванов ; ред. колл. А.С. Кушнер, К. М. Азадовский, М.Л. Гаспаров, А.В. Лавров, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, А.М. Панченко, И.Н. Сухих, Е.Г. Эткинд ; вступ. ст. А.Е. Варзаха ; сост., подгот. текста и примеч. Р.Е. Помирчегое. – Новая библиотека поэта. - СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. // РВБ : Вяч. Иванов. Критические издания [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/3_bp/tocvol1.htm
- 34) Иванов В. И. Эллинская религия страдающего бога // «Новый путь». - 1904. - № I-IX . – № 1. – С. 110–124. // РВБ [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/toc.htm
- 35) Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве (публикация Н. В. Котрелева) // Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. ; изд. подгот. Н.И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М.Л. Гаспаров, Г.Ч. Гусейнов, Н.В. Котрелев, В.Н. Ярхо. - АН СССР. - М. : «Наука», 1989. - С. 307-351. // РВБ [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/2_eshill/toc.htm
- 36) Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений [Текст]. В 2 т. Т 1. Стихотворения и драмы. – 688 с.; Т 2. Стихотворения и поэмы. – 688 с. / М.Ю. Лермонтов ; Л. : Сов. писатель, 1989.

- 37) Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа / Д.С. Мережковский. – М. : ЭКСМО, 2007. – 672 с. (Антология мудрости).
- 38) Повести о споре жизни и смерти / Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. - М. ; Л. : «Наука», 1964. – С. 197-201.
- 39) Полонский Я.П. Стихотворения [Текст] / Я.П. Полонский. - М. : «Советская Россия», 1981. – 272 с.
- 40) Пушкин А.С. Полное собрание художественных произведений [Текст] / А.С. Пушкин ; РАН. Пушкинская комиссия. – СПб: ТОО «Фолио-Пресс», 1999. – 1152 с.
- 41) Ригведа [Текст] : Мандалы V-VIII : перевод / изд. подгот. Т.Я. Елизаренкова. – 2-е изд. – М. : Наука, 1999. – 743 с.
- 42) Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917 : Антология / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького ; сост. И. Багдасарян и др. ; вступ. ст. М.Л. Гаспарова, с. 5-44. – М. Наука, 1993. – 782 с.
- 43) Свт. Григорий Богослов. Собрание творений [Текст]. В 2 т. Т.1. / Свт. Григорий Богослов. - М.: СТС Лавра, 1994. – 680 с.
- 44) Слова Преподобного и Богоносного Отца нашего Симеона Нового Богослова. Том 3. Гимны 1-60 // Церковь Иоанна Богослова [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.omolenko.com/biblio/simeon-tom3.htm?p=1#p1-ref2>
- 45) Соловьев В.С. «Красота в природе» [Текст] // Избранные произведения / В.С. Соловьев. - Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. - С. 276-332.
- 46) Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы [Текст] / В. С. Соловьев. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 352 с.
- 47) Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. / В.С. Соловьев ; сост., ст., коммент. Н.В. Котрелева. – М. : «Книга», 1990. – 574 с.

- 48) Сонет Серебряного века [Текст] : Русский сонет конца XIX-начала XX века ; сост., авт. предисл., авт. примеч. О.И. Федотов. – М. : Правда, 1990. – 768 с.
- 49) Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений [Текст]. В 6 т. Т 1. Стихотворения 1813-1849 гг. – 528 с.; Т. 2. Стихотворения 1850-1873 гг. – 640 с. / Ф.И. Тютчев ; сост. В.Н. Касаткина. – М. : Изд. центр «Классика», 2002-2003.
- 50) Фет А.А. Сочинения. [Текст]. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Переводы. / Фет А.А. ; сост., вступ. ст. и коммент. А.Е. Тархова. – М. : Художественная литература, 1982. – 575 с.
- 51) Часы Пасхальные // Переводы св. Писания и Богослужебных текстов: о. Амвросий (Тимрот) [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. Режим доступа: <http://azbyka.ru/bogoslužhenie/molitvoslov/molitv13.shtml>
- 52) Шекспир В. Гамлет. Трагедия в пяти действиях [Текст] // В. Шекспир Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей ; перевод А. Кронеберга. В 3 т. / Под ред. Д. Михайловского. – СПб., 1899. – Т. 3. – С. 139-197.

Справочная литература:

На русском языке

- 53) Блаватская Е.П. Теософский словарь / Е.П. Блаватская ; пер. с англ. А.П. Хейдока. - М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 634 с.
- 54) Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс ; пер. с англ. К.П. Лукьяненко ; под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 620 с.
- 55) История русской литературы конца XIX - начала XX века. В 2 т. Т. 1. / [Е.А. Дьякова, В.Б. Катаев, В.А. Келдыш и др.] ; под ред. В.А. Келдыша. – М. : Изд. центр «Академия», 2007. – 288 с.

- 56) Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. В 3 т. Т. 1. – М. : Олма – Пресс, 2001. – 576 с.
- 57) Поэтика : Словарь актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
- 58) Реале Дж. (Reale G.) Западная философия от истоков до наших дней В 4 т. Т. 1. Античность // Дж. Реале, Д. Антисери.; пер. с итал. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1994. – 320 с.
- 59) Русская литература XX века, 1890-1910 : сб. ст. / под ред. С.А. Венгерова ; послесл. А.Н. Николюкина. – М. : Республика, 2004. – 543 с.
- 60) Русская Религиозная Ведическая Община [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа : <http://adiveda.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=8>.
- 61) Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. : Сост. по Энциклопед. слов. Ф. Павленкова с соответствующими сокращениями в объясн. слов и доб. в их числе / Ф. Павленков. - СПб., 1907. - [4] с., 714 стб. 19.
- 62) Теоретическая поэтика: понятия и определения. Канонические и неканонические структуры в лирике. Ода, сатира, элегия, послание, идиллия, баллада // Хрестоматия для студентов филологических факультетов ; авт. сост. Н.Д. Тамарченко. – М. : РГГУ., 1999. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tamar/t34.html>
- 63) Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 1. (А-Д). / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева ; под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. - 3-е изд. – СПб. : Терра - Азбука, 1996. – 576 с.

Научная литература:

На русском языке

- 64) Алексеев М.П. «Прение земли и моря» в древнерусской письменности [Текст] / М.П. Алексеев Сравнительное литературоведение / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. ; отв. Ред. Г.В. Степанов. – Л. Наука, 1983. - С. 6-20.
- 65) Аристотель Поэтика. Риторика [Текст] / Аристотель ; вступ. ст. и коммент. С.Ю. Трохачева ; пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб. : Азбука, 2000. – 346 с.
- 66) Бабич В.В. Диалогизующий фон. Две поэтики: Веселовский и Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Электрон. журнал. - № 4. – 1996. - С. 86-101. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=4&abs=Babich>
- 67) Батюшков Ф. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы [Текст] : Опыт историко-сравнительного исследования. – СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1891. - 314 с.
- 68) Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] : Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 69) Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин – Orange (Conn.) ; Düsseldorf : Антиквариат, 1986. – 525 с.
- 70) Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин ; сост. С.Г. Бочаров ; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина ; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – изд. 2-е. – М. Искусство, 1986. – 445 с.
- 71) Бердникова Т.В. Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля (на материале лирики А.А. Ахматовой и И.Ф. Анненского) [Текст] // Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук / Т.В. Бердникова. - Электрон. дан. - Саратов, 2008. -

23. с. – Режим доступа: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/berdnikova-dialog.htm>
- 72) Большаков А.О. О диалогизме "Спора человека с Ба" // Культурное наследие Востока. – Л., 1985. – С. 17-29.
- 73) Брагинская Н.В. "Приручение" смерти: погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма // Ruthenia [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/braginskaya3.htm>
- 74) Брагинская Н.В. Структура диалогического экфрасиса // Симпозиум по структуре балканского текста : тез. докл. и сообщ. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. В.В. Иванов. – М., 1976. - С. 6-10.
- 75) Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова [Текст] // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / АН СССР; сост. Л.Ш. Рожанский, Е.М. Мелетинский ; примеч. Н.В. Брагинской. – М. Наука, 1988. - С. 294-329.
- 76) Брагинская Н.В. Элегический дистих и структура погребального плача [Текст] // Конференция «Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд» тез. докл. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. – М. :, 1985. - С. 14-17.
- 77) Брагинская Н.В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст: семантика и структура. - М. : Наука, 1983. - С. 119-139. // ИВГИ / РГГУ [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. Режим доступа: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=85161>
- 78) Бройтман С.Н. К вопросу о центральной проблеме книги В. Луговского «Середина века» // Русская литература. – 1968. - № 2. - С. 138-145.

- 79) Бройтман С.Н. Русская лирика XIX - XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура / С.Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 1997. – 307 с.
- 80) Бычков В.В. Эстетика / В.В. Бычков. – изд. 2-е, перераб. и дополнен. – М. : Гардарики, 2006. – 573 с.
- 81) Бычков В.В. Эстетические пророчества русского символизма // Полигнозис. - № 1. - М., 1999. - С. 83 – 104.
- 82) Венцлова Т. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. / Т. Венцлова. – Vilnius: Baltos lankos, 1997. – 256 с.
- 83) Веселовский А.Н. Данте [Текст] // Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л. Худ. лит., 1939а. - С. 140-154.
- 84) Веселовский А.Н. Из поэтики розы [Текст] // Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л. : Худ. лит., 1939. - С. 132-139.
- 85) Веселовский А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – Л. : Гос. изд. «Художественная литература», - 1940. – 647 с.
- 86) Веселовский А.Н. Калики перехожие и богомильские странники // Вестник Европы. Т. 2., кн. 4. – СПб. : 1872. – С. 682-722.
- 87) Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов / [Соч.] Акад. А.Н. Веселовского. Вып. [1]-6. – СПб. : тип. Имп. Акад. наук, I-II, 1879. – 22с.; -1880.- 228 с.; III-V, 1881. – 150 с.; VI-X, 1883. - 461 с. ; XI-XVII, 1889. – 376, 106 с.; XVIII-XXIV, 1891. – 230, 174 с.
- 88) Виноградов В.В. Гримасы диалога [Текст] // В.В. Виноградов Поэзия Анны Ахматовой. – Л., 1925. С. 145. 9-165. – (Труды фонетического института языков)
- 89) Виноградов В.В. О художественной прозе [Текст] // В.В. Виноградов Избранные труды: О языке художественной прозы. – М. : Наука, 1980. – С. 56-97.

- 90) Виноградова Л.Н. Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: формула и обряд / Л.Н.Виноградова, С.М.Толстая // Малые формы фольклора : Сб. статей памяти Г. Л. Пермякова. – М. : Восточная литература, 1995. - С. 166-197.
- 91) Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Несобственная прямая речь во французском, немецком и русском языке [Текст] // Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. – Л. : Прибой, 1930. - С. 138-157.
- 92) Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Экспозиция проблемы «чужой речи» [Текст] Несобственная прямая речь во французском, немецком и русском языке [Текст] // Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. – Л. : Прибой, 1930а. - С. 125-134.
- 93) Гаспаров М.Л. Вергилий – поэт будущего [Текст] // Публий Вергилий Марон: Буколики. Георгики. Энеида. – М. : Художественная литература, 1979. - С. 5-34.
- 94) Гаспаров М.Л. Литература времени утверждения империи: [Греческая и римская литература I в. до н. э.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М., 1983-1994. - На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1. - 1983. - С. 453-467.
- 95) Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти / М.Л. Гаспаров. – М. : РГГУ, 1999. – 297 с.
- 96) Гаспаров М. Л. Об античной поэзии [Текст] : Поэты. Поэтика. Реторика / М.Л. Гаспаров. — СПб. Азбука, 2000. 480 – с.
- 97) Гаспаров. М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика / М.Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.

- 98) Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» / М.Л. Гаспаров
// Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология.
- М.: Наука, 1993. - С. 5 – 44.
- 99) Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях: учебное пособие для вузов. – М. : «Высшая школа», 1993. – 272. с. – 2-е изд., доп.
- 100) Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика / Ин-т русского языка. – М. :, Наука, 1979а. - С. 282-308.
- 101) Гаспаров М.Л. Топика и композиция гимнов Горация [Текст] // Поэтика древнегреческой литературы. Жанры и стиль. ; под ред. М.Л. Гаспарова. - М. : Наука, 1989. - С. 93-125.
- 102) Герцман Е.В. Очерк шестой. Звуки амфитеатра. От дифирамба к трагедии [Текст] // Музыка древней Греции и Рима. – СПб. Алетейя, 1995. - С. 178-186.
- 103) Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров / В.А. Грехнев. - Горький, 1985. – 238 с.
- 104) Григорьев А. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. – Л. ЛГПИ, 1975. – С. 56-78.
- 105) Демин В. Тайны русского народа. В поисках истоков Руси. / В. Демин. – М. : Вече, 1997. – 560 с. (Великие тайны).
- 106) Земцовский. И.И. Песня как исторический феномен // Народная песня. Проблемы изучения : сб. науч. ст. - Л. : ЛГИТМИК, 1983. – С. 22-35.
- 107) Иванов Вяч. Вс. Доминанта творчества М.М. Бахтина: Диалог и карнавал // In Honour of Professor Victor Levin. Russian Philology and History. The Hebrew University of Jerusalem, 1992. - С. 320-333.

- 108) Иванов Вяч. Вс. К жанровой предыстории прений и споров // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 69-85.
- 109) Иванов Вяч.Вс. "Память жанра" в текстах "прений" или споров // Славянское и балканское языкознание: структура малых фольклорных текстов : Сб. статей. / РАН. Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. С.М. Толстая, Т.В. Цивьян. – М. : Наука, 1993. С. 5-12.
- 110) Иванова Н.Н. Диалог в современной лирике // Проблемы структурной лингвистики , 1982. : сб. ст. / АН СССР. Ин-т рус. яз. ; отв. ред. В.П. Григорьев. – М. : Наука, 1984. – С. 211-225.
- 111) Калинин Л.А. Кант в русской философской культуре [Текст]: [монография] / Л.А. Калинин. – Калининград : РГУ им. И. Канта, 2005. – 311 с.
- 112) Корецкая И.В. Символизм [Текст] // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). В 2 т. 2000- 2001. – ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 1. – С. 688-731.
- 113) Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения: [Лирическая система] / Б.О. Корман. – Ижевск : ИГУ, 1978. – 104 с.
- 114) Левин Ю.И. Инвариантные структуры в философском тексте: Вл. Соловьев [Текст] // Серебряный век в России : Избр. страницы / РАН, Науч. совет по истории мировой культуры ; редкол. : В.В. Иванов и др. – М. : Радикс, 1993. – С. 5-86.
- 115) Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения [Текст] // Ю.И. Левин Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 464-482.
- 116) Лосев А.Ф. Классическая лирика. Элегия и ямб [Текст] // Лосев А.Ф. Античная литература : Учеб. для вузов / [А. Ф. Лосев, Г.

- А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др.] ; под ред. А.А. Тахо-Годи. – М. : Просвещение, 1980. – С. 73-83.
- 117) Лосев А.Ф. Лирическая и лиро-эпическая поэзия середины I в. до н.э. [Текст] // Лосев А.Ф. Античная литература : Учеб. для вузов / [А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др.] ; под ред. А. А. Тахо-Годи. - М. : Просвещение, 1980. – С. 342- 352.
 - 118) Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : «Искусство», 1995. – 320 с.
 - 119) Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
 - 120) Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока [Текст] / Д.М. Магомедова – М. : «Мартин», 1997. – 224 с.
 - 121) Магомедова Д.М. Александр Блок [Текст] // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). В 2 т. 2000-2001. - ИМЛИ РАН, 2001. – Т. 2. - С. 89-143.
 - 122) Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. - М. : Наследие, 1992. - С. 135-140 // annensky.lib.ru [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/magomedova.htm>
 - 123) Магомедова Д.М. Взаимодействие литературных и речевых жанров в поэтическом тексте (элегия) [Текст] // Язык как творчество : К 70-летию В.П. Григорьева : сборник статей. – М. : ИРЯ РАН, 1996. – С. 111-118.
 - 124) Магомедова Д.М. Владимир Соловьев [Текст] // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). В 2 т. 2000-2001. - ИМЛИ РАН, 2000. Т. 1. - С. 732-779.
 - 125) Магомедова Д.М. “Диалог-манифест” и типы “стилистических поединков” в русской поэзии XIX века : К вопросу об эволюции стихотворного диалога [Текст] // Поэтика русской литерату-

- ры : К 75-летию профессора Ю.В. Манна : сборник статей. – М. РГГУ, 2006. - Т. 2. - С. 13-45.
- 126) Магомедова Д.М. Диалог стихотворный // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 58 – 60.
 - 127) Магомедова Д.М. К специфике сюжета романтической баллады [Текст] // Поэтика русской литературы : К 75-летию профессора Ю.В. Манна : сборник статей. – М. РГГУ, 2002. - Т. 1. - С. 39-45.
 - 128) Магомедова. Д.М. Стихотворные диалоги Валерия Брюсова [Текст] // Брюсовские чтения 2006 года : сб. статей / Гос. лингвистический университет им. В.Я. Брюсова. - Ереван : Издательство «Лингва», 2007. С. 30-41.
 - 129) Магомедова Д.М. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996а. - С. 297-305.
 - 130) Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения / Д.М. Магомедова. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 192 с.
 - 131) Мелетинский Е.М., Брагинская Н.В. От мифа к лирике // Вопросы литературы. – 1973. - № 11. - С. 101-103.
 - 132) Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Вост. лит., 2000. – 406 с.
 - 133) Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания ; отв. ред. П.А.Гринцер. - М. : Наследие, 1994, с. 39-104. // Ruthenia [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletneklgrinc.htm>

- 134) Минц. З.Г. О некоторых «неомифилогических» текстах русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сборник III. - Тарту, 1979. С. 76-121.
- 135) Неклюдов С.Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири : сб. статей в честь Е.С. Новик. – М. : РГГУ. 2008. - С. 11-22.
- 136) Нестеров И.В. Диалог и монолог как литературоведческие понятия : автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук / И.В. Нестеров ; МГУ им. М.В. Ломоносова. - М., 1998.
- 137) Ошеров С.А. Греческая эпиграмма в русской поэзии [Текст] / С.А. Ошеров // Найти язык эпох : От архаического Рима до русского Серебряного века. – М. : Аграф, 2001. - С. 265-271.
- 138) Ошеров. С.А. Лирика и эпос Овидия [Текст] // П. Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии ; пер. с латинского С.В. Шервинского. – М. : Художественная литература, 1983. - С. 3-22.
- 139) Платон. Аксиох [Текст] // Диалоги / Платон ; пер. с древнегреч. ; сост., ред. и авт. вступит. ст. А.Ф. Лосев ; авт. примеч. А.А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1986. – 607 с. – (Филос. наследие). – В надзаг. : АН СССР. Ин-т философии.
- 140) Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX - начала XX века / В.В. Полонский ; отв. ред. В.А. Келдыш / ИМЛИ РАН. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
- 141) Попова Т.В. Поэтика жанра. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы ; отв. ред. С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1981. – С. 96-177.
- 142) Приходько И.С. А.Блок и русский символизм : мифопоэтический аспект : Спецкурс. Учебное пособие. – Владимир: ВГПУ, 1999 – 79 с.

- 143) Приходько И.С. Мифопоэтика Александра Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий [Текст]. – Владимир, 1994. – 133 с.
- 144) Приходько Т.С. «От странной лирики, где каждый шаг – секрет ...» (Роль обращения в композиции стихотворений А. Ахматовой) [Текст] // Русская речь. – 1997. - № 4. - С. 18-23.
- 145) Силард Л. Русская литература конца XIX - начала XX века (1890-1917) : в 2 т. / Л. Силард. – Budapest : Tankönyvkiado, 1983. – 1278 с.
- 146) Слободнюк С.Л. Дьяволы Серебряного века [Текст] : (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.) / С.Л. Слободнюк. – СПб. : Алетейя, 1998. – 425 с.
- 147) Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем [Текст] / И.П. Смирнов. - М. : Наука, 1977. – 203 с.
Смирнова А.С. Амебейные состязания в античной поэзии : автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук / А.С. Смирнова. - СПб, 2009. - 18. с.
- 148) Смирнова М. Б. Диалог в лирике : Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура) [рец.] // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Электрон. журнал. - № 4. – 1999. - С. 185-188. Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1999&n=4&abs=SMIRNOVA>
- 149) Тамарченко Е.Д. Эстетическая триада древнего диалога (о трагическом и комическом в вавилонском стихотворении) [Текст] // Трагическое и комическое : Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь : ПГПИ, 1986. – С. 3-17.
- 150) Тамура М. О чужом голосе в ранних стихах Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып . 1. - М. : Наследие, 1992. - С. 119-125.
- 151) Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI- XIII вв // American

- contributions to the sixth international congress of Slavists (Prague, 1968. August 7-13) . - Vol. 1. - Mouton, 1968. - The Hague-Paris. - С. 377-395.
- 152) Тименчик Р. Д. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком [Текст] // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». - Тарту, 1975. - С. 124-127.
 - 153) Толстой Н.И.. Фрагмент славянского язычества: архаический ритуал-диалог // Славянский и балканский фольклор : Этногенет. общность и типол. Параллели : сб. ст. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [Редкол.: Н. И. Толстой (отв. ред.) и др.] – М. : Наука, 1984, - С. 5-72.
 - 154) Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение / Б.В. Томашевский. - Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 287 с.
 - 155) Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику [Текст] // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / АН СССР ; сост. Л.Ш. Рожданский, Е.М. Мелетинский ; примеч. Н.В. Брагинской. – М. : Наука, 1988. – С. 7-60.
 - 156) Тронский И.М. История античной литературы / И.М. Тронский – Л. : Учпедгиз, 1946. – 496 с.
 - 157) Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы // Slavische Propyläen. - Band 31. – München, 1967. – С. 412-455.
 - 158) Тюпа В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. 2-е изд. – М. : Изд. Центр «Академия», 2008. – 336 с.
 - 159) Федотов Г.П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам / Г.П. Федотов. – М. : «Прогресс» ; «Гнозис», 1991. – 190 с.
 - 160) Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг ; сост., подгот. текста, коммент., указ. и послесл. Н.В.

- Брагинской ; отв. ред. Е.М. Мелетинский / АН СССР, Ин-т востоковедения. - М. : Наука, 1978. – 605 с.
- 161) Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : «Лабиринт», 1997. – 448 с. // lib.ru [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа : <http://lib.ru/CULTURE/FREJDENBERG/poetika.txt>
- 162) Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // «Вопросы литературы». – М., 1973. - № 11. - С. 103-123.
- 163) Ханзен-Лёве А. (Hansen-Löve A.) Искусство как религия. Поэзия раннего символизма [Текст] // Christianity and the Eastern Slavs III. / University of California Press. – Berkeley ; Los Angeles ; London, 1995. – С. 57-113.
- 164) Ханзен-Лёве А. (Hansen-Löve A.) Концепция “жизнетворчества” в русском символизме начала века // Блоковский сборник XIV: К 70-летию З.Г. Минц. - Тарту, 1998. - С. 57-85.
- 165) Ханзен-Лёве А. (Hansen-Löve A.) Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века: космическая символика [Текст] / А. Ханзен-Лёве; ред. А.В. Лавров ; [пер. с нем. М.Ю. Некрасова]. – СПб. : Академический проект, 2003. – 813, [2] с.
- 166) Чистякова Н.А. История античной литературы / Н.А. Чистякова, Н.В. Вулих. – Л. : Изд. Ленинградского университета, 1963. – 299 с.
- 167) Шапошникова Л.В. XX век. У порога Нового мира // Держава Рерихов : сб. ст. В 2 т. Т 2. – М. : Международный Центр Рерихов, 2006. - С. 242-260.
- 168) Шишкин А. Башенный миф об Александре Блоке // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. – Вена, 1998. - С.163-173.
- 169) Эткинд Е.Г. Разговоры глухих: “Обыкновенная история” И.А. Гончарова // In Honour of Professor Victor Levin. Russian Philolo-

gy and History. The Hebrew University of Jerusalem. 1992. - С. 300-313.

- 170) Якубинский Л.П. О диалогической речи [Текст] / Л.П. Якубинский // Избранные работы: Язык и его функционирование. – М. : Наука, 1986. С. 17-58.

На иностранных языках

- 171) Bauer G. Zur Poetik des Dialogs. Darmstadt, 1977. 271 S.
- 172) Brown M.E. Double Lyric. – New York : Columbia UP, 1980. 236 p.
- 173) Frazer J. G. The Golden Bough: a Study in Magic and Religion (repr. 3rd ed. 1907; 13 v.). Part 7: Balder the Beautiful the fire- festivals of Europe and the Doctrine of the External Soul. London : Macmillan & Co. Ltd., 1955.
- 174) Hirzel R. Der Dialog I-II. Leipzig, 1895.
- 175) Holthusen J. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1957. 159 S.
- 176) Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature / O.M. Freidenberg ; ed. and annot. by, N.V. Braginskaia and K.M. Moss; transl. from the Russ. by K.M. Moss ; foreword by V.V. Ivanov. - Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1997. / Sign/Text/Culture - Studies in Slavic and Comparative Semiotics. Vol 2. 492 pp.
- 177) Ivanov V.V. Heteroglossia. Journal of Linguistic Anthropology 9 (1-2). 2000. P. 100-102.
- 178) Jauß H.R. Zum Problem des dialogischen Verstehens, in : Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Hrsg. von Lachmann R. Bd.1. München, 1982. S. 11-25.
- 179) Johnson W.R. The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry. Berkeley; Los Angeles; London, 1982. 214 pp.

- 180) Kleihues A. Der Dialog als Form. Analysen zu Shaftesbury, Diderot, Madame d'Épinay und Voltaire. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002. 284 S.
- 181) Lachmann R. Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigm dialogisierter Lyrik, in: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik XI. Hrsg. von Sierle K. und Warning R. München, 1984. S. 489-517.
- 182) Matlaw R. Scriabin and Russian Symbolism. Comparative Literature. Winter 1979. Vol. 31. № 1. P. 1-23.
- 183) Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. von Borchmeyer D. und Žmegač. V. - Frankfurt/M : Athenäum, 1987. 414 S.
- 184) Philipowski K. Bild und Begriff: *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters. Anima und Sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele in Mittelalter. Hrsg. Von K.Philipowski und A. Prior. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2006. S. 299-319.
- 185) Pickard-Cambridge A. W. Dithyramb, Tragedy, Comedy. Oxford, 1927. 435 S.
- 186) Ridgeway W. The Origin of Tragedy. Cambridge, 1910. 228 pp.
- 187) Stotz P. Beobachtungen zu lateinischen Streitgedichten des Mittelalters. Themen – Strukturen – Funktionen. – Zürich : Univ., 2001.
- 188) Wachtel M. Russian Arcadia: the elegiac distich and classical stylization. The Development of Russian Verse. Cambridge, 1998. P. 171-205.
- 189) Walther H. Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters. München : Beck, 1920. 254 S.
- 190) Welcker F. G. Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Zyklus (3 Bd.). Bonn, 1839-1841.
- 191) Wilamowitz-Möllendorff U. von. Der Glaube der Hellenen (2 Bd.). – Berlin, 1931/2

Литература о Вячеславе Иванове:

На русском языке

- 192) Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов [Текст] : [вступ. ст.] // Стихотворения и поэмы. / В.И. Иванов. – Л. : Советский писатель, 1976. – С. 5-62.
- 193) Аверинцев С.С. Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова // *Studia Slavica Hungarica* 41. - 1996. - С. 3-12.
- 194) Аверинцев С.С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. - Томск – Москва, 2003. - С. 5-15.
- 195) Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. - 1975. - № 7. - С. 145-192.
- 196) Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. – СПб. : Алетейя, 2001. – 167 с.
- 197) Аверинцев С.С. Структура отношения к поэтическому слову в творчестве Вячеслава Иванова [Текст] // Тезисы I (III) Всесоюзной конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». - Тарту, 1975. - С. 152-155.
- 198) Аверинцев С.С. “Я же каюсь, гудоря ...”: О юморе Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.125-141.
- 199) Альтман М.Ц. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209. - Тарту, 1968. - С. 304-325.
- 200) Асоян А.А. Вячеслав Иванов и орфическая тема в культуре Серебряного века [Текст] // Вячеслав Иванов – Петербург – миро-

- вая культура. Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. - Томск – Москва, 2003. - С. 25-34.
- 201) Асоян АА. Орфический миф и культура Серебряного века // Доклад на XII Лосевских чтениях «Античность и русская культура Серебряного века» : К 85-летию А.А. Тахо-Годи (Москва, 15-18 октября). // РГГУ.РУ [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=73548>
- 202) Баран Х. Первая мировая война в стихах Вячеслава Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов : Материалы и исследования / РАН ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М. .: Наследие, 1996. - С. 171-185.
- 203) Бенчич Ж. (Benčić Ž.) Бенчич Ж. Категория памяти в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С. 49-65.
- 204) Берд Р. (Bird R.) Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. - Томск – Москва, 2003. - С. 179-194.
- 205) Берд Р. (Bird R.) Символизм Иванова: от романтики к герменевтике // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С. 99-111.
- 206) Бобилевич Г. (Bobilewicz G.) Ивановская поэтика греческого храма // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.273-281.
- 207) Богомолов Н.А. Из “башенной” жизни 1908-1910 годов [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филол. Ф-тет СПбГУ, 2006. - С. 35-52.
- 208) Богомолов Н.А. История одной рецензии («Cor ardens» Вяч. Иванова в оценке М. Кузмина) // “Philologica” 1 (1994). - С. 135-147.

- 209) Богомолов Н. Первый год «Башни» // Toronto Slavic Quarterly / University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. No 36. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/24/bogomolov24.shtml>
- 210) Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты [Текст] // Михаил Кузмин: статьи и материалы. / Н.А. Богомолов. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. - С. 67-98.
- 211) Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 560 с.
- 212) Богомолов Н.А. Русские символисты глазами постороннего //Toronto Slavic Quarterly / University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. No 36. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/22/zamyatnina22.shtml>
- 213) Бройтман С.Н. Образные языки в поэтике Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 88- 96.
- 214) Брюсов В. Вячеслав Иванов. Андрей Белый [Текст] // Собрание сочинений : в 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. - М. : Худож. лит., 1975. - Т. 6. – С. 291- 311.
- 215) Вахтель М. (Wachtel M.) К теме: “Вячеслав Иванов и Гете“ [Текст] // Вячеслав Иванов : Материалы и исследования / РАН ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М. .: Наследие, 1996. - С. 186-192.
- 216) Вестбрук Ф. (Westbroek P.) Вячеслав Иванов и “новая мифология” [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филол. Ф-тет СПбГУ, 2006. С. 22-34.
- 217) Вестбрук Ф. (Westbroek P.) Дионис и дионисийская трагедия. Вяч. Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве / Ф. Вестбрук. - Амстердам, 2007. – 312 с.

- 218) Вестбрук Ф. Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. - Томск – Москва, 2003. - С. 34-52.
- 219) Глухова Е.В. Андрей Белый – Вячеслав Иванов: Концепция духовного пути [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филол. Ф-тет СПбГУ, 2006. - С. 100-132.
- 220) Громов М.Н. Софийные мотивы в творчестве Вячеслава Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 25-31.
- 221) Гумилёв Н. Вячеслав Иванов // Антология к-ва «Мусагет» // «Николай Гумилёв : электронное собрание сочинений» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/clauses/29/>
- 222) Дешарт О. Введение в Собрание сочинений Вячеслава Иванова [Текст] / В.И. Иванов // Собрание сочинений : в 4 т. 1971-1987. ; под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. - Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971. - Т. 1. - С. 7-227.
- 223) Дзуцева Н.В. Арион на кручах истории: Вячеслав Иванов: последние московские годы (1917–1920). Мифологема языка / Н.В. Дзуцева [Текст] // Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма / Иван. гос. ун-т. – Иваново, 1999. – С. 24–58.
- 224) Дорский А.Ю. Эстетика богочеловеческого диалога в творческом наследии Вяч. Иванова // Сборник материалов конференции : Диалог в образовании. Серия “Symposium”, выпуск 22. - СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. // web-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/dorsky/educdial_06.html

- 225) Доценко С. Между Святой Русью и “Люциферической” Европой: Петербургский миф в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.145-161.
- 226) Доценко С. О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «Розалии св. Николая» // Русская литература. – 2006. - № 3. - С. 108-114.
- 227) Доценко С. Проблема историзма в цикле Вячеслава Иванова “Година гнева” // А.А. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник. Вып. 813. - Тарту., 1981. - С. 78-87.
- 228) Иванова О.Ю. Вячеслав Иванов и Ин. Анненский: две точки зрения на картину Л. Бакста «Terror antiquus» (версия) [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 128-135.
- 229) Иезуитова Л.А. Устойчивая архетипическая формула “восхождение – нисхождение – восхождение” в творчестве Вяч. И. Иванова и Л.Н. Андреева [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб., 2006. - С. 149-160.
- 230) Иованович М. (Iovanovich M.) Вячеслав Иванов и Бахтин // Vjacheslav Ivanov, russischer Dichter – europaeischer Kulturphilosoph. Winter, 1993. Hrsg. Von Wilfried Potthoff. P. 223-239.
- 231) Иованович М. (Iovanovich M.) Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника “Прозрачность” Вячеслава Иванова // Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. Edited by Fausto Malcovati. Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia della Università di Pavia, 45. Vol. 2: *Doklady na russkom iazyke*. - Firenze, 1988. С. 59-81.

- 232) Кандида-Гидини М. (Candida-Gidini M.) Вячеслав Иванов и имеславие // *Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. – Budapest, 1996. – Т. 41. С. 77-86.
- 233) Карпи Г. (Carpí G.) Дионисийская религия и матриархат. Вячеслав Иванов и Й.Й. Бахофен // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.261-272.
- 234) Колобаева Л. Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский) // XII Лосевские чтения : «Издательство Фаир». – М., 2008. - С. 27-37.
- 235) Корецкая И.В. Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С. 283-292.
- 236) Корецкая И.В. Вяч. Иванов и Ин. Анненский // Контекст-89. – М., 1989. С. 58-68.
- 237) Корецкая И. В. О “солнечном” цикле Вячеслава Иванова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. - 1978. - Т. 37. - № 1. - С. 54-60.
- 238) Корецкая И.В. Цикл стихотворений Вячеслава Иванова “Година гнева” [Текст] // Революция 1905-1907 годов и литература / ИМЛИ ; отв. ред. Б.А. Бялик. – М. : Наука, 1978а. - С. 115-138.
- 239) Котрелев Н.В. “Видеть” и “ведать” у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 7-19.
- 240) Кружков Г. Мифотворцы: Йейтс и Вячеслав Иванов // *Communio Poetarum: Йейтс и русский неоромантизм* // Ностальгия обелисков : Литературные мечтания / Г. Кружков. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. - С. 113-343. // ВАВИЛОН [Элек-

тронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа:
<http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-2-3.html>

- 241) Кузнецов В.А. «Иератический язык» Вяч. Иванова: Литературные истоки // *Ars Philologiae: Профессору Аскольду Борисовичу Муратову ко дню шестидесятилетия* / СПбГУ; Под ред. П.Е. Бухарина - СПб. : Изд-во СПбГУ, 1997. - С. 288-311.
- 242) Кузнецова О.А. Вячеслав Иванов [Текст] / О.А.Кузнецова, Ю.К. Герасимов, Г.В. Обатнин // *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. В 2 т. 2000-2001. - ИМЛИ РАН, 2001. – Т. 2. - С. 190-262.
- 243) Кузнецова О.А. К истории посвящений в сборнике Вячеслава Иванова «Прозрачность» // *Русская литература*. – 2006. - № 3. - С. 98-108.
- 244) Кузнецова О.А. Концепт “Прозрачность” у Вяч. Иванова [Текст] // *Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. Томск – Москва, 2003*. - С. 280-286.
- 245) Кузнецова О.А. Стихотворные переложения из Микеланджело Буонарроти Вяч. Иванова / О.А. Кузнецова, А.Б. Шишкин // *Russica Romana / Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionale*. - Pisa ; Roma : Serra. – 1994. – Vol. 1. – С. 261-265.
- 246) Лавров А.В. Вяч. Иванов – «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского [Текст] // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века : сб. научных трудов*. – СПб., 1996. – С. 110-117.
- 247) Лепяхин В. (Lepahin V.) Религиозная лирика Вячеслава Иванова // *Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. – Budapest, 1996. – Т. 41. - С.151-166.
- 248) Магомедова Д.М. Об одном “пушкинском” стихотворении Вячеслава Иванова [Текст] // *Вячеслав Иванов – творчество и*

- судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 114-120.
- 249) Маковский С. Вячеслав Иванов в России / С. Маковский // Воспоминания о серебряном веке ; сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. - М. : Республика, 1993. – 559 с.
- 250) Минц З.Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вячеслава Иванова / З.Г. Минц, Г.В. Обатнин // Труды по знаковым системам. Ученые записки. Ученые записки. Вып. 831. - Тарту, 1988. - № 22. - С. 59-65.
- 251) Михайлова М.В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни [Текст] // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996. С. 319-332.
- 252) Нефедьев Г.В. К истории одного “посвящения”: Вячеслав Иванов и розенкрейцерство [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 194-203.
- 253) Никитин В.А. Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 324-332.
- 254) Обатнин Г. В. Вяч. Иванов. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) [Текст] : [вступ. ст.] // Доклад «Евангельский смысл слова “земля”» / В.И. Иванов // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. – СПб. : Академический проект, 1994. - С. 142-170.
- 255) Обатнин Г.В. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). – М. : Новое литературное обозрение., 2000. – 240 с.

- 256) Обатнин Г.В. Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. - СПб. : Академический проект, 1994. - С. 29-51.
- 257) Обатнин Г.В. К теме “Вячеслав Иванов и литературные вкусы 1890-х годов” [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филол. Ф-тет СПбГУ, 2006. С. 133-148.
- 258) Пойнтнер Э. (Poynntner E.) Циклизация у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С. 83-92.
- 259) Силард Л. (Szilard L.) К проблеме “теургического постулата”// Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.307-346.
- 260) Силард Л. (Szilard L.) «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae. – Budapest, 1996. – Т. 41. - С. 209-246.
- 261) Степун Ф.А. Памяти Вячеслава Иванова : I // Возрождение. – Париж, 1949. – № 5. – С. 162-164.
- 262) Тамарченко Н.Д. Проблема «Роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 71-77.
- 263) Титаренко С. От архетипа к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. Иванова и К.Г. Юнга [Текст] // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. , 2006. - С. 235-278.
- 264) Титаренко С. Поэма Вячеслава Иванова “Ars Mystica” и античная традиция // XII Лосевские чтения. – М., 2008. - С. 65.-76.
- 265) Шишкин А.Б. “Пламенеющее сердце” в поэзии Вячеслава Иванова. К теме: “Иванов и Данте” [Текст] // Вячеслав Иванов:

- Материалы и исследования / РАН. ИМЛИ; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М.: Наследие, 1996. - С. 333-353.
- 266) Шруба М. Среды Вячеслава Иванова и связанные с ними литературные объединения [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 177-187.
- 267) Файер В.В. “Милый друг”, “родной край” и “темная сила” (Частотные словосочетания в лирике Пушкина, Лермонтова и Вячеслава Иванова) [Текст] // Вячеслав Иванов – творчество и судьба : К 135-летию со дня рождения ; сост. Е.А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2002. - С. 108-114.
- 268) Фотиев К. (Fotiev K.) Сакральный язык Вячеслава Иванова // Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav Ivanov – Symposiums. Potthoff W. Heidelberg., 1993. P. 106-113.
- 269) Циглер Р. (Ziegler R.) Заметки о поэтике Вячеслава Иванова Бакинського периода // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.113-124.
- 270) Цимборска-Лебода М. (Cymborska-Leboda M.) “Anima” и ее культурный контекст. К проблеме ”Вячеслав Иванов и Поль Клодель”// Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.235-260.
- 271) Эткинд Э.Г. Вьючное животное культуры. Об архаическом стиле Вячеслава Иванова // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. - Paris. -Januar-March 1984. - Vol. XXV [I]. - С. 5-17.

На иностранных языках

- 272) Averintsev S. The Poetry of Vyacheslav Ivanov // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. P. 25-48.

- 273) Bird R. Vjačeslav Ivanov and Theology // Russian Literature XLIV 1998. P. 357-377.
- 274) Davidson P. Dionysus and the Demon: Ivanov and Blok on Art as Luciferian // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. - Вена, 1998. - С.175-195.
- 275) Davidson P. The poetic imagination of Vjačeslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge Studies in Russian Literature. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 334 pp.
- 276) Davidson P. Vyacheslav Ivanov and Dante // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. P. 147-161.
- 277) Fieguth R. Gattungsgedächtnis und Gattungserweiterung. Zur Komposition von Vjačeslav Ivanovs *Kormčie zvezdy* (1903) // Russian Literature LIV. 2003. S. 95-117.
- 278) Holthusen J. Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph // Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 1982. Heft 2. 44 S.
- 279) Holthusen J. Vyachelav Ivanov's *Cor Ardens* and the Esthetics of Symbolism // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. P. 59-82.
- 280) Holthusen J. Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Dursichtigkeit. Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1904. Slavische Propyläen. 1967. Bd. 30. S. 5-12.
- 281) Iovanovich M. Poeteme Tjutčeva i Solovjova u fabuli Zvezda vodilja Vjačeslava Ivanova / M. Jovanović. Ruski pesnici dvadesetog veka: dijalozi i monolozi. - Beograd, 1990. PP. 57-95.
- 282) Ivanov D. Recurrent Motifs in Ivanov's Work // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L., ed. New Haven, 1986. P. 367-389.

- 283) Markov V. Vyacheslav Ivanov the Poet: A Tribute and Reappraisal // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. P. 49-58.
- 284) Rudich V. Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. P. 275-289.
- 285) Serman I. Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Jackson R.L. , ed. New Haven, 1986. C. 190-208.
- 286) Terras V. The Aesthetic categories of *Ascent* and *Descent* in the Poetry of Vjačeslav Ivanov // Russian Poetics. Columbus, Ohio. Slavica, 1993. P. 393-408.
- 287) Terras V. Viacheslav Ivanov's *Kormchie zvezdy* in Relation to the Poet's Philosophy of Art // Russian Literature and American Critics, 1984. P. 211-219.
- 288) Tschöpl C. Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie. Slavistische Beiträge. München, 1968. Bd. 30.
- 289) Wachtel M. Russian symbolism and literary tradition: Goethe, Novalis, a. the poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison (Wis.): Univ. of Wisconsin press, 1995.
- 290) Wachtel M. The Responsive Poetics of Vjačeslav Ivanov // Russian Literature XLIV. 1998. P. 303-315.
- 291) Wachtel M. The Veil of Isis as a Paradigm of Russian Symbolist Mythopoesis // The European Foundation of Russian Modernism. Ed. Barta P.I. Studies in Slavic Language and Literature. 1991. Vol. 7. P. 25-50.
- 292) Wachtel M. Viacheslav Ivanov: From Aesthetic Theory to Biographical Practice // Creating Life: the Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, 1994. P. 151-165.
- 293) West J. Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London, 1970. 250 pp.