

Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Музей-квартира А. А. Блока
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Центр исследований Вячеслава Иванова в Риме



ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
И КУЛЬТУРА
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



Санкт-Петербург
2006

Редакционная коллегия:

В. Е. Багно, С. И. Богданов, Ю. Е. Галанина (зам. редактора), Н. Ю. Грыкалова,
Ю. Б. Демиденко, Н. Н. Казанский, А. В. Лавров, Л. В. Пушкирева,
С. Д. Титаренко (отв. секретарь), А. Б. Шишкин (отв. редактор)

Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. — СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. — 384 с.

ISBN 5-8465-0573-2

Коллективное монографическое исследование посвящено 100-летию со дня основания знаменитого литературно-художественного салона в Санкт-Петербурге (1905–1912) — Башни Вяч. Иванова (1866–1949), поэта и теоретика русского символизма. Оно включает в себя материалы юбилейных конференций, проводившихся сотрудниками филологического факультета СПбГУ, Музея-квартиры А. Блока (филиала Государственного музея истории Санкт-Петербурга), ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Центра исследований Вячеслава Иванова в Риме, с привлечением ученых из США, Голландии, Польши, Финляндии и других стран. Исследования русских и зарубежных ученых посвящены религиозно-философским, культурно-историческим, семиотическим и филологическим проблемам изучения наследия Вяч. Иванова и культуры Серебряного века. Они выполнены с учетом современных научных подходов на основе обобщения материала, накопившегося почти за сто лет, а также архивных источников. Впервые опубликованы тексты и рисунки Вяч. Иванова, переписка, хроника знаменитых «сред».

Книга иллюстрирована автографами поэта, фотодокументами, репродукциями портретов Вяч. Иванова и его современников и другими материалами, многие из которых также публикуются впервые.

Для филологов, культурологов, искусствоведов и всех интересующихся литературой и искусством Серебряного века.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

При оформлении сборника были использованы:

фотографии витражей в доме на Таврической, 25 (ныне: 35), сделанные А. Б. Филипповым (супербложка); фотография группы участников спектакля по пьесе Кальдерона «Поклонение Кресту» на Башне Вяч. Иванова. Петербург: 21–22 апреля 1910 г.; Литературный музей ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (левый форзац); фотография Вяч. Иванова с учениками в Баку. Весна 1924 г. Римский архив писателя (правый форзац); фотография Вяч. Иванова. 1910 г. ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), сделанная В. Н. Кляжиным (Ивойловым) (фронтиспис); издательская марка на сборнике Вяч. Иванова «По звездам» (1909) художника М. Добужинского (титальный лист).

© Коллектив авторов, 2006
© Филологический факультет СПбГУ, 2006
© V. Ivanov Research Center in Rome, 2006
© С. В. Лебединский, оформление, 2006

ISBN 5-8465-0573-2

ПРЕДИСЛОВИЕ

Одна из пронизательных характеристик русского символизма принадлежит Владиславу Ходасевичу, поэту, которому посчастливилось знать Серебряный век изнутри, пережить его в собственном жизненном и творческом опыте. В статье 1928 года «О символизме» Ходасевич писал, что русский символизм творился «соединенными, порой враждующими, но и во вражде соединенными силами всех, попавших в “символистское измерение”». Русский символизм был едва ли не единственный “подлинный случай коллективного творчества”... Многие произведения <...> могут быть поняты только из сопоставлений и сближений. Тут слишком многое сознательно строилось на переключке переживаний, мыслей, тем»¹.

Слова Ходасевича в первую очередь должны быть отнесены к петербургской поэтической культуре начала XX века и одному из ее центров — дому Вяч. Иванова на Таврической, 25, получившему у современников прозвание Башни. На происходивших здесь собраниях в 1905–1912 годах ставились и обсуждались вопросы новой эстетики и этики, литературы, живописи, театра, философии, богословия. Многие остались письменно не зафиксированным, принадлежали к устной «башенной» культуре, которую воссоздать нельзя. Но некоторая часть из этой устной культуры различным образом реализовывалась в творчестве приходивших на Башню поэтов, театральных деятелей и ученых. Ивановские «среды» посещали Н. Бердяев, А. Блок, М. Гершензон, М. Кузмин, Ф. Сологуб, В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Хлебников, С. Ауслендер, Л. Бакст, С. Городецкий, К. Сомов, В. Мейерхольд.

Продолжая на сегодняшнем языке мысль Ходасевича, можно говорить о специфическом «башенном тексте» в литературной культуре первого десятилетия XX века: сюда, кроме книг «Сог Арденс» и «По звездам» Вяч. Иванова следует отнести ряд произведений — стихотворений, эссе, рассказов — А. Блока, Л. Зиновьевой-Аннибал, И. Анненского, С. Городецкого, М. Волошинова, М. Кузмина, В. Хлебникова, А. Скандина, Н. Бердяева, В. Эрн, В. Эллигиса, музыкальных, театральных и живописных работ В. Мейерхольда, М. Добужинского, К. Сомова, Л. Бакста (и прежде всего «Древний ужас») и др. В своем сочетании эти произведения образуют целое с новым содержанием. «Башенный текст» характеризуется наличием собственного сюжета — драматического, мифопоэтического и метафизического. Как и «петербургскому тексту» (часть которого органически является текст «башенный»), ему присуща некая метафизическая вертикаль, «сверхсемантическая», это — «стрела, устремлен-

¹ Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 175.

ная в новое пространство всевозрастающего смысла, который говорит о жизни и о спасении»².

«Воздух, насыщенный поэзией, тем самым насыщался великими проблемами», — вспоминал о Башне филолог-романист, ученик А. Веселовского Е. Аничков³: «То был центр, куда собирались все, которые задавались созданием чего-то нового, и те, кто жаждал делиться своими мечтами с подобными же искателями», — писал художник А. Бенуа⁴. «Его “среды” одно время были средоточием всех молодых литературных течений; к В. И-ванову>, как к признанному “учителю”, стремились попасть все молодые поэты», — отмечал в энциклопедической статье В. Брюсов, в своих частных отзывах мало благоволивший к Башне⁵. «Это был единственный настоящий салон, который мне довелось видеть», — говорила страстно не любившая Вяч. Иванова А. Ахматова⁶. Уже во второе десятилетие XX века специальная статья о Башне появилась в «Истории русской литературы» С. А. Венгеровой (эссе Н. Бердяева, до сих пор самое глубокое из написанного на эту тему). В советском Ленинграде М. М. Бахтин, который жил неподалеку (на Преображенской, а потом на Знаменской), проходя мимо, вспоминал «знаменитую Башню Вячеслава Иванова». Заостренно-гротескные, а со становлением режима все более иронически-негативные зарисовки о «втянувшей» в себя весь Петербург Башне включил в свои мемуары Андрей Белый (1930, 1933, 1934). Как призыв ушедшей исторической эпохи предстает петергофская башня — тень ивановской Башни — в «Козлиной песне» К. Вагинова, романе-паминках по ушедшей в небытие царской столице.

На «исторических средах» на Башне случались собрания-«гиганты», в которых участвовало до 70 человек. Приходили, не думая о принадлежности к определенному политическому или эстетическому лагерю; двери были открыты для всех желающих, и приглашения не предусматривались. Парижский салон поэта Ст. Маллармэ не был доступным для всех. Между тем неспроста найти петербургского или московского писателя, который бы не побывал на Башне. Эта открытость Башни соответствовала идее Вяч. Иванова — в исторической перспективе достаточно утопической — о преодолении трагического непонимания, которое отделяет художника от «толпы», о соединении «родного» (или «народного») и «вселенского», о создании всенародного искусства будущего (статья «Поэт и Чернь», 1904).

В поисках «хорового начала», которое не ограничивало бы свободы отдельной личности, Вяч. Иванов обратился непосредственно к древнегреческой модели «симпосиона». Ритуал и темы собраний на Башне будут разрабатываться и варьироваться, но высшая цель их была обозначена. «Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в платоновский симпозион, всегда при-

зывал он “Эрос”, — скажет Бердяев в статье, подводящей итоги ивановским «средам»⁷. «Вяч. Иванов называл свои собрания “Symposion” по примеру и в подражание “Пиру” Платона», — свидетельствовала неприменная участница собраний на Башне Н. Г. Чулкова⁸.

Мысль Вяч. Иванова создавала пространство для интеллектуальной «встречи», диалога, причем диалога с самыми различными культурными и религиозно-философскими позициями. Хлебников писал о Башне: «Здесь немец говорит “Гейне”, / Здесь русский говорит “Хайне”, / И вечер бродит ворожейно / По жизни тайне»⁹ — т. е. переход на язык *другого* сопрягается с поисками смысла бытия. Но ивановский протестизм многим современникам казался чрезмерным, а то и опасным. «Попович и классик, Волтер и Иоанн Златоуст <...> немецкий порыв вагнеровского пошиба с немецким безвкусицей, тяжеловатостью и глубиной, с эрудицией, блеском петраркизма и чуть-чуть славянской кислогадостью и ватностью всего этого эллинизма», — играя малосближаемым и несочетаемым, вспоминал в 1934 году М. А. Кузмин, определив до этого Башню как одно из высших событий собственной жизни¹⁰. «Он был всем: консерватором и анархистом, националистом и коммунистом <...> был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозного ортодоксизма, мистиком и позитивным ученым», — осудительно писал о хозяине Башни Н. А. Бердяев в 1940 году¹¹.

Однако именно этот протестизм, по признанию Бердяева, почти бессменного председателя ивановских «сред», создал единственную в своем роде «духовную лабораторию» на Башне. В известном смысле история Башни не кончается с прекращением «сред». Разные аспекты воздействия Башни на современную и последующую культуру рассматриваются в предлагаемой книге.

Собранные здесь статьи основаны на докладах, прозвучавших 29–31 марта 2005 года на международной конференции «Башня Вяч. И. Иванова и культура Серебряного века», посвященной 100-летию годовщины Башни. С докладами выступили ученые из Америки, Швейцарии, Голландии, Италии, России. Конференция была приурочена выставке в Музее-квартире А. А. Блока (куратор Ю. Е. Галанина; художественный проект А. Менуаса, на которой представлены материалы, хранящиеся в рукописных отделах РГБ (Москва) и ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург), а также в фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Литературного музея Пушкинского Дома, Музее-квартиры А. А. Ахматовой в Фонтанном Доме (Санкт-Петербург) и в частных собраниях. Многие экспонаты, например фотографии интерьеров квартиры Вяч. Иванова, демонстрировались впервые. Необходимо о благодарности отметить, что пер-

² Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 28.

³ Отзывок из неизданных воспоминаний 1935 г. Е. В. Аничкова о Башне Вяч. Иванова (см.: Шишкин А. История Башни Вяч. Иванова. Рим, 1996. С. 225).

⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 482.

⁵ Новый энциклопедический словарь / Изд. Ф. Брокгауз, И. Ефрон. СПб., с. а. Т. 18. С. 942 (статья «Иванов Вячеслав Иванович»).

⁶ Чулкова Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М., 1997. С. 77.

⁷ Бердяев Н. «Ивановские среды» // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгеровой. Т. 2. М., 2000. С. 233.

⁸ Чулкова Н. Г. «Ты, память смолкнувшего слова...»: Из воспоминаний о Георгии Чулкове // Вестник РХД. 1989. № 157. С. 132.

⁹ Хлебников В. Неизданные произведения. Поэмы и стихи. М., 1940. С. 424.

¹⁰ Кузмин М. Дневник 1934 года. М., 1998. С. 66.

¹¹ Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии) // Бердяев Н. Собр. соч. Париж, 1989. Т. 1. С. 177.

вый проект выставки и конференции принадлежал еще в 1990-е годы сотруднику Музея истории города А. В. Повелихиной.

Вторая конференция «К 100-летию Башни Вячеслава Иванова» была подготовлена и проведена в рамках «башенной программы» филологического факультета Санкт-Петербургского университета 24 мая 2005 года. Ее организаторами были преподаватели филологического факультета, декан факультета профессор С. И. Богданов, сотрудники Музея истории Санкт-Петербурга, Музея-квартиры А. А. Блока и Центра по изучению творчества Вячеслава Иванова в Риме. В работе конференции приняли участие студенты, аспиранты, преподаватели, сотрудники Института русской литературы (Пушкинский Дом), научной библиотеки университета.

Участники конференций выражают благодарность организаторам научных собраний конференции и спонсорам, прежде всего декану филологического факультета Сергею Игоревичу Богданову за поддержку издания сборника. Наш приятный долг — выразить благодарность за предоставленные фотоматериалы и автографы директору Музея ИРЛИ РАН Ларисе Георгиевне Агамалян, сотрудникам музея Валентине Сергеевне Логиновой и Елене Владимировне Кочневой, заведующей Рукописным отделом ИРЛИ РАН Татьяне Сергеевне Царьковой и сотрудникам Отдела рукописей ИРЛИ.

Все ссылки на произведения Вяч. Иванова, кроме специальных случаев, даются по Брюссельскому Собранию сочинений (т. I–IV, 1971–1987).

А. Б. Шишкин

Денис Мицкевич
(Дьюк, США)

ВЫСОТА БАШНИ

Высоко вздымалась Башня над ходячей
литературой.

Е. В. Аничков, 1935¹

В начале XXI века, особенно после обозрений «путей поэта между мирами» С. С. Аверинцева, можно без оговорок и апологий говорить об умственно-духовной высоте, установленной Вячеславом Ивановым. Репутация Башни уже давно выросла из топографического прозвища в культурный памятник расцвета Серебряного века. Основные свойства всякой башни — вертикальная устремленность, обособленность и известная неприступность — всегда видны в творениях мастеров. Теперь же, разъяснив многие парадоксы, смущавшие критиков и читателей по поводу связности и поэтичности стихов Вяч. Иванова², С. С. Аверинцев обосновал переход от безотчетной реакции на «царственный поезд» «Вячеслава Великоленного» к восприятию прочно продуманной философской системы³.

Перед нами программное мета-стихотворение «Аpollini» (август 1909 г.), суммирующее поэтику «башенного» периода Вяч. Иванова и отражающее его взгляд на аполлинизм и на духовные истоки поэзии⁴. Мне уже доводилось писать об интертекстуальности этого произведения и о психологической роли в нем Аполлона — покровителя поэтов⁵. В этой статье мы коснемся духовного родства Иванова с средневековой символикой Данте и древней иконописью.

¹ Из отрывка неопубликованных воспоминаний Е. В. Аничкова. Цит. по: Шишкин А. Б. История Башни Вячеслава Иванова. Рим, 1996. С. 225.

² К таким парадоксам совмещений культурно-бытовой независимости «царя подобланных лачуг» со строгой приверженностью к формальным и доктринальным канонам классической традиции принадлежат: космополитизм с ультраславянизмами; книжность со спонтанностью, интертекстуальность с оригинальностью; тайнопись и буквальная семантическая точность слов; индивидуальный опыт и всечеловеческие истины; малодоступность со связностью мысли.

³ См.: Аверинцев С. С. «Скворецкий вольный гражданин»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.

⁴ Этот манифест, один из надежных ключей к сокровенным глубинам мировоззрения Вячеслава Иванова, появился в конце петербургского периода его творчества. История его возникновения хорошо известна благодаря дневниковым записям автора и воспоминаниям современников. Однако весь диалог смысла этого произведения только постепенно входит в наше сознание.

⁵ См.: Мицкевич Д. 1) Принадлежит «восхождению» в сонете «Аpollini» Вячеслава Иванова // *Еuroпа Orientalis*. Roma, 2002. Т. 21. № 1. С. 251–273; 2) Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «Аpollini» // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. М., 2003. С. 233–253.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

APOLLINI

Когда вспомнить вашъ корень гробовой
 Ключами слезъ Любовь, и мракъ—суровый,
 Какъ Смерти сѣнь,—волшебною дубровою,
 Гдѣ Дантъ блуждалъ, обстанетъ стволъ живой:

Возноситесь вы гордой головой,
 О Гимны, въ свѣтъ, сквозя надъ мглой багровою
 Синѣющихъ долинъ, какъ лѣсъ лавровый,
 Изваянный на тверди огневою.

Подъ хмелемъ волнъ, въ пурпуровой темницѣ,
 Въ жемчужницѣ—слезницѣ горькихъ лонъ,
 Какъ перлы безднъ, родитесь вы—въ гробницѣ.

Кто вѣщихъ Дафнъ въ эоирный взялъ полонъ,
 И въ лавръ одѣлъ, и отразилъ въ криницѣ
 Прозрачности безсмертной?.. Аполлоны!



Октябрь 1909

Н/И

В контексте поэзии Иванова Данте важен не столько как завершитель богатой традиции Провансалья или как утвердитель постули *terza rima*, и не как *il miglior fabro* — мастер романтического повествования, а как придавший богословскую глубину человеческой и «движущей солнцу и другим светилам»⁶ Божьей Любви (*Amore*)⁷, единящей плоть и дух и ведущей к Его царству. Данте открыл технику перевода своих и родственных ему ноуменальных наитий на интуитивно-чувственные поэтические⁸.

Эта область поэтики Иванова еще сравнительно мало изучена. Вспомним, что после первой книги стихов и ученых работ о Дионисе Иванов обрел значимость — сразу и прочно — как виртуозный проповедник оргино-трагедийного начала. Чета Ивановых и их «симпозиумы» содействовали укоренению этой репутации. Однако задолго до «отречения от Эллады», которое произошло в конце 1920-х годов, еще на Башне в ивановских стихах и статьях, в частности в «*Apollini*», стали все чаще появляться мысли, трактующие Любовь в духе Данте. И если эти мысли выражались еще не в чисто евангельском смысле, то, во всяком случае, в свете, все более допускающем такое возвышение эротического начала. Так и стихотворение «*Apollini*» начинается с постдионисийского момента уже утерянной и погребенной страсти и подходит к Вечной Памяти.

Когда, ко времени «*Apollini*», переход от занятой Мэнады к премудрой Софии сделался все более категоричным и систематичным, разлад с современностью, приведший в конце концов к изоляции Иванова, уже явно обозначился. Даже его соратники модернисты восстали против «подчинения искусства религии»⁹. Эти протесты оказали не меньшее влияние на судьбы поэзии, чем аплодисменты дионисийству. Они привели к распаду символизма как школы и как теории: молодое поколение, включая лучших учеников, отвернулось от его заветов, трансцендентальных и эстетических. Неудивительно, что внешняя драма профессиональных и социальных отношений и переезд Иванова из Петербурга в Рим, не говоря о дальнейших исторических катаклизмах, надолго отвлекли внимание даже специалистов от проблем развития ивановской поэтики.

А ее кардинальный вопрос: как отображать область духа, не оставляющую в памяти феноменальных референтов, поставленный еще Блаженным Августином¹⁰, создает труднейшее из интеллектуальных заданий. Его разрешали

⁶ Этой теме уже посвящен труд П. Дэвидсон. См.: Davidson P. The poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. — Наша статья исследует эту проблематику в ином аспекте.

⁷ Иванов здесь также пишет слово «Любовь» [2], как имя, с большой буквы, обозначая этим многозначность и многоприродность этого понятия. Здесь и далее в квадратных скобках дается номер строки цитируемого сонета.

⁸ Степень эквивалентности стилизованного языка Иванова и «*plurilinguismo*» (Gianfranco Contini) Данте обсуждается в главе о полисемии в готовящейся мною книге.

⁹ Все восстали против Иванова: правые — за то, что это «не верная религия»; левые ратовали за подчинение искусства гражданским нуждам, эстетизм — за искусство как самоцель, а широкая публика просто отклонила «книжность».

¹⁰ См. части 8–18 десятой книги «Исповеди»: St. Augustine of Hippo. Confessions / Tr. R. S. Pine-Coffin. London, 1961. P. 214–225.

через «аналогии» — мифы, аллегории и искусные сочетания метафор, сквозь которые мелькают некие интуиции «несказанного». Иванов особенно тщательно опирается на традицию мастеров этой практики, и в частности на «Paradiso» — *tout de force* поэтической номенальности. Общепризнано, что эта самая абстрактная, наименее доступная часть «Commedia Divina» отражает (по словам Данте, не без помощи Аполлона) высочайшую и последовательнейшую из литературных картин восхождения духа. Поэтому в сонете Иванов опирается именно и только на Данте как на авторитетнейшего из своих предшественников¹¹.

Подход Иванова резко отличается от подхода других поклонников Альгьеры. Во-первых, само упоминание «Данта», обычно — эмоционально-стилистический орнамент, в ивановском тексте обретает особое значение. По мнению С. С. Аверинцева, «для Вячеслава Иванова назвать (даже в статье, не говоря уже о поэзии) имя автора и титул произведения было каждый раз сакраментальным *актом именования*, одновременно обрядовым и, так сказать, культурно-дипломатическим, ибо имплицитно включавшим приобщение имени к утверждаемому канону»¹².

Во-вторых, как и Данте, филолог-Иванов вводит в свой текст мистические и риторические ходы, выработанные задолго до Данте. В «Paradiso», по наблюдению итальянских исследователей, нет ни одного образа, который бы не встречался в средневековых текстах, вышедших из библейских писаний и сочинений отцов церкви¹³. Неизвестно, насколько обширно Иванов был знаком с этими сочинениями до своего присоединения к католицизму¹⁴. Несомненно — достаточно, чтобы увидеть, как гений Данте не боится полностью зависеть от перенятого канона¹⁵. И именно эту черту Иванов подчеркнуто культивирует,

¹¹ Иванов сам объясняет этот аффицит в статьях «Мысли о символизме» (1911–1912) и «О Границах искусства» (1912–1913).

¹² Аверинцев С. С. «Скворещинный волюнтаризм...» С. 21. — Можно даже сказать: «приобщение утверждаемого канона к данному имени».

¹³ Умберто Эко цитирует «одну из лучших известных ему работ о Рае Данте (Getto Giovanni. «Aspetti della poesia di Dante», 1947): «Данте нашел до него созданную терминологию, или, вернее, целый язык, уже установленный, чтобы выразить реальность жизни духа, мистический опыт души в ее катарсисе, жизнь благодати, мистический опыт души как великой радости, доступ к радостной священной вечности... И средневековый читатель воспринимает текст с глубокой страстной интенсивностью, нам уже незнакомой» (*Eco U. A Reading of Paradiso. On Literature / Tr. Martin McLaughlin. Orlando, 2002. P. 21*).

¹⁴ «Вяч. Иванов читал много и систематично; его круг чтения был, пожалуй, богаче, нежели у кого бы то ни было из его собратьев по символизму... Прочитав книгу, может статься, глубоко ее пережив, поэт вовсе не спешит ее нам назвать» (Аверинцев С. С. «Скворещинный волюнтаризм...», с. 21–22).

¹⁵ Данте сам пишет об этом в письме к своему миланскому меценату Кангранде делла Скала. Иванов был, несомненно, знаком с библейскими и античными источниками Данте. «Для того чтобы чуть ли не в акте автоматического письма “услышать” и “записать” в 1908 г. предвещающее второй том “Cor Aitens” стихотворение “Breve aevum separatim”, будущему католиту нужно было уже тогда основательно пропитаться средневековой позитивной латинских католических секций; однако знать, что-нибудь о медиевистских штудиях Вяч. Иванова из прочих его текстов мудрено» (Аверинцев С. С. «Скворещинный волюнтаризм...» С. 22–23). Тут следует вспомнить важную запись в дневнике Иванова 1902 г.: «Читав св. Бернарда. Хотелось бы установить мне связь Богоматери и Древа Жизни. “Мир”

все более строго согласуя каноны (доктринальные и формальные), предшествующие Средневековью, с накопленным после него духовным опытом. Можно заключить, что весь так называемый модернизм Иванова сводится к выпадению из провинциальной современности в «большое время» (термин М. Бахтина) многовековой многокультурности и к выработке для этой цели весьма элитистического кода, опускающего разясняющие слова.

В-третьих, Данте для Иванова — не единственный вдохновитель, а образец традиционной школы, что и отличает подход Иванова от простого подражательства мастеру. Осознание себя как преемника позволяет использовать широкий спектр средств и идей, не ограничивающий, а подкрепляющий собственные убеждения поэта¹⁶. В то же время Иванов нигде не ставит высоту своего духовного опыта на уровень с Данте или с прославленными мистиками. Он только ставит и себя, и Данте (и Соловьева, и Пушкина, и Гёте, и Новалиса, и нас с вами) на ту же духовную *вертикаль*. Она восходит из глубины человека к «огневому», говоря средневековым языком, Свету Божьей Любви. Личные дистанции такого подъема относительны и индивидуальны. Поэтому память о достигнутой сознанием высоте — всегда оригинальна, автор не обязан ничего выдумывать.

Так, в четвертой строке рассматриваемого сонета Иванов пишет лишь об исходном уровне, разделяемом с Данте: о темном лесу, где поэт «блуждает», или влачится, «духовной жаждою томим». Но именно с этого уровня нисходят корни сознания в глубь подсознания, и, пропорционально, «возносятся в свет» его Гимны [5–6]. Гимны возносят дух: от феноменального к ноуменальному, от реального к сверхреальному. Этот вертикальный подъем выражается, по Иванову, во всяком Гимне. Так, в нашем гимне-сонете акт «восхождения» — основной сюжет катренов и терцетов. Он обозначается разными стадиями творческого вдохновения. А при «нисхождении» — выработке художественных средств для передачи припомнившегося сверхобычного опыта — обращение к помощи Аполлона также обосновывается примером Данте¹⁷.

Пример Данте устраняет еще одно недоразумение: мнимую невозможность умозрительным стихам быть захватывающей поэзией. Факт, что «Рай» Данте из-за своего ноуменального построения (как и стихи Иванова), поколениями не был достаточно адекватно понимаем читателями, говорит более о способностях читателя, чем автора. Это доказали метафизические поэты (Джон Донн),

в Новом Завете — в Евангелиях — имеет особое таинственное и конкретное значение, и это должно и филологически исследовать. 21 апреля: Итак, в лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (не тем знанием, которое может быть выражено в прозе) о неузнаваемом Рае и Древе Жизни, о Мире и Девстве, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro? Итак, опять — поэзия!» (II, 771).

¹⁶ Хороший пример подобной преемственности — Я. Намятин себе воздвиг нерукотворный. Понадобилось почти столетие, пока не установили глубоко личный пушкинский смысл в этом «пожарнике» Державину и их общему источнику — оде Горация. А песни последнего, в свою очередь, похожи на греческие песни Эзопиского Алкея — посредника между людьми и дельфийским божеством.

¹⁷ Подробнее об этом см.: Мицкевич Д. Культура и петербургская поэтика Вячеслава Иванова. С. 240–245.

английские и немецкие романтики, поэты массачусетского Dante Club'a¹⁸ и Т. С. Элиот, П. Валери и Л. Х. Борхес, творчески ассимилировавшие средневековую ноуменальность. Этот же источник открыли прерафаэлиты, символисты и стилизаторы «Мира искусства»¹⁹. Ноуменальность содержания осложняет общение с публикой. Очевидно, проблема состоит в том, что умоизобразительное искусство — как искусство — требует от воспринимающего двойного усилия: и уразумения, и вчувствования. Средневековый читатель так же легко и непосредственно наслаждался «прекрасной ясностью» аллегорических образов и цветов, как нынешний читатель воспринимает уютный пейзаж, оголенное тело или автомобильную катастрофу. Малодоступность полисемийного языка «башенных» стихов Иванова исходит не от их лексикона или синтаксиса, а от компактности их иконографии. Она являет собой сток интеллектуальных и чувственных сигналов, при минимуме ориентирующих деталей. В то же время скупость его роскошной речи придает максимальную наглядность и догматический вес понятиям-образам.

На наш взгляд, конвенция ивановской иконографии строится аналогично средневековой богословской, в частности иконописной, традиции. Это видно по внутренней структуре анализируемого сонета: его поэтике, расположению и раскраске образов, по их догматической и психологической роли. Взглянем сейчас на то, что эти образы выражают не семантически, а эстетически, как они видятся на картине «Apollini»: как расположены предметы в пространстве и времени, и как они освещаются²⁰. «Где, — в 1912 году писал Владимир Пяст, — “привычные вещи”? Или где манделыштамовская “домашняя утварь”? Где лирическое “Я” героя? Ничего городского, ни капли современности: видны лишь голые стихии: тьма, свет, лес, огневая твердь, хмель, волны, бездны, эфир...»²¹. Без пропорций, без расстояний, ориентиров, перспективы и без исходной точки действия и взгляда. Никаких «реальных» полутонов. Как на иконах или как в средневековой эстетике Paradisus: нет хроматизмов, киаоскуры, но даются яркие свет или тень, чистые цвета. Здесь присутствуют «габровый», «синоющий», «огневоый», «пурпуровый», «эфирная прозрачность». Нет и дета-

лей образов: скупые эпитеты и атрибуты антиномичны своим существительным. Зато есть отличие главного от тривиального.

Примитивизм? Нет. При предельной лаконичности тут иконная суровость логики, ведущая к апофеозу. Realia и realioга возникают, как на иконах, не хроматическими полутонами, а степенями явленности бытия. Так являли мир в классический древнегреческий период. Так живописали мир средневековые миниатюристи — не как человек видит его, а «как Бог видит»: в синхронности, всеобщности и «прекрасной ясности». Образы освещаются не как обычно, источником извне, а сами излучают свет вездесущей истины, красоты и Любви (Realiora in rebus у Иванова. См. также его сонет «Внутреннее небо»). Так же представлены и людские атрибуты: «корень» Гимнов, Любовь как поющая mater lactans, и как льющая слезы mater dolorosa — человеческая и божественная; «смерти сень», «гордая голова» и конкретные ритуальные предметы (гробница, слезница, криница, лавр). Архаизмы? Нет. Ритуалы могли выйти из употребления, но имена этих предметов и поные функциональны. Метафоры? Также ничуть. Это исторические, в культурной памяти непреходящие реальные предметы — меморabilia. Вспомним слова Иванова: «Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, разумеет земное море и, говоря о высях снеговых... разумеет вершины земных гор» («Мысли о символизме» — II, 611–612).

А изоляция вещей от деталей и друг от друга дает им иконописную артикуляцию, четко обрисованную «выпуклостью» и контрапунктное эхо значения вещей, а этим — неограниченную смысловую вместительность. Отсутствие пояснительной «ткани» (подробностей обычной линейной логики) — секрет антиномии ивановских образов, вызывающей множественность их значений. В то же время логическая обособленность образов усиляет энергию их семантического взаимодействия: «корень гробовой»... «мрак суровый»... «обстанет... дубровой».

Отвергнутое формалистами понятие «образ», подобно иконам, должно «представляться душе читателя осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осязанными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления» (II, 605). Наконец, действующие лица: «Дант блуждал» «волшебною дубровой», Дафны (так! во множ. числе) взяты «в эфирный полон» и «одеты в лавр», и Аполлон «отразил» их «в кринице прозрачности бессмертной». Все попадает в мифическое измерение²², как у Данте, но в еще большей (иконической) компактности, с ее вышеуказанными свойствами.

В этом синтаксически непогрешимом, но искусственно сплетенном контексте глагольные формы смешивают разные аспекты времени. Сказанное об ивановской топографии относится также и к представлению о времени: оно делает образы и события непреходящими. Например, значение открывающего сонет наречного местоимения *когда* — суммы всех последующих действий в соне-

¹⁸ Американские мыслители-поэты второй половины XIX в.: Р. У. Эмерсон, Г. Лонгфелло, С. Е. Норто́н, О. В. Холмс.

¹⁹ Напомним, что Иванов создавал такую иконографию не ради эстетической стилизации (в духе «Мира искусства», или общества вокруг журнала Аполлон), а ради того, с чего мы начали, — поисков общего звена между потенциалом человеческого восприятия и невидимым миром. Последний является нам в исключительных случаях откровения, интуиции или доверия опыту своих предков. И звано это — наш видимый мир, но в совершенно особом виде и особой перспективе.

²⁰ Самому Иванову «представляется единоприродной тонкая ясная аура, которая окутывает чистые очертания прекрасных форм, изображенных одним художником, пригрезившихся другому и запечатланных им посредством иной живописи, которая, по Горацию, и есть поэзия (Ср. “Ut pictura poesis — живопись подобна поэзии” (Гораций. Ars poetica, стр. 361)), из “Лавр в поэзии Петергарки” (Ivanov: Venisselao. Il Lauro nella poesia del Petrarca // Annali della Cattedra Petrarcesca. 1932. Отд. отклик. — Цитируется пер. И. А. Пыльщикова (в печати), любезно предоставленного мне А. Б. Шпициным.

²¹ Этот предметный ряд не принадлежит исключительно «Apollini». Напр., 4-я строка сонета «Памяти Скрабина» гласит: «Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир» (III, 565).

²² Это измерение уточняется не топографическими или календарными, а ситуационно-контекстовыми данными. Они сигнализируются временными, пространственными и наречными предлогами, выдвинутыми в начале 1, 3, 4, 9, 10, 11, 12-й строк: *когда, где, под, в, как, кто*.

те — относится не к хронологическим моментам, а к моменту совпадения вполне повторимых условий. Время действий — смешанное: (когда) *вспойт Любювь*, (где) *блуждал* (поэт), (смерти сень) *обстанет* ствол (символ вертикальности), (тогда) *возноситься* (Гимны), *сквозя* (над) *синеющими* долинами, или *родиться* (Гимны), (как) *изваянный* (лавровый лес). Лишь в риторике финала апофеоз предстает с царской властью: три прошедших (совершенного вида) действия Аполлона: *взял — одел — отразил*. Но и тут нарочито преумноженное число его объекта — «Дафни» — указывает, что и эти свершения повторялись и будут повторяться бесчисленное количество раз. А изъятие первого лица говорящего вместе с устранением определенной локальности и календарности убирает обычную эфемерную «мгновенность» лирической субъективности. Так на доске иконы все образы, события и иерархии видятся одновременно — как Бог их видит.

Мрак, страсти и горести пола и смерти, конечно, не отрицаются. Но они видятся в когерентной связи с красотой, премудростью и Любювью вселенной. И в нас, смертных, трагедия призвана устанавливать нашу личную «духовную вертикаль». В ее надире зарождается творчество, как метаморфоза Дафни, Беатриче, Лауры и... Лидии Дмитриевны (от смертности в первой строфе к *бессмертию* в последней). Исчезает то, что Ницше и за ним Иванов называли *odium fati*, ненависть к судьбе, уныние, раздражение, сомнение, и утверждается *amor fati* или «Аллулуйя». На православной панихиде поется: «Надгробное рыдание творяще песнь». В сонете: «*корень гробовой*» «Гимнов» «*вспойт... ключами слез Любювь*» [1–2]. «Гимновыи» взлет духа «на сретенье светилам» ведет, как говорили римляне, *per asperum ad astrum*. И мотив «через тьму к звездам» становится сюжетом обоих катренов, следуя ивановской формуле *a realibus ad realiora*. Путь этот пролегал в уме, поэтому он свободен от топографических и хронологических правил. Словесно же одновременность совпадений противоположных времен, мест и понятий передается риторическими приемами — оксюморонами и сравнениями. Например: «*родиться... в гробнице*», «*эфирный полон*», «*как лес изваянный на тверди онеговой*».

Отдельность и четкость образов, составляющих восхождение гимнового духа (в катренах — от гроба до звезд, в терцетах — от бездн морских в эфир) позволяет наделять каждый образ, как уже сказано, повышенной смысловой емкостью. А «в медленном водовороте» всего контекста перекликают многозначностей вещей и дел создает, как «лучизм» Ларионова и Гончаровой, видимую атмосферу реальных, обычно невидимых, взаимных семантических отражений, заполняющих пространство кулуара. В последней строке Иванов называет такое интеллектуально-художественное достижение — «*прозрачность*» [14]. Это не то же, что прозрачные населенные на иконах, но разделяет с ними общую символическую многоплановость. Мистическая сопричастность опзрачающего реальность состояния духа поэта с Большим Миром вне рамок времени и пространства, т. е. с Бесконечностью труднопостижима. Но постижима аналогия с «прозрачной» вместительностью памяти — личной, культурной и мифологической. Иванов добавляет к этим типам еще память об «аполлонических снах» — о всемирной пан-когерентности.

Обратимся к словам, описывающим дополнительные и нейтрально-общие цвета и свет: *мрак* суровый [2], возносится *в свет* [5–6], мглой *базовой* [6], *синеющих* долин [7], тверди *огневой* [8] *пурпуровой* темнице [9], *эфирный* полон [12] и, наконец, *прозрачности* бессмертной [14].

Доктринальные значения этих терминов в иконописи умещаются в содержание «Аполлини» и скрепляют его сюжет. Наблюдается сходство не только в живописании, но и в догматике. «В отнесении всех красок, составляющих красоту творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы», — писал Е. Н. Трубецкой, философ и приятель Владимира Соловьева²³.

Иванов не афишировал и не упоминал о родстве своей религиозно настроенной поэзии с методами русских духовидцев, облакающих свое мышление и видение в образы и краски²⁴. Но даже если оно случайно, произвольность непосредственное, чем надуманное подражание, приводит к одинаковым результатам. Параллели и совпадения, как увидим ниже, отражают явное духовное родство в самых различных аспектах.

Сам язык Вячеслава Иванова имеет с иконописью общую основу — своей несомненной сакральностью, в обоих смыслах латинского глагола *sacrage*. Как объясняет о. Кирилл Фотиев: «Это, во-первых, «освящение», это выделение — будь то человека, будь то предмета — из «профанного ряда», придание им новой, ранее не бывшей, причастности к области «священного». Второе значение этого глагола — акт жертвоприношения, как извечного религиозного действия, мистерии, направленной от «низшего» к «высшему» — в надежде на примирение человека с божеством. Это сближает мистерии античности с центральным для Ветхого Завета понятием очистительной жертвы, приносимой единому, истинному Богу... По мере развития религии библейского Откровения жертвоприношение становится не только бескровным, не только «словесной и умной службой»... <Оно> превращается в бескровный в самой своей основе порыв словословия, хвалы и благодарения. «*Что Твой, и в ризе страстотерпной, прекрасен мир — Тебе благодарим*...»²⁵ — этими словами, столь близкими

²³ Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства / Под ред. Н. К. Гаврюшина. М., 1993. С. 234. — Далее в тексте это издание обозначается: Трубецкой, с указанием страницы и в тексте. Пусть цвета играют большую смысловую роль в иконописи. Если в своем словаре и звуком значения язык не в силах передать наглядность иконных значений, то эйдологические свойства слово-образов и их контекстов способны вызывать в воображении как онтологические, так и символические картины. И если в стихотворчестве лексикализация и фонация обычно преобладают над значениями колорита, то символисты внесли в эту область важное дополнение. Символизм цветов у Иванова, быть может, менее явен, чем символизм в его полемике и чем символизм цветов у иконописцев, но перед нами удивительно много общего с ними значений цветов.

²⁴ Однако цикл «Итальянские сонеты» в «Кормчих звездах» содержит описание итальянской ренессансной духовной живописи: «Вечера» Леонардо, «Magnificat» Боттичелли, «La Stanza della Disputa» (фрески Рафаэля) и Сикстинская Капелла (фрески Микеланджело). Последний сюжет истолкован о. Кириллом Фотиевым. См.: Фотиев К. Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Русский поэт — европейский Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. С. 106–112.

²⁵ Цитировано не совсем точно: только заглавие этого стихотворения совпадает со второй фразой молитвы «Тебе поем». Строка Иванова — в оригинале две строки (5-я и 6-я) — читается: «За то что Твой, и в ризе страстотерпной, / Прекрасен мир, и заглавие за ним не повторяется».

к гимну евхаристического канона, выражает свою основную жизненную и поэтическую интуицию Вячеслав Иванов»²⁶.

В противоположность обычной лирике или живописи маслом иконописное творчество, как и созидание Гимнов в «Ароллин», начинается не с личного видения, а с до-личного **света**, заданного как фон. К нему же и возносятся «О Гимны, в **свет**, сквозя над **мглой багровою**» [6]. Благодаря этому фону предметы распознаются, и их положительность, их внутренний свет обязаны тому же «проесвечиванию». И все обрисованные образы, включая мрачные, накладываются уже ПОВЕРХ него²⁷. Фон этот — свет Слова, который, по Иоанну, «и во тьме светит» (Иванов, как известно, достаточно много писал о логосе).

Акт сквожения, приписываемый «Гимнам» [6], аналогичен просвечиванию света на образах икон. Вообще свет и тьма — пафос данного сонета, как и многих икон, — драма встречи двух миров. На иконах радость света, «лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей скорби... и иконописец не только знает этот чистый подъем земной любви, он воспекает ему радостные гимны» (Трубецкой, с. 232, 234). Так и в «Ароллин», и «ключи слез Любви», и «смерти сень» [2, 3] возносятся с «Гимнами в свет». Добавим, что это противопоставление ночного света **безднам** [11] родственно лаконичной космической «иконописи» 5-й и 6-й строк памятного стихотворения Ломоносова: «Вечернее размышление о Божьем величестве при случае великого северного сияния»: «Открылась бездна звезд полна / Звездам числа нет, бездне дна».

В «Ароллин» атмосфера предтворческого **мрака** уточняется психологически: мрак одушевляется как «суровый» [2], с двумя сравнениями: «как смерти сень» [3] и «волибное дуброво» [3], — и с пояснением: «где Дант буждался» [4]. Таково место зачина интенсивного гимнопения [11]²⁸. Оно естественно роднится с иконописной символикой: «Предвечный замысел, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного. Вот почему София изображается на *ночном фоне*... Во многих изображениях... мы видим Софию, сидящую на престоле на темно-синем фоне ночного звездного неба» (Трубецкой, 232, 234)²⁹. Так же и сонет «Ароллин» погружает наше видение в ночную глубину черно-синих небес, без которой не представляется «неограженный легион». Зрелище **тверди огненной**: [8] передает «мистическое миро-чувствие открывающегося НАД миром мира великого многообразия планов

бытия, с непосредственным переходом из плана в план» (Трубецкой, 230). Извечность «**на тверди огненной**» передает, как на иконах, отделение неба за пределами от нашего посюстороннего, здешего плана существования.

А «мрак суровый», как уже сказано, — не абсолютная тьма. Звезды пылают и отражают свет «над мглой **багровою**» [6]. И Иванова, и иконописцев не покидает знание о «золоте в лазури», их общий *amor fati* — в ночи или в полдень³⁰. Эта багровость, как и пурпур «в **пурпуровой темнице**» [9], — постепенное просветление, восход света. Е. Н. Трубецкой описывает этот момент: «...именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в блистании "Софии". То — пурпур Божьей зари, začínющийся в сфере мрака небытия; этот восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует всем дням творения» (Трубецкой, с. 230). Иванов знал это и из Гомера: «*Встала из мрака молодая с перстами пурпуровыми...*». Но ассоциация зари с ночью в первом терците его сонета «Поэт», хотя и в эллинистическом контексте, скорее, иконописная: «*Улыбкой озарив Авроры пурпуровой, / Вечальный пламенный вознесшему в ночи*».

Катрены «Ароллин» цитируют, почти буквально, шестистишие из стихотворения Вл. Соловьева «Мы сошлись с тобой недаром...», говорящего о том же восхождении в свет³¹. София, главная вдохновительница наставника, не могла остаться вне поля зрения Иванова. София в «Ароллин» прямо не упоминается. Но сложный образный ряд и композиция **картины** этого сонета соответствует Ее иконным изображениям, как и Ее роли в мировоззрении Вл. Соловьева. Этим обоснован подъем земной любви к посмертным Беатриче и Лауре, от них к Деве Марии и, наконец, к Софии и к Святому Духу, первое качество которого — всеобъемлющая Любовь³². Сонет приводит: посмертную **Любовь** («большой буквы», Гимны (дух, стремящийся «на сретение светланию»), **мрак суровый, твердь огневую, пурпур** (с подталкиванием ему светом солнца), **эфир** и, наконец, **прозрачность бессмертию**.

Композиция этих образов отражает ипостаси Любви по траектории Соловьева и его источников, хорошо известных Иванову. Оба поэта переводили Данте и Петрарку, под влиянием которых утвердилась эта прогрессия. Сама иконописность Софии взята Соловьевым из переводимой им канцонцы Петрарки: «*В солнце одетая, звездно-вечная, / Солнцем превышшем любимая Дева! / Свет его вечный в себе ты скрываешь*»³³. Образ коронованной звездами Девы со скрытым в ней солнцем опередил иконное изображение Софии, «блестящей солнцем» «на темно-синем фоне ночного звездного неба». Он вышел из «Книги Откровений» Иоанна Богослова: «*И явился на небе великое знамение: жена,*

²⁶ Фотиев К. Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова. С. 108–109.

²⁷ Акт наслоения объясняет, почему «лес лавровый / Изваял-ный» на тверди огненной» [8].

²⁸ Важно отметить, что именно «Гимны» даются здесь как синоним лирических песнопений не только потому, что гимны — историческая колыбель поэзии и носитель духа, но и потому, что они, как и иконописцы, доказывают, что те же тексты могут равно вдохновлять и изысканных, и простых людей. Было вовсе не «прекраснодушнеем» со стороны Иванова предполагать, что противостоят поэта и поэти — не вечно. Если уточненное слияние искусства и поэзии «истинного символизма» (см. статью «Почти и чернь» — I, 114) не могло состояться, то всем известно, что оно веками состоялось на почве гимнов и иконописи.

²⁹ Иванов похоже описывает виденное на фреске Рафаэля в первом терците «La Stanza della Disputa»: «И дева светлая — одна из их числа — / Царит на троне туч, Дафною священной / Чело возвышенных воззрений обдала».

³⁰ Вспомним строки Иванова: «Поэзию златом повиту!», или в «Рождении поэзии»: «Соткал светлострунный эфир».

³¹ См.: Мицкевич Д. Принцип «восхождения» в сонете «Ароллин» Вяч. Иванова. С. 259–261.

³² Канонизация этого подвига «младосимволистами» Блоком, Бельм, Сергеем Соловьевым и Ивановым изложена в книге Памелы Дэвидсон: *Davidson P. The poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov*. С. 53–99.

³³ «Vergine bella, che di sol vestita, / Coronata di stelle, al sommo Sole / Piacesti sì che'n te sua luce ascosse» (цит. по: ibid. P. 67).

облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Ап.). Двенадцатый стих «Apollini» «Кто вещей Дафн в эфирный взял полон» объясняется в этом духе в упомянутой статье «Лавр в поэзии Петрарки»: «Со смертью Лауры “живой лавр” был “перенесен на небо» (из сонета CCCXVIII). Бог забрал ее, “чтобы украсить небеса” (сонет CCCXXXVII). “Ветка пальмы и ветка лавра” в руке божественной утешительницы, пришедшей из ясного небесного эмпирея и тех священных краев», символизирует победу неба (канцона CCLIX, строфа 1-8).

Пурпур — решение одной из мистических задач иконописцев, и Иванов также использует его в своей поэзии. Трубецкой объясняет: «Пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим сверхсознанием иконописца... Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблюдал и переживал... Сознал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессознательной реминисценцией, в обоих случаях верно, что София для него окрасилась цветом зари. Он видел предвечную зарю и писал, что видел» (Трубецкой, с. 230)³⁴.

Для нас это прекрасный пример «мистического реализма». Иванов, ночной заседатель, разделяя влечение к космосу с поэтами, вдохновляющими его, и с друзьями-поэтами, нередко встречал рассвет на крыше своей Башни. Трудно было бы вернее объяснить необычное присутствие «пурпура» в «темнице» [9] — келии поэта, или его души. Отличие «христианского мирочувствия иконописца от языческого в том, что он видит эти пурпурные персты не только в дешней, а в предвечной заре и относит их к небу потустороннему. Пурпур остается тем же утренним светом, но изменяется в самом существе своем одухотворяющее его начало» (Трубецкой, с. 230). В третьей строфе «Apollini» этот цвет или просвет имеет также двойное — техническое и духовное — значение. В келейной студии он — признак зарождения *Гимнов* — в *темнице, слезнице, горьких лонах, в памятке-гробнице* — и также предполагает заренность келии или души поэта. Соотношение realiae с ответом realioae возникает во второй строфе переносом личного мрачного леса в надзвездный «лес лавровый».

Цвет *синеющих долин* [7] — цвет постепенного отлета. Он относится к *багрово-му и пурпуровому*, как закат относится к рассвету и удаление к пробуждению. Воздух, эфир земной атмосферы, в толще своей становится синим, и предметы синеют по мере вознесения поэта. «Высота духовного полета дает иконописцу (и поэту). — Д. М.) силу измерить взглядом всю темнеющую глубину лежащей внизу *безоны* [11]» (Трубецкой, с. 241). И в жизни Иванов ежедневно видел со своей Башни феномен синеющего парка и синеющих далей.

Эфир так же принадлежит к поднебесью, как и к наднебесью. В последней строфе «Apollini» эфир, как на иконах, представляет собой сверхвременную и запредельную высь. До XX века он почитался учеными как некий проводник баланса между светилами. Над ним, за последней огневой преградой, средневековые мистики предполагали «потустороннее солнечное видение Нового Неба и новой земли» (Трубецкой, с. 240) и над всем — Эмпирей, в свете которого мог пребывать только Бог. А эфир — место, где реют чины ангельские, херувимы и серафимы. В эфире же астрономы разместили имена греческих и римских богов, наделив ими планеты и созвездия, неудивительно, что здесь находим Аполлона и Дафну, предмет его утраченной любви, увековеченный в лавре, как архетип апофеоза оплакиваемой любви.

Эфир становится хранилищем, или «*полоном*» [12] смертных, которых боги взяли к себе, раем праведных душ монотеистов и родителем поэзии³⁵. Это светлое хранилище диаметрально противоположно темному хтоническому миру летеющей стужи у древних греков, как и аду христианских грешников, *гробнице* [11], куда египтяне опускали слезницы, или гробам, над которыми мы поем гимны. Аполлон — первый лирик, обессмертивший в *прозрачности* поэтической памяти свою возлюбленную. За ним следует Орфей, а за ним — длинная вереница «бессмертных» смертных поэтов духа, начиная с Вергилия, Данте, Петрарки и включая Иванова.

Таким образом, в последней строфе «Apollini» совершается volta, характерный сонетный перескок действия и мысли. На первый взгляд — от «гробницы» в «эфир». Но еще радикальнее перемена установки поэта от конкретно-психологического переживания при творческом зачине (совпадающем с христианским духом) к классическому абстрактному общению через мифологические примеры. При достижении личного зенита, по Иванову, духовное восхождение гимнопева превращается в поэтическое нисхождение. Такой поворот отмечает момент отпадения от посвящения себя всецело религиозной установке к посвящению себя мирскому делу версификации и формы. Поэт не обязательно забывает о высоте духа, достигнутой им, но он прекращает контакт или искания контакта с небесными силами, прекращается восхождение, на смену приходит подыскивание слов к прошедшему экстазу. Такое окончание может разочаровать церковно настроенного читателя. Но было бы нецеломудренно заподозрить поэта в неискренности воспоминания о высоком опыте или предательстве служения Богу. Самые набожные иконописцы — не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердные заступники о нуждах молящихся. И чрезвычайность вышеописанного духовного восхождения гимнопева, ведись оно конкретно-чувственно или мысленно, наяву или во сне, интуитивно или вычитанно, остается в силе как *читаемый* документ.

Представленный процесс предьявляется как древняя, испытанная и всеобщая норма. Отсюда дидактическая безапелляционность и торжественность монолога. В «Apollini» показывается, как составлялись «Гимны» и подчеркивается ответ-заключение (как и у Данте), что водитель и покровитель специа-

³⁴ «Иконописная мистика — прежде всего солнечная мистика, в высшем, духовном смысле этого слова... Золото полудневного солнца — из цветов цвет, и из чудес чудо... Игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги...» (Трубецкой, с. 226, 227). Не случайно Иванов хотел дать своему главному сборнику «Cor Ardens», составленному на Башне, название «Iris in Iris». См. его стихотворение с тем же заглавием, а также «Псалом Солнечный» и «Солнце-Дождей» («Cor Ardens»).

³⁵ Ср. строки 7–8 стихотворения «Поэзия»: «Невинное чадо эфира / Моя золотая сестра».

лизирующихся в искусстве поэзии не Вседержитель Бог, не Спаситель Христос и не «Отцы-пустынники», и не Дионис³⁶, а специальный гений, Водитель Муз. Конечным словом-именем сонета — ответом на риторический вопрос — утверждаются аполлинические начала — «оформливающие, скрепляющие и центристремительные элементы, необходимые гению... как грани, чтобы очертить беспредельность, музыкальной разрешающей и центробежной стихии...» («Нищие и Дионис» — I, 718). Гармония и целостность шедевра сокращают центробежность символических значений слов, заимствованных из богатой интертекстуальности.

В заключение возвратимся к заглавию нашей статьи: как высоко была точка между небом и землей, с которой Иванов смотрел на мир? Как надежно мог он к ней взбираться? Что бы ни говорил «мистагог», его труд и вся Башня его поэтики говорят о высоком и к высокому нас зовут. Не этим ли поэт учит людей, «освобождая души из их тесноты, раскрывая дремлющую в них возможность дотоле неиспытанного инобытия» («Мысли о поэзии» — III, 659)? Если такому раскрытию служит всякая искусная фикция, то поэзия Иванова отличается надежностью своей памяти, личной и общекультурной. В этом власть его дидактики. Добавим, что другим общим знаменателем между христианской, библейской и древнегреческой культурой, кроме упомянутой сакральности, является именно Память. Высокому вдохновению необходима двоякая память, ориентирующаяся и на практическую «Матерь Муз», Мнемозину, и на ноуменальную и божественную Вечную Память (*прозрачности бессмертной* [14]). «Гносеология, по В. И., есть анамнесиология. «Память — венец сознания». Она является источником личного творчества, гениального прозрения, пророческого почина. Она — «мать муз»» (I, 137).

Сонет Apollini — наглядный образец уровня, на котором эрудиция и язык поэта систематизируют память о сверхобычном состоянии духа. Виртуозность его стиха — всеми признанный факт. Его вера в «благие силы, приводящие святыню строя и богоявления красоты...» (III, 659), также несомненна. А спасшим Фауста, «твердым решением к высочайшему бытию постоянно (immerfort) стремиться», Иванов выражает свою вертикальную настроенность. Его поэтика труднодоступна, но благодаря своей высоте имеет шанс пережить более популярные «измы» альтернативных направлений, сужающих кругозор до одних только реалий. Мы уже становимся свидетелями, как упорное противление Иванова забвению духовного опыта и материализации мировой культуры создает ему памятник «превыше многих пирамид». Современник Иванова,

Е. Н. Трубецкой, уже в 1916 году вынес многозначный приговор: «В памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства... В ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней утвари отражается то беспросветное духовное *мещанство*, которое надвинулось на современный мир... Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений... Строить в готическом стиле на Западе разучились, так же как и у нас — в луковичном» (Трубецкой, с. 244, 243). Сказанное в равной степени относится и к поэзии. А теперь, говоря символами из другой, более хрупкой, прекрасной поэзии, «разбитый позвоночник» «прекрасного, жалкого века» уже начали по-археологически бережно воссоединять. И если снова «брызнет зелени побег», не нам ли — иванововедам, следует напоминать, что слаженность его Башни может служить художникам и их ценителям надежным, плодотворным и вполне современным мериллом высоты поэтического сознания.

³⁶ Иванов сам объясняет отлучение дионисийского начала от формотворческой роли Муз: «Соперничество Аполлона и Диониса воплощается в культурной и обрядовой сфере, в антагонизме двух рядов музыки — духовной и струнной. Ряд мифов окрашен стремлением прославить кифару и унижить флейту: таков миф о Марсии. Музы, исконные дионисийские божества, пророческие нимфы текущих вод, отторгаются у Диониса и неразрывно связываются Аполлоном. Кифареды замалчивают Диониса и его чары и славят Феба» (Цит. по: *Башинев Н. И.* Апокатарсис и дионисийские работы Вячеслава Иванова // Vjaceslav Ivanov, Russischer Dichter — Europäischer Kulturphilosoph. S. 59. — Добавим, что, по одной из версий, Марсий «пронтрал» состязание с Аполлоном, так как признал, что на духовном инструменте нельзя играть и в то же время петь.

Филипп А. Вестбрук
(Амстердам, Нидерланды)

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И «НОВАЯ МИФОЛОГИЯ»

Когда Вячеслав Иванов поселился на своей знаменитой Башне, ровно сто лет тому назад, начался период «башенной» культурной жизни. Как известно, до этого поэт часто бывал в столицах Европы (в Берлине, в Лондоне, Афинах, в Риме, в Париже) и приехал в Северную столицу с огромным багажом научных и культурных знаний. Будучи по образованию филологом-античником, а по призванию — поэтом-символистом и самодостаточным религиозным мыслителем, он по праву стал одной из центральных фигур русского символистского движения. Его имя неразрывно связано с «мифотворческим символизмом» — символизмом особого религиозного уклада.

В настоящей статье будет рассмотрен теургический «мифотворческий символизм» Иванова, его концепция мифа. На первый взгляд мы имеем дело с определенным рода сущностным противопоставлением *научной* и *поэтической* сторон личности Иванова. Это в большой степени касается и его концепции мифа. С одной стороны, Иванов во многих отношениях воспринимает миф в соответствии с достижениями современной ему (и предшествующей) науки, с другой — как некую исходную точку религиозного мифотворчества, далеко выходя за строгие «дисциплинарные» рамки филологии или истории.

По нашему мнению, эти противоположности можно «примирить», обратившись к философской концепции мифа эпохи европейского романтизма. Научные работы и символистская поэтика Иванова во многих отношениях перекликаются с главными установками так называемой новой мифологии (*Neue Mythologie*), а в особенности — с наследием философа-идеалиста Фридриха Шеллинга. Для лучшего понимания одной из основных *доминант* творчества Иванова, т. е. его холистической концепции мифа, необходимо обратиться к «романтической теории мифа», ибо лишь на этом фоне можно удачно «разрешить» имеющиеся противоречия в творчестве поэта.

Под выражением «новая мифология» подразумевается сложный комплекс философских, религиозных и поэтических взглядов, возникший у представителей философского романтизма на рубеже XVIII и XIX веков. Эта концепция была выражена как реакция на эпоху Просвещения, в которой, как известно, главенствовало особое аналитическо-рационалистическое мирозерцание. Некогда единая философия распалась у Канта на три главные области, внутри которых и между которыми уже не оказалось основной связи. У Канта эпистемология, этика и эстетика больше не группируются под общим понятием Ис-

тины. Кроме того, эти три области сами по себе больше не могут претендовать на *основу истины*: в эпистемологии «вещь в себе» не познаваема, в этике же моральный принцип — «категорический императив», а в эстетике имеем лишь дело с «необязательным наслаждением прекрасного» (*Ein desinteressiertes Wohlbehagen am Schoenen*)¹. Общее единство мировоззрения, которое до Канта вошло в традиционную метафизику, в аналитической философии XVIII века потерпело эксплицитную неудачу².

В постпросветительской философии намечается интенция вновь соединить разбросанные тематические области с помощью синтетической концепции «новой метафизики». У трех важнейших представителей философии немецкого идеализма (романтизма): молодого Гегеля, Фр. Шлегеля и Ф.-И. Шеллинга формируется концепция так называемой новой мифологии, в которой принципиально отвергается просветительская критическая философия³. Нам представляется, что Шеллинг — наиболее интересный мыслитель для сопоставления с философской позицией Вяч. Иванова. О двух других скажем, однако, еще несколько слов.

В двадцатые годы XX века Франц Розенцвейг опубликовал интересный текст, называющийся «Hegel's älteste Systemprogramm» (1797) («Старшая системная программа Гегеля»), в нем идет речь о роли мифологии и концепции мифологического мышления. Розенцвейг приписывал этот текст Гегелю, однако современные критики считают, что его настоящим автором был Шеллинг. Как известно, Фр. Шлегель тоже развивал идеи, подобные «Системной программе», в своей «Речи о мифологии» (1800). Но и на нее концептуальное влияние оказал Шеллинг; некто, высказывающийся в «Речи о мифологии» под именем Людовико, на самом деле является видимой маской самого Шеллинга.

Перед тем как перейти непосредственно к Шеллингу, укажем на два возможных возражения против нашей гипотезы, заключающейся в том, что Иванов в своей концепции мифа предстает в определенной степени как мыслитель немецко-романтического уклада. Первое: как вообще он соотносится с идеалистической философией немецкого романтизма? Ведь известно, что в своей основополагающей статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов развивает мысль о *реализме в искусстве* и по ходу дела подвергает идеализм резкой философской критике.

В общей концепции символистического мифотворчества Иванов позиционно отличает «обретение» заключенной в мифе истины от «изобретения» вложенных в миф собственных философских идей (II, 555). Последнее, заметим, свойственно идеалистическому, а не реалистическому искусству. Здесь, однако, надо учитывать, что Иванов употребляет термины «идеализм» и «реализм» в несколько специфическом смысле. Так, реализм понимается в (нео)платоновском

¹ Имеются в виду три основные философские критики: «Критика чистого разума», «Критика практического разума» и «Критика способности суждения».

² *Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a/M., 1986. S. 9–33.*

³ *Frank M. Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt a/M., 1982. S. 153.*

значении этого термина, употребление которого восходит к средневековой философии и возобновляется именно в философии немецкого идеализма⁴.

Второе возражение связано с работами Владимира Соловьева. В этой статье мы не будем затрагивать вопроса о том, в какой степени философские идеи Шеллинга могут быть увязаны с философской системой Вл. Соловьева, с которым Иванов познакомился в 1900 году — в год смерти великого русского философа.

Разумеется, мы не намереваемся превратить Вяч. Иванова в «романтика-консерватора». Безусловно, он является великим представителем русского *модернизма* и абсолютно *современен* в проявлениях своего философского мышления. Тем не менее для более полного понимания творчества поэта нам кажется необходимым более точно представить, какое значение имел для него романтизм не только в эстетическом — об этом спора нет, — но и в философском смысле⁵.

Как уже было сказано, самый интересный представитель «новой мифологии» — Фридрих Шеллинг. Известно, что он начал оказывать влияние на русскую мысль относительно рано — уже в XIX веке. Здесь нет особой возможности распространяться о Д. М. Велланском и его значении в развитии шеллингианства в России⁶, не говоря уже об В. Ф. Одоевском. Но на сравнительную тему «Шеллинг и Иванов», насколько мне известно, еще не было сколько-нибудь подробных исследований.

Философия Шеллинга развивалась сложными путями, но вместе с тем, можно установить некое единство в его размышлениях. Так, темы, которые присутствуют у него в период «новой мифологии» (т. е. в начале XIX века), во многих отношениях уточняются, но в основе своей не меняются и в его позднейшей философии. Выдающийся исследователь немецкого идеализма Николай Гартман разделяет философию Шеллинга на следующие этапы: натурфилософия, трансцендентальный идеализм, философия идентитета, философия свободы и позднейшая религиозная философия⁷. Однако изменения в темах, интересующих нас, прослеживаются лишь как модификации основных мыслей, и поэтому мы принимаем его философию как органичное целое (например, сильное религиозное начало его поздней философии уже просвечивает в последней главе «Системы трансцендентального идеализма», 1800). Перечислим несколько принципиальных для нашего исследования работ: «Философия искусства» («Die Philosophie der Kunst», 1802–1803), «Философия и религия» («Die Philosophie der Religion», 1804), «Мировые эпохи» («Die Weltalter», 1811); «Философия мифологии» («Die Philosophie der Mythologie», 1842), «Философия Откровения» («Die Philosophie der Offenbarung», 1842). Кроме них мы будем ссылаться на разрозненные документы и письма Шеллинга.

⁴ См., напр.: «Чорление и проблема синтеза искусств» (III, 151).

⁵ Здесь мы идем на шаг или два дальше, чем американский исследователь М. Вахтель, который, однако, тоже пришел к твердому выводу, что романтизм для эстетических взглядов Иванова имел весьма большое значение. См.: *Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition*. Goethe, Novalis and the Poetics of Вячеслав Иванов. Madison, 1994.

⁶ См.: *Гильзе А.* Шеллинг. М., 1982; Шеллинг: Pro et contra. СПб., 2001.

⁷ *Hartmann N.* Die Philosophie des deutschen Idealismus. Berlin, 1974. I. S. 112.

Для того чтобы показать сходство идей Шеллинга и Иванова, ограничимся пятью, на наш взгляд, важнейшими частями философских систем обоих мыслителей.

1. Новая органическая эпоха. С появлением «новой мифологии» все отдельные элементы культуры должны снова, по замечательному выражению Шеллинга, «слиться в океане поэзии»⁸. Как уже было сказано, в этом выражается суть реакции романтиков на просветительскую философию: *анализ* заменяется *синтезом*, что уже отразилось в ранней «Системной программе», где механистическое мировоззрение заменяется органическим, в котором каждая часть отражает целое⁹. В «Мировых эпохах» Шеллинг развивает идею о новой, Третьей Эпохе мира. (Сама идея, кстати говоря, восходит, видимо, к работе Гердера «Воспитание человеческого рода».) Шеллинг исходит здесь из окончательного «снятия» (в диалектическом значении этого слова) всего раздробленного мирозерцания. Имеется в виду «снятие» таких традиционных дисциплин, как философия, теология и т. д., которое совершается в новой поэзии. «Грядущий Абсолют» («Das kommende Absolute») у Шеллинга, «Грядущий Бог» («Der kommende Gott», Дионис) у Гёльдерлина (в стихотворении «Хлеб и вино» — «Brot und Wein»), «Грядущая эпоха» («Das kommende Zeitalter») — вот общепотребляемые термины, встречающиеся в связи с концепцией «новой мифологии». В «Речи о мифологии» Фр. Шлегеля идет речь о показателях и предзнаменованиях новой мифологической эпохи (вспомним ивановские «Предчувствия и предвестия») ¹⁰.

У Иванова эта идея представляется как надежда на наступление так называемой *новой органической эпохи*, надежда, свойственная и другим русским мыслителям. О новом историческом периоде Иванов пророчествует в статье «Предчувствия и предвестия», первая часть которой как раз и называется «Новая органическая эпоха»¹¹. Иванов подробно говорит о новом варварстве, в котором через синтетическую силу Ницше и Вагнера в мире снова воздвигнется единство культуры. Он опирается на романтизированное представление о скифской, варварской и природной энергии русской культуры, которая окончательно одержит победу над отрицательными последствиями Просвещения и его рационально-аналитической философии. На время оставим в стороне этот комплекс культурологических идей, являющийся общим местом в русском модернизме, и ограничимся утверждением того, что видимая основа новой органической эпохи — в романтической историософии¹². Россия на пороге новой эпохи — это Россия, которая «все же похожа на посиневшую ледяную поверхность предвечной реки; мосты всплывают и уже готов взломаться», — пишет Иванов в 1914 году (II, 214).

⁸ Цит. по: *Frank M.* Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie. S. 195.

⁹ Ibid. S. 155.

¹⁰ Ibid. S. 210 («Winke und Anzeiger»).

¹¹ Впервые: Золотое руно. 1906. № 5–6.

¹² Имеется в виду, конечно, философия. В качестве «мессинской надежды» более старые элементы тоже присутствуют, но это самоочевидно.

2. Задача искусства. В духе идеалистической философии Шеллинг считает, что условием для нового органического мировоззрения должно стать восстановление морального целого в культуре и в обществе и что такое восстановление — прямая задача искусства¹³. Согласно Шеллингу, в красоте истина и добро снова *воссоединяются*¹⁴. Здесь еще раз вспомним важную для философии романтизма проблему восстановления единства эпистемологии, этики и эстетики. Иванов более или менее явно выражает похожее стремление в статье «Эстетическая норма театра» (1914), где он, в частности, говорит, что «эстетика имеет дело с одною красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному слиянию красоты» (II, 213).

В этой статье Иванов разбирает функции театра, который для него является вершиной соборного художественного самоопределения. Шеллинг не придает театру такого специфического значения, но в понимании роли искусства вообще и его особой философской задачи оба мыслителя сходятся. Это четко сформулировано Ивановым в статье «Предчувствия и предвестия»: «Судьбы современного искусства в целом определяются общекультурным тяготением к соборанию и интеграции дифференцированных энергий» (II, 93).

Шеллинг стремится к сверхнациональному качеству искусства. Данте, Шекспир и Сервантес, по его мнению, лишь частные воплощения этого идеала, поскольку достигают воссоединения только на сугубо национальном уровне¹⁵. Иванов же не воспринимает великих художников прошлого — Данте, Шекспира и Гёте — как ограниченных в национальном смысле представителей идеального искусства будущего. Тем не менее Иванов не столь однозначно высказывается о содержании и тематике искусства будущего, понимаемого как символистское и мифотворческое. Многие указывают на то, что Иванов, как и Шеллинг, имел в виду пусть еще не четко сформулированный, но все же ясно им понимаемый синтетический модельный тип искусства будущего как междунационально-сверхнационального явления.

3. Натурфилософия в применении к искусству. Натурфилософия — основа шеллингианской философской системы. В «Философии искусства» натурфилософия — не только размышления над природным процессом, она включает в себя идею Божественного Творения, а также идею, что человек творческим образом может участвовать в мировом процессе. Согласно Спинозе (Этика I, 29)¹⁶, природа подразделяется на две части: *натура натуранс* и *натура натурата*, т. е. «творящая природа» и «сотворенная природа». Последняя — это природа в своем чувственно ощущаемом качестве, то, как она перед нами предстает. А первая — природа, понятая как выражение *идеального* в *реальном* и как «постоянный процесс рождения действительности». Творение не является начатым в определенный момент и завершенным деянием Творца, скорее оно,

понятое как *натура натуранс*, постоянно рождается из Духа Божьего¹⁷. Красота воплощается в природе и в искусстве, а человек, и в особенности художник, может принимать участие в этом процессе¹⁸.

Идея совместной творческой деятельности художника и Бога — одна из основных в философии искусства Иванова и его поэтике символизма¹⁹. Художник работает с умозрительными прообразами всех видимых вещей. Он — своего рода демиург в платоновском (или гностическом) смысле этого слова, который творит на основе вечной идеи. В статье 1914 года о литовском художнике Чурленисе Иванов пишет: «Художник <...> являет предвечный замысел в переходящих личинах мира» (III, 160). Философские термины «натура натуранс» и «натура натурата» встречаем и в статье «Взгляд Скрывина на искусство» (1915). «Таинственная природа всякого творения, достойного называться творением художника: одновременно — творная, по отношению к своему творцу, художнику, и самотворческая, — “natura naturata” и “natura naturans”» (III, 176). Искусство — Иванов приводит в пример Орфея — не только свободно, но и освобождал пленный мир, оздуровяет мир, как сказал бы Вл. Соловьев.

4. Символ и миф. Обратимся более детально к концепции мифа и прежде всего проясним внутренние отношения мифа и символа, что является одной из основных проблем символистского искусства. *Мифос* — употребляемое греческое слово противопоставляется *Логосу*, т. е. разуму. На фоне античной дискуссии о «мифос vs. логос», т. е. дискуссии о статусе мифологического мышления в рамках развивавшейся ранней античной философии²⁰, и в рамках философии XIX века эта оппозиция может быть сформулирована как противопоставление синтетического и аналитического мировоззрений, или, другими словами, религиозное мировоззрение противопоставляется научному (или философскому в критической философии Просвещения). Шеллинг понимает миф именно в широком философском смысле. Мифология у него включает в себя философию, религию, искусство, словом, все составные части нового органического мировоззрения. Соответственно меняется интерпретация мифологии прошлого. Миф понимается не как аллегорическое истолкование некоторого внутреннего переживания или исторического события (все эти научные интерпретации представляют собой лишь попытку понять «мифос» с помощью «логоса»), а как прикосновение к Абсолютному началу мироздания, к абсолютному всеединству, т. е. к Богу.

Хотя у Шеллинга, конечно, нет четкой и законченной теории символа, которая могла бы служить основой мифотворческого символизма, возникшего в России, его идеи о соотношении символа и мифа заслуживают пристального внимания. По Шеллингу, символ — знак, выражающий целое, т. е. символ не

¹³ Frank M. Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie. S. 199 («Sittliche Totalität»).

¹⁴ «Wahrheit und Gute sind nur in der Schönheit verschwister» (Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 110).

¹⁵ Frank M. Der kommende Gott: Vorlesungen ueber die Neue Mythologie. S. 199.

¹⁶ Концепция Спинозы восходит к средневековой философии природы, как, напр., у св. Фомы.

¹⁷ Cm.: Hennigfeld J. Mythos und Poesie. Meisenheim am Glan, 1973. S. 24.

¹⁸ Ibid. S. 29.

¹⁹ Надо отметить глубокое влияние на Иванова философии Вл. Соловьева. Ср.: Соловьев В. С. Общий смысл искусства.

²⁰ Brisson L., Jamme M. Einführung in die Philosophie der Mythologie. 2 Bd. Darmstadt, 1991. Bd. I. S. 43.

только составная часть смысловой системы более высокого порядка, он также сам содержит в себе целостность истины²¹. В мифологии подобного рода божества воспринимаются как символы истины²².

В символистской поэтике Иванова мы встречаем подобные соображения: миф — исходное понятие искусства; только искусство, которое создает мифы, т. е. мифотворческое искусство, может называться *настоящим искусством*. Символ и миф взаимосвязаны. Они предполагают друг друга. С одной стороны, символ «является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе» (II, 537), — пишет Иванов в знаменитой статье «Две стихии в современном символизме» (1908). Символ понимается как составная часть мифа. С другой стороны, в той же статье Иванов отмечает, что миф уже содержится в символе: «Реалистический символизм (т. е. мифотворческий символизм. — Ф. В.) раскрывает в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем» (II, 554). Миф отличается от однозначного иносказания (аллегории). Иванов сравнивает символ с солнечным лучом, пронизывающим разные слои бытия. Все значения символа находят «свое место в иерархии планов божественного всединства». Выражение этого всединства — «великий космогонический миф».

Шеллинг разбирает взаимосвязь мифа и символа в учении о *потенциях*. В его философской системе Всединство открывается в потенциях. Потенции Абсолюта выражаются в символах. Боги — значимые символы этих потенций, воплощения разнородных сущств. Иванов употребляет эту же категорию: «В круге искусства символический символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа» (II, 90). Эта цитата из «Предчувствий и предвестий» носит шеллингианский отпечаток. Шеллингианская потенция также соответствует понятию «энергия» у Иванова. В статье «Идея неприятия мира» (1906) он определяет свою собственную поэтику как *мистический энергетизм* (II, 537). У Шеллинга и Иванова теория мифа и символа опирается на идею представления Абсолюта в потенциях или энергиях.

5. Взгляд на историю религии. Важное понятие в романтической философии религии — идея единственного искомого Откровения (Uffenabrung). Язычество и христианство понимаются как различные выражения общего божественного откровения в телеологически понимаемой мировой истории. Кроме того, первенство христианства не отрицается, а оценка языческой культуры явно модифицируется. На этом фоне проводится важнейшее для нас философское отождествление Христа с Дионисом. Язычество и христианство понимаются не как соперничающие или некие темпоральные стадии, а одна включает другую — и греческая культура, и христианская вера отражают мистическое всединство творения. С этой точки зрения приближение христианской традиции к языческой культуре происходит уже в раннем христианстве: отметим присутствовавшие тогда предания о Дионисе, Загрее или Орфее как

префигурациях — предшественниках Иисуса Христа. Из поэтов-романтиков, пишущих об общем Откровении, наиболее знаменит, пожалуй, Гёльдерлин. Он приветствует Бога Грядущего в упомянутом нами стихотворении «Хлеб и вино», отождествляя Диониса с Христом.

Чтобы подтвердить органически выраженный характер градуального развития язычества к христианству, происходившего под знаком Единого Божественного Откровения, отметим еще один момент. У Шеллинга (в том числе и у ранних Гегеля и Фр. Шлегеля)²³ античные мистериальные культы воспринимаются интроспективно как переходное явление от античной культуры к христианству, но также и как образец нового искусства²⁴. У романтиков мистерии представляли собой некий отвлеченно-желаемый предмет, подходящий для частичной переориентировки собственных философских и художественных соображений. Позже, в XIX веке, представления о мистериях, связанные с античной драмой, с мираклями-мистериями зрелого Средневековья и с идеями о новом драматическом искусстве, встречаются у Ницше и у позднего Вагнера, в «Парсифале» которого концепция религиозно-мистического искусства приобретает конкретную художественную форму. В этом интеллектуально-культурном ряду развивает собственные идеи о мистической драме и Иванов. Он ссылается на «Парсифала» в статье о Чюрлёнисе (III, 167) и принимает его как образец «грядущей мистерии» (III, 168). Теоретически Иванов близок к романтикам и тем, что у него нет ясного и четкого разграничения между *элевсинскими* и *дионисийскими* мистериальными культами. Иванов их смешивает, тем самым продолжая идеи, коренящиеся в романтической традиции.

Поздняя философия Шеллинга, т. е. его «Философия мифологии» и «Философия Откровения» начала 1840 годов, выделяет три основных этапа истории религии. Это исконный монотеизм, классический политеизм (который нам известен по древнереческой мифологии) и *настоящий христианский монотеизм*. Христианство вернуло религиозное сознание в лоно монотеизма, но уже в более осознанной форме. Общая структура размышлений Шеллинга перекликается с ивановской теорией о *страдающем боге*. У Шеллинга и у Иванова религиозное сознание диалектически развивается в три этапа. Кроме того, в «Философии Откровения» Шеллинг разрабатывает три стадии Дионисовой религии как таковой. Вспомним, что классический пантеон является одним из воплощений архаического страдающего бога-Диониса. В греческих мистериальных культах Шеллинг различает Диониса-Загрея как искомого фракийского бога, Диониса как сына Семелы в греческом политеистическом пантеоне и Диониса-Иакха из мистериальных культов, в которых богопочитание снова приобретает монотеистический характер. Шеллинг также предвосхищает ива-

²¹ Ibid. S. 246. — У Гегеля не только в поэме «Элевсис» (1796), но и в «Феноменологии духа» Церес и Баххус сравниваются соответственно с хлебом и вином (ibid. S. 256).

²² Идио, однако, учитывать, что идеи о конкретных мистериальных действиях не играли большой роли в непосредственно воплощенной поэтике романтиков. Знания о них на самом деле и понятие крапинки скудны, и систематическое исследование началось лишь с К. Лобека (в 1829 г.).

²³ Frank M. Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie. S. 155.

²⁴ Ibid. S. 198.

новскую идею о женской *сопребстальнице* в контексте Диониса (из мистерияльного богослужения)²⁵.

Можно ли установить разницу между концепцией мифа у Иванова-филолога, т. е. автора «Эллинской религии страдающего бога» (1903–1904) и «Диониса и праднионисийства» (1924), и у Иванова — теоретика символизма, т. е. автора литературно-критических и поэтических статей? На первый взгляд Иванов-филолог старательно следует научным требованиям филологии и истории религии, но и на его научные труды концепция «новой мифологии» оказывает большое влияние.

В двух вышеуказанных трудах об истории греческой религии Иванов следует научному подходу методологического экскурса²⁶. В «Эллинской религии страдающего бога», говоря о Гердере и перевороте в науке позднего Просвещения, Иванов утверждает, что с Гердера началось новое, более глубокое понимание религиозных феноменов, к которому подключаются ранние романтики, приходящие в области филологических наук к исследователям античной религии, таким, как Фридрих Крейцер (автор «Мифологии и символики древних народов») и У. Крейцера мы находим едва ли не самое сильное шеллингианское влияние.

Иванов, однако, критически относится к Крейцеру: «Примыкающая к Гердеру мистическая школа мифологии, создавшая монументальную „Символику“ Крейцера, грешит излишеством теософического углубления, фантастическими крайностями символической интерпретации, не поставленной на научно-критическую почву, исходящей из гипотезы о древнейшем сокровенном учении, хранящие первоначального откровения, переданном человечеству легендарными жрецами в загадочных и иносказательных мифах»²⁸.

Однако он считает, что «рационалистическая полемика <...> против Крейцера <...> доводит до <...> скептицизма», имея в виду Кристиана Лобека, который подверг мистерияльные культы резкой научной критике в своей книге «Атлаафамус»²⁹. Иванов хочет занять промежуточную позицию между критическим и религиозно-философским подходами к Дионисовой религии *умирающего-страдающего-воскресающего Бога*. Иванов видит свое место между крайностями *мистицизма*, с одной стороны, и *критицизма* — с другой.

Вернемся, однако, к Крейцеру. Как уже говорилось, Иванов отвергает идею «древнейшего сокровенного учения» и «первоначального откровения», за которыми легко можно узнать шеллингианскую концепцию «Uroffenbarung». Тем

не менее нам кажется, что это не совсем соответствует действительной его позиции ввиду более чем явного влияния Шеллинга на его собственные взгляды. Саму идею *страдающего бога* как прототип религиозного сознания можно осмыслить как своего рода «Uroffenbarung», которое теряется в классическом греческом политеизме и возвращается в христианстве. В этом суть ивановской философии религии, которая является основой его статей и монографии «Эллинская религия страдающего бога».

В предисловии к более поздней работе, диссертации о религии Диониса, — «Дионис и праднионисийство»³⁰, Иванов отказывается от преемственности «Эллинской религии...»: «Предлежасшая читателю монография никак не связана с упомянутым очерком...»³¹. По его словам, «Эллинская религия...» сосредоточена на психологии и мистике Дионисовой религии, а «Дионис...» — на корнях этой религии в архаический, праднионисийский период эллинской истории. Тон первого труда — «до смешного молод», тон второго — «досадно сух». Первый предназначен для широкого круга читателей, второй — для узкого круга специалистов. Так считает автор, но при чтении текстов этих двух работ становится ясно, что разница между ними не так велика, во многих отношениях даже не особо существенна.

В двенадцатой главе при обсуждении своего методологического подхода к проблеме античной религии Иванов перечисляет практически тех же самых ученых. Эту главу он написал после окончания основной работы и считал, что такое обсуждение методологии для тех, кто прочитал его книгу, на самом деле не нужно³². В это время он профессорствовал в Баку. Поразительно, что Иванов практически не рассматривает последние современные исследования в области мифологии. Это могло быть связано с его изолированным положением, но, насколько нам известно, по приезде в Италию в 1924 году он не занялся актуализацией своей работы, несмотря на доступность новых публикаций в римских библиотеках.

Иванов считает сравнительную историю религии и этнографию лишь вспомогательными дисциплинами³³. Он хвалит Маннгарта³⁴ и Фрэзера³⁵, но об узкой дисциплине антропологии замечает: «Филологи с преувеличенной подчас осторожностью отклоняют призывание подлинной древности фактов, кажущихся порождением мистически окрашенного умозрения, вообще свойственного эпохам позднейшим»³⁶. И подчеркивает, что в филологии и истории религии сущность религиозных явлений и переживаний часто недооценивается из-за по-

²⁵ Шеллинг возводит высказывания о мистерияльных культах к своему труду о Кабирах Самофракии (Schelling Fr. Die Philosophie der Offenbarung. Frankfurt a/Main, 1977. S. 237).

²⁶ Иванов Вяч. И. 1) Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 49; 2) Дионис и праднионисийство. СПб., 1994 (гл. 12). — Хотя Иванов в «Дионисе и праднионисийстве» критикует свой собственный «ненаукальный подход» в «Эллинской религии страдающего бога», в обеих работах присутствует методологическое обоснование, кроме того, по содержанию (концептуальной научностью или ненаучностью) они не так уж сильно отличаются друг от друга.

²⁷ Creutzer Fr. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1810–1812.

²⁸ Новый путь. 1904. № 2. С. 49.

²⁹ Lobeck Chr. Aglaophamus. 1829.

³⁰ Вторую диссертацию, начатую в берлинские годы, он посвятил римской налоговой системе («De societibus vectigalium populi romani»).

³¹ Иванов Вяч. Дионис и праднионисийство. С. 12.

³² Там же. С. 259.

³³ Там же.

³⁴ В. Маннгарт (Wilhelm Mannhardt, 1831–1880) — исследователь немецкой мифологии. — См., напр.: Mannhardt W. Die Goetter der deutschen und nordischen Völker. (1860).

³⁵ Джеймс Джордж Фрэзер (1854–1941) — автор монументального труда «The Golden Bough» (первое изд. 1890).

³⁶ Иванов Вяч. Дионис и праднионисийство. С. 260.

верхностного подхода. Еще он ссылается на свою статью «Дионис орфический» (1913), которую он ввел в диссертацию как девятую главу. В ней он рассматривает роль Диониса в орфизме и связь орфических мистерийных культов с возникновением трагедии. На мой взгляд, орфический культ как переходный этап от язычества к христианству и идеи о мистической драме в концепции Иванова как раз свидетельствует скорее о *романтизме*, чем о современном ему целостном научном представлении об исторических развитиях религиозной практики³⁷.

Говоря об источниках, так или иначе используемых для реконструкции Дионисовой религии, Иванов замечает, что археологические данные, разумеется, важны, но главенствующий материал — текстовые памятники античной культуры. Он занимает явно «серединную» позицию, которая позволяет проникнуть в религиозное сознание и одновременно удовлетворяет критическим и герменевтическим требованиям науки. Приведу две цитаты: «Возможно и признать *raison d'être* любого из этих направлений, поскольку оно не изворачивается в несоместимую с научным объективизмом тенденцию»; «Критическая герменевтика осудила Лобека, который считал весь античный мистицизм обманом жрецов, с одной стороны, и романтиков Шеллинга и Крейцера — с другой»³⁸.

Позиция Иванова, насколько она описывается в его собственной методологии, из-за стремления занять место посредника остается в некоторых отношениях неопределенной. Именно на фоне неопределенности открывается путь к философским спекуляциям Иванова, которому, по сути дела, очень близки философские идеи романтизма в широком смысле этого слова, т. е. включая Ницше, который с точки зрения как науки его времени, так и науки современной — фигура крайне спорная (в отношении его достижений в области античной филологии). Иванов рассматривает эллинскую религию как духовный продукт, «в измерении его соизмеримый ему величинами вневременного общечеловеческого сознания»³⁹. Он старается «раскрыть вечную философию в преданиях», как это в свое время делал Эрвин Ролде, а до него делали К. О. Мюллер, Фр. Велькер и Ницше. Иванов подвергает позитивно-эмпирический подход резкой критике, показывая этим, что сам он стремится к обобщающему принципу. Шеллинг и Крейцер больше эксплицитно не называются, но все указывает на то, что именно они повлияли на некоторые принципиальные положения его концепции⁴⁰.

Как уже было замечено выше, из констатации влияния романтической концепции «новой мифологии» на интерпретацию Дионисовой религии Ивановым отнюдь не следует, что «Иванов не пошел дальше романтиков». Иванов современен в анализе ритуальной стороны Дионисовой религии. У романти-

ков практически не обсуждается соотношение между мифом и ритуалом. Такой подход свойственен науке второй половины XIX века благодаря возникновению антропологии и этнографии. У Ницше («Рождение трагедии») и чуть позже у так называемых кембриджских ритуалистов эта связь становится исходной точкой при изучении религиозных явлений вообще (и возникновения на их фоне античной драмы).

Систематический анализ мифа у Иванова в чем-то близок к структурлистскому изучению мифов К. Леви-Строссом и др. Иванов разделяет градуальное развитие мифа на три условные стадии. Сначала создается *прамиф* как выражение прямого религиозного сознания. Он воплощен в ритуале. Первоначальное содержание мифа в ритуале постепенно теряется, и на поздней стадии воссоздается в более развитом повествовании-нарративе, которое и является мифом в обычном смысле слова. Получается такой порядок: прамиф — ритуал — миф⁴¹. Но и здесь прослеживается влияние романтической концепции. Эта триада описывается диалектическими терминами в духе Гегеля и Шеллинга. Сам *прамиф* определяется как синтетическое суждение (в кантовском смысле). Иванов продолжает идею Крейцера об основном рассказе в каждом мифе («*Kernfabel*») и различает его варианты. Крейцер писал об этом в своей книге о Дионисе в 1809 году.

Мы попытались показать, что научные труды Иванова в области истории Дионисовой религии отрицают влияние немецкой концепции «новой мифологии», очевидное в его эссеистических и поэтических статьях. Однако для окончательной оценки позиции Иванова в многополярном ландшафте филологических наук необходим более системный анализ, но это выходит за рамки данной статьи, прямая задача которой обратить внимание на значение «новой мифологии» для творчества Иванова.

Таким образом, концепция мифа у Вячеслава Иванова в значительной степени определяется романтической концепцией «новой мифологии». Это ярко прослеживается в его поэтических статьях, в особенности посвященных поэтике трагедии. В научных трудах установить это влияние сложнее, и требуются дополнительные исследования, но, исходя из целостного мировоззрения самого Иванова, предварительный вывод кажется оправданным: Иванов является представителем именно *романтической* концепции мифа.

Напомним, что когда Иванов говорит о своем «преодолении Ницше в религиозных вопросах», он обращается к идее монотеистически единого и целостного мировоззрения, свойственного романтикам, с которыми Ницше вел, как мы знаем, жесточайшую борьбу. Позицию Ницше по отношению к романтизму определил Юрген Хабермас в «Философском дискурсе модерна» (четвертая лекция)⁴². Постепенное снятие претензий «новой мифологии» приводит к «чисто эстетическому оправданию мира» у Ницше (предисловие «Рождения трагедии из духа музыки»)⁴³. Ницше считает, что мир и жизнь оправдываются

³⁷ См.: Вестбрук Ф. Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова // Вяч. Иванов: Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 36–52.

³⁸ Иванов Вяч. Дионис и прадонисийство. С. 261.

³⁹ Там же. С. 262.

⁴⁰ Второй раздел методологической главы посвящается разделению на факты сознания и факты бытия. Здесь явно просвечивается влияние идеалистической философии с ее разделением на природу и дух.

⁴¹ Иванов Вяч. Дионис и прадонисийство. С. 269.

⁴² Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 104–129.

⁴³ «In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtsfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird...» (*Nietzsche Fr. Kritische Studienausgabe*. München, 1999. T. I. S. 18).

лишь красотой, но красота-искусство понимается только в эстетическом смысле этого слова. Правда и добро (эпистемология/онтология и этика) — два элемента, которые у Шеллинга дополняли «святую троицу», в эстетическом оправдании бытия Ницше исчезают. Хабермас считает, что Ницше, по сути, первый *постмодернист*, понимающий *романтизм* как первое воплощение именно модернистской идеи. Иванов же, и это важный историко-культурный факт, отказался от эстетической позиции Ницше, что отметил в предисловии к «Дионису и праднионистству». Но куда он пошел? Глубже в модернизм или обратно, в предшествующие культурные парадигмы? Нам кажется, что Вяч. Иванов частично пошел именно *обратно* и, как «последний из могикан», старался собрать воедино культурное наследие многих народов, времен и мест — разбросанные во Вселенной осколки божественного Творения.

Н. А. Богомолов
(Москва)

ИЗ «БАШЕННОЙ» ЖИЗНИ 1908–1910 годов

Когда произносится «Башня», практически всегда имеется в виду ее «героический» период, начиная с лета (или осени) 1905 года до весны 1906. Не успели соборования по-настоящему начаться осенью 1906 года, после возвращения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал из Швейцарии, как она серьезно заболела, и фактически сезон 1906–1907 годов для заседаний пропал. Потом Ивановы отправились на лето в Загорье, что завершилось трагически: Лидия Дмитриевна, заразившись дифтеритом, скончалась. После этого прежней Башни уже не могло быть, однако Вяч. Иванов оставался на прежнем месте, квартиру населяли те же (или близкие) люди, и в этом своем инобытии она продолжала оставаться одним из центров русской интеллектуальной жизни до начала 1912 года, когда поэт простился с Петербургом.

Вместе с тем культурный статус Башни решительнейшим образом переменился. Из особого рода салона она превратилась в место обитания одного человека, пусть по-прежнему обладавшего чрезвычайно высоким статусом в системе культуры того времени. Речь идет не только о месте Вяч. Иванова в русском символизме, но и о его авторитете в литературе вообще. Напомним, что именно на Башне начиналась «поэтическая академия», что отсюда вынесли очень многие представления о собственном творчестве Гумилев и Мандельштам (даже если не говорить о Хлебникове, соотношение которого с символизмом представляется проблематичным и нуждающимся в уточнениях), что «Аполлон» и Общество ревнителей художественного слова были теснейшим образом переплетены с атмосферой Башни этого периода, и потому любые сведения о жизни на Башне после смерти Зиновьевой-Аннибал, когда хроникеров практически не стало, представляют особую ценность.

Не будем повторять уже хорошо, в общем, известные слова о символистском жизнетворчестве, представляя чрезвычайно выразительные в этом отношении фрагменты писем. Напомним только ситуации разных лет, о которых идет речь в письмах.

1908

Первые из публикуемых ниже писем относятся к весне и лету 1908 года, когда семейство Вяч. Иванова (его самого, В. К. Шварсалон и М. М. Замятину), а также А. Р. Минцлову пригласили к себе на лето сестры Аделаида (1874–1925) и Евгения (1878–1944) Казимировны Герцык, у которых было имение в крым-

ском Судак. «Лето 908-го года Вячеслав Иванов провел у нас в Судак. Постепенно приезжали все члены его семьи: девочки, радостно вырвавшиеся из непривычной им, замурованной жизни Петербурга, сбросив башмаки, босиком бегали по винограднику, копались в огороде. Всегда хлопотливая Замятинна <так!>, преданный друг семьи. И Минцлова. Последним приехал он»¹. На деле, первой приехала в Судак Шварсалон, потом Минцлова, и уже в самом конце июня — сам Иванов с Замятинной. Практически два месяца Иванов провел в очень тесном по его меркам кружке людей, упомянутых на страницах публикуемых писем: с начала мая у него жил немецкий поэт И. фон Гюнтер; 12 мая из закрывавшейся на лето художественной школы Званцевой (находившейся по той же лестнице этажом ниже) в квартиру перебрался М. Кузмин; до отъезда на отдых жили с ним вместе пасынок Костя и дочка Лидия; какое-то время прожили знакомые англичане — и, конечно, верная домоправительница и друг Мария Михайловна Замятинна (1862–1919), которая и писала публикуемые ниже письма.

Разлучение семейства (в том числе и с Минцловой, которая была теснейшим образом связана с Ивановыми в это время) выглядело необычным и причиняло немало переживаний почти всем. С одной стороны, в Крыму Иванова нетерпеливо ждала влюбленная в него Е. Герцык². С другой — явно боялась утратить свое влияние на него Минцлова. Сам же Иванов, кажется (во всяком случае, из публикуемых писем), более всего был настроен на работу, т. е. на завершение давних замыслов, все время откладывавшихся. Письма М. М. Замятинной к В. К. Шварсалон прежде всего и интересны именно как свидетельство об этой работе (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 3. Л. 15–22). При публикации мы не сокращаем регулярно появляющихся имен Иванова (Вяч., Вячесл. и проч.), Минцловой (А. Р.), Кузмина (М. А. и др.). Часть первого письма была нами опубликована ранее³. Как параллель к письмам интересны дневниковые записи Иванова июня 1908 года (II, 771–773), особенно потому, что в них зафиксированы прежде всего мистические переживания, а не чисто бытовые.

1

Башня 15 Мая 1908

Четверг

2 $\frac{3}{4}$ ночи.

Дорогая моя Верушка, прости, дорогая, что так долго тебе не писала, и если бы не письма Лидии мален<ькой>, так ты была бы без известий с башни; правда, что я имела в виду эти самые письма Лидии⁴.

¹ Герцык Е. Воспоминания. М., 1996. С. 124.

² Ее переживания выразительно описаны в ее «Воспоминаниях», а также в дневнике, фрагменты которого напечатаны в той же книге.

³ Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 56–57

⁴ Речь идет о Лидии Вячеславовне Ивановой (1896–1985), которая до конца мая оставалась в Петербурге, после чего отправилась в деревню. Прочитируем два ее письма к В. К. из числа имевшихся здесь в виду: От 10 мая: «Аббат <М. А. Кузмин> приходил, злой и нехороший Аббат. Я его



В. К. Шварсалон, Ал. Н. Чеботаревская (на первом плане). Фотография 1907 г. Имение Загорье Могилевской губ. Музей ИРЛИ РАН.

Голубушка, прежде всего не волнуйся и постарайся успокоить и А. Р., и сестер в том, что Вячеслав еще не едет⁵. Он чувствует себя хорошо, и так сильно и усидчиво работает, кажется, за всю зиму думает теперь наверстать.

Он кончает «По звездам»⁶. Теперь подписывает еще большую статью, в которую превратились «Спорады», долженствующие войти в книгу⁷. Дня через два, три книга будет совершенно кончена и отослана в типографию⁸, так что я рассчитываю, что через пять дней самое позднее мы сможем выехать, т. к. теперь мы уж будем ждать Вячеслава.

Представляю себе, к<а>к все в Крыму вы огорчены таким запозданием, и мне ужасно горько, что внешним поводом к<а>к бы являясь виной тому. Но, Верушка, ты не можешь представить, как действительно хорошо и важно, что Вячеслав остался сам с собой совершенно один на несколько дней. Он очень успокоился, напряжен<ные> нервы его отошли. Дня два после вашего отъезда нервы были очень натянуты, но с работой они успокоились. Капель его прошел от моего лекарства почти совершенно. Он все собирается идти гулять (можешь судить по этому, что он хорошо себя чувствует), но все еще не решил, когда лучше пойти, — днем или ночью. У нас буквально не было ни единой души за это время, кроме Сомова на <1/2> часа, т. к. всем сказано и говорится, что Вяч. в Крыму. Ты ужасную глупость сделала, что написала Над. Григ. о том, что Вяч. не уехал⁹; Кузмину и Гюнтеру на вечер в «Шиповник»¹⁰ пришлось уверять, что это недоразумение, и они объяснили, что Вячеслав поехал, только с другим поездом¹⁰.

позвала и композицию свою ему показала, а он хоть бы что; подпал на рокале, перевернул все, не дочитав 4 строчки, и мне ничего не сказал, с умирающим писком своим побежал к Гюнтеру, писка <так!>: “Не покидайте меня, Гюнтер”. Ага! Сника! доказал, что ему не интересно! Никогда ему больше ничего не покажу! хладнокровию противнику! Ненавижу я этого Аббата! противный. Фу! ничего ему не покажу! Ему не интересно? Нет? Так и мне не интересно. Возись со своим Подозвонком, мне наплевать <так!>. Дрянь хладнокровная, больше ничего! Прямо бы и сказал: “Мне не интересно!” или “Я хочу с Гюнтером идти”. А не увиливал бы, как змея, да удирал, как трус! Ничего открыто не может сделать. Ничего в нем хорошего нету» (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 26. Ед. хр. 6. Л. 7 и об.). От 11 мая: «Дорогая моя Верушка, Как поживаешь? Ну Бог с ним, с Аббатом нашим. Знаешь ли ты, что он вчера был в ужаснейшем настроении. Сердце не Аббат вчера за столом, а “cadavre” какой-то. Он сидел с полураскрытым ртом и глядел мертвыми глазами рассеяно повсюду» (там же. Л. 9).

⁵ См. недатированное письмо В. К. Шварсалон к Замятиной, где подробно рассказывается об этих тревогах Мишцовой: Бозомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 55–56.

⁶ Первый сборник критических статей Иванова (СПб., 1909).

⁷ Статьи, составленная из ряда отдельных, сравнительно небольших фрагментов, часть которых ранее публиковалась отдельно (Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 338–376).

⁸ Книга отправлена в типографию не была, о чем см. ниже.

⁹ Имеющееся в виду письмо нам неизвестно. Над. Григ. — Надежда Григорьевна Чулкова (урожд. Степанова, 1874–1961), жена писателя Г. И. Чулкова.

¹⁰ Иоганнес фон Гюнтер (1886–1973), часто в кругу друзей именовавшийся также «Югозис», немецкий поэт и драматург, переводчик русских писателей на немецкий язык. Фрагменты его мемуарной книги «Жизнь на восточном ветру» (немецкое издание — München, 1969) в переводе К. М. Аздовского опубликованы: Наше наследие. 1990. № 6. О выезде издательства «Шиповник» см.: Кузмин М. Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 596. — Далее в тексте это издание обозначается: Кузмин (с указанием страницы).

Общество наше составляют исключительно Мих. Ал. и Гюнтер, но и с ними Вячеслав бывает по очень малу. Поговорит немного, прослушает сонату¹¹ и опять за работу. Бодро чувствует себя, замечательно, работой увлечен. Но работает не так, чтобы заставить надолго, а так, чтобы скорее кончить и ехать. Кто любит Вячеслава, не должен за него теперь беспокоиться*. Еще повторю, что для Вячеслава было страшно важно и необходимо остаться одному после этой зимы. Найти себя самому. Ты понимаешь, я думаю, всю важность этого. Сама увидишь, как приедет, и обо всем лично поговорит с тобой. Знай, что мы, конечно, все рвемся скорее к вам, но так было должно, к<а>к вышло.

Сейчас Вячеслав работает у себя, по обыкновению в постели, я сижу в столовой и пишу тебе, тут же за столом сидят Гюнтер и Аббат за работой. Дело в том, что Гюнтер б<ыл> у Станиславского по поводу своей драмы, для рекомендации драмы ему Вячесл<ав> вместе с Кузмин<ым> написали отзыв за своими двумя подписями; отзыв имел такое действие, что Станиславский посулил Гюнтеру поставить драму, если Кузмину <так!> спешно, до 25-го, переведет ее. Теперь они оба вместе все дни и ночи сидят за переводом¹². Мих. Ал. это очень хорошо, т. к. усидчивая работа его успокаивает, а то он был, к<а>к тебе уже и Лидия писала, в отчаянном состоянии. Переводит ночью они у нас, а днем у Мих. Ал. **

Сейчас Мих. Ал. просил кланяться тебе и сказать, что он в таком настроении, что решил не пить, не есть (кроме того, как он это будет делать), не стричься, не бриться, не мыться до осени. Срок подачи апелляции¹³, оказывается, еще через 14 дней от вчерашнего. Пока я хлопочу со сбором, часть суммы уже собрана. Думаю, что можно на взносы рассчитывать на Герцыков и Гриневич¹⁴. <...>

Кажется, обо всем написала пока что. Думаю, что выедем во вторник. Конечно, телеграфируем о выезде. Целую дорогую мою, к<а>к люблю.

Целую А. Р. и сестер. Поклон Евг. Ант. ¹⁵ Маруся.

* Читай одна это. — Примеч. М. М. Замятиной.

¹¹ См.: «Отец был в высшей степени музыкален. Композитор, который связан со всей его жизнью, это Бетховен <...> В первый год после смерти мамы <1907–1908> он каждый вечер слушал у себя сонату Бетховена, которая исполнялась Анной Мишцовой, прекрасной пианисткой-дилетанткой» (Иванова, Лидия. Воспоминания: Книга об отце. [Paris, 1990]. С. 33–34). В отсутствие Мишцовой играл М. А. Кузмин.

¹² Речь идет о драме Гюнтера «Очаровательная змея». Она была издана по-немецки, русский же перевод, сделанный Кузминым, погиб в Мюнхене во время бомбежек 1944 г. См. обмен шуточными письмами между Кузминым и Ивановым в приложении. О визите к С. Станиславскому Гюнтер рассказывал в воспоминаниях (Наше наследие. 1990. № 6. С. 65). Аббат — прозвище Кузмина на Башне.

¹³ Речь идет о приговоре по делу о публикации книги «Три пьесы», арестованной по ст. 1001 Уложения о наказаниях. В дневниковой записи, датированной 29 апреля — 1 мая, Кузмин зафиксировал: «Меня присудили к 200 р. или месяцу сидения» (Кузмин, с. 34). По всей видимости, деньги для уплаты штрафа были собраны среди знакомых Ивановых.

¹⁴ Речь идет о супругах В. С. и П. И. Гриневич, близких друзей семейства Герцык, знакомых Иванов и Кузмина. Подробнее о них см. в главе «Вера» воспоминаний Е. К. Герцык.

¹⁵ Евгения Антоновна Лубны-Герцык (1855–1930), мачеха сестер Герцык.

** На листе 17 об. многократно карандашом (видимо, В. К. Шварсалон) написано «Куранты» или части этого слова, а перед началом текста (в перевернутом виде): «М. Кузмин».

2

22 Мая <1908>, четверг
«Открытка»

Дорогая моя Верушка — к<а>к видишь, Вячеслав заработался в Петербурге. Через два дня книга «По звездам», рассчитываю, будет мною окончательно вся отвезена в типографию. Она будет до 340–50 страниц. Им сделано теперь очень много, т. е. прибавлено к книге, и она вся устроена. Работает он все время, ему ровно никто не мешает. Чувствует он себя, благодарить Бога, хорошо. Очень торопится кончить все и ехать к Вам. <...> Аббат и Гюнтер уже приступили к переводу эпидога. Сегодня Аббат написал два стихотвор<ения>, ему к «Rolla»¹⁶ осталось еще только два. <...>

3

СПБ 1 Июня 3 ч. ночи
Троицын день.

Дорогая Верушка, насили выбрала минутку написать тебе. В данное время на башне след<ующее> население: Mr Pares * и Mr Harger, занимающие две башенные комнаты (Mrs Pares* уехала)¹⁷, Гюнтер, живущий все еще в четвертой квартире, Аббат — в маминой комнате и Алекс. Ник.¹⁸ в новой башенной, т. е. в кабинете со статуей.

В пятницу я проводила, наконец, маленькую Лидию в Копорье, куда ее пригласила по телефону тетя Лиза¹⁹. <...>

2 Июня, 5 ч. дня

<...> Костю²⁰ проводила тоже в пятницу, только Лидию отвезла к Зиновьевым к 4-м, а Костю провожали вместе с Мих. Ал. и Гюнтером в 9 ч. веч. После

¹⁶ «Новый Ролла» — неоконченный стихотворный «роман в отрывках» Кузмина (1908–1910), в окончательном виде опубликованный в его книге «Глиняные голубки» (Пг., 1914). Написание имени героя латиницей должно напоминать о связанности поэмы Кузмина с поэмой А. де Мюссе «Ролла».

¹⁷ Сэр Бернард Пэрс (1867–1949) — известный английский славист. О Harger'e сведениями мы не располагаем.

¹⁸ Александра Николаевна Чеботаревская (1869–1925), именовавшаяся в домашнем кругу Ивановна также Кассандрой, — переводчица и журналистка, близкий друг Ивановых. Подробнее см.: Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 238–295.

¹⁹ Копорье — имение родных Л. Д. Зиновьевой-Аннибал под Петербургом, выразительно описанное Л. В. Ивановой (*Иванова, Лидия*. Воспоминания. С. 26–28). Тетя Лиза — жена А. Д. Зиновьева, брата Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

²⁰ Константин Константинович Шварсалон (1892 или 1893 — ок. 1918) — брат В. К., пасынок Иванова.

3-го звонка Костя зажжет спичку и Мих. Ал. должен б<ыл> ее потушить, так<им> образ<ом> на вокзале б<ыло> последнее тушение Кости²¹. <...>

Только что проводили одних, к<а>к приехала Ал<ександра> Ник<олаевна> в пятницу же, но она, кажется, действительно уедет завтра, собирается, по обыкновению, она с первого дня. Она с собой увезет, наконец, Бог даст, «Cor ardens», кот<орый> совершенно переработан в смысле перестановки и посвящения, так что книга приобрела совсем иное значение, и хорошо б<ыло>, что вы забыли ее, но работы, конечно, было у Вяч. не на один день с нею²².

Книгу «По звездам» я уже хотела везти в типографию, но в последнюю минуту Вяч. решил поместить в нее еще две своих рецензии, одну о рус<ском> языке, другую о Мом<м>зене, сделав из них очень маленькую статью²³. Так что теперь за этим задержка, но это, после отправки «Cor Ardens», на один день. После этого он засядет опять за Лидию бумагу²⁴, и, след<овательно>, скоро уже тронется в путь.

Ал<ександра> Ник<олаевна> пишет Аде²⁵, каким она его нашла, след<овательно>, Верушка, ты не волнуйся за него, что он так застрял в Петербурге.

Гюнтер все еще в Петерб<урге>, хотя перевод его драмы давно кончен Мих. Ал-ем, но ему еще никуда ее не удалось поместить, а следовательно, и получить за нее аванс, а след<овательно>, и не с чем выехать, теперь он ждет денег от родителей.

Мих. Ал. я все задерживаю на башне для Вячеслава, он теперь в работе и литературной и музыкальной. Кончил первую часть «Rolla» — в ней 8 песен, но будет еще 2 части (по совету Вячесл. он ее увеличит), план уже разработан, написаны еще и планы рассказа и план «Эхо»²⁶. Затем летом Мих. Ал. будет еще многое писать. Сейчас Мих. Ал. пишет музык<у> на Вячеслава²⁷.

Из этого видишь, что он в хорошем настроении, хотя и тоскует без писем, кот<орые> уже пишутся ему в Окуловку, а он сидит здесь²⁸.

²¹ О «тушении» (с некоторой гомозротической подоплекой) К. К. Шварсалона Кузмин не раз пишет в дневнике.

²² Речь идет о наиболее представительном двухтомном сборнике стихов Иванова, издание которого планировалось очень давно, но не исполнилось и в это время: он был издан лишь в 1911–1912 гг.

²³ План осуществлен не был.

²⁴ Речь идет о рукописях Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

²⁵ Домашнее имя А. К. Герцык.

²⁶ Речь идет о первой главе упоминавшейся поэмы «Новый Ролла» (действительно состоящей из восьми стихотворений). Какой рассказ имеется в виду — неясно, нет у нас сведений и о произведении под названием «Эхо».

²⁷ Вероятно, речь идет о музыке к стихотворению «Breve aevum separatum...», о котором О. А. Шпор рассказывала, явно со слов Иванова: «Вдруг он услышал голос, медленно и внятно произносивший какие-то латинские слова. Он, не пытаясь понимать, стал их записывать. <...> Перечитал. Стихи небезупречные. Есть ошибки. Исправить? Не решился. <...> Потом напечатал в “Cor Ardens” в виде вступления к разделу “Любовь и Смерть”. Но всегда предупреждал читателей, что он не знает, его эти стихи или не его...» (*Деларт О*. Введение. II, 130–131). Ноты музыки Кузмина опубликованы как приложение к «Cor Ardens».

²⁸ Недалеко от ст. Окуловка Новгородской губ. в поселке у бумажной фабрики жила семья сестры Кузмина, с которой он проводил иногда по несколько месяцев. В 1908 г. он уехал в начале июля в Окуловку.

Залог за него удалось собрать, причем 50 р. получены заимообразно до осени, их надо будет выплатить осенью опять подлинской.

У нас за все время со стороны б<ыл> только Меерхольд <так!>, и это б<ыл> хорошо для Вячеслава, да Нувель приходил раз к Мих. Алекс., а то и Мих. Ал. ведь теперь нигде не бывает, — совсем монастырское житье²⁹. <...>

Сейчас Вяч. строчит ответную заметку в «Весы» на статью Андр<ея> Бел<ого> в № 5. Вы, верно, ее уже прочли³⁰.

Только что Гюнтер прислал Вячеславу немецк<ие> стихи.

Очень часто они с Вяч. обмениваются немецкими стихами. Сегодня Гюнтер запоздал, а то обыкновенно он кладет на поднос с утренней почтой. Вяч. отвечает ему немецкими же стихами. Гюнтер и Вяч. собираются продолж<ить> такой обмен и по почте. Но для того, чтобы Вяч. ответил стихами, надо, чтобы стихи Гюнтера были хороши, на дурные или посредствен<енные> Вяч. стихов не пишет. Гюнтер в восторг приходит от немец<их> стихов Вячеслава, говорит, что не уступают Стефан Георгу <так!>³¹.

Вчера ночью и утром была над городом чудная радуга совершенно целая, а в то же время чудно выходило солнце, так что мы потащили с Гюнтером и аббата и Вячеслава на крышу³².

Целую дорожку мою детку крепко. Поцелуй от меня и Евгению и Адела<иду> Казимировну. Сердечный поклон Евгении Антоновне.

Анну Рудольфовну целую, и передай, что завтра же высылаю ее рукопись³³, раньше не могла, т. к. почта в праздники была закрыта.

Целую еще и еще.

Маруся

<Рукой Иванова: > Боюсь, что ты меня забываешь.

Спешу. Скоро приеду. Не сердись. И сделай, чтобы на меня не сердились.

А. Р. поцелуй от меня руки. Сестрам привет.

Целую как люблю. Твой Вячеслав.

* В оригинале ошибка: Paers.

²⁹ Визит В. Э. Меерхольда состоялся 30 мая. Приход Вальтера Федоровича Нувеля (1871–1949), композитора-дилетанта, активного участника петербургской культурной жизни 1900-х годов, близкого приятеля как Кузмина, так и Иванова, в дневнике Кузмина не отмечен.

³⁰ Речь идет о статье Иванова «Б. Н. Бугаев и «Realia»» (Весы. 1908. № 7. С. 73–77), являющейся отсылкой на статью Андрея Белого (подписано: Борис Бугаев) «На перевале. XII. «Realia»» (Весы. 1908. № 5. С. 59–62).

³¹ Шесть стихотворений под общим названием «Gastchenke», обращенных к И. фон Гюнтеру, вошли в книгу «Cor Ardens». В примечаниях к этому циклу О. А. Дешарт писала: «В свой второй приезд в СПб. в 1908 г. он <Гюнтер> по приглашению В. И. поселился на «башне». Как-то раз Гюнтер подслушал им написанные стихи под дверь спальни В. И., который в тот же день подросил в комнату своего гостя стихотворный ответ по-немецки. На следующее утро Г. опять подслушал в спальню стихи, и опять ему тем же ответил В. И. Так в течение некоторого времени они играли в «подарки» стихами» (II, 737). Стефан Георге (1868–1933) — немецкий поэт-символист. Ср. в воспоминаниях И. фон Гюнтера: «Бывая у Иванова, я часто думал о Стефане Георге. Ибо Иванов отчасти воплощал для меня представление о поэте» (Наше наследие. 1990. № 6. С. 61).

³² См. также: Кузмин, с. 37–38.

³³ О какой рукописи идет речь — неясно.

1909

Персонажи этих писем почти те же, что и в письмах прошлого года: в начале июля, рассорившись с семьей сестры и очень расстроенный, приехал в Петербург Кузмин и в середине месяца Иванов предложил ему пожить на Башне (это пребывание затянулось до 1912 года). Именно на этот период приходится наиболее страстная влюбленность В. К. Шварсалон в него. Но в письмах она практически не отражена, т. к. вскоре после переезда Кузмина, 24 июля, В. К. уехала вместе с Ал. Н. Чеботаревской в имение Отрадино Саратовской губ., принадлежавшее О. П. Орловой, куда и адресованы публикуемые письма.

Но до этого всем «башенным» обитателям пришлось пережить чрезвычайно волнующее событие: в конце июня и начале июля в Петербург приехала М. В. Сабашникова, отношения с которой у Иванова были столь напряженными, что он, сперва пригласив ее пожить на Башню, на следующий день взял это приглашение обратно, а сами встречи их проходили под наблюдением А. Р. Минцовой и В. К. Шварсалон, — совершенно очевидно для того, чтобы не сорваться в пропасть любовной близости. Примерно так же переживала это В. К.³⁴ Вряд ли Сабашникова и Минцова были взволнованы менее.

Но к тому времени, когда Замятнина пишет публикуемые письма, напряжение более или менее спало, а Иванов принялся за работу. В это время он переводит стихи Новалиса³⁵, по-прежнему работает над «Cor Ardens», держит корректуры своей диссертации, которая выйдет по-латыни на будущий год, участвует в подготовке первого номера журнала «Аполлон». Общее настроение выразительно фиксирует дневниковая запись Иванова от 25 июня (еще до приезда Сабашниковой):

«Летние дни в городе. Хорошо на башне. Устроенный, прохладный, тихий оазис на высоте, над Таврическим садом и его зеленой чащей-прудом с серебряными плесами. Латинские корректуры, филологические злукобращения, мифология. Вечером мое открытое полукруглое окно, налево от старинного дедушкина бюро, за которым я сижу, спиной к другому маленькому Лидиному бюро из красного дерева, где розы перед ее портретом, — окно мое становится волшебным просветом в мир зеленых, синих, фиолетовых пятен, зыблющихся за светлой рекой призрачных морей, облачных далей и багровых закатных химер» (II, 773).

Письма находятся в той же единице хранения, что и письма 1908 года, л. 25–36.

³⁴ Об отношении В. К. к Кузмину и к приходу Сабашниковой наиболее открыто свидетельствует ее дневник 1909 г., опубликованный в кн.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 319–334. — Текст дневника В. И. Иванова здесь и далее сверен с оригиналом, хранящимся в Римском архиве, и неточности исправлены без оговорок.

³⁵ Подробное см.: Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, 1994.

4

СПБ 30 Июля 1909

Четверг
6 ч. веч.

<...> За Вячеслава пока ты будь совершенно покойна, пишу это совершенно по чести и по истине, насколько могу судить. Он совсем не в том настроении, <а>к когда ты была в Мерреколе³⁶. Пока он ни разу видимо не грустил, <а>к тогда. До вчерашнего дня он наслаждался поэтическим творчеством: переводом Новалиса и окончанием шести сонетов для «Cor Ardens». Со вчерашнего дня засел за примечания к «Дионисию»³⁷, сначала было трудно войти опять. Ночью же опять переводил Новалиса³⁸, т. к. примечания — дневная работа. Сегодня принесли латинскую коррек<туру>, и он сидит за нею. Расходимся мы не позже часу ночи; второй день, что около 2-х часов Вяч., Куз<мин> и я завтрак<аем> вместе. Обедает в 7 ч., после до 10 3/4. Вяч. работает. От 10 1/2 до первого часу чай, и музыка³⁹, и чтение вслух. В 1 ч. или 1 1/2 я уже в постели. Вчера за обедом чирикала с увлечением Савитри⁴⁰. Тотчас после обеда ушла. Кроме нее никого не было за все это время, и М. А. не скучает. Весь день сидит у себя и пишет «Иосифа» — торопится кончить⁴¹. Начал еще «Ролла»⁴². Выходит днем на полчаса погулять с какой-нибудь<уд> целью в виде моих поручений или своих. Вячеслав в единствен<ный> не дождливый вечер гулял на Неву по собствен<ной> инициативе, а то все дни сильные дожди после обеда. <...>

12 1/2 ч. веч.

Уже разошлись. Сегодня только музыка была и чай с 11 до 12 1/2. После обеда Вяч. гулял в Таврическом и потом прилежно продолжал править латинскую коррек<туру> — и теперь ее уже оканчивает. Хочет непременно завтра отослать в типографию. Аббат читал сегодня 2-ю песнь «Ролла» за обедом, а вчера вечером окончание 3-ей части «Иосифа». <...>

Вчера было письмо от Городецкого, из Москвы, где он был на несколько дней (теперь он опять в Васильсурске), в Москве встретился с Маргаритой,

³⁶ В. К. уехала в Мерреколь 25 июня (II, 773), обратно Иванов вызвал ее 28 июня (II, 777).

³⁷ Речь идет о неосуществившихся планах издания книги «Эллиническая религия страдающего бога». См. в дневнике Иванова запись от 1 августа: «Работаю у окна над примечаниями к Дионисию» (II, 780).

³⁸ См. в дневнике Иванова запись от 25 июня: «В постели ночью прикасаюсь там и здесь к стихам Новалиса, которые хотел бы перевести» (II, 773).

³⁹ Музыка, согласно дневнику Кузьмина, — квартет Cis-moll Бетховена, который он играл.

⁴⁰ Савитри — псевдоним польской писательницы Хелены Загорской. Ее присутствие и темы болтовни зафиксированы Кузьминым 23 июля: «Обедала у нас Савитри, болтая à tout et à travers» (Кузьмин, с. 154); потом 27 июля: «Пришла Савитри, чирикала о милитаризме, Ариане etc.» (там же, с. 155) и, наконец, 29 июля: «За обедом была Савитри, болтавшая à tout et à travers о католицизме» (там же, с. 156).

⁴¹ Речь идет о романе «Нежный Иосиф» (Золотое руно. 1909. № 1–10), над которым Кузьмин работал в это время. Подробнее всего работа описана в дневнике Вяч. Иванова.

⁴² См. выше, примеч. 15.

5

СПБ 2 Августа 1909

Воскресенье
1 ч. ночи

Поздравляю тебя, Верушка моя дорогая, с днем рождения твоего, крепко тебя целую.

Пишу сейчас, как все уже разошлись спать. От 11 ч. до 1 ч. был чай, чтение 2-х глав «Прек<расного> Иосифа» и музыка⁴³. Сегодня в третьем часу приехал в отпуск Костя, вчера не приехал из-за дурной погоды⁴⁴. Он дома позавтракал, потом поехал к моей маме <...>

С того письма уж не знаю, какие события произошли. Все продолжается то же. Кузьмин пишет или переписывает у себя. Вячеслав усидчиво сидит за своим столом. Отослал коррект<уру> 3-его листа латинской диссер<тации>. Теперь днем сильно работает над примечаниями, а ночью переводит Новалиса. Сегодня хоть и хотелось ему гулять, не ходил из-за воскрес<ного> дня. <...>

От Ан. Руд. сегодня не было письма. Что-то выехала она сегодня за границу?⁴⁵ 5-го вечером Вяч. будет в «Аполлоне», получил усиленное приглашение от Маковского⁴⁶. <...>

⁴³ Письмо С. М. Городецкого сохранилось:

27-VII-09

Дорогой Вячеслав!

Невероятно счастливая встреча — и вот я пишу Тебе — угадай, у кого, с кем и чью ручку держу? Ни за что не угадаешь!

М-а-р-г-а-р-и-т-ы!

Я приехал сегодня утром в Москву и уезжаю вечером. Идя по улице, остолбенел и расплеснул руки, увидя ее.

Твоя книга здесь производит сенсацию. Тастевен прыгает и говорит: за десять лет не было ничего подобного. Потом прыгает еще выше и восклицает: нет! за двадцать пять. Пришли же мне: <Ручкой Савашиниковой> и мне. Мой адрес: Василь-Сурск, мие <Ручкой Савашиниковой> а мне: Брестская Ж. Д. ст. Издешково. Имяне Богдановича (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 53. Л. 15).

⁴⁴ Письма А. Р. Минцловой к Иванову хранятся: ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 30. Ед. хр. 1–10; карт. 31. Ед. хр. 1–6. Письмо от 23 июля 1909 г. опубликовано: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 76–77 (там же использованы и многие другие письма, в том числе и этого времени).

⁴⁵ Кузьмин играл «Дон-Жуана» Моцарта и адажио из пятой симфонии Бетховена (II, 781).

⁴⁶ См. в дневнике Иванова: «Приехал из лагерястройной Костя, скучающий и недовольный тем, что Зиновьев его не зовут на остаток летней вакации в Копорье» (II, 781).

⁴⁷ Получение письма от Минцловой отмечено Ивановым в дневнике на следующий день. Она уезжала в Германию и Швейцарию.

⁴⁸ Сергей Константинович Маковский (1877–1962) — поэт и искусствовед, редактор журнала «Аполлон», над первым номером которого шла работа. О редакционном собрании «Аполлона», действительно состоявшемся 5 августа, см. в дневнике Иванова (II, 783).

6

СПБ Четверг
6 авг. 1909

<...> Сейчас Костя поехал провожать Модеста⁴⁹, кот<орый> вдруг сегодня появился, оказыв<ается>, он уже две недели здесь и не подозревал (по счастью), что кто-нибудь из нас здесь, сегодня вызвал меня по телефону, не знаю уж как узнал, и сегодня же часов около 7-ми прибыл. Отрастил бороду, по-прежнему от всего вздыхает и отчего-то ноет, говорит, что массу курсов прочел по семи раз, странная система заниматься! Вообще зубрил нечто <?> и теперь зубрит, и пишет Вольфу рецензии и заметки (напис<ал> <?> о поэтич<еской> академии, читал ранее, чем напечатано, — сегодня — сносно, но есть и неточности)⁵⁰. Сейчас у Вячеслава Каблук⁵¹.

23 Авг<уста> 1909⁵²

<...> Вячеслав тем временем верно кончит примечания к «Дионису», ему приблизительно, он рассчитывает, дней на десять или даже на неделю осталось работы, уже совсем к концу идет дело. Новалис вчера кончен переводом⁵³. Теперь только всего собрать надо. Латинская диссерт<ация> движется не очень стремительно, но не из-за Вяч., а из-за набора — очень долго набирают, т. к. для латинск<ого> шрифта один наборщик и ему еще очень трудно. Вячеслав же стремительно исправляет. Напечатано уже 3 л. и печатает<ся> четвертый, а набирается 5-й — всего будет около 8 л.

«Cor ardens» коррект<уры> посланы <?>, верно, будет еще только одна, так что в сен<тябре> уже, верно, выйдет. Прибавлено еще 8 стих<отворений> — за последнее время написанные⁵⁴. <...>

<24 августа>

У нас сегодня Судейкин, Гумилев и Маковский вечером, пили чай, говорили об «Аполлоне». Кузмина Вячеслав показывал Маковскому⁵⁵. Мих. Ал. пел и

⁴⁹ Модест Львович Гюфман (1887–1959) — в то время молодой поэт и автор трактата «Соборный индивидуализм» (СПб., 1907), впоследствии известный литературовед.

⁵⁰ Имеется в виду статья Гюфмана «Поэтическая академия» (Известия книжных магазинов т-на М. О. Вольф, 1909. № 8). Речь в ней шла о собраниях на Башне весной 1909 г., когда Иванов читал модомам потом лекции о русском стихе.

⁵¹ О визите Сергея Платоновича Каблук⁵¹ (1881–1919) к Иванову см. записи в дневниках Иванова (II, 783–784) и самого Каблук⁵¹ (процитировано: Кузмин, с. 633).

⁵² Письмо от 6 августа отправлено не было; 23 августа Замятина написала и отправила данное письмо, после чего, найдя неотправленное письмо, начала на нем писать 25 августа. В нашей публикации эти письма соединены воедино в хронологическом порядке.

⁵³ См. в дневнике Иванова за этот день: «Новалис в сущности окончен (остается только любимое стихотворение: «Надпись на воротах лабидша»)» (II, 794).

⁵⁴ Видимо, этот пассаж связан с дневниковой записью Иванова: «Открытка Валерия <Бриосова> из Бриенсы была радостью дня. Он требует «Cor Ardens», говорит, что книга «всем нужна»» (II, 794).

⁵⁵ См. в дневнике Иванова за этот день: «Судейкин, Гумилев, С. Маковский. Первый просит прочесть перевод жемчуг; второй зовет в Ц<арское> Село в воскресенье; последний — все об Аполлоне, аполюнистике и аполюнистике журнала. <...> «Показывал Кузмина» (II, 795). Кузмин же записал следующее: «С<ергей> Ю<рьевич> Судейкин» — захватил к нам, где уже были Гумилев, потом пришел Маковский. Беседовали, играли, читали стихи. «Ролла», кажется, имел успех» (Кузмин, с. 161).

играл; уже раньше Маков<ский> приглашал Мих. Ал. в «Аполлон»⁵⁶, теперь решено, что «Ролла» будет печататься в «Аполлоне», он будет длинный — семь частей, пока пишется к концу третья⁵⁷.

Перед обедом Мих. Ал. играет каждый день с Лидией в четыре руки.

25-го

Модест больше не был. Опять из Гельсингфорса прислал открытку⁵⁸. Ивойлов тоже еще не появлялся опять⁵⁹.

Сегодня Мих. Ал. вечером не был дома, вернулся около часу. Около 11 ч. пришел Потемкин, читал свои стихи, он уже и раньше был несколько раз с Нувелем у Мих. Ал. и у нас, пили чай и музицировали⁶⁰.

Сомов раз был к обеду⁶¹. Мейерхольд был вечером. Ольга Мих., бедная, выкинула и лежит в больнице, было опасно, но теперь прошла опасность⁶².

1910

В отличие от писем 1908 и 1909 годов, эти отправлены за границу. 21 мая 1910 года Шварсалон отправил в экскурсию по Греции с группой студентов под руководством Ф. Ф. Зелинского. К этой же группе присоединился и В. Э. Мейерхольд, незадолго до того бывший режиссером в Башенном театре, т. е. во время постановки драмы Кальдерона «Поклонение кресту» 19 апреля 1910 года, где В. К. принимала самое активное участие. Мало того, 4 мая был составлен план распределения должностей и возможный репертуар для продолжения деятельности:

«Директор Вяч. Иванов
Администратор В. К. Иванова-Шварсалон
М. А. Кузмин
Главный режиссер Вс. Э. Мейерхольд
Главный художник С. Ю. Судейкин

⁵⁶ См. в дневнике Кузмина запись от 14 июля: «Провожая Гумил<ева>, встретил С. Маковского, пригласившего меня в «Аполлон»» (Кузмин, с. 152). 8 августа он отнес Маковскому стихи для нового журнала (Кузмин, с. 158).

⁵⁷ Кузмин написал всего 4 главы «Нового Ролла», остановившись буквально на полуслове. Подробнее см.: Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 730–731.

⁵⁸ Вероятно, имеется в виду открытка на шведском языке, отправленная из Гельсингфорса 12 августа (ОР РГБ, ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 61. Л. 16).

⁵⁹ Владимир Николаевич Ивойлов (псевд. Княжнин, 1883–1942) — поэт и критик, получивший в дневниках Иванова (II, 785) и Кузмина (с. 158) одинаковую оценку «нудный», был у Ивановых 8 августа.

⁶⁰ Визиты поэта Петра Петровича Потемкина (1886–1926), обычно в компании его любовника В. Ф. Нувеля, в дневнике Иванова зафиксированы 7, 11, 15 и 25 августа.

⁶¹ Имеется в виду визит К. А. Сомова 14 августа (II, 789).

⁶² Замятина вспоминает о визите В. Э. Мейерхольда 7 августа (II, 784). Ольга Михайловна Мейерхольд (урожд. Ролла, 1874–1940) — актриса, первая жена В. Э. Мейерхольда.

Veto Директора в выборе пьесы.

Главная деятельность комитета — а) выбор пьесы б) назначение времени, места
е) рас<пределение> приглашений д) утвержд<ение> распределения ролей.

Монархия режиссера с момента, когда пьесы уже установлены.

Приглашение режиссеров и художников по инициативе Мейерхольда и Судейкина.

Административные функции по режиссуре и постановке несет В. К. Иванов-Шваралон.

Режиссер и художник предлагают комитету проект распредел<ения> ролей, Комитет его утверждает⁶⁵.

В список пьес для возможной постановки вошли: «Кузмин. Св. Евдокия; Сервантес. Театр чудес; Сакунтала; Турецкая пьеса; Шекспир<овский> период; Куранты Любви; Античная пьеса; Кальдерон», причем был даже составлен план первых трех спектаклей: «I спектакль: Кузмин. Св. Евдокия; Сервантес». Театр чудес; II спектакль — [Античный] Шекспировский; III. Античный»⁶⁶. «Башенный театр» и Мейерхольд не раз упоминаются в письмах.

Но Иванов более всего был занят не театром, а теми работами, о которых в письмах говорится, а кроме того — замолчанным: после знаменитых заседаний конца марта и начала апреля в «Обществе ревнителей художественного слова», где он читал доклад, ставший потом «Заветами символизма», Иванов перерабатывал его текст в статью для журнала «Аполлон».

Справиться с этим он хотел до отъезда в Италию, где должен был встретиться с падчерицей и провести какое-то время. Вылилось это пребывание в долгое (до конца октября) и чрезвычайно важное во многих отношениях — но об этом мы уже имели случай поговорить⁶⁷.

Помимо этого, в Италии А. Р. Минцлова обещала ему встречу с таинственными «братьями», для чего собиралась сама приехать в эту страну. Весной 1910 года в ее отношениях сперва с Андреем Белым, а потом и с Ивановым произошел серьезный кризис, с которым ей еле-еле удалось справиться, и планировавшая итальянская встреча должна была, по ее замыслу, разрешить конфликт. Однако, как известно, в Италию она не приехала, и после 18 августа 1910 года никаких точных сведений о ее судьбе нет.

Публикуемые письма хранятся: РГБ. Ф. 109. Карг. 20. Ед. хр. Л. 1. 1–10. Фрагмент письма 8 был опубликован Г. Г. Суперфинном и Р. Д. Тименчиком в примечаниях к письму Ахматовой к Брюсову (Записки Отдела рукописей / Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. М., 1972. Вып. 33. С. 274; более полный вариант публикации: *Cahiers du monde russe et soviétique*. 1974. Vol. XV. N 1 / 2. P. 190). Отрывки других писем процитированы в комментариях к дню М. А. Кузмина.

⁶⁵ ОР РГБ. Ф. 109. Карг. 45. Ед. хр. 38. Л. 1.

⁶⁶ Там же. Л. 1 об.

⁶⁷ См.: Босомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова // *Europa orientalis*. 2002. N 2. С. 105–114.

7

Башня 7 июня 1910

Целую неделю не отсылала тебе письма, хотя уже и начина<ла> писать тебе, были к тому разные причины. Вчера вечером уехала А. Р.⁶⁸, и сегодня Вячеслав уже засел за работу и хотя сегодня по времени работал недолго, но уже совсем вошел и к<а>к-то сразу в работу и написал целый экскурс (к примечан<иям> «Религии Дион<иса>») о греч<еской> трагедии. До сегодняшнего дня «Греч<еской> Рел<игией>» не занимался, но каждый день писал по газетке, так что написал два цикла: один «о розе» в 7 газет, и другой об «из слововой кости башне» в 3 газетки <так!>. Не знаю, какой начнет теперь цикл. Все эти газетки уже не войдут в «Cor Ardens»⁶⁹. Мих. Ал. тоже записал стихи, Юр. Ник.⁶⁸ пишет тоже, но сравнительно ослаб несколько.

Башня 4 ч. дня 8 июня. Вторник

Сию у себя в комнате. Вячеслав еще спит. Юраша уже встал необычно⁶⁹. Мих. Ал. наигрывает на пняно свои композиции. На улице холодно, идет град. <...>

Вчера у Вячеслава было torticollie⁷⁰ и не совсем здоровилось, уж не знаю, надудило ли ему и неудачно повернулось, но работать это ему не помешало. Вечером была Тамаша и Ник. <?> Арт. Вяч. ее много расспрашивал про Армению, ведь его первая газетка об Армении⁷¹.

8

Башня 16 июня 1910. Среда

<...> Вячеслав совсем вошел в свою работу, и она у него хорошо движется; несколько дней он даже вставал к завтраку, чтобы побольше поработать.

Стихов он написал уже целых 15, это все для Rosarium'a. Последнее время чувствует он себя физически хорошо. <...>

⁶⁸ Минцлова сообщила, что по вызову своих оккультных руководителей отправилась в Чердынь (под Пермь), но на вокзале в Вологде ее встретил один из тех, к кому она ехала в Чердынь, и направил в Архангельск, а потом на Соловки. Из этого путешествия она вернулась 22 июня.

⁶⁹ Вопреки этим словам, вследствие задержки издания книги все газетки (написание слова в то время не установилось, мы сохраняем варианты текстов, где оно встречается) успели попасть в «Cor Ardens», открывая пятую книгу этого сборника — «Rosarium» (циклы «Газеты о розе» и «Turtis eburnae»).

⁷⁰ Юрий Никандрович Верховский (1878–1956), далее называемый также «Юраша», — поэт, историк литературы, друг Иванова. Подробнее см.: *Лавров А. В.* Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. С. 194–226.

⁷¹ Имеется в виду, что Верховский, подобно Иванову, вел ночной образ жизни и потому очень поздно просыпался.

⁷⁰ От фр. torticollis — ревматические боли в шее.

⁷¹ Армению посвящена газетка «Роза преображения», в окончательном варианте цикла ставшая второй. О ком из членов семьи Тамашевых идет речь, не очень понятно. Наиболее известен из них поэт Александр Артемьевич (1888–1940), среди знакомых Иванова были также его сестра Нина и София Артемьевны.

В воскр<есенье> вечером были Гумилев с Гумильвицей (острота Юрия Ник<андровича>), они на днях вернулись из Парижа⁷². Она пишет стихи немного под Гумилева по неизбежности, а старается написать под Кузмина. Но в общем сносно-симпатичная, только очень тощая и болезненная, но недурная, высокая, бронетка. Вячеслав очень сурово прослушал ее стихи, одобрил несколько одно, об остальных<ых> промолчал, одно раскритиковал; она вообще очень волновалась⁷³. Гумилев б<ыл> несколько менее чопорный. У него есть хорошие стихи.

Третьего дня вечер<ом> были три актера башенного театра — Мосолов, Пяст и Лачинов⁷⁴ — им было показано первое и единствен<ное> письмо, рисунки Мейерхольда, зачеркнутые слова цензурой твоей усиленно старались прочесть, из-за этого чуть не потеряли все письмо до дыр. Восстанавливали текст самый разнообразный, уж чего-чего ни казалось написанным, читались самые невероятные вещи, но толком так и не разобрали. Мосолов говорит, что писал всем вам в Афины, причем он по указанию какого-то греческого продавца губок, не бывшего никогда, очевидно, дальше Констан<тинополя> — написал Ваш адрес по-гречески, кажется, довольно чепушистый.

Погода все это время последнее довольно холодная, теперь стало только потеплее. Александр<а> Николаевич<а> переехала этажом ниже, и Вячеслав, Ю. Н. и я были у нее на новоселье, где и Вяч. и Ю. Н. написали ей по стишку. Вячесл. назвал ее новое жилище «дуплом», очень уютные две комнатки, но только без вида. На новос<елье> ей принесли мы розовую гортензию и земляники.

Иногда в дни редакционные у нас обедают Сноса Ев. Ал., приезжающий из Павловска⁷⁵. Как-то раз обедали Ауслендер с Над. Ал.⁷⁶, он приезжал из Окуловки к ним в Павловск на несколько дней.

Кажется, обо всем написала, остальное по-прежнему, по вечерам пение и музыка до 3-х часов. За обедом стихи. <...>

9

Башня 20 июля

Понедельник⁷⁷

5 3/4 ч. утра

<...> У нас на башне тихо совсем. Обитателей трое нас. Жизнь идет так.

Вячеслав большую часть просыпается между 3 и 4-мя. До обеда работает,

⁷² Речь идет о Н. С. Гумилеве и А. А. Горенко (Ахматовой), вернувшихся из свадебного путешествия в Париж в начале июня.

⁷³ О дебюте А. Ахматовой на Башне см. обзор различных свидетельств: Кузмин, с. 671–672.

⁷⁴ Наиболее подробные сведения о литераторе и режиссере Борисе Сергеевиче Мосолове (1888–1941), поэте Владимире Алексеевиче Пясте (Пестовском, 1886–1940) и актере Владимире Павловиче Лачинове (1866? — после 1929) и об их ролях в спектакле «Поклонение кресту» см. в мемуарах Пяста и комментариях Р. Д. Тименчик на них (*Пяст Вл. Встречи*. М., 1997).

⁷⁵ Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884–1954), секретарь журнала «Аполлон».

⁷⁶ Сергей Абрамович Ауслендер (1888–1937) — писатель, племянник М. А. Кузмина; актриса Надежда Александровна Зноско-Боровская, сестра Е. А. Зноско-Боровского — его невеста (свадьба состоялась в августе 1910 г.).

⁷⁷ На деле 20 июля приходилось на вторник.

в 7 почти ровно всегда обедаем, после обеда с 8 1/4. Вячесл<ав> опять до часу или <половины> первого ночи опять усидчиво сидит за примечаниями, около часу пьем чай, и до 3-х или иногда почти до 4-х Мих. Ал. играет, а теперь еще и прочитывается сказка из Шехеразады⁷⁸. Ложась спать, Вячеслав одно время каждый день, а теперь не каждый день, но часто, напишет стих<отворение> — читается оно за обедом. У Вячесл. уже 35 новых стихов Rosariuma и начат рассказ в стихах⁷⁹. Примечаний очень солидный том будет, я думаю — не меньше 300 стр<аниц>. Вячеслав уверяет, что меньше. Мих. Ал. сидит весь день за переводом «Фиаметы»⁸⁰ и оркестровкой⁸¹ и скучает порой, выходит не больше двух раз в неделю. Юраша уезжал в Бобровку, дней на десять, но на днях вернулось, но теперь он у Каратыгина⁸², и у нас иногда ночует, приезжает около часу ночи прямо к чаю, попьет, почитает стихи.

На днях приезжала на два дня Кассандра⁸³, опять уехала к Сологубам в Мерекюль⁸⁴. А. Р. в Судаке у Герцык, куда ее Вячеслав послал в конце июня, т. к. Евг. Ант. была при смерти (воскр<есение> кишек), теперь опасность миновала⁸⁵. <...>

На прошлой неделе мы все трое кутили: обедали у Тернавцева; он один живет с Ельчаниновым, семья его в Крыму, они к<а>-к<то> оба были у нас вечером, и они настояли, чтобы мы пришли обедать. За столом сидели 3 1/2 часа, он гомерически с пафосом многое интересное рассказывал. Представь, Вера, он продал свою яхту, что очень и за него жаль, и даже эгоистично, я все мечтала, чтобы Вячеслав покатался. А вчера, в воскр<есенье>, я одна кутила с Тернавцевым, он меня взял на моторе водяном смотреть яхточные гонки, были большие очень гонки, съехались яхты из-за границы, большие ста яхт устало, очень интересно и красиво было видеть в море несущиеся белые красивые чайки-яхты. На моторе очень удобно следить, т. к. можешь нагнать любую и следить⁸⁶. <...>

Вчера у Вячесл<ава> была на полчаса Персиц⁸⁷, но она толком ничего не могла рассказать о вашей поездке, она говорит, что видели много чудно-пре-

⁷⁸ См. в дневнике Кузмина за предыдущий день: «Играл „Joseph“ а» опера Э. Меюля» и читали «1001 ночь» (Кузмин, с. 226).

⁷⁹ Вероятно, «повесть в стихах» «Феофил и Мария», вошедшая в «Cor Ardens».

⁸⁰ Повесть Дж. Боккаччо, переведенная Кузминым. Планировалась к печати в издательстве «Пантеон», но план не осуществился и она была напечатана лишь в 1913 г.

⁸¹ Видимо, речь идет об оркестровке оперетты «Забава», поставленной в 1911 г.

⁸² Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) — музыкальный критик, родственник Верховского.

⁸³ Прозвище Ал. Н. Чеботаревской. Она была у Ивановых 16–17 июля.

⁸⁴ Ф. Сологуб и его жена Анастасия Николаевна Чеботаревская (1876–1921), сестра Ал. Н., действительно проводили лето в Мерекюле, однако как раз в это время Ал. Н. путешествовала по Финляндии (см.: Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 316).

⁸⁵ Минцлова уехала из Петербурга 26 июня, 30 июня была в Судак.

⁸⁶ Валентин Александрович Тернавцев (1866–1940) — чиновник особых поручений при обер-прокуроре Священного Синода, Александр Викторович Ельчанинов (1881–1934) — публицист, с 1926 — священник. У Тернавцева была яхта «Мидры», на которой Вяч. Иванов катался в 1906 г.

красного, но Зелинским она очень недовольна. Возвращение было малоинтересно, Константино-поль> видели мало, долго стояли в карантине, так что ты избрала благую часть. А Мейерх<ольд> уже давно в деревне, эдакая безобразно-глупая Ольга Мих., что вызвала его и ускорила его возвращение. <...>

ПРИЛОЖЕНИЕ

М. А. Кузмин — В. И. Иванову

Аббата Козима
Прощение

Уполномоченный поэтом Иоаннесом Гугоновым сыном фон-Гюнтером почтительно напоминаю Вашему Магистерскому Преподобию о обещанной Вами вышеупомянутому Иоаннесу письменной критике на его Гугонова сына предствление «Ди рейценде Шланге», в которой он, фон-Гюнтер, к завтрашнему утру весьма нуждается, каковое напомирование да не будет сочтено сомнением Вашей Пресветлой Магистерской Памяти, но единственно насущной необходимостью иметь сию Вашу Отписку.

Вашего Магистерского Преподобия покорный слуга и усердный молитвенник

Смиранный аббат Козимо (ИРЛИ. Ф. 607. № 255).

В. И. Иванов — М. А. Кузмину

Аббату Козимо
Отношение

На поступившее от Вашего Преподобия почтительное прошение братски отписать неукоснительно тишусь. Недоуменно вопрошаю, желает ли Ваше Преподобие иметь аудиенцию, или оный Гугонов сын фон-Гюнтер о таковой ходатайствует? Присовокупляю братскую просьбу поставить вышеименованного сочинителя в известность, что отписки о его предствлении «Ди рейценде Шланге» дана оному не будет до прочтения им мне исправленного им Пролога.

Вашего Преподобия усердный читатель

В. И. (РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. кр. 49).

К. М. Азадовский
(Санкт-Петербург)

ДВЕ БАШНИ — ДВА МИФА (Стефан Георге и Вячеслав Иванов)

И в кельях башенных отстоянные яды
Преображают плоть и претворяют кровь...

Вяч. Иванов. *Subtile virus caelitus*¹ (1904)

Имена Вячеслава Иванова и Стефана Георге сопоставлялись неоднократно; многие видели в Иванове «русского Георге». Однако русский и немецкий поэты никогда не встречались, статей или очерков, посвященных вожделю немецких символистов, Иванов не писал, и в собственных его сочинениях трудно обнаружить прямое соприкосновение с духовным миром Георге. Майкл Вахтель, упоминая о сходстве обоих поэтов, подчеркивает, что их «сходные черты», скорее, совпадение и «нет оснований для вывода о близком знакомстве Иванова с творчеством Георге»².

Не пытаясь опровергнуть мнение исследователя, приведем ряд частных соображений по поводу «сходных черт», тем более что само сходство не вызывало сомнений.

Имя Стефана Георге проникает в Россию на рубеже XIX и XX веков. Московский коллекционер, впоследствии известный художественный критик П. Д. Эттингер уже в 1899–1900 годах проявляет интерес к творчеству Георге, изданиям его книг и возглавляемому им журналу «Blätter für die Kunst» («Листки искусства»; «Художественные листы»; 1892–1919)³. Однако регулярно в русской печати имя Георге появляется чуть позже — на страницах московского журнала «Весь» (1904–1909). Брюсов, идейный руководитель журнала, не сомневался в том, что Георге — крупнейшая фигура новой немецкой поэзии. В этом мнении его поддерживал Максимилиан Шник, бер-

¹ Тонкий небесный яд (лат.) (IV, 286).

² *Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison, 1994. P. 16–17.

³ Творчество Стефана Георге и его книги обсуждаются в переписке П. Д. Эттингера с известным немецким искусствоведам В. фон Цур Вестеном (см., напр., его письма к Эттингеру от 9 и 17 февраля, 11 марта 1900 г. и др.) // Архив Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва). Ф. 29. Оп. X. Ед. кр. 3174, 3177, 3181 и др.

⁸⁷ Возможно, речь идет о Тамаре Михайловне Персиц (Кобеко, ?–1955), в 1920-е гг. владевшей издательством «Странствующий энтузиаст».

линский корреспондент «Весов», который начиная с 1903 года не устает восхищаться Георге в своих письмах к Брюсову и беседах с ним⁴. Не случайно уже в первом номере «Весов» была помещена рецензия на книгу эссе и очерков Георге «Tage und Taten» («Труды и дни», 1903)⁵. Имя Георге мелькает на страницах «Весов» и в дальнейшем⁶. Все эти рецензии и упоминания были хорошо известны Вячеславу Иванову, деятельному сотруднику и союзнику «Весов» в 1904–1905 годах (и идейному их оппоненту в последующие годы).

Когда и где Иванов впервые услышал имя Георге и познакомился с его творчеством, — установить сложно. Упоминание о Георге и его раннем стихотворном цикле «Алгабал»⁷ (1892) в программной статье Иванова «Кризис индивидуализма» (1905) — одно из свидетельств этого знакомства. Не вызывает, однако, сомнений тот факт, что, начиная с весны 1906 года, когда на берегах Невы появляется Ганс Гюнтер (Guenther; 1886–1973)⁸, молодой немецкий поэт из Прибалтики, личность и творчество Георге становятся в кругу Башни темой оживленных бесед и дискуссий.

Приехав в Петербург в марте 1906 года, Гюнтер в тот же день встречается с Блоком, которому, наряду с собственными стихами, читает и стихи Георге (Блок не понравившись)⁹. Тогда же Гюнтер навещает и Вячеслава Иванова. Читал ли он Иванову, как и Блоку, стихи Георге уже в первый вечер, — неясно, однако в дальнейшем, появляясь на Башне, Гюнтер декламировал Георге — не раз и помногу.

Роль Гюнтера как посланника Стефана Георге в России утвердил, живописно разукрасив этот образ в свойственной ему манере, Алексей Ремизов. «А приехал Гюнтер из Мюнхена прямо от Стефана Георге <...>», — вспоминал Ремизов много лет спустя. — И не было литературного вечера или собрания с писателями, где бы ни выступил Гюнтер: и как он выходит читать и как читает, все в нем видела самого Стефана Георге. Такое впечатление осталось у всех на Таврической «Башне» у Вячеслава Иванова с первых стихов, прочитанных Гюнтером, и распространилось по Петербургу¹⁰.

⁴ См.: Аладовский К. М. Максимилиан Шик и его письма из Германии (1903–1907 гг.) // Восприимчивость русской литературы за рубежом. ХХ век. Л., 1990. С. 119–120.

⁵ Весы. 1904. № 1. С. 68. Подпись — Р. За этим криптонимом укрывался, скорее всего, Ю. К. Бажушницис. А. Л. Соболев называет автором этой рецензии Брюсова (см.: Соболев А. Л. Веса. Ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М., 2003. С. 12).

⁶ Аннотированный указатель содержания «Весов», составленный А. Л. Соболевым, фиксирует более 30 упоминаний имени Георге.

⁷ Образ Алгабала у раннего Георге навеян фигурой Гелиогабала, легендарного римского императора III в. н. э., выходца из Сирии, верховного жреца сирийского бога солнца Эпагбала (от которого он и получил свое имя).

⁸ Примерно с 1909 г. Ганс Гюнтер начинает подписываться более «звучным» именем: Иоганнес фон Гюнтер.

⁹ «Потом я читал стихи Стефана Георге, но Блоку они не понравились» (см.: Иоганнес фон Гюнтер и его «Воспоминания» // Статья, публ., примеч. и пер. К. М. Аладовского // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. М., 1993. Т. 92. Кн. 5. С. 342).

¹⁰ Ремизов А. Встречи. Петербургский бунтар. Paris, 1981. С. 194.

Мемуарист утрирует, вероятно, еще и потому, что именно он, Ремизов, распустил в то время слух, будто Гюнтер и есть сам Стефан Георге (и Гюнтер якобы ему в этом подыгрывал). «И уж на Васильевском Острове в училище Ф. К. Сологуба Гюнтер и без моего подкаса выступил как Стефан Георге. Приехавший в ту пору из Швейцарии <...> Л. И. Шестов, горячо верующий во всякие мои были и небылицы, поверил и в Стефана Георге и только одному удивлялся, что знаменитый немецкий поэт так чисто говорит по-русски»¹¹. Гюнтер, прочитав в 1930-е годы эти ремизовские воспоминания, особенно возмущался тем, что он, если верить Ремизову, не только выдавал себя за Георге, но и занимал будто бы от лица немецкого поэта в долг: «...В авансе ему не отказывали: за одно имя Стефан Георге как было не поверить, — пишет Ремизов. — И что странно, кто в те годы в России знал это громкое имя, да и в Мюнхене-то наперечет. Тут действовала сила убеждения, с какой произносились: Стефан Георге»¹².

Но тот же Ремизов нашел простые, без ерничанья, слова, которыми обозначил значение Гюнтера в петербургской литературной жизни 1906–1914 годов. «А как была миссия Гюнтера? Это я уже потом спросил себя. И раздумывая, отвечаю, что в явлении Гюнтера было «нечто поглубже», чем одно мое невинное «безобразие». Гюнтер появился в Петербурге для того, чтобы в обход и наперекор «среднему читателю» с зубами на «понятное» и «общедоступное», никогда не создающее литературной ценности, прозвучало по-русски и вошло в русскую словесную культуру рядом с французскими именами: Бодлер, Рембо, Малларме — немецкое имя: Стефан Георге»¹³.

В книге своих воспоминаний «Жизнь на восточном ветру», написанной много лет спустя, Гюнтер подтверждает, что пропагандировал в петербургских собраниях и салонах, чаще всего — на Башне Иванова, творчество Стефана Георге и других немецких поэтов, например Гофманшталя (в юности — георгианца). Но важнее другое. Если верить Гюнтеру, он с первого же своего визита к Иванову увидел в нем «русского Георге». «Я увидел в нем сходство со Стефаном Георге, что сразу же покорило меня. В его стихах было иератическое, жреческое начало...»¹⁴. И далее, через несколько страниц: «Бывая у Иванова, я часто думал о Стефане Георге. Ибо Иванов отчасти воплощал для меня представление о поэте. Уже одна его патетическая манера чтения, духовная, как бы устремленная ввысь и напоминавшая речитатив, способствовала такому впечатлению. Восхищенный и ослепленный Ивановым, в котором многое было не русским, я видел в нем тогда спектр европейской культуры»¹⁵.

В Петербурге Гюнтер не только читал стихи Георге, но и охотно рассказывал о нем. Следует уточнить, что в начале 1906 года Гюнтер приехал в Петербург не

¹¹ Там же. С. 194–195.

¹² Там же. С. 196.

¹³ Там же. С. 199. О «миссии» Гюнтера в России см. также: *Thieme E. Johannes von Guenther. Er brachte Stefan George nach Russland // Neue Beiträge zur George-Forschung* (16). 1991. S. 27–32.

¹⁴ Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5. С. 344.

¹⁵ Там же. С. 346.

из Мюнхена, как утверждает Ремизов, а из родной Митавы (Курляндия), однако — после длительного пребывания в Мюнхене. У Ремизова сказано: «Прямо от Стефана Георге». Это тоже неверно. Георге жил тогда главным образом в Берлине, там же располагалось издательство Георга Бонди, в котором печатались сочинения Георге и журнал «*Blätter für die Kunst*». С самим Георге Гюнтеру не удалось познакомиться — «мэтр» держался замкнуто, почти недоступно; встретиться с ним было непросто. Зато в артистической атмосфере мюнхенского Швабинга Гюнтеру удалось сблизиться с кругом почитателей Георге и настолько проникнуться его поэзией, что, покидая столицу Баварии, он знал наизусть (по его собственным словам) половину книги «Год души» и множество других стихотворений¹⁶.

О содержании бесед и встреч на Башне в марте–апреле 1906 года можно судить лишь предположительно. Но не подлежит сомнению: Гюнтер сумел расположить к себе Вячеслава Иванова, который благосклонно воспринял и стихи юного георгианца, и его восторженные рассказы о молодой немецкой поэзии. Получив в подарок от Гюнтера сборник его немецких стихов «*Schatten und Helle*» («Тень и ясность»), изданный в Митаве в 1906 году, Иванов откликнулся на него сочувственной заметкой в «Весах». «В этой тетрадке стихов, — писал Иванов, — мы видим следы хорошей школы, и в начинающем поэте обещает раскрыться лирическая сила»¹⁷. «Хорошая школа», по всей видимости, — школа Стефана Георге, ибо никакой другой к тому времени юный немецкий стихотворец еще не успел пройти.

Подтверждением тому, что Гюнтеру удалось пробудить на Башне интерес к Георге, может служить единственная известная нам попытка Иванова перевести на русский язык стихи немецкого поэта. Попытка эта относится, скорее всего, к 1906 году. Стихотворение «Владыка острова» (оно появилось в московском сборнике «Корабли», изданном в 1907 году) было заимствовано Ивановым из первой части раннего поэтического сборника Георге под названием «Книга пасторалей и славословий, сказаний и песнопений, и висячих садов» (1895). Видимо, Иванов пользовался изданием 1899 года (первое издание представляло собой Privatdruck, т. е. было частным: Георге выпускал свои ранние книги на собственные средства, нередко тиражом в несколько экземпляров; лишь позднее появлялось издание, предназначенное «для публики»).

«Владыка острова» — стихи о сказочной птице, полубожественном таинственном существе, укрывавшемся в гордом одиночестве на неведомом острове и добровольно гибнущем, как только к острову приближаются люди — посланцы незнакомого мира¹⁸. Это — поэтическая аллегория, притча ницшеанского толка, напоминающая о «Священной роще» и «Острове мертвых» Бёклина, но в ней угадывается отдаленное сходство и с птицами Виктора Васнецова —

Сирином и Алконостом, птицей радости и птицей печали, коими восхищались в русских символистских и околосимволистских кругах. Во всяком случае, Вячеслав Иванов не случайно остановил свой выбор на этом стихотворении; его вдохновляла, надо полагать, и сама тема «острова», занимающая в поэтике символизма и югендстиля особое место¹⁹.

Можно предположить, что Гюнтер не только декламировал Иванову стихи своего кумира, но и рассказывал ему о круге «*Blätter für die Kunst*», о сподвижниках и учениках Георге. В Мюнхене Гюнтер встречался с Карлом Вольфселем, одним из ближайших соратников Георге; позднее Гюнтер сблизится в Берлине с другим георгианцем (к тому времени — бывшим) Карлом Фольмёллером, которому посвятит свой «Новый русский Парнас» (1912) — антологию переводов русских поэтов (в том числе — Вячеслава Иванова). Имя Фольмёллера значится в 1910 году и в перечне немецких сотрудников журнала «Аполлон», который начинает выходить в Петербурге с осени 1909 года.

Активный участник этого петербургского журнала, ответственный прежде всего за «немецкий» отдел, Гюнтер обращается — в поисках авторов для «Аполлона» — к ряду писателей в Германии, в том числе и к Стефану Георге (безуспешно — «мэтр» не ответил на письмо Гюнтера²⁰). Тем не менее имя Георге неизменно присутствует почти в каждой статье, вышедшей из-под пера Гюнтера, прежде всего — в его «Заметках о немецкой литературе», постоянно публикуемых в «Аполлоне». Уже в первой обзорной статье под таким названием Гюнтер упоминает о Георге — «величайшем поэте нашего скользящего времени». «Георге (так! — К. А.) настолько самостоятелен, — пишет Гюнтер, — что ничьи имена не дадут о нем понятия. Он — единственный вечный в этой славной стае, которую называют “кружком Георга”»²¹. Представив русским читателям Георге, Гюнтер счел необходимым назвать и созвучного ему русского поэта. «А если сравнивать, — читаем далее, — то в нем (Георге. — К. А.) есть, пожалуй, сходство с Вячеславом Ивановым, но лишь в смысле жреческого, страстного восприятия и переживания явлений»²². (Эту же мысль — о жреческом, иератическом начале, присущем обоим поэтам, — Гюнтер повторит спустя много лет в своих воспоминаниях.)

Гюнтер использовал поистине любую возможность, чтобы сказать о том, «чье имя представляет сейчас альфу и омегу немецкого искусства...»²³; он откликается на сборник избранных статей журнала «*Blätter für die Kunst*» за 1904–1909 годы (Берлин, 1909)²⁴; рецензирует в «Аполлоне» новые книги

¹⁹ Позднее, переводя Байрона, Иванов выберет поэму «Остров»; «Острова» называется, кроме того, одно из стихотворений самого Иванова (1915).

²⁰ См. об этом: Азадовский К. М., Лавров А. В. К истории издания «Аполлона». Неосуществленный «немецкий» выпуск // Россия, Запад, Восток: Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. СПб., 1996. С. 209–211.

²¹ Аполлон. 1909. № 3 (декабрь). С. 4 (раздел «Хроника»).

²² Там же.

²³ Из рецензий Гюнтера на новые немецкие книги // Аполлон. 1910. № 7 (апрель). С. 12 (раздел «Хроника»).

²⁴ Там же. С. 11.

¹⁶ *Guenther J. von Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen.* München, 1969. S. 82.

¹⁷ Всы. 1906. № 7. С. 72. Подпись — В. И.

¹⁸ Известны, помимо перевода Иванова, и другие переводы этого стихотворения на русский язык: К. Азадовского, Н. Гучиской, И. Кан, В. Эльснера.

самого Георге и его переводы (например, сонетов Шекспира²⁵); рассказывает об его окружении (Фридрих Вольтерс, Фридрих Гундольф, Людвиг Дерлет, Карл Вольфсфель). В начале 1911 года Гюнтер публикует в двух номерах «Аполлона» свое большое эссе, посвященное Георге²⁶. В нескольких пассажах этой статьи угадывается диалог Гюнтера с Вячеславом Ивановым, возможно, — отголосок бесед и споров, которые велись на Башне.

Легкая подспудная полемика между Гюнтером и Ивановым возникает, в частности, в связи с Новалисом, к творчеству которого Иванов, как известно, обратился вскоре после смерти своей жены (1907). Увлечшись Новалисом, Иванов не мог не проявить интереса и к литературной судьбе немецкого поэта, чье имя было возвращено из забвения именно в неоромантическую эпоху; и как раз Георге, отчасти Гофмансталь и журнал «Blätter für die Kunst» играли в этом возрождении Новалиса не последнюю роль.

В одной из своих рецензий в «Аполлоне» Гюнтер восторженно писал о критике, эссеисте, редакторе-издателе и переводчике Франце Блейе (Blei; 1871–1942), который не имел прямого отношения к кругу Георге, однако симпатизировал Гюнтеру и публиковал его в своих монахских изданиях. Гюнтер ставит ему в заслугу, что именно он, Блей, «в 90-х годах *первый* указал на Новалиса, а потом уже явились умники, открывшие Новалиса и сделавшие вид, будто вовсе не знали никогда Блея. Ах, эти умные люди! Хотя бы один из них так восхитительно писал, как Блей!»²⁷. Ирония Гюнтера относилась, очевидно, к немецким авторам (разумеется, не к Георге) — именно так истолковал эти слова и сам Иванов, готовивший в то время «Лиру Новалиса». Тем не менее в письме к С. К. Маковскому от 2 февраля 1910 года Иванов счел нужным высказаться в отношении выпада, допущенного Гюнтером, и уточнить собственную позицию²⁸. Рецензия Гюнтера появилась в январе 1910 года. А в апреле, публикуя свои переложения «Гимнов к ночи» Новалиса, Иванов начинает вступительную заметку такой фразой: «Отрадно видеть, что почин литературных сфер, врашающихся около великого мастера новейшей немецкой поэзии, Стефана Георге, как вокруг своего централь-

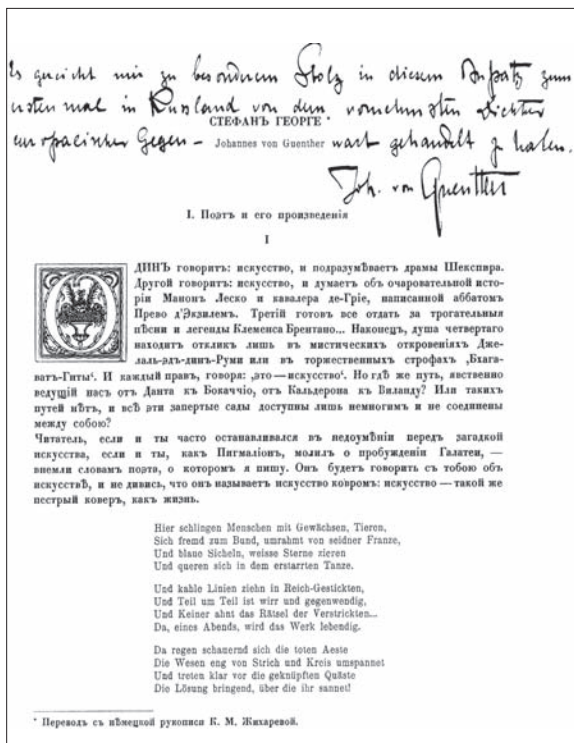
²⁵ Аполлон. 1910. № 8 (май–июнь). С. 7–8 (раздел «Хроника»).

²⁶ *Guenther J. von. 1* Стефан Георге. I. Поэт и его произведения // Аполлон. 1911. № 3. С. 46–69; 2) Стефан Георге, его время и его школа // Там же. № 4. С. 48–63. — Статья была написана Гюнтером по-немецки; русский перевод — К. М. Жихаревой.

Свою статью Гюнтер называл впоследствии «монографией», и именно под таким определением фигурирует она в поздних перечнях его трудов. Впрочем, если верить Гюнтеру, он действительно намеревался издать книгу, посвященную Георге. «...В настоящее время я работаю над большой и всесторонней монографией о Георге, — писал Гюнтер, завершая свою статью. <...> Монография появится в Германии самое позднее через год; было бы желательно ознакомиться с ней и русскую публику в переводе» (Аполлон. 1911. № 4. С. 63). Однако на немецком языке «монография» так и не появилась. Один из отписок своей статьи в «Аполлоне» автор отправил самому Георге с надписью: «Особенно горжусь тем, что это — первая в России статья о самом замечательном поэте современной Европы. Иоганнес фон Гюнтер» (Архив Георге при Библиотеке земли Вюртемберг (Штутгарт); в оригинале — на немецком языке).

²⁷ *Guenther J. von.* Заметки о немецкой литературе // Аполлон. 1910. № 4. С. 44 (раздел «Хроника»).

²⁸ По поводу данного эпизода см. комментарий к переписке В. И. Иванова и С. К. Маковского, выполненный Н. А. Богомоловым и О. А. Кузнецовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 155.



Дарственная надпись Й. фон Гюнтера С. Георге (на отписке его статьи в журнале «Аполлон»). 1911

ного светила, привлёк внимание современников на Новалиса-лирика...»²⁹. Возможно, этими словами Иванов пытался еще раз «подправить» Гюнтера. Фраза о том, что именно кружок Стефана Георге «впервые оценил Новалиса как одного из величайших представителей немецкой лирики», присутствует и в статье Иванова «О Новалисе» (1913?)³⁰.

К числу источников, коими безусловно пользовался Иванов, работая над «Лирой Новалиса», следует отнести трехтомную «Deutsche Dichtung», антологию немецкой поэзии, которую составили и снабдили предисловием и пояснениями Стефан Георге и Карл Вольфсхель. Первый том этой антологии был посвящен Жану Полю (Рихтеру), второй — Гёте, третий назывался «Столетие Гёте» и объединял под своей обложкой двенадцать немецких поэтов XIX века (один из них — Новалис). Эта книга имелась в библиотеке Иванова³¹. В письме к Иванову из Митавы от 26 ноября 1909 года Гюнтер, сообщая, что готовится писать в «Аполлоно» статью о Георге, просит Иванова прислать ему для этой цели «Deutsche Dichtung» на одну или две недели — «с возвратом»³². Исполнил ли Иванов просьбу Гюнтера, — неизвестно. Ценность экземпляра усугубилась тем, что в библиотеке Иванова был именно Privatdruck, выпущенный Георге в 1900 году, тогда как издание тех же томов для более широкого круга читателей началось лишь в 1910 году (на что Гюнтер не медля откликнулся в «Аполлоне»³³).

Нет сомнений: в 1909–1911 годах Гюнтеру удалось утвердить имя вождя немецких символистов среди русских модернистов: и в кругу Башни, и в кругу «Аполлона» (первая часть статьи Гюнтера предвещала стихотворными переводами из Георге, выполненными С. К. Маковским, С. Э. Радловым, В. А. Чудовским и В. Ю. Эльснером³⁴). Впрочем, Георге поднимают на щит не только в нео-классицистическом, близком к акмеизму «Аполлоне» (тяготеемшем преимущественно к французской культуре), но и в кругу «Мусагета» с его выраженной ориентацией на религиозно-мистическую традицию символизма и германскую философию. Еще задолго до возникновения этого московского издательства Эллис (Л. Л. Кобылинский), в то время — страстный поклонник Георге³⁵, писал Э. К. Метнеру, инициатору и идейному вдохновителю «Мусагета»: «...вы

обязаны создать художественный орган в России и создать эстетический центр, вроде братства Ст. Георге»³⁶. В начале 1910-х годов имя Георге постоянно мелькает в переписке «мусагетовцев»; обсуждается вопрос о публикации в одном из (несостоявшихся) сборников «Мусагета» статьи Гюнтера о Георге³⁷ и т. д. В письме к Э. К. Метнеру от 3 июля 1912 года Вячеслав Иванов (действительный участник мусагетовских начинаний) ссылается — в разделе письма, озаглавленном «О языке Мусагета и его этикете», — на авторитет Георге. Полагая, что Метнер не должен прибегать ни к каким редакционным ограничениям, Иванов пишет: «Если бы Мусагет был художественным органом и имел во главе Стефана Георге, как Blätter für die Kunst, тогда бы он мог простирать требования мусагетской формулы на всё, до интерпункции и орфографии»³⁸. Георге и его журнал с той особой орфографией, которую создал немецкий поэт, для Иванова — своего рода образец художественного издания, обладающего неограниченной творческой свободой.

Таким образом, мнение о Стефане Георге, сложившееся у Иванова в 1900-е годы — в частности, благодаря Гюнтеру — было в целом достаточно высоким (хотя и не безоговорочно). Это явствует из дневниковой записи, сделанной еще одним современником и знакомцем Иванова — Фридрихом (Федором Федоровичем) Фидлером (Fiedler; 1859–1917), петербургским коллекционером и переводчиком русских поэтов на немецкий язык. 30 марта 1910 года, встретившись с Ивановым, напомнившим ему своей внешностью Теодора Моммзена, и заговорив с ним по-немецки, Фидлер отметил в своем дневнике (запись сделана в тот же день): «До чего же красиво этот человек говорит по-немецки и даже пишет, и даже стихами! <...> Он необычайно высоко ценит Стефана Георге, причем, скорее, как «мастера» (слова), нежели как поэта»³⁹.

Перечитывая эту запись Фидлера, можно обнаружить в ней одну особенность (смысловую): Иванов противопоставляет Георге-поэта «мастеру слова». Заглянув в немецкий оригинал, видим, что слово «мастер» (Meister) поставлено Фидлером в кавычки, тогда как второй компонент («des Worts») взят в скобки и, возможно, написан позднее для пояснения или расшифровки. Думается, что Иванов сказал приблизительно так: очень ценю Георге, но более как «мастера», нежели как «поэта». Фраза эта прочитывается двояко: либо «мастер» в значении «мастера формы» (в противовес поэту «внутреннего содержа-

²⁹ Аполлон. 1910. № 7. С. 46 (раздел «Литературный альманах»). — Переводы Иванова из Новалиса вместе с его статьями о немецком поэте собраны в кн.: Лира Новалиса в переводе Вячеслава Иванова. Томск, 1997.

³⁰ Впервые: IV, 252–277.

³¹ См.: *Обитатели Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2002. Vol. XXI. N 2. P. 287, 321.

³² ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. экз. 42. Л. 5 (в оригинале — по-немецки).

³³ Аполлон. 1910. № 8 (май–июнь). С. 7–8 (раздел «Хроника»).

³⁴ Аполлон. 1911. № 3. С. 41–45. Перечислено, наряду с другими переводами Георге на русский язык, в кн.: *George S. Ausgewählte Gedichte, ukrainisch und in anderen vorzüglich slawischen Sprachen* / Hrsg. von Eaghör G. Kostezky, Oleg Zulewsky. Bd. 1. Stuttgart. 1968–1971; Bd. 2. 1973 <1975>. — Во втором томе этого издания — раздел «Stefan George in der Beurteilung der sowjetischen Literaturwissenschaft» («Стефан Георге в оценке советского литературоведения»). С. 456–467.

³⁵ В статье «О душешности символизма» Эллис назвал Георге «величайшим поэтом наших дней», а его школу — «воинствующей и славной» (Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 38). См. также: Эллис. Vigilemus! Трактат. М., 1914. С. 8 и др.

³⁶ Цит по: *Лауров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 192.

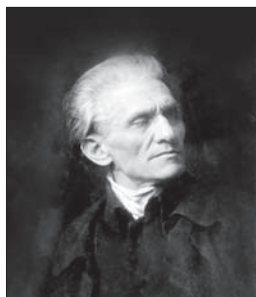
³⁷ См., напр., письмо Э. К. Метнера к Андрею Белому от 17 сентября 1910 г. // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. экз. 17. Л. 2.

³⁸ В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров // Вступит. статья и публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. Вып. 2. С. 343.

³⁹ Fiedler F. Aus der Literatenwelt. Charakterzüge und Urteile. Tagebuch / Hrsg. von Konstantin Asadowski. Göttingen, 1996. S. 409. — В русском переводе эта запись приводилась ранее в работах: *Константинов К.* <Азадовский К.> Из дневника К. Ф. Фидлера // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 837; *Азадовский К.* Вячеслав Иванов и К. Ф. Фидлер // Вячеслав Иванов. Русские Дichter — europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums / Hrsg. von Wilfried Pothoff. Heidelberg, 1993. S. 46.



С. Георге. Рисунок М. Лехтера. 1900



С. Георге. Фотография. Ок. 1920



Костюмированное «Шествие поэтов». Второй слева — С. Георге (Данте), второй справа — К. Вольфскель (Гомер). Фотография. 1904

ния») — именно это, скорее всего, и хотел высказать Иванов); либо «мастера» в значении «мэтра» (Meister = maître). Недопоняв, по-видимому, слова Иванова, Фидлер пытается уточнить его мысль.

В 1912 году Георге вновь попадает в поле зрения Иванова; это было связано с переводом на немецкий язык его трагедии «Тантал», выполненном в 1908–1912 годах немецким поэтом и переводчиком Генри фон Гейзелером (Heiseler; 1875–1928). Выходец из России и российский подданный (вырваться в Германию ему удалось лишь в 1922 году⁴⁰), Гейзелер подолгу жил в Мюнхене и был тесно связан с кругом «Blätter für die Kunst», в частности с Карлом Вольфскелем (Понтер, познакомившийся позднее с Гейзелером, вспоминал о том, как гостил в его доме под Мюнхеном в 1913 году; одновременно с ним Гейзелера навестили Вольфскель и Гофмансталь⁴¹). Среди гостей Гейзелера случалось бывать и самому Георге; он и его соратники устраивали в мюнхенском доме Гейзелера дружеские вечеринки⁴². Ольга Дешарт приводит в комментариях к «Танталу» рассказ Бернта, сына Генри фон Гейзелера, о первой встрече его отца с Ивановым в Петербурге: «Они сразу подружились. Гейзелер стал часто посещать Башню. За свое длительное пребывание в СПб. он много поспособствовал внутреннему сближению В. И. со Стефаном Георгом (так! — К. А.). Прежде всего он тронул и взволновал В. И. сообщением, что он показывал Георгу «Тантала» и что Георге, даже через перевод, признал в авторе трагедии «большого мастера слова» и узнал в нем сочувственника в главном: в благоговейном отношении к созидательной силе языка. Гейзелер часто на память читал стихи Георга, передавая его ритмическое скандирование и его интонации. «Генри» настойчиво говорил, что при следующей поездке В. И. за границу поэтам необходимо встретиться. Но встрече такой не суждено было состояться» (II, 680).

Эта запись, преломившая в себе, возможно, не только воспоминания сына Гейзелера, но и самого Иванова (римского периода), требует, тем не менее, корректировки, которую и произвел Майкл Вахтель, введя в оборот ряд неизвестных ранее документов. Один из них — письмо самого Гейзелера к Иванову от 2 ноября 1912 года (из Германии в Италию). Переводчик «Тантала» сообщает Иванову, что читал свой перевод нескольким «достойным» («wertvollen») людям, в том числе — Карлу Вольфскелю, на которого трагедия Иванова про-

⁴⁰ О бегстве Гейзелера из Советской России рассказывают его письма (см. примеч. 44). См. также: Ерохин А. В. Поэт, переводчик, красный офицер: Хенри фон Хайзелер в Прикамье и Вятке // VIII Петровские чтения: Материалы науч. конф. Киров, 24–25 февраля 2005 г. Киров, 2005. С. 244–249.

⁴¹ Gunther J. von. Ein Leben im Ostwind... S. 455–456. — Впервые воспоминания Понтера о Генри Гейзелере появились вскоре после смерти последнего (см.: Henry von Heiseler. Aus dem Nachlass. Mit der Totenmaske des Dichters und einem Vorwort von Johannes von Gunther. Chemnitz, 1929. S. 1–IX). Вольфскель, отчасти напominавший Понтеру Вячеслава Иванова (см.: Gunther J. von. Ein Leben im Ostwind... S. 456), также опубликовал после смерти Гейзелера воспоминания о нем (1930).

⁴² Общую известность получило маскированное празднество в мюнхенской квартире Гейзелера, состоявшееся 14 февраля 1904 г. (Георге явился как Данте, Вольфскель — как Гомер и т. д.). См. об этом: Stefan George 1868–1968. Der Dichter und sein Kreis. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a/N.; Stuttgart, 1968. S. 178–179.

извела сильное впечатление. «Вы должны непременно познакомиться с Вольфскем, — сказано в этом письме; — он — один из самых живых и внутренне одаренных людей среди наших современников»⁴³. Как видим, речь идет не о самом Георге, а о Вольфске, представившим мюнхенскую редакцию («Blätter für die Kunst»). Конечно, нельзя исключить, что позднее Гейзелер демонстрировал свой перевод и самому Георге. Так или иначе, в георгианском журнале это произведение Иванова не появилось. Гейзелер предлагал «Тантала» и Антону Киппенбергу, руководителю и владельцу известного лейпцигского издательства «Insel». В сопроводительном письме Гейзелер между прочим писал, что Иванов — один из первых ныне живущих русских поэтов и что в России «он занимает примерно такое же место, как Георг в Германии»⁴⁴. Эту мысль повторяет Гейзелер и в другом письме к Киппенбергу, добавляя, что он, то есть Иванов, «шире, чем Георг, и является вождем не только в поэзии. Он авторитетен в области классической филологии. В литературном же отношении рядом с ним можно назвать лишь Брюсова (отдаленно сопоставимого с Гофмансталем) и Андрея Белого (который настолько своеобразен, что даже отдаленно ни на кого не похож)»⁴⁵.

Оценки Гейзелера близки к суждениям Гюнтера. Однако — в отличие от последнего — Гейзелер лично и близко знал Георге и пользовался, кроме того, несомненным расположением Учителя. Не подлежит сомнению, что Гейзелер, посещая Башню, много рассказывал о нем Иванову (как и об Иванове — в кругу Георге). В еще большей степени, нежели Гюнтер, Гейзелер оказался соединительным звеном между русским и немецким поэтами⁴⁶.

В эмиграции, по утверждению Ольги Дешарт, Иванов не виделся с Гейзелером и даже не знал его адреса (I, 681). Однако в 1930-е годы он вступил в переписку, а позднее лично познакомился с Бернтом фон Гейзелером, который издавал сочинения своего отца и написал о нем книгу, — все эти издания посылались Иванову. Впрочем, в переписке Бернта фон Гейзелера с Ивановым, опубликованной Майклом Вахтелем⁴⁷, имя Георге отсутствует. В 1933 году Бернт фон Гейзелер издал в Мюнхене книгу своего отца о Стефане Георге, а в 1936 году в Любеке вышла его собственная книга под таким же названием — «Стефан Георге». Держал ли Иванов в руках обе эти книги, неизвестно:

⁴³ Цит. по: Ivanov V. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. von Michael Wachtel. Mainz, 1995. S. 221 (текст письма в оригинале — на немецком языке).

⁴⁴ Heiseler H. von. Zwischen Deutschland und Russland. Briefe 1903–1928 / Hrsg. von Bernt von Heiseler. Heidelberg, 1969. S. 71 (письмо датировано серединой 1912 г.).

⁴⁵ Ibid. S. 72 (письмо от 29 мая 1912 г.).

⁴⁶ См.: Sommer E. F. Stefan George und Henry von Heiseler — das geistige Medium des alten Russland im Freundeskreis des Dichters // Neue Beiträge zur George-Forschung (12). Dem Gedenken Albert Vewey und Melchior Lechter 1865–1937 / Hrsg. von der Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte im Stefan-George-Gymnasium Bingen e. V. 1987. S. 31–53. — О Гюнтри фон Гейзелере как переводчике см.: Poljakov F. B., Suppl. C. 1) A. S. Puskhin im Übersetzerwerk Henry von Heiseler (1875–1928). Ein europäischer Wirkungsraum der Petersburger Kultur. München, 1999 (Slavistische Beiträge. Bd. 388); 2) Dramen der russischen Moderne in unbekannten Übersetzungen Henry von Heiseler. München, 2000 (Slavistische Beiträge. Bd. 399).

⁴⁷ Ivanov V. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. S. 218–254.

в библиотеке Иванова, сохранившейся в его римской квартире, эти издания отсутствуют⁴⁸.

Итак, очевидно: стоит немецкоязычному или тесно связанному с Германией литератору, будь то Гюнтер, Гейзелер или Фидлер, сблизиться с Вячеславом Ивановым, заговорить с ним по-немецки или о немецкой литературе, — неизменно возникает имя Георге. Стоит Берту фон Гейзелеру или Ольге Дешарт вспомнить о переводе «Тантала», как имя Вольфскеля (почти не известное в России) подменяется именем самого Георге. Более того. Сочетание «русский Георге» прочно закрепляется за Вячеславом Ивановым, становится одной из его характеристик, надолго сохранившейся в сознании современников⁴⁹; обоих поэтов постоянно сопоставляют друг с другом и уподобляют друг другу; они воспринимаются как равноценные и даже родственные фигуры.

Справедливы ли такого рода оценки? В какой степени можно говорить о «сходстве» Георге и Вячеслава Иванова (речь идет, разумеется, о внутреннем сходстве⁵⁰)? Каков характер близости между обоими поэтами?

Касаясь этого вопроса, следует в первую очередь подчеркнуть, что у Стефана Георге и Вячеслава Иванова — общая культурная почва, общие корни, общий литературный генезис: западноевропейский (прежде всего французский) символизм и германский неоромантизм. Оба испытали на себе воздействие изысканной пластики французского Парнаса⁵¹; оба увлеклись поэзией Бодлера (его переводили и Георге, и Вячеслав Иванов), Верлена и Малларме (этих поэтов также переводил Георге); обоих вдохновлял Ницше, властитель умов того времени; оба были захвачены религиозно-мистическими исканиями, зародившимися в недрах западноевропейского символизма в 1880-х годах.

Эпоха декаданса создала или возродила в Западной Европе — с опорой на античность и Средневековье — культуру тайного, герметически замкнутого кружка («ордена») близких по духу посвященных («избранных»), объединен-

⁴⁸ Сообщение А. Б. Шишкиным.

⁴⁹ К числу приведенных выше свидетельств добавим еще одно. Э. К. Меттер, который в ноябре 1930 г. поместил в швейцарской газете «Neue Zürcher Zeitung» статью, посвященную немецкому изданию «Русской идеи» Иванова, писал ему 5 декабря 1930 г.: «Что мне удалось заставить N. Z. Z. дать два фельетона о маленькой брошюре, показывает, в какой мере редакция считается с русским «Стефаном Георге» (цит. по: Ivanov V. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. S. 118–119; N. Z. Z. — «Neue Zürcher Zeitung»).

⁵⁰ Сопоставляя весьма обильную в настоящее время мемуарную литературу, посвященную как Стефану Георге, так и Вячеславу Иванову, можно обнаружить и любопытные черты внешнего сходства, к каковым, например, относятся собственные обитом поэтам «безвзапастность», неопределенность облика, его изменчивость и неуловимость. «Возраста Вячеслав Иванов был всегда неопределенного», — подчеркивал Федор Степун. — С одной стороны, в нем уже в годы наших частых встреч было нечто старинное его (maître, maestro), с другой же — нечто изумительно юношеское» (Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 121–122). Художник Л. Тормелен, один из знакомых Георге, встретившийся с ним впервые в 1909 г., пишет в своих воспоминаниях: «Все постоянно заблуждается в отношении его возраста. Он может казаться молодым, подлившим и свежим, как юноша, и может выглядеть стариком; а иногда бывает похож на женщину» (Thormaelen L. Erinnerungen an Stefan George. Hamburg, 1962. S. 19).

⁵¹ См.: Корейка И. В. Вячеслав Иванов и «Парнас» // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 274–291.

ных эзотерическим знанием, с фигурой Верховного Мага в центре этого кружка. Таков был кружок Малларме во Франции (позволительно вспомнить и о Саре Пеладане с его оккультно-мистическим орденом «Розы и Креста»). В Германии на грани веков возникает эзотерический теософский кружок, возглавляемый Рудольфом Штейнером. Таков и круг поклонников Георге, авторов и участников «*Blätter für die Kunst*», сложившийся в 1890-е годы. В России этому типу объединения — при огромном количестве разного рода обществ, союзов и сект, появившихся в начале XX века, — более других отвечает Башня Вячеслава Иванова, «лаборатория элитарной культуры в Петербурге» (определение Д. Е. Максимова)³². В этой петербургской «лаборатории» и отстаивались «тонкие небесные яды», питавшие культурную элиту. Духовные трапезы и пиры на Башне перекликаются с собраниями георгианского кружка; петербургские «оргиасты» и германские георгианцы напоминают друг друга. И дионисийская мистерия «сораспятия», о которой подробно рассказывает Е. П. Иванов в своем письме к Блоку от 9–10 мая 1905 года³³, и платоновские симпозионы³⁴, и кружок петербургских «гафизитов» (1906–1907)³⁵, и Башенный театр 1910 года³⁶, не говоря уже о той общей «оккультной» атмосфере, в которой пребывал Иванов в 1907–1909 годах (под влиянием А. Р. Минцловой, пытавшейся учредить в России братство розенкрейцеров)³⁷, — все это так или иначе соотносится с «играми» и «чтениями» георгианцев и общей «аурой» этого круга. Подобно Иванову, Георге вдохновлялся античностью, в особенности — Платоном; на собраниях его кружка каждый (как нередко бывало и на петербургской Башне) получал свое имя, чаще всего — поэтическое: Данте, Гомер... Участники украшали головы венками, облачались в туники и хитоны (в обычной жизни Георге носил, как правило, строгий черный костюм, напоминавший рясу), устраивали маскарады и т. п. Но главное, что явственно сближает «две башни», — это фигура самого Учителя, хранителя заповедных тайн, служителя Красоты, мага и верховного жреца, владеющего особым «сакральным» знанием. Поэт и теург, мистагог, «дионисиист», инициатор таинственных обрядов, участник оргийных «радений», осененных фигурой крылатого Эроса, — этими своими гранями многоликий Вячеслав так или иначе соприкасается с Георге. Они оба (каждый по своему) воплощали собой тип поэта-жреца, для которого искусство — ре-

лигиозное служение. Этот «тип» вполне соответствовал их собственным представлениям о роли и назначении Поэта³⁸.

Не случайно и Гюнтер, и другие современники подчеркивали в Иванове «иератическое» начало. Г. В. Адамович писал, что, приехав в Россию, Иванов «почти сразу занял в поэтических кругах положение верховного авторитета, вождя и судьи, пожалуй, даже верховного жреца»³⁹. В этом нет преувеличения. Иванов был единственным из русских поэтов Серебряного века, кого действительно можно назвать «жрецом» или «священнослужителем», к кому приложимы определения «величественный», «великолепный», «царский» или «царственный (два последних — в известном стихотворении Блока 1912 года⁴⁰). Таким же признанным «самодержавным вождем» был в Германии Стефан Георге. На рубеже XIX и XX веков он пользовался — разумеется, лишь в кругу своих приверженцев — непрекращаемым авторитетом. Он был окружен преданными ему учениками, которые видели в нем повелителя и повиновались ему. Узаконенным обращением учеников к Учителю было слово «мэтр» (Meister). Известна фраза Фридриха Гундольфа: «Я гожусь лишь на то, чтобы развязать шнурки Учителю»⁴¹. (Иоганнес фон Гюнтер, обращаясь к Иванову в письмах 1906–1907 годов, также называл его «Meister».) Почтительность, доходящая до обожания и даже самоуничтожения, — таков спектр отношения учеников-неофитов к Учителю (русских к Иванову, немецких — к Георге). Следует, кроме того, отметить, что Георге, подобно Иванову, был «виртуозом в овладении душами людей»⁴²: умел привлекать к себе учеников и воспитывать адептов.

Два мастера, два вождя символистских школ, Иванов и Георге — фигуры соизмеримые. Но говорить о сходстве между ними надлежит, тем не менее, с оговоркой. Точно так же необходим и ряд оговорок при сопоставлении обеих «башен» — германской и русской. Георгианцы представляли собой подобие «ордена», их встречи носили закрытый, «тайный», воистину келейный характер (к тому же Георге не допускал на свои собрания женщин), тогда как доступ на Башню Иванова — при всей ее элитарности — никак не ограничивался, особого «посвящения» для участия в «средах» и других башенных собраниях не требовалось и т. п. Многообразие, открытость и свобода мнений, царившие, согласно воспоминаниям современников, на Таврической, скорее, противоположны авторитарному духу георгианских собраний, где все определялось волей и словом «мэтра». «Собрания кружка Георге у Вольфскеля, —

³² Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 233.

³³ См.: Русское революционное движение и проблемы развития литературы: Межвуз. сб. Л., 1989. С. 178–180 (публ. Л. А. Ильиной).

³⁴ См.: Шишкин А. Симпосион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. Канун. Вып. 3. СПб., 1998. С. 273–352.

³⁵ См. обстоятельную, насыщенную архивным материалом статью Н. Богомолова «Петербургские гафизиты» в кн.: Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 67–98.

³⁶ См.: Зиско-Боровский Е. Башенный театр // Аполлон. 1910. № 8. С. 31; Макаенко Д. Г. Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Кальдерон де ла Барка П. Драмы // Пер. К. Бальмонта: В 2 кн. Ки. 2. Изд. подг. Н. И. Балабух, Д. Г. Макаенко. М., 1989. С. 689–693.

³⁷ См.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 311–334 (гл. «Из оккультного башни „Башни“ Вяч. Иванова»).

³⁸ См.: Davidson P. Вячеслав Ivanov's ideal of the artist as prophet: from theory to practice // Europa Orientalis. 2002. Vol. XXI. N 1. P. 157–202. См. также: Искрицкая И. Ю. Вяч. Иванов и Стефан Георге: К проблеме типологии русского и немецкого символизма // Лев Толстой и мировая литература. Русский литературный авангард XX века в европейском контексте. Симферополь, 1992. С. 188–189.

³⁹ Адамович Г. Одночество и свобода / Сост. предисл. и примеч. Вадим Крейд. М., 1996. С. 92.

⁴⁰ Из стихотворения «Вячеславу Иванову» (Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т. 3: Стихотворения. Книга третья (1907–1916). С. 100).

⁴¹ Цит. по: Stefan Georger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Franz Schonauer. Hamburg, 1960. S. 94.

⁴² Слова Бердяева о В. И. Иванове (см.: Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). Paris, 1989. С. 178).

вспоминает Гюнтер, — никоим образом нельзя сравнивать со «средами»; ибо в Мюнхене власть принадлежала только ему, Учителю, и его вещему слову; никаких диспутов, тем более критики»⁶³.

Общность между Ивановым и Георге — особого рода; она лежит в области эзотерического мифотворчества, символистского литературного быта и духовной атмосферы fin de siècle, разнообразно сочетавшей в себе противоположности: утонченную литературность и театральный маскарад, интеллектуальное общение и оргиастический экстаз. Кроме того, русский и немецкий поэты сопоставимы по тому огромному влиянию, которое каждый из них оказал на развитие «современного духа»: оба — воспользуемся выражением С. С. Аверинцева — способствовали «самоопределению целой культурной эпохи»⁶⁴, пытаясь утвердить новые ценности и новое эстетическое сознание.

Что касается поэзии, то и здесь очевиден ряд соответствий: обращение к эллинизму и культуре латинского упадка, дионисийская тема, александрийское («осеннее») восприятие жизни и культуры, попытки создать особый пророчески возвышенный и подчас загадочный иератический язык («Загадочной сокрыл я красотою / Под ризой ночи светознойный стих»⁶⁵). Подобно Иванову, Георге (особенно в ранний период) поэтизировал античность, живописал эллинические ритуалы и дифирамбические танцы, охотно прибегал к стилизации:

Брошены на пол
Чаши и кольца
Жены и девы
Грации пира
Легче зефира
Грудь приоткрыта
Бедра в изломе
Выблещены листья
Из-под венца
Нардовый запах
Клонящийся к дреме
Бахуса воля!
Пьяная свита
Праздник конца!

Знакоки русской поэзии могут — не без оснований — предположить, что эти «дионисийские» строки принадлежат Вячеславу Иванову. На самом деле их автор — Стефан Георге («Алгабал») ⁶⁶. Есть и другие примеры литературной близости между обоими поэтами. Не случайно М. А. Кузмин, вспоминая о

Башне Иванова, назвал его «оригинальнейшим поэтом в стиле Мюнхенской школы (Ст-ефан> Георге, Клиггер, Ницше)...»⁶⁷.

Конечно, оглядывая историю литературы минувшего века с нынешней точки зрения, нельзя не признать, что след, оставленный Георге в немецкой литературе XX столетия, несоизмерим по своей глубине с влиянием Вячеслава Иванова, ярчайшего мастера художественного слова и мудрого воспитателя молодых поэтов, но не создавшего все же собственной «поэтической школы». При всей многолюдности башенных «симпосионов» (особенно в 1905–1906 годах) можно говорить лишь о малочисленном «кружке» учеников и последователей Иванова, тогда как личность и поэзия Георге — несмотря на уозость и замкнутость его «круга» — находили отклик во всей Германии и порождали множество подражаний его стилиевой манере.

Наряду с эстетством, нищенством и ярко выраженным индивидуализмом западноевропейский символизм отличала, как упоминалось, и другая (противоположная) тенденция — религиозно-мистическая. Иванов с сочувствием писал об этой тенденции в «экскурсе» о Верлене и Гюисмансе (1907), свершивших («подвиг декадентства» и безуспешно пытавшихся овладеть религиозной идеей («Оба искали убежища в лоне церкви» — II, 564–565). Стефан Георге — не исключение: уже в 1890-е годы его поэзия погружается в атмосферу религиозно-молитвенного созерцания; стихотворчество для немецкого поэта — своего рода священнодействие, поклонение неведомому богу (не Дионису, но все же языческого происхождения). Эстетское, в декоративно-декадентском духе, возвеличивание императора Алгабала, упивающегося кровью подданных, сменяется в поэзии Георге культом духовного вождя. Георге — певец Сверхчеловека, утвердивший в германской поэзии культ героического начала. Его герой — воитель и пророк, предводитель и провидец, окруженный немногочисленными «соратниками». Стихам Георге присущ пророческий, «жреческий» пафос; они торжественны и возвышены. Безукоризненно чистый поэтический язык Георге имеет сакральную окраску; он звучит таинственно и загадочно. Сохраняя свои основные внешние признаки, творчество Стефана Георге эволюционировало от поклонения Красоте и принципа «l'art pour l'art» в сторону религиозного жизнотворчества. Об «Алгабала», выдержанного в духе французских образов, к стихотворному сборнику «Новое Царство» (1928), проникнутому религиозно-национальным духом, — таков внутренний путь, проделанный германским поэтом.

Духовное становление Иванова протекало — на первый взгляд — в сходном направлении. Если верить его «Автобиографическому письму», он уже в Афинах (1902–1903) предавался изучению религии Диониса, побуждаемый к этим

⁶³ Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind... S. 211.

⁶⁴ Аверинцев С. С. «Скворецник вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 11.

⁶⁵ Из сонета Иванова «Явная тайна» (1917) (III, 561). Сопоставляя Вяч. Иванова и Георге, Гюнтер подчеркивал (в заметке, предваряющей его перевод стихов Иванова) общий для обоих поэтов «способ обращения с языком» (Neuer russischer Parnass / Hrsg. von Johannes von Guenther. Berlin, 1912. S. 39).

⁶⁶ Георге С. Стихотворения / Пер. с нем. Н. О. Гунчиной. Майкоп, 1997. С. 17.

⁶⁷ Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред., со вступит. статьей и примеч. Глеба Морева. СПб., 1998. С. 66 («мюнхенская школа», к которой якобы принадлежали Ницше, Георге и художник Макс Клиггер, — явное заблуждение автора). Постоянный посетитель или обитатель Башни в 1906–1911 гг., Кузмин оказался (под влиянием Гюнтера, возможно, самого Иванова) одним из русских почитателей Стефана Георге. В письме к В. В. Руслову от 15/28 ноября 1907 г. Кузмин признавался, что ему чудно было бы «новое» (в немцах), за исключением Гофмансталя, Стефана Георге и их школы (см.: Боголазов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 203).

занятиям «настойчивую внутреннюю потребность: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания» (II, 21). По сути же, Иванов двигался в противоположную, нежели Георге, сторону. Ницшеанство и искусство, вдохновенное пафосом Заратустры, представлялись Иванову крайней точкой современного духовного развития и одновременно — началом упадка⁶⁸. Первостепенным по важности становится для него — на фоне российских событий 1904–1906 годов — вопрос о преодолении индивидуализма. В ряде своих статей того времени Иванов разрабатывает теорию о «переломе», якобы наметившемся в русской духовной жизни, о «каком-то еще темном повороте к полюсу соборности» («Кризис индивидуализма» — I, 836). В сущности, Иванов варьирует на новый («дионисийский»!) лад славянофильский миф о «народе-богослове». Восстанавливая утраченную, по его мнению, органическую связь между певцом и толпой, «священным языком жрецов и волхвов» и языком «всенародным» («Заветы символизма» — II, 593), Иванов постулирует новый тип художника, которому вверены «ключи от заповедных тайников души народной» («Поэт и чернь» — I, 714).

Слушая в 1906 году чеканные, отделанные строфы Георге в исполнении Гюнтера и отдавая должное мастерству германского поэта, Иванов вряд ли мог восхищаться им безраздельно и безоговорочно. Подобно «символисту и декаденту Бодлеру» («Две стихии в современном символизме» (1908) — II, 548), эстет Георге воплощал для Иванова декадентское начало («интимное искусство утонченных»), чуждое «пафоса мистического устремления» (II, 553) и далекое от той «истинной реальности», к которой он призывал в своих статьях 1900-х годов (и позднее). Не случайно в программной статье «Кризис индивидуализма» (1905) Иванов, обосновывая тезис об истощении личностного начала в современной «душе», уже повернувший якобы «к полюсу соборности», упоминает, наряду с лирическим героем Бодлера, именно Алабабала из одноименного стихотворного цикла Георге: «Ослабел аппетит к владению и владычеству как таковому. Мы еще беспоточны; но этот атакизм старинных тиранов, больших или малых, прядется в нас от нас самих и сам себя отрицает своим вырождением и измением. Едва ли мы годимся даже в Нероны; разве еще в Элагабалы, лжеслужители какого-нибудь Лжесолнца, чтоб изнывать в опустолевших негах, как тот вспоминающий свое „предсуществование“ (la vie antérieure) герой Бодлера⁶⁹ или „император“ Стефана Георге. И если есть среди нас сильные духом и истинные тираны, необходимо напечатлевается на них знак и образ „Великого Инквизитора“; но дух „Великого Инквизитора“ уже не дух индивидуализма, а соборной солидарности» (I, 838).

Искания «соборности» насытились у Иванова в эпоху Первой русской революции демократическим содержанием. Достаточно вспомнить его рассужде-

⁶⁸ Ср. в статье Иванова «Кризис индивидуализма» (1905): «Заратустра! Не в ницшеанстве ли проросновение о Сверхчеловеке индивидуализм достиг своих злобных вершин и облекся в иератическое одеяние как бы религиозной безуловности? <...> Именно глубина наша и утонченность наша кажутся симптомами истощения индивидуализма» (I, 836).

⁶⁹ Имеется в виду сонет Бодлера «Предсуществование», переведенный Ивановым (1905) и вошедший в книгу «Cor Ardens» (II, 347).

ния о примирении поэта и черни в большом всенародном искусстве, о повороте новейшего искусства к народной душе. «... Судьба культуры, — провозглашал Иванов, — судьба веселья народного» («О веселом ремесле и умном веселии» (1907) — III, 69). Георге в ужасе отшатнулся бы от подобных заявлений: мысль о примирении поэта и черни показалась бы ему кощунственной. В своих исканиях синтеза между «одним» и «многими» он до конца оставался аристократом. «Союз», провозглашенный им в изданном накануне Первой мировой войны стихотворном сборнике «Звезда Союза»⁷⁰, — это некое мистическое сообщество, единство «избранных». Георге навсегда сохранит в себе такие качества, как отрешенность, утонченность, самоуглубленность, — именно эти черты Иванов и полагал основными признаками выражающегося индивидуализма.

С этой точки зрения германский поэт созвучнее старшему русскому символизму. Не случайно и Гюнтер, и Гейзлер сопоставляли Георге не только с Ивановым, но и с Брюсовым. Можно представить себе Георге союзником и даже сотрудником «Весов» с их приверженностью «новому искусству» и «принципу индивидуализма», но «Факелам», «Орам» и «Золотому руну» он был внутренне чужд. Закономерно, что ни один из русских символистов младшего поколения не увлекся Георге. Свою статью «Итоги новой немецкой литературы» Гюнтер начинает с горестного восклицания о том, что «в России почти нет человека, который хоть сколько-нибудь был бы знаком со Стефаном Георге, не говоря уже о целях и стремлениях его кружка, изложенных в „Художественных Листах“; почти нет в России человека, понявшего, что в лице этого поэта дан европейской литературе талант, который отметит столетия своей печатью»⁷¹. И это понятно. В России, охваченной войной и, позднее, революционной смутой, германский поэт — величественно-надменный и одинокий обитатель своей недоступной Башни, владыка маленького поэтического острова в бушующем океане истории — казался едва ли не анахронизмом.

Стремясь преодолеть герметизм своей германской Башни, Георге в 1910-е годы выступает как провозвестник нового Царства, построенного усилиями «вождей», одержимых «волей к власти». Эти вожди, предсказывал Георге (например, в «Трех напевах», 1921), явятся именно в Германию. В одном из «напевов» («Поэт во времена смуты») он говорит о миссии Поэта: воспитывать юношество — созидатель будущего Царства. Этот германский миф, который творил Георге, в корне отличался от того идеала, что пытался утвердить Иванов на русской почве. Народному коллективу, воедино сливаемому у Иванова в дионисийском «хороводе», противопоставит у Георге индивидуалист-одиночка, вожь-победитель. Не случайно некоторые из учеников и последователей Георге оказались провозвестниками германского фашизма (Людвиг Клагес, Эрнст Бертрам и др.). Что касается самого Георге, он и в годы Первой мировой войны, и позднее держался, по своему обыкновению, независимо и недостижимо:

⁷⁰ Сборник был издан в 1913 г. тиражом в десять экземпляров; в 1914 г. напечатан тираж, предназначенный для широкого читателя.

⁷¹ Аполлон. 1912. № 9. С. 34 (раздел «Хроника»).

«вне политики». Массовый характер событий, их бессмысленность и «пошлость» отпугивали Георге — Поэт не принимал манифестаций Черни. «Священная война», о которой он писал в одном из своих стихотворений⁷², не имела в его глазах ничего общего с мировой войной, начавшейся 1 августа 1914 года. Эта война была для Георге свидетельством не величия нации, а, скорее, ее бесилия и позора — ведь свои надежды он связывал не с современной, а с мистической («сокровенной») Германией. Точно так же не принял Георге идеологии национал-социализма, решительно отклонил от себя те почести, которыми пытались его осыпать будущие вожди Третьего Рейха, а с 1931 года окончательно уединился в Швейцарии, в маленькой деревушке близ Локарно.

Показательно, что и русский поэт, пророчествовавший в 1905 году о «соборной» душе народа, категорически отвернулся от своего идеала, как только в России утвердилось «народовластие». Миф о национальной «душе» неумолимо рушился в ходе Истории, и сам поэт-мифотворец, вовлеченный в стремнину событий, ярко свидетельствовал о крахе своих иллюзий. «...И мечутся, отчаявшись, толпы — / В трех маревах: Мир, Сытость и Свобода. // И твой кумир поруган, Власть Народа, — / <...> И Мстителя багряные стопы / В точиле кар нас топчут: Нет исхода!»⁷³.

Покинувший Россию в 1924 году, а в 1926-м принявший католичество, Иванов с годами еще более отделился от «декадентского» индивидуализма, который связывался у него с именами Бодлера, Малларме, Георге и др. Общаясь в эмиграции с такими известными деятелями немецкой культуры, как Эрнст Роберт Курциус и Герберт Штайнер (в прошлом — георгианцами), Иванов в переписке с ними почти не упоминает о Стефане Георге; то же касается и Бернта фон Гейзелера.

Впрочем, интерес Иванова к «мастеру», им высоко оцененному, не угасает полностью. Как явствует из письма к Иванову эссеиста Фридриха Фукса (Fuchs; 1890–1948), в то время — редактора немецкого католического журнала «Hochland» (1903–1941), Иванову была отправлена обстоятельная (поняне не утратившая своего значения) статья Карла Мута «Георге и его апофеоз в “Круту”»⁷⁴ — один из многочисленных откликов на смерть поэта в декабре 1933 года. Иванов же, со своей стороны, стремился привлечь внимание редакции «Hochland» а к новой итальянской работе о Георге, написанной профессором Алессандро Пеллегрини⁷⁵, литературоведом и германистом, близким знакомым Иванова в 1930-е годы⁷⁶.

⁷² Из стихотворения «Ihr baut verbrechende an maas und grenze...» (George S. Der Stern des Bundes. Berlin, 1914. S. 25).

⁷³ Из сонета «Последний плач семнадцатого года!» (дата стихотворения — 31 декабря 1917 г. — IV, 74).

⁷⁴ Muth K. Stefan George und seine Apotheose durch den «Kreis» // Hochland. 1934. Mai. S. 99–116; Juni. S. 258–271.

⁷⁵ Книга Алессандро Пеллегрини (Pellegrini; 1897–1985) создавалась в течение 1934 г. — к первой годовщине со дня смерти Георге. Не подлежит сомнению, что Пеллегрини (инициатор «ивановского» номера миланского журнала «Il Convengo», появившегося в начале 1934 г.) обсуждал с Ивановым отдельные страницы своего эссе о Георге. Эта работа вышла отдельным изданием в декабре 1934 г. в Милане (тираж — 10 экземпляров, не поступивших в продажу). Спустя год книга Пеллегрини была издана в немецком переводе (Berlin, 1935).

⁷⁶ См.: *Взгляд М.* Вячеслав Иванов и журнал «Hochland» // Europa Orientalis. 2002. Vol. XXI. N 2. С. 90 (письмо от 19 июля 1934 г.).

Однако, продолжая и в 1930-е годы видеть в Георге «эстета» и «индивидуалиста», Иванов сохраняет свой скепсис по отношению к «мастеру слова». Возможно, дополнительную роль играли вероисповедные оттенки: отделившийся от религии Диониса, Иванов не мог не знать, что Георге-поэт, преодолевая с годами свое увлечение античностью, не утратил, тем не менее, своих «языческих» предпочтений. Итоговой можно считать критическую реплику Иванова о Георге в статье «Символизм» (1936). Говоря о «субъективистическом символизме», победно утвердившемся во Франции, Иванов называет несколько писателей за ее пределами, на кого французский символизм наложил «специфическую печать декадентского эстетизма». В Германии, по мнению Иванова, к таковым принадлежат Стефан Георге и Рильке, которые «исходят не из Гёте и Новалиса, а из Бодлера и его секты» (II, 666)⁷⁷.

В России XX столетия Георге не нашел поклонников и последователей. Певец героической личности и ненавистник «толпы», он не отвечал ни общественным устремлениям русского младосимволизма, ни восторжествовавшей в 1917 году коллективистской идеологии. Не слышим известен Георге и в современной России. Тем не менее следует помнить: единственный крупный русский поэт начала XX века, обладавший чертами несомненного сходства со своим немецким собратом и высоко его оценивший, был Вячеслав Иванов.

⁷⁷ Тот же взгляд на символизм (в частности, на Малларме как выразителя «субъективистического символизма») Иванов будет отстаивать и во второй половине 1940-х годов, возражая английскому ученому С. М. Баура (Bawta; 1898–1971), автору книги «Наследие символизма» (1947; немецкий перевод — 1947), позднее способствовавшему изданию стихотворного сборника Иванова «Свет Вечерний» (1962). С. М. Баура (переводивший Стефана Георге и писавший о нем) выделял в символизме эстетический элемент, Иванов — религиозный. Подробнее см.: *Дэвидсон П.* «The good humanistic tradition»: Диалог о мировой культуре между Вячеславом Ивановым и С. М. Баура // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2002. С. 134–148.

А. В. Лавров
(Санкт-Петербург)

ГОЛОС С БАШНИ: «ВЕНОК ИЗ ФИГОВЫХ ЛИСТЬЕВ» МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Имя Вячеслава Иванова Максимилиан Волошин услышал впервые в 1902 году в Париже от А. В. Гольштейн, которая и познакомила его со стихами этого, тогда еще почти никому не известного, поэта¹; от нее же Волошин узнал и о чтении Ивановым в Париже курса лекций о Дионисе. Их личное знакомство состоялось 13/26 июля 1904 года, когда Волошин посетил Иванова в его швейцарском жилище: «...провел с ним почти целые сутки без перерыва»². За первой встречей последовали вторая (27 июля / 9 августа), третья (28 июля / 10 августа), четвертая (30 июля / 12 августа) и пятая (31 июля / 13 августа); впечатления, которые вынес из них Волошин, были поистине ошеломляющими. Краткое содержание бесед с Ивановым он зафиксировал в своих дневниковых записях «История моей души»³; некоторые из этих высказываний Иванова будут впоследствии неоднократно пересказываться или цитироваться в произведениях Волошина.

Своей близкой феодосийской приятельнице А. М. Петровой Волошин писал тогда из Женевы:

«Интереснее всего для меня Вячеслав Иванов, с которым лично я не был знаком до сих пор, хотя знал его как поэта значительно раньше Московского кружка и первый указал Брюсову на его "Кормчие Звезды". Человек это в высшей степени начитанный и тонкий».

Касаясь далее книги Иванова «Эллинская религия страдающего бога», печатавшейся тогда в петербургском журнале «Новый Путь», Волошин заключал:

«Я раньше был знаком с его дионисово-христианскими идеями <...> но мне только теперь в этих статьях открылась вся глубина и широта его мысли. Это целое открытие, и притом обставленное таким тяжеловесным боевым аппаратом филологии текстов,

что от него никак не отделаешься одним словом "декадентство" <...> В разговоре он далеко не так страшен, как в своих писаниях. Очень прост, изыщен и легко»⁴.

Пересказывая далее в том же письме содержание разговоров с Ивановым, Волошин приводит, в частности, такие слова своего собеседника:

«Я считаю основой жизни пол — Sexe. Это живой осязательный нерв, связывающий нас с вечной тайной. Мост между тайной и нами. Искусство это развитие пола — переводение этой силы в другую область. Сила пола, не нашедшая своего физического исхода, становится искусством, религией, философией. Дилемма: или создание человека, или создание произведения искусства»⁵.

Своего рода попыткой разрешения намеченной дилеммы — попыткой создания не человека и не произведения искусства, а особой жизнотворческой среды, в которой интеллектуальное и культуросоциальное действие подпитывалось, управлялось и корректировалось эротическими токами, оказались позднее формы самовыражения коллективного микромира, сконцентрировавшегося на ивановской Башне. Волошин поначалу оказался одним из самых энтузиастических участников этого процесса.

Два года спустя после швейцарских встреч общение Волошина с Вячеславом Ивановым возобновилось в Петербурге. Объявившись там 20 сентября 1906 года, Волошин в тот же день побывал на Башне, где познакомился с М. Кузминым, С. Городецким, Б. Леманом и другими постоянными посетителями ивановской квартиры; рассказав об этом визите в письме к жене, Маргарите Волошиной (урожд. Сабашниковой), он признался, что встреча с Ивановым и новые знакомства произвели на него «самое сильное впечатление» («О! моя голова разрывается от впечатлений и чувств...»), и выразил решительное пожелание: «Надо жить в Петербурге»⁶. 22 сентября Волошин — вновь у Иванова: говорили («обо всем самым важным, об индивидуализме, об оккультизме, о Дионисе, об Иуде, о пророчесственности, о молодой поэзии»; «Я тебе не могу сказать, как меня поразила и потрясла вся художественная атмосфера <...>»⁷ — признается Волошин жене, призывая ее приехать в Петербург. В тот же день Волошин спустился двумя этажами ниже, в художественную школу Е. Н. Званцевой, располагавшуюся на пятом этаже дома на углу Таврической и Тверской улиц, и договорился с хозяйкой о найме у нее комнат для проживания (первоначально договаривались о трех, выделено было две). Маргарита Волошина, бывшая в те дни в Москве, выразила готовность обосноваться в Петербурге, и около 10 октября супруги поселились в комнатах у Званцевой.

Осенне-зимний сезон 1906–1907 года в Петербурге оказался для Волошина одним из самых ярких и значимых периодов в его биографии. В течение не-

¹ Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб., 2002. С. 106. — К тому времени Вяч. Иванова связывали с А. В. Гольштейн уже сравнительно давние отношения; начало их переписки относится к 1897 г. См.: Перепица Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн / Публ., вступ. статья и коммент. М. Вахтеля и О. А. Кузнецовой // Studia Slavica Hung. 1996. Vol. 41. P. 335–376.

² Письмо Волошина к М. В. Сабашниковой от 21 июля 1904 г. // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 106.
³ См.: Волошин М. История моей души / Сост. В. П. Купченко. М., 1999. С. 71–78.

⁴ Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 1991. Вып. I. С. 167 (публ. В. П. Купченко).

⁵ Там же. С. 169.

⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 111; Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. С. 163.

⁷ Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. С. 163; ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 111.

скольких месяцев он интенсивно участвует в литературной жизни, постоянно общается с петербургскими писателями, художниками, общественными деятелями, причем в большинстве случаев эти контакты завязываются и развиваются в квартире Вячеслава Иванова. Поначалу Волошин с женой изо дня в день бываю- ют на Башне, а в середине января 1907 года они переселяются из комнат Званцевой непосредственно в квартиру Ивановых. Дружеское сближение с Ивановым и его женой, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, отчасти пригласило у Волошина ту беспримесную восторженность, которую он выказывал под воздействием пер- вых встреч и бесед, приоткрыло какие-то неожиданные, потаенные стороны лич- ности автора «Кормчих Звезд», но ни на толику не уменьло ее притягательности. «С Вячеславом Ивановичем у нас большая дружба <...>, и беседы с ним дают мне страшно много, — писал Волошин 31 декабря 1906 года А. В. Гольштейн. — <...> Я вижу и чувствую, что в нем, в самой глубине его натуры, есть много жуткого и страшного, иногда чувствуешь, что что-то-то ее жжет изнутри, но эта борьба и присутствие в нем чего-то непонятного только привлекает меня к нему и заставляет его больше ценить и уважать. У него особая сила оплодотворять мозг другого, будить, понуждать к работе, и я многим обязан ему в том творчес- ком подъеме, который у меня теперь»⁸.

Осознавшийся Волошиным творческий подъем, в значительной мере сти- мулированный общением с Ивановым и его окружением, нашел тогда свое зри- мое воплощение в двух сферах его деятельности — как поэта и как литератур- ного критика. В конце 1906 года Волошин сформировал свой первый сборник стихотворений для издательства «Оры» (тогда же организованного Ивановым и опубликовавшего ряд книг авторов из ближайшего «башенного» круга); эта небольшая книжка, объявленная под заглавием «Ad Rosam» и позже переиме- нованная в «Звезду-полнонь», должна была выйти в свет в феврале 1907 года, однако издание не состоялось (главным образом по причине последовавшего вскоре осложнения отношений Иванова и Волошина и нежелания последнего выступать под маркой «Оры»⁹). В конце 1906 года Волошин приступил также к работе над серией статей для петербургской газеты «Русь» под авторской руб- рикой «Лики творчества»; первая статья этого цикла была опубликована 9 де- кабря 1906 года. В последующих статьях цикла предметом рассмотрения глав- ным образом были либо книги, выпущенные издательством «Оры» («Эрос» Вяч. Иванова), либо произведения писателей, с которыми Волошин регулярно встречался у Иванова: «Ярь» С. Городецкого, «Нечаянная Радость» А. Блока, «Александрские песни» М. Кузмина, «Посолонь» А. Ремизова. В цитиро- ванном выше письме к А. В. Гольштейну Волошин сообщил: «“Лики творче- ства” имеют успех и очень читаются в Петербурге, что весьма подняло мое положение в “Руси” — меня очень часто и охотно печатают»¹⁰.

«Башенный» быт, взаимоотношения завсегда в ивановской квартире, темы, бывшие предметом дискуссий на многолюдных собраниях по средам, обследованы достаточно детально в ряде статей и публикаций¹¹, поэтому в дан- ном случае нет необходимости в их новой развернутой характеристике. Необ- ходимо, однако, отметить, что «башенные» встречи и собеседования, получив известность в широких общественных кругах, далеко не всегда встречали со- чувственное и доброжелательную реакцию. При этом слухи и кривотолки, раздуваемые и поощряемые в основном благодаря незнанию действительного положения дел, рождались преимущественно под воздействием игровой экс- периментальной эротической атмосферы, окутывавшей ивановскую «башню из слоновой кости», представляли собой своего рода «профанную» реакцию на нее. В частности, «башенные» собрания зимы 1906–1907 года проходили на фоне инициированного широкой печатью литературного скандала, прямым образом касавшегося ближайших и постоянных участников этих собраний — М. А. Кузмина и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

Ноябрьский номер журнала «Весь» за 1906 год был полностью отведен ро- ману Кузмина «Крылья». В январе 1907 года издательством «Оры» была выпу- щена в свет повесть Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda». Обе книги вызвали общественное негодование, поскольку в них затрагивались тема однополой любви; касания «запретной» проблематики, не бывший ранее предме- том непосредственного литературного отображения, были расценены крити- ком как внесение в художественное творчество «порнографического элемента». «Тридцать три уroda» появились в продаже 16 января 1907 года, 23 января на книгу был наложен арест, который все же вскоре, в феврале, был снят; «Кры- лья» официально не преследовались, однако вызвали в читательской среде и в печати гораздо более бурную реакцию отторжения, чем «Тридцать три уroda», само имя Кузмина усилиями газетчиков и фельетонистов превратилось в ли- тературный жупел¹².

Неподготовленному современному читателю, вероятно, трудно понять, по- чему такой резонанс вызвало произведение, лишенное каких-либо скабрёзных или хотя бы пикантных эпизодов и деталей, крайне лаконичное и предельно сдержанное в описании любовных взаимоотношений — в особенности на фоне русской художественной прозы начала XX века, обрисовывавшей эротические ситуации зачастую с достаточно натуралистическими подробностями. Однако в случае с Кузминым «порнографией» считалось не столько смакование не- дозволенных к словесному изображению реалий, сколько тема гомосексуаль- ных отношений как таковая. Ее литература тогда не знала, сама проблема счи-

⁸ Звезда. 1998. № 4. С. 155 (публ. М. Ланды, А. Тюрина и Ж. Шерона).

⁹ Экземпляр верстки несостоявшегося издания этой книги хранится в Доме-музее М. А. Волоши- на в Коткебеле. Другой экземпляр верстки (в самодельном бумажном переплете, под заглавием «Стран- ный», подаренный Волошиным Б. А. Леману (Диксу), — в коллекции А. М. Луценко. См.: Луцен- ко А. 45 любимых книг (о некоторых раритетах моей библиотеки). СПб., 2004. С. 80–81.

¹⁰ Звезда. 1998. № 4. С. 154.

¹¹ См. прежде всего: Shishkin A. Le banquet platonicien et soufi à la «Tour» pétersbourgeoise. Berdjav et Vjačeslav Ivanov // Cahiers du Monde russe. 1994. Vol. XXXV (1–2). (Un Maître de sagesse au XX^e siècle. Vjačeslav Ivanov et son temps). P. 15–79; Шихин А. Симпозиум на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). СПб., 1998. С. 273–352; Богомолов Н. А. Петербургские гадиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 67–98.

¹² См.: Максимов Дж. Бани, протистуты и секс-клуб: восприятие «Крыльев» М. Кузмина // Эро- тизм без берегов. М., 2004. С. 122–144.

талась нелитературной, не могущей быть в центре эстетического освоения. Характерно, что предметом состоявшегося в Англии десятью годами ранее судебного процесса над Оскаром Уайльдом были исключительно взаимоотношения писателя с лордом Альфредом Дугласом, но отнюдь не его произведения, в которых инкриминировавшиеся обвинения дополнительного подкрепления найти не могли: «жизнь» и «творчество» в данном случае были четко отделены друг от друга. Совсем наоборот обстояло дело в ивановском окружении. Вызавшие бурю негодования произведения ближайших участников «башенного» «симпозиона» вполне вписывались в экспериментальную «жизнестворческую» программу, затрагивавшую область Эроса, в круг метафизических идей и этико-психологических изысканий, разрабатывавшихся тогда Ивановым. «Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в Платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос, — подчеркивает Н. А. Бердяев в мемуарно-аналитическом очерке «Ивановские среды». — Вспоминаю беседу об Эросе, одну из центральных тем “сред”. Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый и изысканий проф. Ф. Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного Эроса, и один материалист, который ничего не признавал, кроме физиологических процессов»¹³. Идея Иванова оказывали стимулирующее воздействие на многих участников «башенных» бдений, и прежде всего на Волошину.

С собственным толкованием и развитием построений, воспринятых от Вячеслава Иванова, Волошин выступил на Башне в ночь с 14 на 15 февраля 1907 года; Л. Д. Зиновьева-Аннибал сообщила об этом собрании в письме к М. М. Замiatинной от 17 февраля: «Новая Среда — гигант. Человек 70. <...> Реферат Волошина открыл диспут: “Новые пути Эроса”. Вячеслав симпровизировал речь поразительной целостности, меткости, глубины и правды <...> перешла к области Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики — обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом, — свято. Постыден лишь Гедонизм»¹⁴. Волошин выступил с публичной лекцией на ту же тему — «Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову “Пирю”», — которую прочитал 27 февраля 1907 года в Московском Литературно-Художественном кружке, вызвав сильный скандальный эффект¹⁵. В беловой рукописи «Пути Эроса» содержится фрагмент, не вошедший в окончательный машинописный текст, в котором содержится интерпретация «Крыльев» Кузмина — в плане изображения «в нашем обществе тех же путей Эроса, о которых говорил Платоновы юноши»¹⁶.

¹³ Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., <1918>. Т. 3. Кн. 8. С. 97–98, 99.

¹⁴ Цит. по: Богомазов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. С. 95.

¹⁵ См.: Неизданные лекции М. А. Волошина / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Максимilian Волошин. Из литературного наследия. Вып. II. СПб., 1999. С. 3–8, 13–38.

¹⁶ Там же. С. 36–37.

Исходя из тех же построений, которые были развиты в диалоге Платона и на свой лад интерпретировались Ивановым, Волошин считал необходимым высказаться в печати в связи со скандалом, разразившимся вокруг Кузмина и Зиновьевой-Аннибал. Поводом к этому выступлению послужил фельетон А. В. Амфитеатрова «Цветы невинности», опубликованный 24 января 1907 года в той самой «Руси», в которой регулярно печатались волошинские «Лики творчества». В нем Амфитеатров затрагивал в памфлетно-ироническом ключе многочисленные злободневные темы, в том числе и «порнографическую», — применительно опять же к «Крыльям». Фельетон включал пародийное рекламное объявление «Таины Алькова. Ежедневное партийное издание»:

«Ежемесячные литературные приложения:

—! В первый раз в России! —

Маркиз де Сад. Жюстина, или Горе от добродетели!..

—! Только пользуясь свободой благотворительной гласности! —

Брантом. Жизнеописание куртизанок!

—! До сих пор конфисковалось! —

Луве. Приключения кавалера Фоблаза!

—! Сто лет под запретом! —

Стихотворения Баркова!!!

—! По специальному разрешению! —, и т. д.

В перечне значилось также:

«Кузьмин <так!>. Крылья. Роман, плагиатируемый из “Весов” для протеста против статьи улождения. С предисловием Валерия Брюсова. Рисунки художников журнала “Весы”»; следом за «Крыльями» предлагался «замечательный выбор неблагоприятных фотографий, как с натуры, так и из воображения», а также «адрес-календарь известнейших кокоток обоего пола». Объявление о тираже в заключительной части этого перечня: «Журнал расходуется в 666, 666 экземплярах!!!» — непосредственно отсылало к только что опубликованному стихотворению Вяч. Иванова «Veneris figurae» («Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда...»; позднее же название — «Узлы змеи») с его строками: «На два пола — знак раскола — кто умножит, сможет счесть: // Шестьдесят и шесть обятий и шестьсот приятий есть»¹⁷.

Заканчивался фельетон Амфитеатрова весьма разудалым пассажем о том, что «физиологические и анатомические» открытия в русской изящной литературе редки, крупных — «было сделано едва ли не всего два»:

«Первое — некогда — Авксентием Поприциным (он же цыганский король Фердинанд VIII)¹⁸;

¹⁷ Весы. 1907. № 1. С. 16.

¹⁸ У Амфитеатрова именно так: не испанский король, который возмнил себя герой гоголевских «Занесок сумасшедшего».

— А знаете ли, что у алжирского бая под самым носом — шишка?

Второе — в наши дни — г. Кузьмин (он же александрийский обыватель и, быть может, выборщик 2000 лет тому назад):

— А знаете ли, что на той части, которую человек садится на стул, имеются крылья?..

Помилуй Бог!.. И вдруг г. Кузьмин улетит?!¹⁹.

Волошин был хорошо знаком с Амфитеатровым: он встречался с ним в Париже в 1905–1906 годах, относился к нему с симпатией, печатался в его журнале «Красное Знамя»²⁰; сам Амфитеатров впоследствии в мемуарном очерке о Волошине «Чудодей» отмечал, что знал его «хорошо, близко, дружески в его парижские молодые дни»²¹. Тем не менее Волошин считал необходимым критически высказаться по поводу «Цветов невинности». Амфитеатров к тому же развязывал ему руки, поскольку сам иронически откомментировал в своем фельетоне восторженную статью Волошина об «Александрийских песнях» Кузьмина²² («... я сошлюсь на моего поэтического друга Максимилиана Волошина; он еще недавно свидетельствовал печатно, что знал некоего господина Кузьмина за две тысячи лет тому назад в Александрии»; «... прочитайте роман «Крылья» г. Кузьмина (того самого, который жил две тысячи лет тому назад в Александрии, не то на Малом Клеопатрино проспекте, не то на Больших Птолемеяевых песках)»). Фельетон Амфитеатрова, однако, служил лишь отправной точкой для собственных умозаключений Волошина, развитых в статье «Венок из фиговых листьев»; заглавие ее восходит к цитате из Анатолия Франса («Суждения господина Жерома Куаньяра», гл. XVII), которая предпослана статье в виде эпиграфа: «Прикрывая статуи фиговыми листьями, вы достигаете только того, что у молодых людей при взгляде на фиговое дерево будут являться неприличные мысли».

Свидетельства о работе Волошина над статьей и о ее дальнейшей судьбе зафиксированы в дневнике Кузьмина. 28 января 1907 года он записал: «Зашел к Ивановым. <...> Волошин пишет ответную статью в «Русь»²³ («ответную» — на «Цветы невинности» Амфитеатрова). По всей вероятности, статья Волошина сразу же по ее представлении в «Русь» была отвергнута редакцией, о чем можно судить из дневниковой записи Кузьмина от 4 февраля 1907 года: «Статья Волошина, кажется, пойдет в «Понедельник»²⁴. К той же теме Кузьмин возвращается в записи от 22 февраля, отмечая, что у Ивановых «был Пильский,

говорил, что фельетон Волошина потом не взяли в «Понедельник», что об этом же хочет писать он, Пильский»²⁵. Озадачивает в этих сообщениях обстоятельство, что в феврале 1907 года в Петербурге газета под указанным заглавием не выходила: «Понедельник» издавался полугодом ранее, в августе 1906 года; еще одна еженедельная петербургская газета, выходившая по понедельникам («Свободные Мысли» (в которой, кстати, ближайшим сотрудником был П. М. Пильский), могла бы в данном случае подразумеваться, но она была начата изданием лишь с 21 мая 1907 года. Как бы то ни было, но статья Волошина «Венок из фиговых листьев» осталась неопубликованной. Слишком, видимо, оказался силен в глазах газетных редакторов диктат того общественного мнения, против которого в данном случае последовательно выступал автор «Венка из фиговых листьев».

В архиве Волошина сохранились четыре варианта текста этой статьи: первоначальная черновая рукопись (карандапом)²⁶, беловой автограф с правкой (чернилами; на первом листе текста на полях помета рукой Волошина: «М. Волошин. 25 Таврическая») — видимо, оригинал для газетного набора²⁷; газетные гранки с рукописными вставками²⁸; газетные гранки с набранным текстом рукописных вставок — окончательный авторский текст (столбцы гранок наклеены на три бумажных листа)²⁹.

В своей статье Волошин касается не только «Крыльев», но и повести Зинovieвой-Аннибал, которая не была известна Амфитеатрову ко времени написания им «Цветов невинности» (фельетон датирован: «1907. I. 13–18. Paris»). Свою задачу Волошин видел не только в том, чтобы опровергнуть Амфитеатрова, но и высказаться в защиту запрещенной книги:

«Неделю тому назад по распоряжению цензурного комитета была конфискована за безнравственность повесть Л. Д. Зинovieвой-Аннибал «Тридцать три уroda», выпущенная отдельной книжкой издательством «Оры».

Несколько месяцев тому назад я присутствовал при чтении этой повести».

Изложив далее основную сюжетную коллизию повести («Это трагедия двух женщин. Гениальная трагическая актриса Вера, дух страсти и богоборческий, приняла к себе и обожествила девушку, от лица которой ведется рассказ; заказ портрета девушки тридцати трем художникам и т. д.), Волошин затронул также содержание бесед, которые велись на Башне 24 октября 1906 года по поводу «Тридцати трех уродов»³⁰:

¹⁹ Там же. С. 324.

²⁰ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 1–22.

²¹ Там же. Л. 23–39.

²² Там же. Ед. хр. 208. — К гранкам присоединены три листа машинописного текста (л. 2–4), соответствующего фрагменту, не вошедшему в окончательный машинописный текст «Путей Эроса» (см. выше, примеч. 16), с рукописной вставкой, содержащей краткое изложение сюжета «Тридцати трех уродов».

²³ Там же. Ед. хр. 209. — Последующие цитаты из статьи «Венок из фиговых листьев» приводятся по этому тексту.

²⁴ См.: Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. С. 165; Кузьмин М. Дневник 1905–1907. С. 249.

¹⁹ Амфитеатров А. Цветы невинности // Русь. 1907. № 24. 24 янв. С. 3–4.

²⁰ См.: Переписка А. В. Амфитеатрова и М. А. Волошина / Публ. Н. Ю. Гржаловой // Минувшее. Исторический альманах. СПб., 1997. Вып. 22. С. 377–387.

²¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и коммент. В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. М., 1990. С. 133.

²² Опубликована в газете «Русь» 22 декабря 1906 г. См.: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 471–477 (сер. «Литературные памятники»).

²³ Кузьмин М. Дневник 1905–1907 / Предисл., подг. текста и комментарии Н. А. Богомолова и С. В. Шумкина. СПб., 2000. С. 314.

²⁴ Там же. С. 318.

«Когда рассказ был прочитан, между присутствовавшими завязался горячий спор и один из гостей — профессор литературы и критик³¹ — сказал автору повести:

— Я должен сделать вам жестокий упрек. Это прекрасная вещь. Яркая, сильная, написанная великолепным языком. Но все-таки в вас чувствуется дама из общества, которая не смеет преступить известной черты. Вы не можете освободиться от своего светского воспитания. Ведь совершенно ясно, что Вера любит чувственно.

Так покажите же, что это лесбийская любовь, что они действительно лесбийки. Простите меня, но я должен вам сказать смело и прямо, что вы лесбиянка не знаете и не понимаете...

Тут он был прерван металлическим женским голосом из публики: «Не вам судить!» Профессор смутился и замолчал. Затем прения перешли на тридцать трех художников и на эту сторону повести».

Собственные аргументы Волошин выстраивает, начиная с констатации парадоксальной непоследовательности, которую проявляют цензурные и надзорные инстанции в затрагиваемом вопросе:

«Недавно я получал из Парижа свою библиотеку.

Несколько книг было задержано в цензуре для более подробного просмотра. В числе задержанных были творения святой Терезы.

Я подумал:

«Вероятно, ее страстные, полные чувственных образов обращения к Христу смутили русскую цензуру».

Но среди книг, возвращенных мне без колебаний, было французское издание индусского кодекса любви «Кама-Сутра» — плохое издание прекрасной книги, сделанное не с научными, а с порнографическими целями.

Проходя по Невскому, я слышал, как петербургские камло выкрикали:

«Новая книга! Очень интересно!.. «Между ног!.. Тайны Невского проспекта».

В газетах я читал объявления:

«Интересно для мужчин! 25 шт. карточек красавиц в купальных костюмах и без оных, очень интересные, высылаются по получении 1 р. 75 к. почт. марками. Адрес: Нарва. Рыцарская улица. Г-ну Михайловскому». <...>

Метод цензуры совершенно ясен.

Поучительные фотографии, книжка «Между ног», всякие медицинские книги с изложением любопытных случаев, словом, — все, что касается фактической и деловой стороны вопроса, — цензурно.

Всякие же моральные, философские, психологические и художественные произведения, затрагивающие вопросы половой жизни человека, — нецензурны.

Это ясно. И как всякая идея, строго обоснованная и логично проведенная в жизнь, — приемлемо.

Но совершенно неприемлем список порнографических изданий, сделанный А. В. Амфитеатровым в его фельетоне «Цветы невинности» («Русь»), где рядом со стихотворениями Баркова поставлены «Приключения кавалера Фоблаза» Луве-де-Кувре и «Жизнеописание куртизанок» Брантома.

Увлекательный юношеский роман председателя Национального Конвента, отразившего с такой полнотой нравы XVIII века, и беспристрастные хроники воспитания блестящей Маргариты Наваррской составляют драгоценные памятники по истории общества XVI и XVIII веков, и нет ни одной серьезной исторической библиотеки, где бы эти книги не стояли на почетном месте. И в порнографический список Амфитеатрова с такими же правами могли войти Лукриан и Бокаччио, и сонеты Шекспира, и Раблэ, и сама Маргарита Валуа, и все «Oeuvres galants» французских и итальянских рассказчиков, словом — сплошь вся бытовая литература, которую читало европейское общество до XIX столетия.

В конце своего списка порнографической литературы Амфитеатров ставит только что вышедший роман Кузмина «Крылья». Фельетон Амфитеатрова — призыв к цензуре нравов (не правительственной, разумеется, а к общественной).

Я читал роман «Крылья» и люблю эту книгу, как юношеское произведение поэта, который обещает сделаться очень крупным стилистом. Вопрос, затронутый этим романом, так возмущившим моральное чувство А. В. Амфитеатрова, это любовь во имя Афродиты Небесной, о которой так обстоятельно говорит Платон в первой части «Пира» <...>.

Приведа далее цитаты из диалога Платона (более подробно интерпретированные в лекции «Пути Эроса»), Волошин продолжает:

«Содержание «Крыльев» — это история мальчика, который чувствует смутное, но непреодолимое влечение к этой эллинской любви, долго борется с ним и наконец отдается ему. Во всем романе разлита кристаллическая ясность, нет ни одной двусмысленности и никаких описаний альковных тайн. Он так же целомудрен и строг, как «Пир» Платона, который, кажется, еще никогда не рассматривался как произведение порнографической литературы.

Статья Амфитеатрова заканчивается утверждением, что Кузмин открыл крылья на той части, которой человек садится на стул. Этого Кузмин совершенно не говорил. Но мысль эта имеет свой исторический смысл, так как на многих египетских изображениях крылья изображались вырастающими именно оттуда — от нижних позвонков — и изображали символически-творческие силы пола».

В заключительной части статьи Волошин указывает на актуальность художественной интерпретации проблем, связанных с половой психологией, в которой на свой лад отобразилась «смута» современного человеческого сознания:

«В XIX веке вопрос о поле был перенесен в самую глубь души. Пол потребовал от человека какого-то сознательного отчета. Точно сам пол начал становиться сознательным. В обществе являлась небывалая до тех пор стыдливость и скрытность (признаки острой внутренней боли), прерываемая публичными исповедями и показаниями, тоже до небывалой глубины раскрывавшими душу.

И особенно характерно то, что именно эти публичные покаяния вызвали в обществе такие взрывы негодования, каких никогда не вызывала обычная грубая порнография.

³¹ По всей вероятности, Евгений Васильевич Аничков (1866–1937) — историк литературы, фолклорист, литературный критик; друг Вяч. Иванова.

В области пола должно быть введено свободное художественное исследование. Только оно может нащупать и наметить потерянные нами пути в области любви. Необходимо появление серьезных моралистов-исследователей, моралистов не в скучном, а в настоящем значении этого слова».

Опираясь на высказывания Реми де Гурмона, апеллировавшего в осмыслении проблем пола, как и Волошин в «Путях Эроса», к опыту античности, греческих Афин, которые «благодаря их гетерам и свободной любви одарили современный мир его настоящим сознанием», автор «Венка из фиговых листьев» заключает:

«... не будем бросать обвинения в порнографии свободным моралистам за то, что они открыто говорят о важных и страшных для всех нас тайнах человеческой души.

Такие смелые и художественные произведения, как “Крылья” и “Тридцать три уroda”, заслуживают только нашей благодарности за тонкость их анализа и за сдержанную целомудренность их стиля».

Статья «Венок из фиговых листьев» осталась одним из наиболее примечательных литературных свидетельств об умонастроениях Волошина в период сравнительно непродолжительного пребывания на ивановской Башне и пленения царившей там «жизнетворческой» атмосферой. Уже очень скоро в этих настроениях наступит драматический перелом — после того как в орбиту «башенного» эротического мифотворчества и порожденных им «экспериментальных» психологических коллизий будет вовлечена его жена Маргарита и на непродолжительное время возникнет тройственный любовный союз (Маргарита — Вячеслав Иванов — Лидия Зиновьева-Аннибал), по отношению к которому Волошин окажется сторонним лицом. Впрочем, это уже особая история, отчасти уже описанная, хотя и в самых общих чертах³², и ждущая своего подробного воссоздания и всестороннего осмысления.

А. Б. Шишкин
(Рим, Италия)

БЛОК НА БАШНЕ

Тема «Блок и Башня» иная, чем тема «Блок и Вяч. Иванов», «Блок и Зиновьева-Аннибал». Во-первых, она предполагает другой, значительно более широкий круг источников, к сегодняшнему дню отнюдь не исчерпанный. Во-вторых, на первом плане оказывается символистский миф, а не история литературных расхождений, симпатий или сотрудничества.

Попытаемся обозначить идеологическое пространство этого мифа. Прежде всего это загадка женского и женственного в напластованиях изменчивого быта и действительного бытия. В одном из своих пределов женственное могло оказаться гибелью, Танатосом. Конечно, здесь излишне напоминать, что этой проблемы, соотношенной с проблемой софийности, в русской философии Эроса, кроме самого Блока и Вяч. Иванова, различным образом касались Вл. Соловьев, А. Белый, М. Волошин, Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, Ф. Степун и др. Одним из составляющих этого мифа была контрверза кажущегося (личины) и истинного лика, или, иначе говоря, поиск, обретение и/или потеря истинного Лика; в Серебряном веке этот миф мог — самым различным образом — реализовываться в индивидуально-этическом, собственно поэтическом или религиозно-философском аспекте.

Разные планы этого значительного символистского мифа дискутировались уже на «исторических» ивановских «средах» 1905–1906 годов. При этом на Башне был создан извод этого символистского мифа применительно к Блоку. Этот «башенный» миф, своеобразный и неоднозначный, был сотворен ближайшими совопросниками и сочувственниками Блока, без этого мифа не будут понятны образы и символы в текстах Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и Вяч. Иванова, касающиеся Блока¹. Ключевым для этого «башенного» мифа оказалась блоковская «Незнакомка».

¹ Вообще именно эти тексты наиболее значительны для уяснения характера их взаимоотношений. Ведь общение поэтов не документируется единым и протяженным мемуарным и/или эпистолярным корпусом, как в случае А. Белого и Блока. В фрагментарном обмене письмами Иванова и Блока нет места доверительной и подробной, насыщенной текущими литературными проблемами хроники, где бы обсуждалась насущная стратегия и тактика литературного цеха, как в письмах Вяч. Иванова и В. Брюсова. Нет и совместного диалога о глубинном и высшем смысле религиозного и поэтического символа, как в переписке П. Флоренского и А. Белого. О значительности для Блока творчества Зиновьевой-Аннибал мы можем судить только по его отдельному посмертному отзыву: «Того, что могла она дать русской литературе, мы и предполагать не можем. Это было только еще началом» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 226).

³² См., напр.: П, 764–767, примеч. О. Дешарт; *Кутисено Вл.* Странствие Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 1996. С. 96–105.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, укажем на обстоятельства, которые могут скорректировать наше представление о модальности человеческих отношений внутри «башенного» мифа. Как уже отмечалось (в частности, в работах В. Н. Топорова), общению символистов был свойственен культ дружбы, более того — своеобразного братства². Это было единение во имя осуществления высшей цели, которую ставила перед собой школа символистов, хотя иной раз оно естественным образом обуславливало конфликты. В этическом аспекте подобного рода утопические отношения включали принятие на себя личной ответственности за Другого, за его творчество и за его художественные неудачи. О последнем говорится в ивановских стихах на смерть Блока, но недосказано и недоговорено, сами эти стихи у Вяч. Иванова были, быть может, недоговорены и не завершены сознательно.

1

Эволюция отношения Блока к Вяч. Иванову после первой встречи в Петербурге весной 1905 года кратко обрисована в блоковских письмах. В мае он писал: «Над Вяч. Ивановым у меня большой вопросительный знак (как над человеком действия и воли)»; в октябре: «А мне трудно еще с Вяч. Ивановым». А в декабре 1906 года: «С Вячеславом очень сблизился, много мы поняли друг в друге»³.

Таким образом, взаимное сближение и увлечение произошло на протяжении 1906 года, в том числе, как можно думать, на «исторических» «средах» на Башне. Первая из «исторических» «сред» (декабрь 1905 года) была посвящена философии Эроса, когда Вяч. Иванов предложил участникам «башенного» собрания говорить о любви или читать стихотворения о любви. Блок декламировал «прекрасные стихи о *Влюбленности*», — так сообщила Л. Д. Зиновьева-Аннибал М. М. Замятиной в письме от 11 декабря 1905 года, и подробности письма свидетельствовали о том, что Блок уже был на Башне своим человеком, что он уже состоял в близких и доверительных отношениях с хозяйкой Башни⁴. Об участии Блока в других «башенных» симпозионах известно немного. Един-

ственное прямое свидетельство — подробнейший конспект в двенадцатой записной книжке поэта; это три страницы размышлений на тему «Религия и мистика», которой была посвящена «среда» 18 января 1906 года; Блок, как следует думать, готовился к выступлению или просто к обсуждению⁵. В том же январе 1906 года Блок по «заказу» Вяч. Иванова и Г. Чулкова писал пьесу «Балаганчик». Если элементы композиции, мифо-поэтические темы и образы «Балаганчика» отталкивались от декабрьской «среды» 1905 года, то подготовка Блока к январской «среде» в какой-то мере содействовала завершению «Балаганчика» (1906)⁶.

Примечательно, в каких выражениях писал Блок о «башенных» собраниях своему приятелю Пясту весной 1906 года:

«В последнее время не бывал нигде, но все еще <...> чувствую “жар и зной” последних “сред”, на которых, по рассказам, многотысячные толпы алчущих все еще... говорили о “мистическом анархизме”. При этом, ввиду сильного атмосферического давления, многие говорили на крыше, выше над безднами, и с высоты седьмого этажа видели, как за освещенными окнами “думает” новое правительство»⁷.

Здесь ирония не снимает значительности оценки «сред». Замечательно и, видимо, не случайно упоминание купола Государственной Думы, который возвышался за деревьями Таврического сада. Интонация причастности к происходящему на ивановских собраниях могла быть связана здесь с одним конкретным обстоятельством. Всего несколько дней назад, в конце апреля или первых числах мая, Блок впервые прочел на Башне свою «Незнакомку»⁸.

Именно это произведение в глазах участников первого сезона «сред» стало их высшей точкой и в этом смысле завершением. Отражая мотивы философических собеседований об Эросе на Башне и сочиненных в связи с ними поэтических текстов, «Незнакомка», благодаря богатству и силе символического содержания, сразу заняла центральное место как в мифе Башни, так и в башенном мифе о Блоке⁹.

² См.: Шишкин А. Симпосион на петербургской Башне // Русские пиры. СПб., 1998. С. 299–300.

³ Ср. описание этой «среды» в дневнике Кузьмина (*Кузьмин М. Дневник 1905–1907*. СПб., 2000. С. 102–103). — «Среду», посвященную философии Эроса, подробно описывал в письме к Блоку С. Горюхиной // Лит. наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 235–236.

⁴ См.: Шишкин А. Симпосион на петербургской Башне. С. 299, 321 и др.

⁵ Письмо от 7 мая 1906 г. (*Блок А. А. Собр. соч.* Т. 8. С. 154).

⁶ Отметим, что тема «Незнакомки» присутствует в стихотворении С. Горюхиной «Я помню близкие навски...», датированном 5 мая 1906 г. (Ярь. СПб., 1907), что позволяет отнести чтение на Башне к «среде» 26 апреля или 3 мая (ср.: *Ларов В. В. Блоковская «Незнакомка»* в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // А. Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 183, примеч. 6).

⁷ Neumann F. W. Aleksandr Bloks «Neznakomka» // Die Welt der Slaven. VII. 1962. S. 7. — Подробный свод толкований «Незнакомки» блоковскими современниками приведен в комментариях О. А. Кузнецовой. См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1997. Т. 2. С. 760–763, здесь: Блок ПССПН, в узаконенном томе). О том, что мотивы «Незнакомки» связаны с ивановским творчеством, в частности стихотворениями «Виноградник Диониса», «Хмель», отмечала З. Г. Мицг (*Митч З. Г. А. Блок и В. Иванов. Статьи I: годы первой русской революции* // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1982. Вып. 604. С. 105).

² «Торжественно мы <В. И. и Зиновьева> побратались с поэтами как московской, так и петербургской школы», — с чувством значительности писал Иванов в «Автобиографическом письме» (П, 21). Своеобразие «богословие дружбы» поэтически излагается в стихотворении «Свершается Церковь, когда...», посвященном В. Ф. Эрну, первому председателю башенных «симпосионов» (П, 215–216). Для уяснения стиля этого братского общения на Башне примечательна экспансивная характеристика Эрн, которую находим в письме Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. Замятиной от 22 сентября 1905 г., повествующем об одной из «башенных сред»: «внизу сидела я, Дм. Серг., Карташев, братишка дорогой Володя Эрн (глазешки поминутно на меня ловили-братскими глубокими очами)» (ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 14. Л. 58).

³ Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. С. 125, 137, 168. — Уже к последующей эпохе относится свидетельство М. В. Сабашниковой, зафиксированное Андреем Белым: «Маргарита Васильевна вспоминала сегодня Блока, как он был значительен своим видом. Она часто его видела на Башне у Вяч. Иванова, когда он писал “Снежную маску” (в 1907 г.), он много читал у Вячеслава своих стихов». (*Белый А. Дневники // Белый А. О Блоке: воспоминания, статьи, дневники*. М., 1997. С. 457).

Одним из первых отражений этого «башенного» мифа о Блоке стал рассказ Зиновьевой-Аннибал «Голова Медузы»¹⁰, где поэт был выведен под характерным прозрачным псевдонимом «Незнакомов». Рассказ этот уже был предметом рассматривания¹¹, однако его мифологические коннотации не обсуждались. Между тем для адекватного представления об образе Блока в этом рассказе необходимо иметь в виду, что Зиновьева-Аннибал объединила сюжет блоковский «Незнакомки» с мифом о Дон-Жуане и Командоре. О Дон-Жуане Зиновьева-Аннибал предполагала писать в феврале 1906 года¹².

Действие рассказа происходит в ресторане в петербургскую белую ночь. Подробно описывается тот самый ресторан в Озерках, обстановка которого, по свидетельству самого поэта, была действительным фоном его «Незнакомки»; упомянута даже «высокая бумажная пальма» на краю зала. Незнакомов пьет вино за маленьким столом, напротив него идет пир. Председателем пира оказывается молодая, высокая женщина с черными блестящими волосами. В ней угадываются черты как таинственной дамы из блоковских стихотворения, так и ее земного воплощения — Натальи Волоховой с «лицом врубелевского ангела», одной из посетительниц Башни¹³.

Ключом к прочтению рассказа является «Балаганчик» Блока, но прежде всего сама «Незнакомка». Рассказ Зиновьевой-Аннибал начинается с сюжета блоковского стихотворения. Лирический герой рассказа имеет портретные черты самого Блока.

Семантический экспрессивный ряд рассказа построен как своеобразный центон из произведений Блока. В рассказе воспроизведены некоторые идеи Блока, которые поэт печатно высказал уже значительно позже, а также его разговорные реплики¹⁴. Цветовая гамма в рассказе — это блоковские цвета его «второго тома», с их лилово-желто-алой символикой:

Ср. также: Мунц З. Поэтика А. Блока. СПб., 1999. С. 56–59, 532–539 и др.). Из работ последнего времени см.: Bowlit, John. Aleksandr Blok: The Poem "The Unknown Lady" // Texas Studies in Literature and Language. XVII (Special Russian Issue, 1975). P. 349–356; Böhmig M. Analisi di una poesia: "Neznakomka" di A. Blok // Europa Orientalis. X. Roma, 1991. С. 167–182; Газ М. Особенности структуры «Незнакомки» Блока // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 294–302; Вайсхофф М. «Пьяное чудовище» в стихотворении Блока «Незнакомка» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 252–257 (статья несвободна от произвольных сближений); Гаспаров М. Л. «По вечерам над ресторанами...» (4-стопный ямб с окончаниями ДМДМ: становление ореола) // Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999. С. 33–49.

¹⁰ Датировка рассказа неясна.

¹¹ Никольская Т. Л. Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Блоковский сборник. 1988 № 3; 8; Лапоров А. Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

¹² См. письмо Л. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замiatной от 27 февраля 1906 г. (ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 16).

¹³ Версина В. П. Поэт и три актрисы. Шутки и серьезное // Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 414.

¹⁴ См. комментарии М. В. Михайловой в кн.: Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три урода. М., 1999. С. 477. Примеч. 8.

«Болезненно желтел свет газовых ламп, ненужный и подслеповатый. И к стеклу с улицы приложилась лиловая синева, жутко-прозрачная, насквозь зеленовато-просвеченная.

Все столики и столы были заняты. За одним, маленьким, близко подвинутым к узкому концу длинного, сидел Незнакомов. Совершенно прекрасное лицо, холодное, строгое (здесь и далее курсив мой. — А. Ш.) в окружении светлых, скульптурных кудрей, странно сочеталось с мертвенностью голубо-тусклых глаз. Перед ним стояла бутылка и наполовину выпитый стакан красного вина.

Сидела, спиной к нему, председательствуя, молодая, высокая женщина с крепким, белым, досия затылком под черным гладким грёбнем блестящих волос.

Женщина сидела прямая, неподвижная, молчаливая; по сине-белым, узким пальцам, оплетшим бокал с бледно-золотистым вином, стекала серебристая пена.

И в алом сердце своего стакана Незнакомов видел невидимые ему черные глаза из бледного строгого лица, жесткие, невозможные, далекие, безусловные. Они глядели вверх, пронзивая его взгляд, как пустоту, дальше, через его мозг, в невозможную даль. И ему становилось пронзительно, как от ледяной иглы, и стыли длинные красивые руки, нежные, как женские. И не мог оторваться. И изменился там, во влаге, блестящие волосы вокруг строгого лба, где таилась угроза. Он не отрывал глаз от видения в алом сердце красного вина.

<...> Блестели в бутоньерках красные пятна камелий и гвоздик, а перед женщиной стоял букет очень темных алых роз»¹⁵.

Вариант на тему из финала «Незнакомки» появляется на завершающих страницах рассказа:

«И вдруг Незнакомов понял, что Фэрес тоже безумен, и ему стало весело. Он допил вино. Спросил еще бутылку. И сказал тихо:

— Я пью не для пьянства.

— Азу! Так. А для чего?

— Чтобы она мне явилась.

— Кто?

Незнакомов еще раз испугался — и сильнее прежнего, потому что от себя самого, — но отвечал решительно:

— Непонятная... Она скажет последнее.

И жалд расспросов, как обреченный сказать все. Поблудил и не спускал глаз с тех мертвых, долго глядевших теперь в его глаза <...>

— Эта непонятная... Вы, мистер Фэрес, что думаете? Что она проститутка, кокетка? Это все равно, мистер Фэрес. Мне это очень знакомо. И не нужно больше. А я живу. Значит, помню живу. Вот для чего.

И он указал на свой недопитый стакан с красным вином.

— Пить?

— Нет, глядеть. Здесь глаза».

¹⁵ Зиновьева-Аннибал Л. Трагический зверинец. С. 194.

Англичанин Фэрес, который подсел за столик к Незнакомому, оказывается одним из воплощений каменного Командора. То есть в блоковский сюжет оказывается вписан сюжет из финала Дон-Жуана. Внешне алогический разговор между художником Незнакомовым (Дон-Жуаном) и скульптором Фэресом (Командором) о любви, смерти и самоубийстве, об искусстве, всемирном эротическом раскладе и окаменении кончается каменным пожатием руки¹⁶. Незнакомов влечется к окаменению. К окаменению влек героя и женский образ, который Незнакомов искал на дне бокала и который оказался головой Медузы. Замечательно, что превращающее живое в камень хтоническое чудовище явлено ему через «алое сердце» на дне бокала.

Герой — во власти своеобразной каменной стихии, представленной в образах Каменного Гостя и Головы Медузы. Но окаменение Незнакомова не означало его конечной гибели:

«Холодная игла сползла из мозга по спине даже до ног, и трудно стало пошевелиться. Вдруг все остановилось. Он погрузился в пурпуровый мрак. <...> Казалось, жидкая кровь и дряблое тело поняли закон линии и незыблемость предела. И в глухой мудрости, дивно исчисленными изломами, стеснялось все это натякое, парное, в твердо отмеченные, извечно неизбежные формы кристаллов... Это ли разгадка? Это ли последняя цель? Это ли приятие высшей жизни? Эта сияющая, четкогранная каменность?»

Как видим, окаменение оказывается переходом в иную форму существования: установленную исконную гармонию, аполлиническую кристаллизацию. Перед нами своеобразное описание акта аполлинического творчества. Тема гибели объединяется с темой поэтического творчества также и через образ Головы Медузы: ведь, по греческому мифу, из каплей крови Медузы, убитой Персеем, родился крылатый Пегас.

Менее драматически и значительно, с легкостью и приязненной иронией, миф о Блоке и о блоковском губительном эросе представлен в пьесе Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел» (1906). В «сатирическом маскараде» Зиновьевой были изображены опыты поисков Эроса на башенных «средах». Блок изображен здесь под именем *Прекрасного Поэта*, а Волохова — *Летучей Мыши*, — не исключено, что эти прозвища были приняты в узком кругу «башенных» насельников. Но жизненные прототипы обоих персонажей были прозрачны для современников. Для нас интересна связь пьесы с рассказом «Голова Медузы», откуда были заимствованы некоторые образы и символы. Среди чисто мифологических персонажей в пьесе — Сердце Розы, которая родилась из Алой Розы; чтобы приворожить любовь, достаточно «соком алошета брызнуть в очи».

«На снежную поляну выбегает Прекрасный Поэт, как бы спасаясь от преследования. Потом Женщина с крыльями и с головой

летучей мыши. Она тычется слепо и беспорядочно из стороны в сторону по обычаю летучих мышей.

Прекрасный Поэт. Она преследует. О смерть!

Увы, поэт!

Метелью заткана вся твердь,

Спасенья нет.

В метели гибель мне сладка,

Но не люблю.

Пришла за мной издалека

Шепнуть: «Стублю».

Мечется мимо Головы Летучей Мыши. Потом останавливается решительно посреди прогалины, покорно скрестив руки на груди.

Мне все равно. Губи. В гибели мое сладострастие.

Голова Летучей Мыши (нечаянно натывается на Прекрасного Поэта). Я любила. Кого — забыла.

Прекрасный Поэт. Меня манила.

Голова Летучей Мыши. Летим. Летим.

Прекрасный Поэт. В снегу могила.

Голова Летучей Мыши. Сгорим. Сгорим.

Прекрасный Поэт. Звенят метели.

Голова Летучей Мыши. Белы — остры.

Прекрасный Поэт. Мы смерти хотели.

Голова Летучей Мыши. Сгори. Сгори».

Но вернемся к «Голове Медузы». В этом рассказе Зиновьева-Аннибал воспринимчиво, подробно и точно воспроизвела неоднозначный «башенный» миф о Блоке. Видимо, на Башне путь Блока в творчестве и в эросе оценивался как движение вниз, к окаменению, как некое аполлиническое нисхождение (о последнем см. ниже). Несколько лет спустя, но, несомненно, отражая идеи и образы, которые содержит рассказ «Голова Медузы», Вяч. Иванов так писал о каменной природе Дон-Жуана:

«Миф о каменной статуе намекает на окаменение Дон-Жуана, на фаллическое окаменение этого сверхчеловека Фаллоса. У Пушкина неверно сказано о тяжести пожать. Холод ощущает Дон-Жуан, муку окаменения, распространяющуюся по спинному хребту, захватывающую конечности, двигающую пол тяжело неподвижным в своем конечном напряжении, обрабатывая мозг в ад ярко озарившихся, но застывших в своем движении идей и образов, отягачающую грудь невыносимым бременем оледенелого сердца» (Дневник от 4 августа 1909 г. — II, 782).

Можно полагать, что, следуя тому же «башенному» мифу о Блоке, создал свой знаменитый портрет участник внутреннего «башенного» кружка «гафизитов» К. Сомов в апреле 1907 года. Поэтические строчки И. Анненского и Б. Са-

¹⁶ М. В. Михайлова видит у Фэреса безрелигиозную пустыню отчаяния, в полемике с ним находится позиция Зиновьевой-Аннибал (Михайлова М. В. Страсти по Лидии // Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три урона. С. 15).

довского непосредственно продолжают «башенный» миф о «ледяной» и «каменной» природе Блока: «Под беломраморным облищем андрогина / Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез. / Стихи его горят — на солнце георгина, / Горят, но холодом невыстраданных слез» (И. Анненский. «К Портрету А. А. Блока», 1908?); «В груди поэта мертвый камень / И в жилах синий лед застыл, / Но вдохновение, как пламень, / Над ним взвывает ярость крыл. / <...> Но только к сумрачным пределам / С высот вернешься ты, и вновь / Сожмется сердце камнем белым, / И льдом заголубеет кровь» (Б. Садовской. «В груди поэта мертвый камень...», 1910)¹⁷.

Многие современники писали об аполлоновом у Блока — Е. П. Иванов, В. Пяст, В. Зоргенфрей. Кажется, что и сам поэт иной раз «держался» в этом образе¹⁸. На Башне античная статуарность Блока мифологизировалась. Характерно, что именно «аполлоновски-каменным» запомнился Блок дочери Вяч. Иванова Лидии, которой в ту пору едва миновало 10 лет: «Вот, за столом редкий гость. Всем известно, что красавец-Аполлон. Да, красавец, но какое же тяжелое лицо»¹⁹.

3

Следующим, едва ли не центральным эпизодом в истории «башенного» блоковского мифа стало стихотворение Вяч. Иванова «Deus in Lupanari» (1909; в «Cor Ardens» названо «Бог в лупанарии», 1911), опубликованное с посвящением А. Блоку. Название его может быть воспринято по-декадентски вызывающее и парадоксально, а само стихотворение допускает буквальное толкование: поэт в доме наемной любви²⁰. До сих пор оно не привлекалось как самостоятельный документ для истории взаимоотношения двух поэтов²¹.

В стихотворении Вяч. Иванова как бы продолжается рассказ «Голова Медузы»: в нем мы находим тот же ценностный принцип и ту же тему каменной природы персонажа. Но уже при первом прочтении очевидно диалогическое отношение непосредственно к блоковской «Незнакомке»: мы слышим близкую интонацию, находим ту же строфику, общие семантически выделенные слова и образы. При этом ритмический рисунок сдвинут: ритмике «Незнаком-

ки», построенной на чередовании дактилических клаузул в нечетном стихе с мужскими в стихах четных (ДМДМ), в стихотворении Иванова соответствует сочетание женских клаузул в нечетных с мужскими в четных (ЖМЖМ)²².

Из общих семантически выделенных слов ключевым и при этом наименее определенным у Вяч. Иванова — что, на наш взгляд, вполне отражает авторское задание — является слово в последней строке: «За непонятным узывать»; «непонятное», конечно, является близким синонимом блоковского «незнакомаго». Стихотворение «Бог в лупанарии» имеет смысл рассматривать как одну из своеобразных поэтических реплик на «Незнакомку», где блоковские образы как бы получают дальнейшую жизнь.

Но в стихотворении отразились также впечатления от «Снежной маски» Блока, вышедшей в «башенном» издательстве «Оры» в марте или самом начале апреля 1907 года. Вяч. Иванов увидел в этой книге присутствие «северного» дионисизма²³, «ключ истинно дионисийских и демонических <...> переживания» (письмо Вяч. Иванова к В. Брюсову от 28 января 1907 года — II, 731)²⁴. То есть для Вяч. Иванова эта книга свидетельствовала о появлении «нового» Блока, который преодолевал Блока «прежнего».

В первой строфе «Бога в лупанарии» говорилось о двух борющихся стихиях в природе Блока — холоде и огне. Между прочим замечательно, что сам Блок завершал черновой набросок ответного стихотворения 1909 года²⁵ признанием того, что Иванов проник в его двойную природу огня и холода:

Моей души пылавший холод
Сверлящим взором пронизал²⁶.

У Вяч. Иванова «демон» Вахк-Дионис оживляет статую мраморного Аполлона, — т. е. каменного, окаменевшего героя стихотворения. В 1912 году в стихотворении «Александру Блоку» Вяч. Иванов называет поэта — «Феба список

²² Гаспаров М. Л. Метр и смысл. С. 41. — В своей практике Вяч. Иванов не следовал за брюсовско-блоковским семантическим ореолом 4-стопного ямба с окончанием ДМДМ.

²³ В первые дни работы над «Снежной маской» Блок составил план драмы «Дионис Гиперборейский», как отмечает З. Г. Минц. Откликом на «северный дионисизм» Блока могут быть ивановские строки «Ты повернул к родным вьюгам / Гиперборейский лебедь» (Блок А. А. ПССиП. Т. 2. С. 781–782; ср.: Минц З. Г. А. Блок и В. Иванов. С. 110).

²⁴ Как известно, «Снежная маска» — наиболее «ивановская» книга Блока. «В период “Снежной маски” “среды” сыграли для Блока большую роль», — отмечал в свое время С. Городецкий. См. его воспоминания об А. Блоке (А. Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 331). Характерно посвящение книги «Нечаянная радость» Блоком Иванову и Зиновьевой-Аннибал: «любимым, близким и нужным, / открывшим мне путь снежный / и радостный» (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 71). По наблюдению З. Минц, «Снежная маска» «отразила и воздействие миропонимания Иванова в целом (жертвенное отношение «я» к миру), и интонацию» (Минц З. Г. А. Блок и В. Иванов. С. 110).

²⁵ Стихотворение было названо «Вяч-сладу» Иванову. *Отрыв.* См.: Блок А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 549; Блок А. А. ПССиП. Т. 3. С. 360.

²⁶ Блок А. А. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 360. — В окончательном варианте 1912 г. эти две строки были значительно сглажены:

О, сколько душ пустынный холод
Своим ты холодом пронизал! (З. С. 99).

¹⁷ Гельперин Ю. М. Блок в поэзии его современников // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 549, 551.
¹⁸ См.: Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлизма: его золотые дни и его крушение // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 130–132.

¹⁹ Иванова Л. Воспоминания. Париж, 1989. С. 33.
²⁰ Ср.: «Физическая близость с женщиной для Блока с гимназических лет это — платная любовь <...> Афродита Урания и Афродита плошадная, разделенные бездной... Даже К. М. С-адовская» не сыграла той роли, которую должна была сыграть; и она болела Урания, чем нужно было быть такой первой встречей. <...> Но у Блока так и осталось — разрыв на всю жизнь» (см.: Блок Л. Д. И был и небыл: о Блоке и о себе // Philologia. 1996. № 5–7. С. 50–51). Эти цитаты необходимо иметь в виду, когда речь пойдет о стихотворении «Афродита Небесная и...».

²¹ Ср. комментарий Р. Е. Помпировой в кн.: Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 313 («Новая Б-ка поэта»).

снежноликий», т. е. вновь именует его Аполлоном. Вообще необходимо иметь в виду, что Вяч. Иванов в том же 1909 году опубликовал сонет «Аpollini», где аполлинизм ставится в контекст Танатоса или трагедии невозвратимой потери, а также дионисической бездны, античной мистерии и проч. (см. цикл работ о сонете Дениса Мицкевича). Мифопоэтические образы «Бога в лупанарии» интерпретируются в рамках сюжета «Незнакомки»: герой воскресает потому, что в его жилах струится вино. Но вино в поэтической реплике Вяч. Иванова — это и сам Вакх-Дионис, мистерияльное и освобождающее божество, приобщение которому составляло для древних центр симпозиального ритуала²⁷. В поэтической мысли Вяч. Иванова победа над окаменением может иметь самый высокий и значительный религиозно-философский смысл²⁸:

Я видел: мрамор Праксителя
Дыханьем Вакховым ожил,
И ядом огненного хмеля
Налилась сеть бескровных жил.
И взор бесцветный обезумел
Очей божественно-пустых;
И бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых...

Герой — ясновидящий, он ищет и узнает «лик». Демон Вакх посылает его спуститься из находящегося на возвышении храма («с плит святых») на площади города, в самый его «низ», в лупанарий; но конечный результат его «нисхождения» с высоты («к долу горнее принизив») — творчество:

И, по тропам бродяг и пьяниц,
Вступить единым из гостей
В притон, где слышен гик и танец
И стук бросаемих костей, —
И в мире смрадной ясновидеть,
И, лик узнав, что в ликах скрыт,
Внезапным холодом обидеть

²⁷ Шишкин А. К литературной истории русского симпозиона. С. 16.

²⁸ В докладе «Евангельский смысл слова “земля”», прочитанного 3 мая 1909 г. в Религиозно-философском обществе, Вяч. Иванов интерпретировал евангельское повествование о преполюбодении, которую хотели побить камнями (Ин. 8:1–12). В мифо-поэтическом смысле грех преполюбоденцы может быть сопоставлен с грехом преполюбодения Земли-Жены, Души Мира, падевшей Софии. Наказание преполюбоденцы через побивание камнями, предписываемое правилами как иудейского закона, так и вообще античного мира, равняется окаменению. Христос избавил преполюбоденцу от побивания камнями, что может означать спасение Души Мира посредством Логоса. «Окаменение женщины, взятой в преполюбодение, означало бы конец Земли, закристаллизовавшейся, застывшей, как мертвая планета, в ее современном состоянии. Она была бы избавлена от одержания дурными мужами, но она не была бы спасена, высветлена логосом» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 150 (публикация Г. Обланина)).

Нагих блудниц воскресий стыд, —
И, флейту вдруг к устам приблизив,
Воспоминаньем чаровать —
И, к долу горнее принизив,
За непонятым узывать (II, 328).

Здесь хочется коснуться двух моментов. Во-первых, каков логический смысл драматического развития, передаваемого зарифмованными глаголами «ясно-видеть» — «холодом обидеть»? Кажется, что перед нами воспроизведен драматический сюжет финальной тринадцатой строфы «Незнакомки»: у Блока герой отшатывается от той, в которой до того прозревал тайны другого мира, у Вяч. Иванова герой отдаляет холодом блудницу, ибо он уже познал «лик».

Во-вторых, чей лик дано обрести герою стихотворения? Ответ может подсказать блоковский поэтический ответ, в его окончательной версии 1912 года читаем:

Порой, как прежде, различаю,
Песнь соловья в твоей глуши...
И много чар, и много песен,
И древних ликов красоты... (курсив мой. — А. Ш.)

Современный комментатор справедливо предполагает, что строка «И древних ликов красоты» восходит к ивановской статье 1905 года «О нисхождении» (вошла в книгу «По звездам» (1909) под названием «Символика эстетических начал»)²⁹, где раскрыты несколько ликов-ипостасей богини — восходящая из пенищегося хаоса Афродита Афродения, небесная Афродита Урапия и нисходящая в мир Афродита Всенародная (Пандемос). Итак, в лупанарии, в образах земной красоты оживший герой познает лик одной из древних Афродит.

Но в простом различении ликов-ипостасей Афродиты для современников Блока и Иванова не было ничего нового: о том, что в Афинах почиталась Афродита Всенародная как покровительница брака, а в Коринфе и Эфесе она была низведена до гетеры, можно было прочитать хотя бы у Брокгауза и Ефрона³⁰. (В свете данных современной классической филологии вопрос сложнее.) Представляется, что для интерпретации «Бога в лупанарии» следует привлечь весь идеологический контекст статьи «О нисхождении». В этой статье впервые подробно изложена ивановская феноменология творчества: онтологическая вертикаль дионисического восхождения, божественная эпифания и аполлиническое нисхождение. Эта динамическая триада эксплицировалась и в других теоретических ивановских статьях. Но только в статье 1905 года подробно говорилось о драматическом, порой трагическом, а то и «неправом» аполлиническом нисхождении³¹, иными

²⁹ См. комментарий Н. В. Лошинской в кн.: Блок А. А. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 798.

³⁰ Энциклопедический словарь / Под ред. Брокгауза и Ефрона. СПб., 1892. Т. 5. С. 907.

³¹ Ср.: «Его образы — оборававшийся, ирдающий в глубь ключ, <...> чудовищные тайны подземных и подводных глубин <...> Это царство не золотосолнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь <...> но темного пупура преисподней» (II, 829).

словами, о трагизме творчества, а также о всеобъемлющей многоипостасной Афродите-любви, пронизывающей и покрывающей мир³².

Образы и символы из «Бога в лупанарии» могут быть прояснены, если мы обратимся к менее значительному ивановскому поэтическому тексту, который продолжает тему о ликах-ипостасях Красоты³³. Это стихотворение «Афродита Всенародная и Афродита Небесная», оно написано в 1915 году, т. е. через три года после прекращения собраний на Башне. Сам Вяч. Иванов не включал его в проекты своих последующих поэтических книг, из чего можно предположить, что он не признавал его вполне удачным. Но стихотворение 1915 года является отдаленным вариантом того же сюжета, который был избран в 1909 году в стихах к Блоку. Может быть, не случайно и то, что само название стихотворения содержит дихотомию, которая представлялась современникам как трагическая дихотомия Блока: «Я пробую объяснить, почему с твоим браком сразу не кончилось все трудное и темное, как я это ожидал раньше. Есть Афродита Площадная, есть Афродита Небесная — Урания и есть Дева Мария. Если Брюсов гибнет от Афродиты Площадной, то тебе она теперь не страшна. Но я упустил из вида Уранию, ту борьбу начал, которая возникает в глубочайших безднах, когда Афродита Площадная, грубая материя и чувственность (некоторая) уже превзойдены»³⁴. Действие стихотворения 1915 года разворачивается на пиришестве в лупанарии. Но если в стихотворении 1909 года герой от «павшего» образа богини обратился к ее «горнему» лику (что могло быть одним из смыслов «Незнакомки» в поэтическом толковании «Бога в лупанарии»), то здесь порок неожиданным и парадоксальным образом оказывается побежденным в момент самого акта эротического познания (отметим античную смелость в эротической метафоре «обол» = vagina):

Как лебедь белую из влаги возмущенной,
Так незапятнанной и не поработенной
Божественную плоть спасает Красота
Из бездн растления, — невинна и чиста
На пиришестве срамном и в смрадном лупанаре.
Порок неистовый, в сходящем свыше даре

³² П. Флоренский справедливо усмотрел в серии ивановских статей, составивших книгу «По звездам» (1909), своего рода теоретический итог первого «башенного» периода — проблематику большой работы о феноменологии творчества (Письмо П. А. Флоренского к В. И. Иванову от 1 апреля 1914 г. // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 101).

³³ К платоновскому мифу об Афродите Небесной и Афродите Всенародной восходили многие задуманные и созданные на Башне поэтические и прозаические тексты. Самым значительным из них, изощренным по форме и по мысли мифо-поэтическим повествованием, построенным на образах и символах из платоновской и христианской философии любви и красоты, стала вторая часть поэмы Вяч. Иванова «Человек». Первоначально она называлась «Эрос» (1915).

³⁴ Письмо С. Соловьева к А. Блоку от 31 октября 1904 г. (Лит. наследство. М., 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 381–382); ср. в итоге, сугубо негативном отзыве С. Булгакова 1924 г.: «Поэзия Блока — “прекрасной дамы” как отражение С-оловьева-ства; она кончается тупиком: мистическая иллюзия и абстракция. <...> Душа мира, — в изгнании, тварном аспекте женственна, но это всего Афродита, допустим, даже “небесная”, а не всенародная» (Булгаков С. О Вяч. Соловьеве / Публ. А. Козырева // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1999 год / Под ред. М. А. Колерова. М., 1999. С. 29).

Нетленные черты бессильный исказить
В рабыне жертвенной богиню мнит пронзить;
Но в миг, когда обол блудницы похищает,
Он Всенародную Небесной возвращает (IV, 36).

4

Примечательно свидетельство Ольги Шор (Дешарт), что из творчества Блока Вяч. Иванов особенно выделял драму «Роза и Крест» и стихотворение «Незнакомка». «Он говорил, что блоковский миф о Незнакомке уходит в “дали далекие” духа: стихи те его всегда по-новому восхищали и волновали» (I, 162). После этого свидетельства, безусловно, основанного на подлинных словах поэта, особый смысл приобретает рассказ о последней встрече Вяч. Иванова и Блока в Москве весной 1920 года на частной квартире. Рассказ этот достоверно, хотя и с досадным житийным пафосом, передает О. Шор:

«Присутствовало человек двадцать, двадцать пять. В первом ряду В. И. Сидел среди других поэтов и ученых. Блок много читал, как “мэандор ходил по строчкам”³⁵. Когда смолкли аплодисменты, раздалось тихо и внятно скандированное слово: “Незнакомка”. То был голос Вячеслава Иванова. Блок к нему обернулся. Они, точно зачарованные, долго смотрели друг другу в глаза... Блок прочел “Незнакомку” и, сколько его ни просили больше, ничего в тот вечер не читал. С В. И. они отошли к окну и тихо о чем-то говорили. Обнялись. Попрощались. Они не знали, что расстанутся — навсегда» (I, 165).

Блоковская тема в поэзии Вяч. Иванова завершается двумя стихотворениями 1921 года. Первое из них было написано в Баку накануне дня, когда Иванов узнал о смерти поэта. Кажется, что мысли Вяч. Иванова именно в этот день были обращены к автору «Соловьиного сада», во всяком случае, именно символика этой поэмы оказалась здесь пересмысленной. Вот как стихотворение читается в окончательном варианте цикла, озаглавленном «Смерть А. Блока»³⁶ (под заглавием «Умер Блок» почти в таком же виде воспроизведено в 1937 году в «Современных записках», т. 63, а затем включено в основной корпус «Света вечернего», 1962):

В глухой стене проломанная дверь,
И груди развороченных камней,
И брошенный на них железный лом,
И глубина, разверстая за ней,
И белый прах, развеянный кругом, —
Все — голос Бога: «Воскреснуть верь!»

10. X, веч. Баку
А Б<лок> + 9. X, 10 ч. умра

³⁵ В кавычках — слова А. Белого.

³⁶ Беловой автограф чернилами (Римский архив Вяч. Иванова, тетрадь 4, л. 23).

Мифопоэтическая фиксация ординарного бытового факта приобрела смысл пророческого предвосхищения и конечного посмертного оправдания. Об этом кратко свидетельствует запись карандашом при первом варианте в черновой тетради, которую О. Шор воспроизвела в комментарии к «Свету Вечернему», с. 193–194:

«Баку 10. VIII
вечером, при виде проломанной в университетском коридоре двери. Утром узнал, что вчера в 10 ч. утра умер Александр Блок».

Второе стихотворение создавалось уже после известия о кончине Блока. По первоначальному замыслу оно должно было подводить некий общий итог пути и Блока, и самого Вяч. Иванова, и их эпохи. Ключевым для Иванова оказались два блоковских символа — Роза и Крест³⁷ — и его поэтическая ипостась женственного — Незнакомка. Роза и Крест здесь имеют широкий смысл — это и аскетически воспринимаемое явление Божественного Начала во всей чистоте Его потусторонности (Крест), которое вырастает из явления земной красоты (Розы),³⁸ и вместе с тем сугубо контекстуально это и поэтическая судьба Блока. Ипостасью блоковской Незнакомки³⁹ на этот раз оказалась Смерть, Танатос, и о собственной смерти, обращаясь к той же Незнакомке, спрашивал себя Вяч. Иванов в бакинском изгнании.

Путь обоих поэтов — это их собственный путь, но вместе с тем это и незавершенный, надорвавшийся путь их совместного поэтического действия, которое не смогло осуществить своей высшей утопической (скажем мы сегодня) цели, в конечном счете в этом — судьба всего русского символизма⁴⁰. Строка о поэтическом ясновидении Блока явным образом восходит к третьей строфе «Бога в лупанарии». Вот последовательность двух черновых карандашных набросков с несколькими слоями правки из тетради 17, л. 1 об. и 2:

<1>
Истлел твой костер. Незнакомка знакомая,
Пришла, позвала, увела...
а Когда ж уйду из <нрб. > дома я

³⁷ Конечно, Иванов тут был отнюдь не одинок: ср. сообщение А. Белого: «А. З. Штейнберг <...> восхищается техникой “Незнакомки” и любит сознательность формы “Креста и Розы”. Кстати: среди подробных венков кем-то был прислан *Крест* и на нем *Роза*» (*Белый А. Дневники*: к материалам о Блоке / Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1998. С. 455 (запись от 16 августа 1921 г.)).

³⁸ *Аверинцев С. С.* Комментарии к Сентенциям и фрагментам Вяч. Иванова // Русско-итальянский архив. III. Salerno, 2001. С. 144.

³⁹ Примечательно, что именно о генеалогии Софии, о лике женственного у Блока говорили А. Белый и Павлович, обсуждая судьбу поэта (*Белый А. Дневники*: к материалам о Блоке. С. 466–468 (запись от 31 авг. 1921 г.)).

⁴⁰ Ср. итоговое суждение из статьи «Символизм» Вяч. Иванова (1936) для итальянской энциклопедии «Трекани»: «ныне <...> школа, ценившая почётное, теперь пустое знание символизма, несомненно умерла вследствие своего вышеисследованного греха: внутреннего противоречия, ей с начала присущего. Но в ней жила бессмертная душа» (III, 667).

б Когда ж певцу <?> заслушу из дома я,
Уйду из чужого угла?
Мы оба с Тобой про свое ясновидели
а Искали мы оба кольца
б Искали Господня <?> кольца
в Искали мы оба кольца
Родное и кровное оба обидели:
Кто — мать? Кто — живого отца?
а Веревою длинной по чреслам обвязаны,
б Шли <?> длинной веревк<ой> по чреслам обвязаны,
Друг друга таясь, как врага,
а Единой <?> стреминной <?>; но были заказаны
б Стреминной <?> единой <?>; но были заказаны
Обоим святые снега<. >

<2>
Отторел твой костер. Незнакомка знакомая
Позвала, обняла, увела...
Когда ж мою путницу заслушу из дома я,
С ней пойду из чужого угла?
а Мы оба с Тобой про свое ясновидели
б Мы по своему каждый о родном ясновидели
а И хватились родного кольца
б И хватились Господня <?> кольца
в И родного хватились кольца
а Мы заветное <?> кровное что-то обидели —
б Мингся, кровное что-то мы оба обидели
Мать ли кто, кто живого Отца.
Мы, веревкою длинной по чреслам обвязаны
И друг друга таясь, как врага
а Шли горою единой; но были заказаны
б Шли единой стреминной; но были заказаны
Нам обоим святые снега.

Через какое-то время Вяч. Иванов вернулся к циклу «Смерть Блока» и стал переписывать черновые карандашные наброски чернилами в другую тетрадь (тетр. 4, л. 23). Как мы уже указали, первое стихотворение цикла было оставлено почти без изменений. Переделка второго стихотворения не пошла дальше третьей строки — может быть, именно из-за своей исключительной значительности для Вяч. Иванова. Вот эти три незавершенные строки⁴¹:

Крест на розах сгорел. Незнакомка знакомая,
Лик открыв, позвала, увела...
О, когда ж моей путницы песнь услышу из дома я

⁴¹ Этот фрагмент был воспроизведен О. Шор (III, 839).

Е. В. Глухова
(Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ: КОНЦЕПЦИЯ ДУХОВНОГО ПУТИ

В Отделе рукописей РГБ хранится черновой автограф статьи А. Белого «Вячеслав Иванов»¹. Это разрозненные листы рукописи, которая частично совпадает со статьёй, опубликованной в издании Венгерова². Внимательное изучение сохранившихся черновых материалов позволит нам реконструировать первоначальный замысел работы о личности и творчестве Вячеслава Иванова.

Над статьёй «Вячеслав Иванов» Белый работал в ноябре-декабре 1917 года в исключительно сложных условиях периода послереволюционной разрухи, кроме того, он был издерган разрывом с любимой женой и все еще надеялся вернуться в Дорнах. Эта работа отразилась в его письмах к Венгерову конца 1917 — начала 1918 года³:

«...приходилось много работать над Вячеславом Ивановым, всего его внимательно прочитать от доски до доски; пришлось проделывать над ним разные опыты, кроме того: связать узел его идей (довольно противоречивых) с узлом его стихотворных переживаний; на это ушло не менее 3-х недель; теперь мне удалось, думать, связать в нем "поэта", "философа" и "филолога"; но работать над ним в эти чреватые событиями дни при моем нервном утомлении было очень трудно...»⁴.

Действительно, статья для венгеровского издания получилась разнородной: с одной стороны, творчество Вячеслава Иванова совершенно определенно процируется Белым на антропософские представления о мире и человеке, а с другой — в академической по сути работе он не мог раскрыть ту традицию духовного посвящения, которая была им почерпнута у Штайнера. Это противоречие явственно просматривается в подготовительных материалах к статье. Однако при явной перегруженности антропософским мировидением и попытками обаять и личностное, и критическое творчество Иванова, и его работы по ан-

тичной проблематике, тон статьи скорее дружественный, нежели резко отрицательный; можно было бы напомнить высказывание Иванова-Разумника, которое первоначально Венгеров заказал работу о Вячеславе Иванове: «Счастье его, что статья моя не окончена: там про него много жесткой правды»⁵.

Вероятно, взгляды Иванова-Разумника и Белого на личность и творчество Иванова во многом совпадали, например в письме к Белому от февраля 1917 года Разумник писал: «И какую личину надеть на себя хитро-мудрому Вячеславу Иванову?!»⁶ (речь идет о февральской революции) — ср. ниже в черновиках статьи Белого: «Вячеслав Иванов трагичен и искренен в своей хитрой двудличности <...> его личина лжует: "Мир — полн!" (восходит Солнце) (33); его лик непосредственен, тут же грустит: "Тянуся я из дозора мертвой светлости моей" (34)»⁷.

Замыслы Иванова-Разумника, по всей видимости, обсуждались с Белым в то время, когда он, приезжая в Петербург в 1917–1918 годах, гостил в Царском Селе. У Иванова-Разумника был замысел книги «Критическая история современной литературы»: «Согласно предварительному плану этой книги (1916), 4-я глава 2-й части ее, названная "Вершины символизма и нового времени", должна была быть посвящена творчеству <...> Блока, Вяч. Иванова, Белого»⁸. Однако статья о творчестве Вяч. Иванова не вошла в окончательный вариант книги. Вместе с тем именно Белый считал лучшими поэтами современности себя, Блока и Иванова, о чем свидетельствует предложенный им для «Трудов и дней» раздел: совместный «Дневник» трех писателей. Предварительное ознакомление с представленными ниже отрывками из черновых материалов к статье Белого «Вячеслав Иванов» позволяют предположить, что его книга воспоминаний «О Блоке», вероятно, выросла из первоначального замысла повествования о пути трех поэтов. Однако по причинам, скорее всего, личного расхождения с Ивановым — представление о духовных путях эволюции личности у них было различным, — Белый отказался от такого замысла.

К сожалению, прямых свидетельств о контактах Белого и Иванова в период 1917–1918 годов немного⁹. Но, вероятно, они все же общались, хотя и не так дружелюбно, как в «башенные» времена. Их расхождение началось еще в 1912 году, когда Белый становится не только активным слушателем лекций Штайнера, но и входит в число его ближайших учеников. В Мюнхене с 25 по 31 августа 1912 года Рудольф Штайнер прочитал восемь лекций на тему «О посвящении». Вероятно, на курсе этих лекций Белый встретился с Маргаритой Сабашниковой и с okazji передал записку Иванову:

⁵ Там же. С. 145.

⁶ Там же. С. 103.

⁷ ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 13. Л. 11 об. — Нельзя не заметить, что такое произвольное распределение цитат, взятых из поэтического наследия Иванова, по оси лик — личина, конечно же, является полемическим осмыслением названия статьи «Лик и личины России», а кроме того, восходит к периоду полемики между Вяч. Ивановым и Белым на страницах журнала «Весь».

⁸ Достаточно подробное освещение общественной культурной деятельности Белого и Иванова в 1918–1920 гг. можно почерпнуть из справочного изд.: Литературная жизнь России 1920-х гг.: События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М., 2005.

¹ ОР РГБ. Ф. 25. А. Белый. К. 3. Ед. хр. 13.

² Русская литература XX века. 1890–1910. М., 1916. Т. 3. Кн. 8. С. 114–149 (8-я книга была издана в 1918 г.).

³ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981. С. 54–56. — Еще одно письмо Белого к Венгерову от конца ноября 1917 г., в котором сообщается о работе над статьёй, приводится целиком в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада; подл. текста Т. В. Павловой. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб., 1998. С. 144.

⁴ Там же.

«Дорогой Вячеслав!

Пользуясь присутствием Маргариты Андреевны в Мюнхене, я хочу передать Тебе свою любовь и чувство глубокой преданности. Сказать Тебе хочется столько, но, увы, письмам не верю, и оттого прими лишь мою любовь и чувство близости и связи.

Христос с Тобой.

От Аси привет и дружба. Борис Бугаев.

Вере Константиновне и всем Вашим привет; хотел бы видеть Вашего ребенка; поцелуй его за меня. Еще раз Христос с Вами»¹⁰.

В сентябре 1912 года Белый с Асей Тургеневой находились в Базеле и, услышав, что Иванов проживает в Лозанне, пригласили его погостить:

«... однажды мы получаем известие: от Вячеслава Иванова; и узнаем: во французской Швейцарии он; слышал — стал теософом я; и хотел бы увидеть; писал, что приехал бы нас навестить: стало радостно; звали его; дня через три он приехал; остановился в отеле, где жили мы; с ним провели два-три дня. Пересказывал я Иванову многое из пережитий последнего времени; первый из не теософов — отнесся внимательно он к моему обращению в штайнерианство...»¹¹.

Всего сохранилось несколько писем конца 1912 — начала 1913 года, в которых можно проследить причину дальнейшего расхождения путей двух поэтов. Иванов, по воспоминаниям Аси Тургеневой, хотел быть слушателем интимных лекций Штайнера для узкого антропософского круга: «Он хотел вступить в общество и просил устроить ему свидание со Штайнером, но Штайнер поручил нам отсоветовать Иванову это намерение»¹², тогда как воспоминания Белого сохранили просьбу Иванова воспользоваться печатным курсом лекций Штайнера: «Иванов просил разрешения от Штайнера: получить цикл лекций, печатаваемый лишь для членов (впоследствии Штайнер не дал разрешения, сказав: «Я не думаю, чтоб господину Иванову были полезны теперь мои курсы)»¹³.

В октябре 1912 года Иванов напоминал Белому о своей просьбе:

«Ты, по-видимому, не нашел случая спросить доктора, разрешает ли он мне прочтение его литографированных последних курсов. Если же спросишь, — позволю мне настаивать на своей просьбе и надеяться, что спросишь его в Берлине. Если же он отказал, мне нужно знать в точности как, и что именно было им сказано. Твое



С. Залцунин. Портрет А. Белого. 1922.

¹⁰ РГБ Ф. 25. К. 30. Ед. хр. 5. Л. 59. — Сын Вячеслава Иванова и Веры Шварсалон Димитрий родился 17 июля 1912 г. в городе Невеселле, неподалеку от города Эвиан (Франция).

¹¹ Белый А. Из воспоминаний. «Начало века» («берлинская» редакция) / Публ. и коммент. М. Л. Спывак. М., 2000. С. 657; Рудольф Штайнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штайнере. М., 2000. С. 657.

¹² Тургенева А. Андрей Белый и Рудольф Штайнер // Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крeid. М., 1993. С. 212.

¹³ Там же. С. 658.

молчание по этому *важному* для меня предмету мне тягостно. Я бы надеялся при этом на откровенность»¹⁴.

На Белого была возложена нелегкая миссия посредника; попав под сильное влияние Штайнера, он вынужден был объясняться с Вячеславом Ивановым. Однако Белому долгое время никак не удавалось побеседовать со Штайнером и передать ему просьбу своего друга:

«Прежде всего: по вопросу о циклах. Я должен пред Тобой покаяться; вот что произошло. Разговор о циклах должен был быть во время свидания с Доктором, который нас принял в конце базельского цикла: на приеме был хвост народу. И приняв, Доктор тотчас же стал говорить о наших схемах и чертежах, так что я все ждал время заговорить; Доктор на этот раз был столь активен, что вместо того, чтобы слушать, как он делает (обычно. — Е. Г.), все сам спрашивал: “Это что? Это что?” — на рисунки и чертежи. Асе и мне пришлось как бы сдавать экзамен профессору: так прошло 1½ часа и тут Доктор опять-таки <?> прикончил наше свидание (через 2 часа начиналась лекция, а его еще ждал хвост просителей). На последней лекции я его поймал и передал ему, что Ты просил меня передать, он очень по-хорошему улыбался и просил Тебе передать привет, но едва я хотел заикнуться о циклах, как его отозвали.

Я страшно досадовал»¹⁵.

Ася Тургенева приводила резкое высказывание Штайнера об оккультных способностях Вячеслава Иванова, однако об истинных причинах отказа остается только догадываться:

«Может быть, господин Иванов большой поэт, — сказал он, — но к оккультизму у него нет ни малейших способностей; это повредило бы ему и нам. Я не хочу с ним встречаться, постарайтесь его отговорить»¹⁶.

Мне уже приходилось высказывать мнение¹⁷ о том, что вполне возможно, А. Р. Минцлова и Р. Штайнер входили в один из модернизированных западноевропейских орденов тамплиеров, — тому есть косвенные свидетельства, но доказать это достаточно сложно ввиду отсутствия документальных свиде-

¹⁴ ОРГБ. Ф. 109. К. 12. Ед. хр. 29. Л. 21—22 об.

¹⁵ ОРГБ. Ф. 25. К. 30. Ед. хр. 5. — Письмо предположительно датируется по прилагаемому конверту со штампом 19 ноября 1912 г. — Часть этого письма цитировал Ж. Нива: *Nivat G. Prospero et Ariel: Esquisse des rapports d'André Belyj et Vjačeslav Ivanov // Cahiers du Monde russe et soviétique. Janv.-mars 1984. P. 30–31.*

¹⁶ Тургенева А. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума // Публ., вступ. ст. Н. К. Банековой. М., 2002.

¹⁷ См.: Лухова Е. В. Посвященный миф в биографии и творчестве Андрея Белого. Гл. 3: Розенкрейцская мифология в символистской среде: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. — Это мнение придерживается и Мария Карлсон: *Carlson M. Ivanov — Bely — Minčlova: the mystical triangle // Cultura e memoria. Firenze, 1988. Vol. 1.*

тельство. Штайнер от ближайшего окружения Вячеслава Иванова, в том числе и от Белого и Элліса, был наслышан о том, что Минцлова брала на себя роль духовного учителя¹⁸. Возможно, Штайнер предполагал, что Минцлова могла раскрыть Иванову эзотерическое основание его антропософской концепции, которая, в свою очередь, восходила не только к теософии Е. П. Блаватской, но представляла собой популяризованное изложение оккультных основ мистического ордена (либо розенкрейцеров, либо тамплиеров).

Иванов был чрезвычайно обижен отказом Штайнера принять его в круг своих учеников — это отразилось в его резком письме к Метнеру, в котором он сообщал о своем выходе из состава ближайших сотрудников редакции «Трудов и дней»:

«Полагаю, — скорее предполагаю, что Боря и Эллис хотят проводить в “Трудах и днях” доктрину Штайнера и применить точки зрения этой доктрины к обсуждению вопросов искусства в частности и культуры вообще.

Другими словами, придать журналу такую окраску штайнерианства, какая характеризует, по-видимому, издательство “Духовное знание”. <...> К доктору Штайнеру не скрывая своих симпатий. (Симпатий скорее интуитивных, нежели рациональных.) Штайнерианство этих симпатий, напротив, во мне не возбуждает: разумно движение на запад. Но что такое штайнерианство Белого или Элліса, опять-таки вовсе еще не знаю. Символизм же мешать со штайнерианством заведомо не хочу. Мой “символизм” (говорю о теориях) есть теория только эстетическая. Теософические опыты с искусством (в лучшем смысле слова) мне не симпатичны»¹⁹.

Метнер, конечно же, немедленно сообщил Белому о демарше Иванова, и Белый пишет Иванову недоумевающее примирительное письмо, в котором, однако, упоминает о лекционных печатных курсах:

«Р. Р. С. Уведомляю Тебя, что 3 мистерины Доктора и книги, у тебя имеющиеся, распространяю лишь в о-ве; поэтому я полагаюсь на Тебя, что Ты о них писать подробно нигде не будешь.

Тот факт, что мистерии и находящаяся у Тебя книга причислены к разряду интимных, мы узнали только после того, как передали Тебе»²⁰.

В ответ Иванов уверял Белого в том, что его отказ скорее связан с личным неприязненным отношением к Эллісу, к которому он питал определенную настороженность (и в более ранних письмах Белого к Иванову обсуждалась персона Элліса, отличавшегося, как известно, чрезвычайно экзальтированным

¹⁸ Кроме того, Минцлова вела переписку со Штайнером, ее письма были напечатаны в: *Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule 1904–1914. Dornach; Schweiz, 1984.*

¹⁹ ОРГБ. Ф. 25. К. 30. Ед. хр. 5. Л. 23—26 об. — С приложением копии письма Вяч. Иванову к Э. К. Метнеру от 15 ноября 1912 г., отправленного из Рима; писарская копия с автографом и правкой карандашом и чернилами рукой Вяч. Иванова. Письмо датировано 22 декабря 1912 г.

²⁰ ОРГБ. Ф. 109. К. 12. Ед. хр. 29.

характером); а кроме того, его не устраивала позиция Эллиса в журнале, демонстративно развернутая в сторону антропософии:

«В Базеле мы говорили о твоей теософии и о курсе журнала. Солидарность была установлена. Речь идет, следовательно, вовсе не о *твоей* теософии. Помню, я даже раз писал Э. К-чу, на вопрос о желательности теософических статей, — что подписан- ным Белым, конечно, желательны. Новый факт есть редакционный запрос о ближайшем сотрудничестве Эллиса» — «повторяю, что вызван этот протест против *возможных* уклонов художественного символизма, не фактом твоего ученичества у Доктора, но кандидатурой Эллиса, которого знаю за фанатического монадиста во всем»²¹.

Конфликт между Белым и Вячеславом Ивановым нельзя рассматривать как непримиримое противоречие двух антагонистов, скорее, это была попытка определить в сфере уже изживавшего себя литературного направления, которое для обоих поэтов было все же неразделимо связано и с мистическим локусом символизма, у них был один и тот же учитель — А. Р. Миццлова²², но в дальнейшем их духовные поиски пошли различными путями и не последнюю роль в их расхождении сыграло мнение Штайнера об Иванове. В своей книге «Теософия, или Как достигнуть познания высших миров» Штайнер высказал чрезвычайно важную для Белого идею: человек может и без руководства духовного учителя пройти по пути посвящения, к этому склонны, например, художественные натуры. Но Белый такой путь «самопосвящения» отводил Александру Блоку: не случайно в воспоминаниях «О Блоке» каждый его поэтический том оценивался с точки зрения прохождения определенных посвящательных порогов («Стражей Порога»), тогда как из черновых материалов к статье «Вячеслав Иванов» определенно следует, что Иванов «не прошел испытания Стражем Порога». Тема посвящательного пути является центральной в работах Белого начиная с 1916 года: буквально все его художественные и автобиографические тексты насыщены повествованием о том, как он мучительно проходил свой посвящательный путь²³. Поэтому его размышления о духовном пути Блока выстраиваются своеобразно параллельно к собственному, тогда как Иванов, с точки зрения Белого, в своем духовном развитии двигался в неправильном направлении.

Переписка между Ивановым и Белым заканчивается двумя письмами 1913 года²⁴. Белый с грустью писал Иванову:

«Впрочем жаль, что мы, “символисты”, дробимся: Ты нас с Эллисом, кажется уже вычеркнул из списка символистов; я продолжаю думать, что я символист; но

посмотри: В. Иванов заподозривает символиста Белого, сам оказываясь между “Аполлоном” и “Теософией”. А А. Белому может казаться, что В. Иванов из преувеличенной боязни «впустить» в чистоту своей программы смутности беловской теософии, что В. Иванов готов лучше соединиться со Степуном и Гумилевым, чем допустить, что у Доктора Штайнера может найтись хоть одно место, которое сближало бы его “человеческую мудрость” (антропософию) с канонами символизма.

Может быть, Тебя смущает наша принадлежность к “Теософическому о-ву”? Но, дорогой друг, оба мы вышли из “Теос. о-ства”, так что и формально мы не *теософы*, а *антропософы* (чуть ли не антропологи?). А определение задач антропософии, данное Доктором в последнем курсе, — новый шаг в сторону культуры, искусства мира и жизни, так что мне, символисту, столь же легко, оставаясь символистом, быть “антропософом”, сколь и “*культурапрегосом*”. Ведь с “*культурою*” мы миримся — не так ли? Отчего же не мириться с *человеческою мудростью*, дающей *carte blanche* творчеству?

Так что считано опять: демонстрация Твоего выхода и боязнь за чистоту журнала есть плод недоразумений. Впрочем, все это мелочи: и, конечно, дело не в этом.

Наконец могу сказать совершенно определенно: Доктор скорей отклонил, чтобы я посылал Тебе курсы; дело вовсе не в Твоей неподотчетности (кто станет об этом говорить), а просто в том, что *по принципу* Доктор настаивает на том, что читающий его курс должен быть лично *ведом* ему в человечески-конкретном смысле: отвлеченно Доктор Тебя знает, по рассказам, как замечательного человека и гениального поэта. Но оккультизм (слово Доктора) требует еще чего-то: в данном случае личного знания Тебя же Доктором, ибо в курсах есть *штрихи* часто оккультные; либо состоять членом Антроп. соф. о-ва, либо лично быть знакомым и т. д. Доктору; было столько случаев вокруг Доктора, когда *нечто*, сообщаемое интимно, переходило за положенную черту, вызывая ряд недоразумений, что Доктор теперь *принципиально* против чтения курсов не состоящим в антропософском о-стве. Так, на мою просьбу посылать курсы Тебе он ответил уклончиво: уклончивость ответа, впрочем, как *нежелание* его, чтобы я посылал. И пойми, любимый друг: уклончивость относилась не к тебе, а к самому принципу чтения курсов не *членами* о-ва. Он вообще к очень многому относится формально строго, и я знаю доподлинно: он говорил про А. Р., считая ее *своей ученицей*, что А. Р. не имела *ни власти, ни права* передавать иное из того, что она передавала посторонним для Доктора (Тебе и мне в ту эпоху); еще *менее* имела она право передавать медитации; те, которые дает Доктор, ибо неверное пользование ими ведет к несчастным последствиям, и дающий медитацию ответствен за все последствия ими вызываемые, и организм, пользующийся ими; этой ответственности, по мнению Доктора, у А. Р. не было; и отсюда вред для нее и для других пользоваться ими приблизительно на подобных же основаниях сложных и непередаваемых в письме. Доктор принципиально считает нежелательным распространение его курсов учениками за горизонтами, так сказать, Доктора.

Милый, вот резюме мнений Доктора.

Остаюсь искренно любящий тебя Борис Бугаев.

²¹ ОР РГБ. Ф. 25. К. 30. Ед. хр. 5. Л. 23–26 об. См. также сноску 16.

²² История оккультных увлечений Вяч. Иванова и Бориса Бугаева подробно освещены в кн.: Богомолов Н. А. Anna-Rudolph // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

²³ Ср.: «Котик Летаев», «Записки Чудака», «Воспоминания о Штайнере», берлинская редакция «Начало века», «Материал к биографии интимным...» и др.

²⁴ Имеется еще два письма Белого к Иванову, скорее всего, датируемые 1918 г.

Ася приветствует Тебя и Веру Константиновну; мой привет Вере Константиновне, Марии Михайловне, Линдии. Адрес: Berlin. Scharlottenburg Luthes-Strasse. N 27. Pension Wegner.

Р. С. Милый, не пришлешь ли *мистерии* и книжку Доктора?

Р. П. С. Дорогой Вячеслав, еще напоминаю: мистерии изданы как книги, но в продаже вне о-ства их нет, так что для не членов нельзя их ни распространять, ни их касаться в статьях: выдержки из мистерий в моей статье были написаны в эпоху, когда я не знал, на каком основании напечатаны мистерии»²⁵.

Последнее из сохранившихся писем Иванова к Белому было отправлено уже из Москвы, где с 1913 года Иванов поселился с семьей по адресу Зубовский бульвар, д. 25, и проживал там вплоть до своего отъезда из России в 1921 году.

Вернувшись в Россию, Андрей Белый активно включился в общественную жизнь: только за 1917–1918 годы им было прочитано 32 лекции, он работает над огромным количеством статей — это все в условиях абсолютной бытовой неустроенности. Иванов продолжал вести упорядоченный образ жизни, общается с кругом привычных знакомых, но в отличие от Белого не выходит на общественную трибуну. Эрэнбург, один из посетителей квартиры на Зубовском, вспоминал об Иванове:

«В восемнадцатом году черной ночью, проходя по пустынным улицам Москвы, слушая выстрелы и плач ветра, любил я глядеть на одно высокое окно. Ревнивым светлым глазом смотрело оно в ночь, непогасимый маяк среди буревой мглы. Я знал, там, наверху, над грудой очень древних и очень мудрых книг бодрствует сторож маяка, один из очень немногих, тот, кто не уходит. Сидит умный и ученый, в старомодном костюме, с золотыми очками. <...> Я постигаю, что в кабинете на Зубовском, тесном и маленьком, помещается капище Диониса и уютная церковка с луковку»²⁶.

Белый, вероятно, посещал дом Иванова на Зубовском бульваре, они бесспорно встречались и на различных общих мероприятиях. Например, 21 декабря 1917 года М. О. Гершензон обращался к Белому с просьбой:

«Милый Борис Николаевич, у меня к Вам дело. Владисл. <ав> Фелиц. <ианович> Х. <одасевич> находится в крайне стесненном положении; необходимо ему помочь. Мы с А. Н. Толстым придумали лит. <ратурный> вечер, и одна богатая дама предоставила для этого залу в своем доме возле Арбата. Можно собрать тысячу рублей.

²⁵ Письмо датируется по датировке внутри письма — 1913 г. Ответ на письмо Вяч. Иванова от 22 декабря 1912 г. (ОР РНБ. Ф. 109. К. 12. Ед. хр. 29. Л. 67–72).

²⁶ *Эрэнбург И.* Портреты современных поэтов. СПб., 2002. С. 73. — В своих воспоминаниях о Белом Белый приводил свое суждение об Иванове, относившееся к московскому периоду жизни Вячеслава: «Помню, что раз, рассердившись, воскликнул я: „Да, Вячеслав, переехав в Москву, сшил квартиру теперь в Православии, и прекрасно устроился в ней, как устроился некогда он в мистическом анализме“» (*Белый А. О. Белые: Воспоминания, статьи, дневники, речи* / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1997. С. 353).

Помогите — не откажитесь участвовать; прочтите что-нибудь, стихи новые или отрывок из 2-й части Котика Летаева. Будут участвовать еще: Вяч. Иван. <ов>. Бальмонт. А. Н. Толстой. Вечер предположено устроить 28-го или 29-го декабря»²⁷.

Возможно, намеченная встреча Иванова и Белого на благотворительном вечере состоялась, и далее последовало их непосредственное общение. Во всяком случае, именно в конце 1917 года Белый спешно диктовал свою статью для Венгерова²⁸ и, судя по черновикам, сменил свои более оценочные определения творчества Иванова на нейтральные. Статья Белого о Вячеславе Иванове была им прочитана несколько раз публично²⁹.

Есть и свидетельство их творческого общения: в составе римского архива Вячеслава Иванова хранится тетрадь с черновым вариантом эпиграфа к поэме «Человек», с карандашным рисунком Белого и пометой рукой Вяч. Иванова: «Чертеж А. Белого к „Эпилогу“»³⁰. По сообщению А. Б. Шишкина, рисунок относится к 1919 году, т. к. все стихотворения в тетради датированы 1918 годом, а сам «Эпилог» датируется 1919 годом³¹. Интересно, что в самом начале 1918 года Белый публикует рассказ «Человек», с авторским комментарием — «предисловие к поэмке „Человек“, являющейся собой хронику XXV века»³². Можно было бы рассматривать совпадение названий поэмы Вяч. Иванова и рассказа Белого как неслучайное: философский образ «Человека» в период мировых потрясений и катастрофического взрыва старого сознания (а именно так Белый воспринимал революцию и войну 1914 года), становится центральной темой в его романе «Записки чудака», романе с инициативским и антропософским сюжетом.

Образ главного персонажа рассказа Белого перекликается отчасти с поэмой «Христос Воскресе» и носит явственно автобиографический характер. Однако черты Человека в рассказе Белого, кроме всего прочего, напоминают несколько и портрет Вяч. Иванова: «Характерен портрет, кое-как сохранившийся нам: с перепутанными волосами и с желтым лицом, обрастающим жидкою бородой, поражает нас нас фосфорическим блеском остановившихся голубых, точно стис-

²⁷ Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона / Вступ. статья, публ., коммент. А. В. Лаврова. Дз. Малмистема // *In memoriam*. Исторический сб. памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 260.

²⁸ О завершении работы он сообщил Венгерову 3 января 1918 г. (Ежегодник Рукописного отдела... на 1979 год. С. 55).

²⁹ *Лавров А. В.* Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 г. Л., 1981. С. 54. Об одном из таких чтений вспоминала М. В. Сабашникова: «Однажды в частном кругу Андрей Белый (Бугаев) в присутствии Иванова прочел свою статью о нем, написанную для „Литературной энциклопедии“. Я просто испугалась безжалостности его суждений. Вячеслав должен был почувствовать себя или совершенно уничтоженным, или же в негодовании протестовать. На другой день он сказал мне: „Белый показал мне Стража Порога. А что я сделал? Прошел мимо“» (*Воспоминания М. Зеленой змея: история одной жизни* / Пер. с м. Н. Н. Жемчужниковой. М., 1993. С. 300–301).

³⁰ *Кузнецова О. А.* Материалы к описанию тетрадей стихотворных автографов из римского архива Вяч. Иванова // Русский модернизм: проблемы текстологии. СПб., 2001. С. 232–254.

³¹ Этот тематический доклад А. Б. Шишкина «Чаша-купол» Андрея Белого в блокноте Вячеслава Иванова, который прозвучал на Междунар. науч. конф. «Андрей Белый в изменяющемся мире» (26 октября — 1 ноября 2005 г.).

³² *Белый А. Человек* // *Знания Труда*. 1917. № 2.

нутых глаз»³³. И рассказ, и поэму объединяет общий мотив искупления: Человек Иванова — это и Христос — искупляющий, и Эдип, наказанный и проходящий через искупление; в рассказе Белого персонаж, который также носит явно христианологические черты, погибает³⁴ и сливается с мировым пространством.

Практически одновременно с выходом венгерского издания в газете «Знамя труда» за 26 марта и 3 апреля появляются резко памфлетная статья Белого «Сирии ученого варварства»³⁵, в которой он оценивал поэтическое творчество Есенина и Клюева выше философской поэзии Вячеслава Иванова: «Что революция переживается религиозно, об этом свидетельствует творчество наших лучших поэтов: «Революционные поэмы» Сергея Есенина и «Песнь солнцесловцев», принадлежащая Клюеву, полны революционно-религиозным экстазом, в котором мне видится подлинный религиозный порыв, а не религиозно-холодные рассуждения, пестрящие и портящие страницы «Cor Ardens». — «Пожалеем его»».³⁶ Такое предпочтение творчества Есенина и Клюева отнюдь не случайно: в статье Белого «Жезл Аарона» (1917) именно этим авторам отводится ведущая роль в современном словесном мифотворчестве. На ту же тему Белым были прочитаны лекции: «Жезл Аарона (о поэтическом слове)» (1917) и «Живое слово» (1918)³⁸. Иванов, откликнувшийся позднее на статью Белого³⁹, казалось бы, не имел никакого отношения к теории слова Андрея Белого. Вместе с тем как статья, так и лекция, содержат несомненные пересечения с работой Вяч. Иванова «Наш язык» (1917), на которых мы не будем останавливаться, отметим лишь несомненное влияние традиции имяславия на лингвистические размышления того и другого автора⁴⁰.

Черновой текст лекции Белого значительно отличается от опубликованной статьи «Жезл Аарона» и отчасти содержит полемические инвективы, как нам кажется, в адрес Вячеслава Иванова:

³³ Можно напомнить, что описание внешнего облика Вяч. Иванова встречается в симфонии Белого «Кубок метелей»: «Мистический анархист с золотыми волосами», который «напоминал Христа в изображении Корреджио»; ср. в воспоминаниях «О Блоке»: «...когда носил бороду, то чуть-чуть... — простите за выражение — "христосился"» (по Корреджио) (Белый А. О Блоке. С. 353).

³⁴ Тот же сюжет см. в поэме Белого «Христос Воскресе» и в рассказе «Йог».

³⁵ Белый А. 1) На перевале. 1. Сирия ученого варварства, гл. I–VI // Знамя труда. 1918. № 163. 2/ 13 марта; 2) На перевале. 2. Сирия ученого варварства (По поводу книги В. Иванова «Родное и лесенское»), гл. VII–X // Там же. № 170. 3 апреля/ 21 марта. Отдельное издание: Белый А. Сирия ученого варварства. Берлин, 1922. — Первая часть статьи является компилятивными выдержками из статьи «Вячеслав Иванов», вторая — вполне самостоятельна.

³⁶ Белый А. На перевале. 2. Сирия ученого варварства.

³⁷ Белый А. Жезл Аарона // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1.

³⁸ ОР РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 8. Список рефератов и лекций, читанных мною с 1902 года по 1918-й. 4 л.

³⁹ Иванов Вяч. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова (IV, 633–650).

⁴⁰ Отчасти эта проблематика освещается в статьях: Гоготиницки Л. А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999; Кустова Г. И. Языковые проекты Вячеслава Иванова и Андрея Белого: филологический язык и магия слова // там же; Гоготиницки Л. А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. И. Иванова // Europa Orientalis. 2002. N 1.

«Философ есть холостяк, имеющий со словом роман. Филолог есть семьянин, но лишенный всяких общественных интересов; у него интересы — семейные.

Наконец, остается на третий тип измерителя слова: это — словесник в теории словесности, ему приходится делать жалкие заемы у филологин, в истории слова заемы у идеолога; словесник, не принимая в жизнь логики, не проникает в жизнь корней слова; уподобляется он существу, проживающему на чужих квартирах: у философского холостяка и у филологического семьянина; переключаясь от одного к другому, уподобляется он переносителю *слезен* и *слухов* о слове; очень часто он есть распространитель ходячего, пошлого слова, где одинаково стерт и Логос-жизнь, и Логос-Смысл, во имя здравого и якобы <переднего>? смысла в противоположность образному и чисто абстрактному...»⁴¹.

Позднее в своих мемуарах «Начало века» Белый напишет о «тройственности» личности Вячеслава Иванова:

«Три Вячеслава я попытался здесь изобразить <...> так, как обличия эти во мне отразились <...> все фазы в нем, интересируясь, жили; сидит пред тобою какой-то Христос самозванный; глядь — нос в табак: старый провинциальный немецкий учитель <...> и вдруг, <...> спокойная ясная наследника Гёте; поверил в него, и — опять все зазыбилось»⁴²

— эти «три» Иванова: философ, филолог и поэт образовывали в его личности непримиримое противоречие. В тех же черновиках лекции «Жезла Аарона» он именует «философа» так же, как и Вячеслава Иванова — «сократиком и софистом»:

«<...> и философ нам зачастую являлся сократиком и софистом с высохшим дневным трезвым мышлением не могущим вскрыть свои собственные природные корни».⁴³

Судя по приводимым ниже отрывкам из черновиков к статье «Вячеслав Иванов», понятие «сократический человек» восходит к работе Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»⁴⁴, где пересказывается платоновская история о Сократе⁴⁵, который перед смертью обратился к искусству. Именуя Иванова «сократиком», Белый непосредственно обращается к сфере визуализации духовного опыта, откуда возникает метафора: «Эдип, себя ослепивший»⁴⁶. Этот сложный образ слепого сократика и Эдипа, безусловно, связан для Белого с

⁴¹ Белый А. Жезл Аарона. Материалы к лекции (ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 9. Л. 1–38).

⁴² Начало века. С. 360–361.

⁴³ Белый А. Жезл Аарона. Материалы к лекции.

⁴⁴ Ницше Фр. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. См. также сноску 76.

⁴⁵ Платон. Федон.

⁴⁶ Ср. в мемуарах Белого: Иванов «тащился <...> с видом Эдипа, ведомого прочь от злобастного места, где рок раздал ему зрению» — «Миндлова, выросшая при Эдипе слепым» (Белый А. Начало века. С. 350).

внутренним медитативным опытом, этапы которого, в том числе, протекали через область имажинативного познания⁴⁷: образы духовной реальности могут быть представлены разного рода символическими фигурами, первостепенную роль здесь имеет цвет, который, согласно учению Штайнера, отличен от цвета материального мира⁴⁸.

Образ Эдипа возникает в черновиках Белого на этапе анализа цветовой семантики поэзии Иванова. Белый приходит к выводу, что цветовая гамма поэзии Иванова распределяется по оси «свет — тьма»: «Света вдвое более тьмы» — констатирует статистику Белый⁴⁹. Однако цветовая гамма, явленная в поэзии Иванова, не принадлежит к той сфере духовных откровений, которая свойственна, например, поэзии Блока⁵⁰. Цвет в поэзии Иванова не может быть истинным, поскольку он не является плодом духовного видения.

Можно было бы предположить и то, что соотнесение Вячеслава Иванова с Эдипом восходит к рефлексии этого образа самим Ивановым в его поэме «Человек».

Образ Эдипа — центральный в поэме Вяч. Иванова «Человек», причем, судя по более позднему авторскому комментарию к поэме⁵¹, «основной» миф младших символистов-соловьевцев о «Душе Мира» получает неожиданное осмысление через миф об Эдипе и, по всей видимости, содержит инвективы в антропософский адрес:

«Эдип, разрешивший, как ему казалось, загадку Сфинкса — загадку всего творения — словом “Человек”, объявивший Человека мерою всех вещей»⁵², заклявший

⁴⁷ Согласно Штайнеру, высшие ступени познания духовных миров — это имажинация, интуиция. Имахинация представляет собой погружение в реальность разрозненных символических образов (Штайнер Р. Очерк тайноведения, Или как достигнуть познания высших миров).

⁴⁸ Об опыте имажинативного познания, который Белый реализовывал в символической образности, см. нашу статью: Лухова Е. В. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссополиси»: Чаша Св. Грааля // Труды Рус. антрополог. школы. М., 2005. Вып. 3.

⁴⁹ Белый А. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890–1910. М., 1918. Т. 3. Кн. 8. — Если обратиться к статистическому методу стиховедческого анализа текста, то получается, что в своих подсчетах Белый был не так уж неправ: действительно, только употребление слов «свет — тьма» (без подсчета семантических полей «свет» — «тьма», что значительно усложняет метод подсчета) показывает несомненную доминанту первого.

⁵⁰ Ср. анализ Белым цветовой семантики поэзии Блока от первого к третьему тому (Белый А. О Блоке).

⁵¹ Об истории написания поэмы см.: Шишкин А. Б. К истории поэмы «Человек» Вяч. Иванова // Изв. Академии наук. Сер. лит.-ры и языка. 1992. Т. 51. № 2. — Опубликованный вместе с поэмой комментарий Вяч. Иванова был одним из нескольких: «... автор сопровождал чтение поэмы объяснением композиции частей и смысла символов или же призывал присутствующих изъяснить его произведение в “четырех смыслах” по общему средневековым сохлостам: буквально, аналогически, аллегорически и с точки зрения высшего смысла — аналогически. Сохранилось четыре авторских варианта комментариев, один из которых и был напечатан в единственном состоявшемся издании мелопеи (Париж, 1939)» (Кузнецова О. (совм. с Г. Обатининым) Вячеслав Иванов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов. М., 2001. Кн. 2).

⁵² Напомним, что новая духовная наука, которую основал Штайнер, называлась «мудростью о человеке».

Природу наложением на нее своей печати и вознесением над ней своего благолепного обличия...»

Далее, самый конец этого комментария опять-таки возвращает нас к области имажинативного познания, или медитативного опытного познания Штайнера:

«Из тоски по ней — Матери, Сестре, Невесте — возникло все многообразное творчество человека, все его самоотражения в художествах и религиях; но никакая имажинация и никакая теургия (курсив мой. — Е. Г.) не удовлетворяла его пустынной жажды — жажды Реального — и не освобождала Мировой Души, и печально звучали его флейты» (III, 243).

По всей видимости, к тому же времени, когда были опубликованы статьи «Сирин ученого варварства» (конец марта 1917 года)⁵³, относится хранящееся в архиве письмо Белого к Вяч. Иванову⁵⁴. Как справедливо замечает Р. Кейс, первый публикатор части этого письма, по всей видимости, оно не было отправлено, по причине его чрезмерно раздражительного тона и пафосного обличения образа жизни Вячеслава⁵⁵. Думается, имеет смысл процитировать это письмо целиком:

«Дорогой Вячеслав, я не был у тебя все это время по многим причинам: 1) интенсивная работа 2) необходимость жить в известном ритме, который всегда разрушается от хотя бы интереснейшего разговора о словах — “поступки”; излишняя разговорчивость, когда она не связывает людей в “путь дела” есть грех; грехи “празднословия” мне вредны; а “празднословием” является всякое “сластоустствие” в произнесении умных слов. Я всегда ощущал нашу общую московскую атмосферу, как “говорильню”, “Враг я этих шумных и умных разговоров...” В московскую “говорильню” я не хожу; иди же к тебе, — это значит идти на ответственное дело. Наша последняя встреча показала мне ясно, что — да; мы можем дружески обмениваться “точками зрения”, но разговор между нами никогда не дойдет до дела, до связанности во Имя (“Тде двое и Трое во имя Мое, там я посреди их”). Этого между нами быть не может; ты мо-

⁵³ О конфликте Белого и Иванова после войны 1914 г. и революции 1917 г. см.: Heinrich A. Stammeler. Belyj's Conflict with Vyacheslav Ivanov over War and Revolution // Slavic and East European Journal. 1974. Vol. 18. N 3. — Как среди современников, так и в большинстве исследований об Иванове и Белом сохраняется устойчивое мнение о том, что источником конфликта послужила именно статья «Сирин ученого варварства»: West, James. Russian Symbolists: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London, 1970; Maslennikov, Oleg. The Frenzied Poets: Andrei Bely and the Russian Symbolists. Berkeley, 1952; Stepan, Fedor. Mystische Weltanschauung: Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München, 1964; Мочальский К. Андрей Белый. Париж, 1955.

⁵⁴ Вторые часть этого письма была опубликована: Keys, Roger. Realists and idealists: the case of Vyacheslav Ivanov versus Andrej Belyi // Slavonica. 1994/95. Vol. 1. N 2. P. 18.

⁵⁵ Более ранние письма Белого к Иванову, напр., касавшиеся политики о символизме (1908 г.), также часто носили обличительно-полемический характер, доходявший порой до крайних форм отчуждения, но впоследствии Белый сам искал примирения. Письмо Белого к Вяч. Иванову от 30 декабря 1908 г. было опубликовано Н. А. Богомоловым в кн.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

жешь исповедовать христианство; я — то же; мы можем обмениваться умнейшими “точками зрения”; эти обмены мнений “для меня” (как) бы ты ни был “чужок” и “проникновенен” будут лишь “ананасом в шампанском”...

А комфортабельность этих “ночных” и “глубиннейших” разговоров, “буржуазность” их мне претит. Весь мой упор против тебя не выразим логически. Мне претит весь строй Твоей жизни — эгоистический, комфортабельный; мне претит Твоя жизнь, поскольку извне ее созерцаю без *Любви*, без *Жесты*; все Твои духовные алкания кажутся мне утонченной деталью к “ананасу в шампанском”. Где подвиг Твой? Где жертва Твоя? Знаю: ты мне можешь вернуть: “А где твой подвиг?” На это же я отвечаю: “Если мы не видим ядра друг друга, то ничего кроме *разговора* между нами и не может быть...”; а я уже семь лет тому назад от общения разговоров бежал из России.

Оттого-то и духовным путем Вашим⁵⁶ не верю я; Вы можете словами взрывать глубины опытов: но это все “словесность”. И вот корень моего неверия в Тебя: Ты в себе погубил духовные дары своей жизнью, как почти все Вы. У меня ко всем Вам один разговор: “Покайтесь! Приближается Царствие Небесное!” Вместо покаяния я вижу лишь “говорильню и гурманство”. Сил моих нет возвращаться в этой мертвой Вашей жизни. 3) У меня путь с теми милыми, родными и близкими душами, которых жизнь окрашена внутренним духовным светом, перед которыми Вы фарисеи — эпикурейцы — литераторы — “знаменитости” поднимаете головы: Вам, разумеется, непонятно, что я с ними, а не с Вами, с “прославленными”, “маститыми”; верьте же: мне тепло и счастливо с теми друзьями-антропософами и юными душами, которые подходят к нам в той же мере, в какой мне скучно, когда я в компании “знаменитостей”, которых я изучил и которые интереснее в книгах, чем в жизни; и я утверждаю — путь жизни, стидливо цветущий, — тот путь, о котором так любят болтать в православно-московско-гучковско-модернистическом обществе — с нами; в “говорильне” все слова о “пути” отдают мертвечиной. “Быт” — вот что мне претит; буржуя или нет, я не знаю; менее всего мы думали об этом, когда в холод и зной, в туман и сырость, лишаясь всех заработков и питаясь черт знает чем — мы отдавали наши силы грубой работе; не знаю, буржуем ли я был, когда свет души моей. Асю мою, покинул — зная очень хорошо, что может быть мы и не увидимся (но я знал — размеры грядущих событий). А вот что Вы — “буржуи”, это мне ясно. Нет у Вас пути, нет у Вас правды, нет у Вас подвига!

Милый Вячеслав, Ты просил меня быть правдивым: и я правдив. Мне очень трудно выразить это Тебе в глаза, ибо ты всегда очаровываешь душевным богатством и блеском таланта, и душевн<ой> добротой; но я знаю, что Ты духовно <не> наш, духовно не добр. Это факт моего глубинного знания о Тебе (дело не в логике, не в “убеждении”). Итак, от последних дух. совных истоков, где обитает во мне любовь к Тебе, говорю Тебе: “Не ходи павлином. Брось свои “великолепия”: покаяйся, очистишься, плачь и рыдай!” В чем каяться? Пусть тебе подкажет Твое “Я” (я же

тут ни при чем). Ты волен обидеться. Но дело не в обиде. Я обещал сказать Тебе мою правду. И говорю: “Покайся!”

Остаюсь искренне преданный и любящий Б. Бугаев.

Р. С. Разговоры между нами в данный период твоего развития могут быть лишь разговорами “литературными”. О духовных путях между нами ни понимания, ни речи быть не может⁵⁷.

Несмотря на возникшее со стороны Белого напряжение в отношениях с Ивановым, уже в августе-сентябре 1918 года он писал Иванову письмо с просьбой дать «стихи, выросшие у поэтов “из революции” для альманаха «Змий»»⁵⁸. Осенью того же года Белый и Иванов принимали участие в Театральном отделе Наркомпроса⁵⁹, в частности в архиве Белого, которому было поручено составить проект лекционных курсов для Театрального университета, встречаются заметки о тематике лекций, предложенных Вяч. Ивановым (об античном театре и драме)⁶⁰. Вполне возможно, что уже в 1919 году взаимоотношения Белого и Иванова становятся все более прохладными; о жизни Вячеслава он узнает от своих знакомых, подозревает его в сотрудничестве с новой властью: «пусть уже “товарищ” Иванов идет во власть именуемые: недавно в “Известиях” было написано: “Пролетариат может быть спокоен, когда во главе чего-то там стоят такие люди, как товарищ Иванов»»⁶¹.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Разрозненные черновые материалы к статье А. Белого «Вячеслав Иванов»⁶²

Треугольник сестер разрывается: Чувство, Воля и Мысль не приняли конкретно «младенца» (духовное «Я»); не эвритмический танец способностей, а «радение» способностей начинается именно в этот момент.

⁵⁷ РО РГБ. Ф. 25. К. 30. Ед. хр. 5.

⁵⁸ Это письмо цитируется в примечаниях к письму с аналогичной просьбой к Блоку от 31 августа 1918 г. и к Иванову-Разумнику от 23 сентября 1918 г. (Александр Блок — Андрей Белый: Переписка / Вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001; Иванов-Разумник — Андрей Белый. Переписка. С. 516).

⁵⁹ *Зубарев Л. Д.* 1) Вячеслав Иванов в театральном отделе Наркомпроса // Русская филология. Тарту. 1997. № 8; 2) Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет // Начало. М., 1998. Вып. 4.

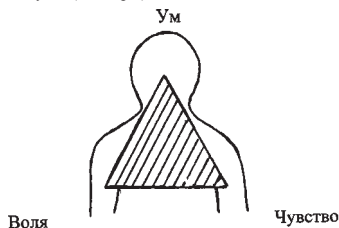
⁶⁰ РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 15. Материалы по работе А. Белого в ТО Наркомпроса (1918–1919 гг.). См. также: *Лухова Е. В.* Конспект Вячеслава Иванова и лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. №3.

⁶¹ Из письма Андрея Белого к Иванову-Разумнику от 26 августа 1919 г. (Иванов-Разумник — Андрей Белый. Переписка. С. 179). В письму указывается статья, послужившая источником сведений Белого: *В. Ам.* (Ахромович В. Ф.) Коллективное творчество // Известия. 1919. № 176.

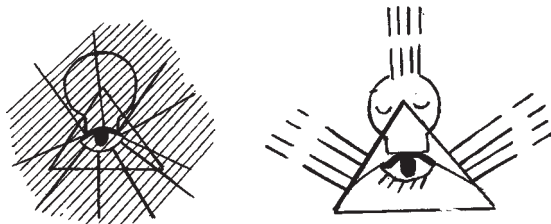
⁶² РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 13. Л. 30, 31–32 (по авторской нумерации л. 19 (20 — зачеркнуто)), 11 об. (черновик, подчеркнутый лист); 4 об., 47–49, 40–43.

⁵⁶ В оригинале письма «Вы» и «Ты», как правило, написано с заглавной буквы, но такое различие сложно, хотя и «Т» и «В» отличаются по высоте от остальных букв строки; в данном случае из собирающего «вы» явно превращается в гневно-обличительное «Вы», что подтверждается строчным написанием «в». В переписке Иванова с Белым письма от 1904 г. и часть письма 1905 г. — на «Вы», затем они переходят на «Ты», причем такое написание характерно именно для писем Белого.

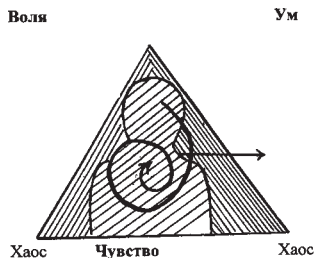
Обычные силы души (3 сестры):



Рождение в них «Орфея»:

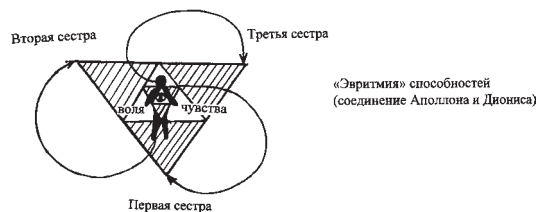


Что произошло с Ивановым:



«Дионисическое радение»

Нормальный путь духовного развития после рождения в «свете»⁶³:



[«Треугольник» сестер погружается в мрак Вячеславом]⁶⁴ Ивановым: и «Мысль» с Востока, взирая на сумерки сердца, не видит «сестра» посередине потухшей, космической солнечной сферы; [и потому-то] отдел «Сердце-Солнце» — насквозь риторичен: [Мысль] — мудрость с Востока — не знает «Любви»; глядя вниз, под собой [не встречает она ясновидящим взором «Сестру»]; [но встречает] (она видит — приписано сверху) одну «глубь ночную, непросветленного чувства: [«Глубь ночная забыл смутно мой двойник»](177)⁶⁵. Оттого-то и Свет [этой Мысли] есть свет несогретый: «Тянусь я из дозора мертвой светлости моей» (178)⁶⁶. Сестра же с юга переживает толчки возбужденного сердца, темными потоками [непросветленных страстей]: «Душа, душа ночная, в дремучие пониклые сны, где бродят заросли ломая, желаний темных табуны» (179)⁶⁷.

[Сестра с запада.] Воля, бросая на Юг и Восток свои взоры, [не видя Любви и ее просвещающей Мудрости], соединяет холодный рассудок с алчной [тем-

⁶³ В опубликованный вариант статьи, конечно же, не входили рисунки-схемы Белого, которые он делал на оборотах чернового автографа. Эти рисунки, изображающие духовную эволюцию Иванова-мистика с антропо-софской точки зрения, а также схема-модель, в которой Белый выводит происхождение мистицизма Иванова от эзотерической церковной традиции XII в.

Изображение духовной реальности в рисунках-схемах Андрея Белого занимает важное место и наряду с вербальным рядом может рассматриваться как равноправное в понимании того медитативного опыта, к которому апеллирует Белый практически во всех своих работах периода 1917–1920 гг. Аналогичный рисунок приводится Белым в письме к Иванову-Разумнику от ноября 1919 г. (Иванов-Разумник — Андрей Белый. Переписка. С. 189–190) несколько в ином контексте: речь шла о стиховедческом разборе отрывка из драмы-мистерии Рудольфа Штайнера. Можно предположить, что идентичность этих рисунков свидетельствует о том, что Белый мог воспринимать иллюстрации Штайнера к его лекциям. Интерпретация представленного здесь рисунка такова: духовная сущность Иванова не развивается «спирально в дали мира», а замыкалась в себе, порождая «дионисическое радение».

⁶⁴ Здесь и ниже в квадратных скобках дается зачеркнутый текст.

⁶⁵ «Темница» («Прозрачность» — I, 807). В оригинале:

Визу — блещет глубь ночная.
Зыблет смутно мой двойник. —

Здесь и далее в круглых скобках — авторские сноски после текста.

⁶⁶ «Темница» («Прозрачность» — I, 807)

⁶⁷ «Полот» («Cor Ardens». Кн. 2. Speculum speculorum. Руны прибора — II, 370).

ных чувств] в ритуалах сомнительной магии; и низменного герметизма и страстный маг возникает: «В ритме [сладострастия], к чаше огненных познаний, припадай [приступай], чтоб собрать в единой ллани все узлы» (180)⁶⁸...

Словом [(Воля = Рука, Сердце = Чувство и Мысль = Голова распадаются)] нет треугольника. С Севера поднимается мифистифический Голос: «Куда веселая направилась ватага?» (181) Три Ивана шествуют от развалин душевного Храма... во мрак лабиринтов.

(177) Пр., стр. 145.

(178) «Пр.», стр. 144.

(179) «Cor Ardens», I ч., стр. Эрос.

(180) «Cor Ardens».

(181) «Пр.»

В период разлития «ядов» эсotericический мистик, Иванов второй, учит:

— древность немислима вне преэмственных знаний о Боге; и — к общине «магов» должны повернуться новаторы: «новый миф» предвещен; Кренилий Агриппа в пятнадцатом веке гласит о событиях двадцатого века⁶⁹; эликсиры динамики жизни тянутся в нетленном футляре, в недвижной форме; закон становления — в ней, а этапы возврата к закону есть путь посвящения в иерархию ценностей (a realibus ad realiora!)⁷⁰; дано, что религия — знание Реала, который искусство копирует лишь в материал предметов; так Бог, Правда, Истина ведомы общине, передающей их в догматах от мудреца к мудрецу по векам; так и творчество «нового мифа» — точнейшая копия воспоминаний об истине (171); так «что» прежде «как». Правда в догматах: в них уже дан установленный строй иерархий, истекший от Бога; Но...

— «Бог» —

— гласит первый Иванов (пророк Диониса) — (есть [мареву] сон. — вписано сверху. — Е. Г.) порождение дионисовых сил в человеке; он — «миф» человека-ваханта; [он сон иступленных вахантов (безбожных козлов)], переживающих (его) «ставшие истины пеною чувственных становлений» (172).

⁶⁸ «Узлы змеи» («Cor Ardens». Кн. 2. Speculum speculorum. Arcana — II, 291). В оригинале:

В грозном ритме сладострастия, к чаше огненных познаний
Припадй, браман, зареане опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых безстрастий клин последний заклинаний
Мог собрать в единой ллани все узлы горящих узл.

⁶⁹ Ср. в статье Вяч. Иванова «О русской идее»: «Агриппа Неттесгеймский учил, что 1900 год будет одним из великих исторических рубежей, началом нового вселенского периода... Едва ли кто знает в нашем обществе об этих исчислениях старинных чернокнижников; но несомненно, что как раз на меже новой астральной эры были уловлены чужими душами как бы некие новые содрогания и вибрации в окружающей нас интерпсихической атмосфере и восприняты как предвестия какой-то иной неведомой и грозной эпохи» (322).

⁷⁰ Лозунг символического искусства, провозглашенный Вяч. Ивановым: «от видимой реальности и через нее к более реальной реальности» (II, 571).

— Нарушена целостность (третий Иванов — где он? Два Ивана ищут его), [вопрошая и указуя на небо]: «августиновы» догматы тают летающим «как»; «дионисовы» пляски застыли [в недвижности формы]; огонь — распадается: на «становление» и «ставшее», на процессы горения и свет. Два Ивана угрожают друг другу — борьбою друг с другом... (173).

Тут пытается встать перед нами и третий Иванов, сливающий оба пути — антиномии дионисических состояний (174) (раздвоенность личности порождает экстаз — вписано сверху. — Е. Г.) [(то есть о двух половинках одной половины души)] [двоение личности, раскрываясь в экстазе] Диониса двойственно-женственным богом, как душу Эмэады, влюбленной в него и его убивающей (176); как [Дионисов] «пророк», Достоевский; Иванов [как личность], под маскою [всеединого] «я» умножает свои двойники [умножает и свои двойники и поэт Вячеслав Иванов] в преломлениях [прозрачности] радуги переменчивых красок; а третий Иванов, [не динамик — статик], есть гностик, повернутый (на себя самого) с указаньем (себе самому): «Служи... [духу] истине «Я» (179); Достоевский не хочет менять в себе внешнего человека (180); но бой правды «Я» с миром ложного «Я» (т. е. [чрез?] кризисы наших сознаний) окончатся подчинением Духу «Я» (181); и томлением к самопознанию отмечены кризисы; дерзновеи красоты вне добра и вне истины — пусто; [в театре] и лозунги истины движут театром (182); и пафосом этики благодарен Дионис орфической церкви (183), где он дан как Всебог и откуда течет его Дух в эротических окрыленных идеи Платона [овой истины], гласящей устами уже Аполлона: «Познай себя»; и мистерия без пути жизни в «Я» — не имеет скелета; скелет же мистерий — в пути постижения «Я»; и религия — в гнозисе (184), где экстаз Диониса — лишь Эва Адама, встающая в таинстве сна из адамовых ребер:

— без конкретного знания «Я», без отдания себя «Я» (большому) начертан абстрактно Ивановым (гностиком) путь посвящения, упраздняемый богатством воине от себя самого (по линейному тракту истории, не открытому внутренне, по кругу радений, во времени шпирящих «Я», отчего разрывается «Я» — всеединство — в отдельные частности); групповая стихия души, не восшедшей к себе, — «всенародность» Иванова (186), проходящего гаммою мыслей и гаммою слов (всезычный, всезрящий (187) по гамме стихов; соединенные явления в «все» — не в душе, а — в рассудке: в «субъекте познания» Декартово-Кантовом (Не Христовом, конечно); звучит деревянно воскресная тайна явлений (188): божественной Троицы нет в сочетании «Я» с «Ты еси» — в vyšшем «Я»; под «субъектом познания» рыщут стилисти маски мятущейся данности (189); Бог — в «многобожии», а «многобожье» — в «безбожии» хладного «субъекта познания» (190); раздвоения «Я» на убийцу и жертву гнетет безвоскресно философа, независимо от абстрактно на данных рецептов «пути посвящения»; и сильнейшею нотою плачущих песен Иванова-лирика, угнетенного «мистиком» выступают мотивы отчаяния, агностицизма и скепсиса (191). В то же время безстрастный «субъект» надсознаний усталости вглубь подсознаний, откуда доносятся топоты «табунов темных чувств».

Тайна Духа Земли в Духе Тайны Христовой; но «Фауст» увидел лишь чудische в духе Земли; от освещения подсознания он сознанием отшатнулся (он све-

тильную свою не опустил в чашу с маслом), упавши в объятия «Вагнера»⁷¹ (*Du gleichst dem Geist, den du begreifst*).

[Все три части распада («я» жизни на «я» и субъект, «я» на «я» Аполлона и «я» Диониса) в метафизическом пункте — мгновенны, являя падение Фатона, так чудно описанное Вячеславом Ивановым⁷²; здесь три части души (или — сестры: Ум, Чувство и Воля)]

(171) «По звездам»: стр. 311 и далее: Две стихии. Стр. 247–290. «Борозды и меж». Заветы символизма. Стр. 141, 158.

(172) «Эллинская религия страдающего Бога».

(173) «Если... Ты другой и падеши на себя же, Другого...»⁷³ С. А. 1 ч. Стр. 112.

(174) «П. З.». «Нищие и Дионис. Действо 1–20».

(175) «П. З.» Ты еси. Стр. 427.

(176) «Б. и М.» Сущность трагедии. 348.

(177) «Б. и М.» О Достоевском. Стр. 40.

(178) «Я пред ликом чародея ряд встающих двойников». «Прозрачность». Стр. 13.

(179) «П. З.» Кризис индивидуализма. Стр. 88–102.

(180) «Б. и М.» О Дост. Стр. 40.

(181) «П. З.» Предвещания и предвещения.

(182) «Б. и М.» Эстет. Нормы театра. Стр. 263.

(183) «Эл. Религ. Стр. б.» Дионис и эллинизм

«...терзающих антиномий становятся красками, раздражающими восприимчивость («Переходят радужные краски, раздражая око светом ложным»)»; восприятие это есть ложь комфортабельности, сытого и собой довольного эстетизма (ложь, обратная сангментальному отношению к его ужасным гротескам); здесь то именно и присутствуем мы при судорожной борьбе антиномий, подымающейся в сократической личности при ее попытке взглянуть в глубину Дионисовой тьмы; вспомним нищевский образ Сократа, пред смертью пришедшего... к музыке, ненавидимой им⁷⁵; независимо от того, соответствует ли

⁷¹ Вагнер — секретарь Фауста, его полная противоположность.

⁷² «Гелиады» («Прозрачность»).

⁷³ «Сон Мелампа. <Максимилиану Волошину>» — II, 298).

⁷⁴ Строка из стихотворения А. А. Фета «Сказка». Эти строки Белый цитирует в своих письмах к А. А. Блоку.

⁷⁵ Ср. у Ницше: «Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то провала, какой-то пустоты, какого-то полушора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторяемое: "Сократ, займись музыкой!" До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решился поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той «простой, народной музыке». Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашался заняться этой мало ценной им музыкой; и в таком настроении он сочинил вводный гимн Аполлону и перелагает несколько басен Эзопа в стихи» (*Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Фр.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 25). Ницше в своем очерке переосмысливает диалог Платона «Федон».

Сократу фигура страдающего до смертной тоски обреченного «Сократа» у Ницше, — мы склоняемся здесь перед вскрытой трагедией нашего века: перед смертью с агонией «сократика», обреченного: *смертью личины в себе завоевать бессмертное «Я»*; трагедия Вячеслава Иванова есть страдания незрячей, себя истерзавшей души «сократического» эклектика, впервые услышавшего музыкальный напев глубины к нам грядущей культуры: силится эта душа протереть себе очи; и вызывает в усилении этом лишь иллюзию ясновидения — в виде радужных пятен в глазах, обусловленных приливами к мозгу потоков бунтующей крови; этот бунт темной крови — итог головных напряжений при сидячей жизни и при отсутствии воздуха; радужные пятна в глазах оплотневают тогда иллюзии картинами: «и заревом *цареградских мозаик*», и «*границами сафиро*»; эти пятна прилива суть «сны словарей», «энциклопедий» и Рошеровского «лексикона»⁷⁶.

Но трагедия Вячеслава Иванова есть трагедия нашей, себя истерзавшей души; сократический человек наших дней наконец так слышит потоки безумий, грозящих залить берег жизни, если вовремя мы не научимся плавать в стихиях иной, музыкальной культуры; слишком поздно опоминившись, наконец современный «Сократ» устремляется к занятиям музыкой (ибо «мелос» — ковчег, по которому переправимся мы чрез громы, гармонии волн); и занятия музыкой вызывают сперва в нем иллюзию понимания музыки: «пятна красок в глазах обусловлены воспалением зрения; но эти пятна в глазах защищают глаза от слепящих лучей новой жизни, способных спалить; «*осозерцание пятен*» — трагический вид слепоты сократической жизни, осознающей свой крах, как *sui generis* зрение; осознать слепоту для сократика значит: *погибнуть*; и погибая в своей «сократической» жизни к восстановлению в жизни иной, «сократический» человек самую свою гибель «сократика» воспекает в тонах, обманывающих его самого и являющих ему некое исполнение всех его надежд и желаний; восхождение перед ним его пятен болезни в глазах, ему кажется: восхождением «*зарева цареградской мозаики*». Трагедия современной души неопишима по глубине и размаху; неопишущим кризис сознания стоит при дверях; неопишущие формы болезней, которыми схвачены именно передовые и лучшие люди культуры; именно в душах их притаились «уроды» и «монстры», грозящие поглотить нашу жизнь. Именно⁷⁷ среди них, среди «лучших» обрел Заратустра «*сквернейшего*» человека, именно, на пороге перед вратами, ведущими к алтарю, над которым простерто мое настоящее «Я» — посещает меня страшный образ «сквернейшего» «Я»; это «*сквернейшее*» «Я»; застилает мне лучшее «Я», то пугающий тьмою, то радужным блеском сообразов, который мне должно отринуть; видение «сквернейшего человека» есть видение «*стража порога*»⁷⁸, охраняющего неочищенное настоящее от лучшего будущего.

⁷⁶ Имеется в виду популярный словарь греческой и римской мифологии Рошера: *Roscher W. H. D. Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. 1884–1937. Bd. I–VII, repr. 1965.

⁷⁷ Далее текст с другой страницы, совпадающий по смыслу и авторской пагинации (предыдущая с. 5, а следующая 6) с 2 гл. М. 3. Ед. хр. 13. Л. 11 об.

Трагедию нашей культуры в себе отразили творения Вячеслава Иванова: в них стоим мы у граней грядущей культуры; здесь именно: помрачается свет; «стража порога» встает; дух уныния соблазняет нас многоголосными песнями; и «многоголосье соблазнов» развезено заревом «цареградской мозаики»; Вячеслав Иванов, пленяющий нас сиренами звуков, есть вещей соблазн; мы ему говорим: трижды нет. Вячеслав Иванов, пугающий всеми гротесками тяжестей старокленовой культуры, наоборот, есть для нас вещей образ: Эдипа, себя ослепившего. Вячеслав Иванов трагичен и искренен в своей хитрой двучливости, и пока распекает личина его: «Мы золотом и кольцами тягучих Змей и Солнц облечены, священством, жрецы и ведуньи» (31)⁷⁹, — его подлинный лик заявляет иронически: «Твоя душа глухоюмев В дремучие попкила сны, Где бродят, заросли ломяя, Желаний темных табуны» (32)⁸⁰, его личина ликует: «Мир — полн» (входит Солнце) (33)⁸¹; его лик непосредственно, тут же грустит: «Тянусь я из дозора мертвой светлости моей» (34)⁸²; так, по мере того как подходит он к посвящению себя самим в открытые тайны, вместо всплеск восторга и радости, в нем самом помрачается свет и легчайшие образы огненности, летящих от «Кормчих Звезд» чрез «Прозрачность» эфиров становятся плотными ликами материальных соблазнов и табунами желаний; это все оттого, что летящие образы света суть искры в глазах, обусловленные приливом трагически взбунтовавшейся крови; а действия образов, обусловленные растерзанием глаз, суть путь к слепоте, т. е. роста материальной катаракты на собственное зрение; вся параболла утверждений, мистических теорем, созерцания новых путей есть иллюзия света: давление на зрачок назревающего катаракта; подлинный голос души, излетающий сквозь вещанье «сократика», вынужденного болезнью заняться игрою на лире, — этот подлинный голос души выявляет на стадии мистических прохождений к слепительной «Тайне», не путь посвящения в «свет», только путь нисхождения в тьму: «И душа, как сомнамбула, шла в полусне <...> И светоч тух» (35)⁸³; «все — только звук, только зов, мощь без выхода, воля в

⁷⁹ Окулярное понятие, означающее некий астральный шаг, который открывается пробуждающемуся высшему зрению духовного ученика. См.: Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров. Ереван, 1990. — О своей встрече со «стражем порога» Белый писал в «Материале к биографии»: «...по всем данным сознания заключаю: встреча со Стражем порога у меня была. <...> В интимной лекции доктор встречал с порогом (с малым порогом) имеет 3 кульминационные точки: первая — встреча с ангельским существом и переживание смерти; <...> Второй акт порога доктор называет встречей со львом, как со страшной женщиной, которую нужно покорить, которая грозит гибелью. <...>

Третий момент порога доктор называет встречей с Драконом, когда появляется губящий шаг <...>» (Белый А. Материал к биографии (интиму) // Андрей Белый и интимиопоэзия / Публ. Дж. Малмстада. Минувшее. Вып. 9. С. 409). Кроме того, в воспоминаниях о Блоке Белый обозначил этапы духовного пути Блока в антропософской терминологии, ср. главы: «Предстояние перед порогами», «У второго порога» (Белый А. О Блоке).

⁸⁰ «Возрождение» (II, 290).

⁸¹ «Ропот» (II, 370).

⁸² «Орфей растерзанный» (II, 804).

⁸³ «Темница» (I, 807).

⁸⁴ «Из далей далеких... <...> Л. Ю. Бердяевой» (II, 306).

неволле» (36)⁸⁴; «Вседневная измена, Вседневный новый стан: Безвыходного плена Блуждающий обман» (37)⁸⁵; так, по мере того, как подымается к небу «личина» поэта на крыльях искусственной, музыкальной риторики, опускается в темную бездну души, долженствующая трагически испытать⁸⁶ смерть в себе всего ветхого, или смерти второй, безвоскресной она будет предана: «Возгустил пустынный неба, Что ответный, ответных лик — ах! лишь омутом Эреба Повторенный его двойник» (38)⁸⁷; этот лик слепительной, новой культуры, лик «Да» есть личина пуста и безбожна она: «Сей внемлет дух, далече улета, стоустому, безбожный, многобожью» (39)⁸⁸; «О мудрость, где же путь?» (40)⁸⁹. И — нет пути; оттого то все «да», т. е. зовы его ко всемирному синтезу, или усмешка скептически озаренного Критика о размышленных Иванова, как о стремлении «всех и все передать», — осуществляют себя иной раз воистину трагическом и лишь поверхностно скептическом вдохе: «С Протеем будь Протей, вторь каждой маске — маской, милей досужий люд своей забавит сказкой» (41)⁹⁰. Но и скепсис здесь маска под «маской» утешительства; под всеми масками — ночь; «Не видит видящий мой взор» (42)⁹¹; и, обращаясь к Христу, вопиет этот слепущий перед лицом всей культуры, как первый «слепец» среди фаланг, к ослеплению идущих: «Дай сердцу разгадать Твой Лик в Твоей Личине» (43)⁹²; и — не дано: «Качая мглой, встает Ничто»⁹³ (44).

Этот образ Ничто, выражающийся материально этапами уплотнения катарактов на зрении, выражается в тайнах души, как тяжелое приближение двойника⁹⁴, или Стража Порога («сквернейшего человека» по Ницше).

В приближении этого образа — ужас подлинной драмы его мира мысли и лирики; ужас мира его и есть ужас вершин всей культуры, которым спасения нет, если они не очистятся; Вячеслав Иванов трагичен вершинной трагедией; вещь его: стоит он, как знаменье, пред вершинными, пред тончайшими, пред чистейшими устремлениями многих. И мы верим ему не в его ореоле, а в нашем стоянии перед темой, — в том стоянии, в котором он сам перед собой не сознается;

⁸⁴ «Сон Мелампа» (II, 299).

⁸⁵ «Ковчег Красоты» (I, 778).

⁸⁶ Далее следует текст на с. 5 об. (авторская нумерация л. 7).

⁸⁷ «Beethoveniana» (I, 779).

⁸⁸ «Кто выйдет в мир, как тихое дитя» (I, 785). В оригинале:

Чей внемлет дух, далече улета,
Стоустому, бесценный, многобожью.

⁸⁹ «Eritis sicut dei» («Кормчие звезды. Геспериды» — I, 574).

⁹⁰ «Переводчику» (I, 789). — В оригинале после слова «маской» стоит знак !

⁹¹ «Vates <А. Р. Мишловый>» (II, 312).

⁹² «Лицо <Д. С. Мерзеховскому>» (II, 265).

⁹³ «Путь в Эммаус» (II, 264).

⁹⁴ Речь идет о том, что в астральном мире у каждого человека есть его духовный двойник (Страж порога), который является человеку в различных формах. Таким двойником по отношению к Андрею Белому становится персонаж романа «Записки Чудака», выведенный под псевдонимом Леонид Ледяной. Астральный двойник Вячеслава Иванова, по всей видимости, — слепец (блестящий катарактой), не способный к видению в мире духовных сущностей, откуда возникает образ Эдипа, а затем образ слепого Фауста (см. ниже).

там где он утверждает, толкует, вещает и рассыпается вокруг нас свои пригоршни драгоценных камней, амулетов, таинственных гиратических знаков и золотых пентаграмм, мы не верим ему: *пентаграмма его — уплотнение его вещей болезни*; где она растворяется в тьме, где он робко нам плачется: («Ночь глухая, ночь немая, ночь слепая» (45)⁹⁵), там чувствуем мы: *Страж Порога* его не минует; созрела болезнь — *катаракт*; и мы верим, — его можно снять: Вячеслав Иванов в себе отражая болезнь всей культуры, — не умрет: *прозреет с культурой*.

Он — явление высшее: духи времени, а не духи народа на нем наложили печати «священной болезни»⁹⁶. А над «священной болезнью» смеяться нельзя надо выкинуть в причину ее. <...>

(31) CA. I ч. Speculum speculorum. Arcana.

(32) CA. I ч. Эрос. Стр. 195.

(33) «Прозр.». Стр. 137

(34) «Пр.». Стр. 144

(35) CA. I ч. Стр. 114

(36) CA. I ч. Стр. 104. Arcane.

(37) «Пр.». Стр. 90

(38) «Пр.». Стр. 92

(39) «Пр.». Стр. 106

(40) «К. 3.». Стр. 112

(41) «Пр.». Стр. 90

(42) CA. I ч. Стр. 122

(43) CA. I ч. Стр. 58

(44) CA. I ч. Стр. 57

(45) CA. I часть

Что же случилось с младенцем?⁹⁷

Он — в собственных яслях, как в пасти огромного льва; он — не видит опасностей, подлинно угрожающих; видит «сны об опасностях», то есть символику; импакция развернула пред ним длинный свиток путей; те пути — путешествие по загробному миру <?> тело бренного «Я»; те пути — начертания папируса «Книги мертвых».

Вот кажется: «Весело по цветноносной Гее я иду *неведомо* куда...»⁹⁸ И — где путь — вопрошает он Мудрость; что шепчут ему «Вячеславы Ивановы» —

⁹⁵ «Ожидание («Ночь немая, ночь глухая, ночь слепая...»)» (II, 371).

⁹⁶ Т. е. посвятельная болезнь.

⁹⁷ «Новорожденный младенец» — один из ключевых символических образов романа Белого «Записки Чудака». Согласно Штайнеру, это новорожденное высшее «Я» человека (Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992).

⁹⁸ «Красота ("Вижу вас, божественные дали...")» («Кормиче звезды». Порыв и грани — I, 517). В оригинале:

*Радостно по цветноносной Гее
Я иду, не ведая — куда.*

тройки — его мудрые братья, все то навевает на душу какие-то смутные ужасы; и душа принимает к лозе придорожной; *«что шепчется с ужасом»*⁹⁹; волны миражей, навеванных ужасом (смутны сны долгой ночи), застили в пути. *Кто-то* издали крикнет ему: «Стигмы Сфинкса!»¹⁰⁰ И на прекрасных терцинах поднимется издали *Сфинкс*.

Этот *Кто-то* всю ночь докучает младенцу, как пресловутое *и-птити-птити* бреда князя Андрея; протянется мыслеобразом, переплетаясь геральдической знаков в Сердце и Солнце и воздвигают ипистые знания из риторики «*Озеноносир*», «*Сибилл*», и «*Судов*», преследуя в снах, как лесной, запевающий царь, протянувши ужасные руки: «Повынуты жеребин, суды напророчены»¹⁰¹... «*Иптити-птити-иптити*» появляется Сам в окне старой готической башни в образе неттегейского мужа¹⁰² — над чашей: осаживать «яды» и «пути» миров — на дне чаши и поднимать алхимический вихрь, из пламени ядов кремнеют холмы. «В ночи, когда со звезд провидцы и поэты в кристаллы вечных форм низводят тонкий яд, их тайнодеяния сообщницы-планеты над миром спящим ворожат. И в дрожи тел слепых, и в оупи объятий Животворящих сил бежит астральный ток, И новая душа из хаоса зачатий Пускает в старый мир росток. И новая Душа, прибоем поколений Подмывает обрывы Тайн, по знаку звездных Числ, В наследье творческом непонятых велений Родной разгадывает смысл. И в кельях брошенных отстоянные яды Преображают плоть, и претворяют в кровь»¹⁰³

⁹⁹ «Имени твоему» (I, 681).

¹⁰⁰ «Сфинкс» (I, 646). В оригинале: «"Вот Стигмы Сфинкса!" в радости зывался».

¹⁰¹ «Iris in iris» (II, 261).

¹⁰² Здесь и далее образ Агриппы Неттегейского, видного немецкого оккультиста, сопрягается с гетевским образом доктора Фауста. Такое соотношение, по-видимому, не случайно: в мемуарной трилогии имя Агриппы возникает в связи с романом Валерия Брюсова «Огненный ангел», 6-я глава которой была посвящена встрече главного героя с Агриппой. Образ средневекового оккультиста в романе Брюсова совпадает с образом Фауста Гёте: «красный берет» и плащ, их неизменные атрибуты, появляются и у Белого в связи с его видениями «черного» мага, то в алом берегу, то в красной мантис. Более того, эти видения четко маркированы ложно инициатическим комплексом (в противоположность им есть эпизоды с «истинным» посвящением, где фигурирует Штайнер), см.: «Материал к биографии (интимный)» и «Записки Чудака». Т. 1).

¹⁰³ «Subtile virus caelium» («Cor Ardens». Кн. 2. Speculum speculorum. Arcana — II, 286). В оригинале:

В ночи, когда со звезд Провидцы и Поэты
В кристаллы вечных форм низводят тонкий яд,
Их тайнодеяния сообщницы — Планеты
Над миром спящим ворожат.

И в дрожи тел слепых, и в оупи объятий
Животворящих сил бежит астральный ток,
И новая душа из хаоса зачатий
Пускает в старый мир росток.

И новая Душа, прибоем поколений
Подмывает обрывы Тайн, по знаку звездных Числ,
В наследье творческом непонятых велений
Родной разгадывает смысл.

И в кельях брошенных отстоянные яды
Преображают плоть, и претворяют в кровь...

и т. д. Это видение — марево: Сон о Клингзоре, укравшем Грааль¹⁰⁴ для кощунственных алхимических «опытов».

Так ребенок во сне видит мертвое «я» (в ком томится), как страшного Доктора в пламенной мантии; и — с чашей яда в руке, произносящего (*ипити-птити-ипити*) монологи над чашей о том, что «измленнио» той-тои невесты подобно: прикосновению к чаше устами; сон становится ярче: осел *новый мир* в чаше с ядом из ясных, прозрачных кристаллов, — тот мир —

— где сонет, получивший законченность совершенства блистает законом *пеона второго* в опаловой мути *спондея*; и — отлагает зубцы существительных, где кентавр (прилагательный) протопочет у струйки расплавленной меди (глагола), текущей между гексагональными призмами и блистающим многогранником (*«ипити-птити»* строит здание из сияющих палочек); где гранятся на *кретике* неба кристаллы, лиясь бледным трепетом (здание завалилось) —

— сон длится: пламенный Доктор поит его ядом из чаши, уж пятна в глазах (приливая отравленной кровью) плетут аллегории горельефной гириляндой золотоских амуров *барокко*, сплетенных с небесными духами *style jesuite*, где все розы — розетки, которые (объясняет ему Доктор Фауст-Агриппа) суть: *образы розенкрейцеров тайн*. И — проходит капеллой; и Доктор в кровавом берете, склоняясь над ребенком, приподымает сухую десницу свою к горельефным гириляндам геральдики; и — объясняет младенцу: «Необходимый... сущего порядок...»¹⁰⁵ — «Се — явственный небес иерархия...»¹⁰⁶ — «Се — *учит Мудрая познанию причин*»¹⁰⁷. Это — *образы розенкрейцеров тайн*.

На столбах, или «словах надстолбных», великолепно изваяны *пять нерадивых дев* — *пять чувств*. Доктор Фауст-Иванов построил и сплел этот купол венком из сонетов, поставив его на столбе из мозаики, где *огненосицы жены на огненосных конях низвергают столпленность огнейейных пожаров*; повод-дит глазами, — и...

— великолепия пятен снялись; огненосицы, не могущие тронуться с места, сверкнувши спиралями искр, обусловленных приливами крови, рассыпались, точно горсть благородных стекляшек... — *«ипити-птити»* кончилось: бред пронесся...

¹⁰⁴ Антропософское учение объявляло себя наследником инициатической традиции Св. Грааля, в данном случае речь идет о «ложном» посвящении; метафорическая чаша Св. Грааля превращается в руках доктора Агриппы в чашу с ядом, а затем переходит в руки доктора Фауста. (О Граале в антропософской традиции см.: Штайнер Р. Из области духовного знания, или Антропософия / Сост., ред., коммент. С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак. М., 1997. С. 456–459; Прокофьев С. О. Духовные судьбы России и Грядущие мистерии Святого Грааля. М., 1995; Глухова Е. В. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолатини»: Чаша Св. Грааля // Труды Русской антропологической школы. М., 2005. Вып. 3.)

¹⁰⁵ «Миры возможного» (I, 669).

¹⁰⁶ «Небо вверх — небо вниз» (II, 267). В оригинале: «И явственный небес иерархия».

¹⁰⁷ «La Stanza della disputa» (I, 622). В оригинале: «Вот учит Мудрая “познанию причин”».

<...>

Верим мы: *Тайна сбудется*; и младенец пройдет на простор — за *оградой серых, миштых плит*: за свою оболочку, которую трудно отбросить Ивановым-Фаустом; верю — «светлая нить» — песня ангелов в *ту пасхальную ночь*, когда Фауст хотел вкусить чашу с «*отстоянным ядом*»¹⁰⁸.

Слепота Вячеслава Иванова — чувства его! — есть стена из Лемууров (процессов гниения зрачка): в своем собственном гробе возлет им рожденный «младенец», он — «куколка»; верим мы: из души — бременной куколки — вылетит *бабочка* Аполлонова Света. Неудачная *эпифания* разрешится; и «яды» разлитые им по жилам «младенца», — «младенца» не тронут; это все — испытание: по просверленным коридорам — артериями кровеносной системы — бежали Лемуры¹⁰⁹ в квадратную комнату: в грудь; и подступили они к саркофагу, — пробившему «самостою» сердцу.

Многотомие им написанных слов нам являют момент — прикосновение к Древней Тайне. Неопытным мистом, могущим сорвать преждевременно Покрывало Изиды; и — пасть; обстановка душевно-духовного быта души его творчества, если снять с него Полог образов, [испещренных] явят нам: —

— пирамиду в песках (это — выперты органы чувств) и — пустотную комнату с «саркофагом», стоящем посередине ее; под саркофагом — коричнево цепенеет иссохшая мумия, положили папирус ей в ноги; и то — «Книга Мертвых»: повествование странствий Души по пространствам загробного мира; [и до — престола Озириса] имеем момент: Судию, предлагающего испытание, и за ним притаившегося *Крокодила*, готового по знаку судьбы растерзать обвиненного; это есть — *смерть вторая*: нежнейшие лепеты недоуменного детского духа встают в этом месте из лирики Вячеслава Иванова; и взорам Духа просвечены зеры души. [провалившейся в тьму]

Нищ и светел прохожу я и пою
Отдаю вам радость светлую мою!¹¹⁰

Верим... в Горуса, восстающего из потушенной сферы... спасти Озириса-Иванова [Тантала] в его странствии по лабиринту [идей] прославленной им «культуры», уже ужасающей в грохоте пушек и в реве народных стихий.

¹⁰⁸ Цитата из стихотворения Вяч. Иванова: «Subtile virus caelitum» (см. сноску 103).

¹⁰⁹ Белый обращается к одной из последних сцен «Фауста», где являются лемуры (бесы), чтобы погубить Фауста. Штайнером была осуществлена эзритическая постановка сцены «воссенения Фауста» 15 августа 1915 г. Эта сцена для Белого была сопряжена с весьма личными переживаниями: «...я — умерший Фауст; толпа лемууров меня обступила...» (Андрей Белый и антропософия. С. 448).

¹¹⁰ «Нищ и светел» (II, 382). Стихотворение цитируется неверно. В оригинале:

Нищ и светел, прохожу я и пою, —
Отдаю вам светлость шедрую мою.

«Ребенку» же — *душа новая*, погруженная в сны [сон своего истлевшего] пологенного «я» в виде *страшного Доктора* [Фауста (Иванова-Фауста: имя Корнелия Агриппы из Неттегсейма (что — то же)] в ярко-пламенной мантии («с чашей яда» в руке, произносящего монолог над чашею (ипити-пиги-ипити) [и воздвигает] в предвещах «новой души», преступающей в мир.

Сон становится ярче: [ребенку уже кажется, что и он] ребенок теперь уже в «башне» с таинственным [«ярко-пламенным»] Доктором в пламенной мантии: [сотворившем прекрасный блистающий] в чаше с ядом осел новый мир из прозрачных, [и непрозрачных] блестящих кристаллов: [где тот мир] тот мир, где сонет, получивший законченность совершенства <...>

Доктор Фауст-Агриппа-Иванов великолепно построил и сплел этот купол [чудесное здание] «венком из сонетов»; <...>

Ребенок поводит глазами; великолепие пятен снялось, [пронеслось]: все недвижные огненосицы, не могущие тронуться с места, сверкнувши спиралями искр, обусловленных приливами крови [отравленной дионисическим ядом] — сверкнули, рассыпавшись точно горсть благородных [блестящих, холодных] стеклышек («ипити-пиги» кончилось — [ребенок очнулся: и «ипити» развалилось, — и старые, чудные] прежние песни возникли в душе: «В даль тихо плывущих чертогов / увидит светлая нить, — / что у тайных порогов сестра мне дала хранить <...> И рея в призраках кочует душа, чутка / к призывам сквозящих свиданий / за нитью живой мотка» (207)¹¹¹ — светлая нить, соединяющая все младенческое в Вячеславе Иванове с тайным порогом, откуда встает, из-за полога, лишь «сквозные свидания» с царствами Светлого Духа, — та светлая нить не оборвана: в глубине Вячеслава Иванова в нем «пламенный ребенок» (духовное «я»), может быть, проберется сквозь [призраки] марева зданий, воздвигнутых Вячеславом Ивановым, магом; эти «здания» — лабиринты из умирающих [чувственных] органов зрения [бренного человека] где катаракт, слепота разрастается [пред ребенком тяжеловесною] храминой, по лабиринту бредет Вячеслав Иванов-младенец через [сквозь] себя самого; и — к Себе Самому, отпавшая тяжелые своды словесной риторики [песнями из лабиринта]. <...>

Воспоминание о *родной, нежной тайне* и свете «немеркнущем» есть *та светлая нить*, которая соединяет духовное «Я» с миром Духа в пустыне искания и в *лабиринтах* умершего «Я», оболочку которого очень трудно отбросить

¹¹¹ «В облаках» (II, 275). — Стихотворение цитируется неверно. В оригинале:

В даль тихо плывущих чертогов
Увидит светлая нить, —
Что у тайных порогов
Сестра мне дала хранить
<...>
И, рея в призраках зданий,
Кочует душа, чутка
К призывам сквозящих свиданий,
За нитью живой мотка.

Ивановым-Фаустом; эта *светлая нить* есть далекая песня летающих ангелов в [роковую] пасхальную ночь, когда Фауст хотел выпить чашу с «*отстоянным ядом*»... <?.> Слепота Вячеслава Иванова есть чувства <?.> из лемунов [тело умершего Фауста, перед которым столпились] лемуры («*Лемуры*» — *процессы гниения органов чувств*); в своем собственном организме, как в гробе лежит нам [тот духовный] младенец, к которому — верим мы — прилетят сонмы ангелов и отнесут точно куколку (209) [душу на родину Духа]; и где из Души — бременной куколки вылетит «бабочка» [Аполлонова Света] Духа [и брызнет творения Вячеслава Иванова не абстрактным, а подлинным] светочем преображенного «Я».

(209) «Фауст» — в «кукольном» состоянии, принесенный на небо, отбитый у черта.

Письмо Андрея Белого — Вячеславу Иванову¹¹²

<сентябрь 1912>

Дорогой друг, глубоколюбимый!

Еще раз спасибо за приезд¹¹³. Телеграмму и письмо отправлю. Деньги отправляю на днях.

Пишу тебе под своим впечатлением первой лекции Доктора. Пишу не о лекции, а об одном обстоятельстве, меня поразившем особенно. Но излагаю факт, представляя тебе вывести заключение.

Доктор все время до лекции посматривал на нас с Асей с добродушно чуть-чуть лукавой улыбкой. Потом была вступительная лекция к курсу. Он говорил о том, что реинкарнация должно непременно рассматривать в связи с Христовым событием, что буддийское понимание реинкарнации неприменимо к нашей эпохе, оставаясь чрезмерно отвлеченным; это буддийское понимание идеи реинкарнации не вносит существенной и громадной поправки; эта поправка: <установление факта> *до Христа или после Христа*.

Христово событие радикально изменило <?>, так что великие исторические личности, с которыми мы знакомы в своих последующих (после Христа) инкарнациях, *абсолютно* являлись другими. Чтобы представить себе это конкретно, он дал два факта: реинкарнация Гектора (из «Илиады») и Эмпедокла в эпоху после Христа.

Начала он обрисовал рельефно характер Гектора, сказавши, что Гектор Гомера есть личность действительно бывшая. При том Доктор повернулся ко

¹¹² ОР РГБ. Ф. 109. К. 12. Ед. хр. 29. Л. 63–66 об. — Это письмо можно датировать совершенно определенно сентябрем 1912 г., по упоминанию в нем цикла лекций Штайнера для членов антропософского общества «Евангелие от Марка» согласно каталогу: «*Rudolf Steiner. Katalog des Gesamtwerkes*». Rudolf Steiner Verlag. Dornach, 1997. Das Markus-Evangelium. 10 vol. Basel, 15–24.09.1912 (Zyklus 24).

¹¹³ Вячеслав Иванов посетил Белого в сентябре 1912 г. в Базеле. См. сноски 11.

мне и, совершенно явно протягивая руку (не в мою сторону) *ко мне* дал понять, что слово о Гекторе относится ко мне. Потом он обрисовал личность Гамлета, сказавши, что Шекспир в художественной интуиции дал (портрет. — Е. Г.) точный психологически и анализ соответствующего исторического лица (все время глядя на меня). И тут сказал: *Гамлет* и есть *Гектор* в эпоху после Христа; художественное же творчество вполне точно проникает в *тайное* исторических лиц, отображаемых искусством. Далее он говорил о том, что Эмпедокл реинкарнировался в доктора Фауста, вполне точно в духе воспринятого Гёте. О докторе Фаусте надо учиться у Гёте, а не по историческим справкам, ибо Фауст истории не имеет ничего общего с Фаустом Гёте. То же о Гамлете (опять жест руки ко мне и взгляд на меня как бы говорящий: «Вот вам ответ»). Тут я недоумевал, почему Гектор-Гамлет-Шекспир относится ко мне.

Ася после лекции напомнила.

Ведь это Ты поставил вопрос об отношении художественного отображения истор. [ических] лиц и исторических документов и о том, что в числе теоретических вопросов Ты предложил бы Доктору вопрос о Гамлете: об отношении шекспировского Гамлета к исторической личности.

Только после лекции я все это понял. Совершенно ясно, что Доктор ответил Тебе, а глядя на меня для того, чтобы я это понял, для чего он в лекции о Ев. От Марка так пространно говорил о Гамлете и передал бы Гёте.

В этом уверен.

Доктор начнет приемы, постараюсь попасть к нему дней через 5–6. Тогда напишу подробнее. Пока же целуем Тебя и Христос с тобою.

Вере Константиновне¹¹⁴ наш горячий привет. Лиду¹¹⁵ и Марию Михайловну¹¹⁶ приветствуй. Остаюсь любящий Тебя Борис Бугаев.

Р. С. Все-таки жаль, что ты уехал¹¹⁷.

Позволю маленькую поправку к письму: говоря о Фаусте Гёте, историческом докторе Фаусте и Эмпедокле следует подчеркнуть слова Доктора: «*В историческом Фаусте мы имеем душу Эмпедокла. Гёте перенимал своего Фауста. В Фаусте Гёте отразился Эмпедокл*»¹¹⁸. Почему же, является вопрос, исторический доктор Фауст не отразил в себе Эмпедокла? Потому что Христово событие как раз в сильнейших и рельефнейших личностях истории действовало так, что сила их, цельность их предстала как слабость и не могла про-

¹¹⁴ Вера Константиновна Шварсалон (1890–1920) — дочь Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал от первого брака, третья супруга Вячеслава Иванова.

¹¹⁵ Лидия Вячеславовна Иванова (1896–1985) — дочь Вячеслава Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

¹¹⁶ Мария Михайловна Замяткина (1865–1919) — ближайший друг и домоправительница семьи Ивановых.

¹¹⁷ Далее подряд следует текст (д. 65–66 об.), по-видимому, прилагавшийся к данному письму, однако написанный на другой (более тонкой) бумаге.

¹¹⁸ Любопытно, что позднее в своих воспоминаниях «О Блоке» Белый упомянет Эмпедокла и Фауста рядом (см.: *Белый А. О Блоке...* С. 108).

явиться, потенциально таясь в душе. Христово Событие оторвало их от Volkseel, но еще не пронизало до глубины их глубин; и вот: слабый в проявлении Гамлет; и сравнительно с Эмпедоклом незначительный доктор Фауст. В будущем Гамлет (в будущ. [их] инкарнациях) разовьется в силу, небывалую даже у Гектора, ибо точка приложения силы изменится.

Вот как шло до Христа:



Потом



; здесь Ich¹¹⁹ оторвано от прежнего истока и еще

Не накопилось Христовым событием; будет же

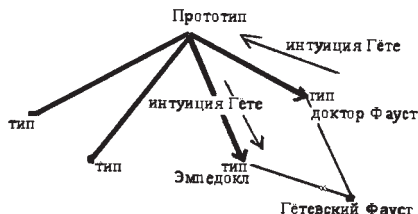


В каждой высокой индивидуальности всецело будет носима *вся душа народа*. Почему же Гёте все же вопреки историческому выявлению доктора Фауста в своем Фаусте все же правее истории. Потому, что Гёте гений и за (сквозь — зачеркнуто. — Е. Г.) личностью, типом доктора XVI века интуитивно различил

¹¹⁹ Нем. «Я», одновременно аббревиатура Иисус Христос.

прототип. Сила гения: в изображаемой исторической личности [возрасти] до прототипа т. е. до неизменного ядра личности, проходящего сквозь все инкарнации. Но раз от данной инкарнации личности возойдешь к прототипу, то невольно с высоты прототипических черт заглядываешь попутно и в прошлые инкарнации личности. Так Гёте не только доплеснулся до прототипа доктора Фауста, но и *переплеснулся* в одну из инкарнаций Фауста, в Эмпедакла. И в Гётевском Фаусте подчас сквозит Эмпедокл, а в проявлениях исторического Фауста *нет* Эмпедакла.

Гёте вопреки историческим данным дал верного Фауста — Фауста-Эмпедакла, этот последний спал еще в докторе Фаусте; он оживет в будущем воплощении этого доктора:



Видишь, как сложно.

Эта теория об отношении творчества к прототипам и типам в связи с инкарнациями — *гениальна*.

Еще черточка: почему Фауст связался с демоническими силами и с духами элементов? Тут есть прошлое: к этому его нутила в нем бессознательно жившая память об Эмпедекле; но Эмпедокл в Фаусте не просветился еще насквозь *Христовым событием*; и тянул Фауста к демонизму *стихий*. Ведь Эмпедокл внятно говорил о четырех стихиях, о любви и ненависти друг к другу стихий. Говоря о стихиях, он проникся стихиями: говоря о тяготении стихий друг к другу — сам потянулся к стихии, к огню, и бросился в Этно — сгореть, соединиться *со стихией огня*. И *связался с огнем*. Эта связь с огнем в будущем обернулась для него, как связь *роковая*: кармой его явился союз с демоническими силами стихий (Фауст). Но духовным же огнем освобождается же Фауст от грозящего ему адского пламени (реминисценция и лейтмотив Этны).

Что за красота?

Первые 3 лекции Ев. От Марка сплошь потрясают, вопиют, взыскивают, гласноют.

Ну Христос с Тобою.

Г. В. Обатнин
(Хельсинки, Финляндия)

К ТЕМЕ «ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВКУСЫ 1890-х годов»

I

Стихотворение «Две любви» из сборника «Прозрачность»:

Танцл я росинкой малой;
Но первый луч застиг меня,
Восхитил, жадный, в облак алый,
И мертв я был в лазури дня.

Под небом гром мятежный грянул,
Я слышал зов тоски земной, —
Воскрес — и холодной каплей канул
На дол, отображенный мной.

И миг — я жил, и Мать на лоно
Меня примет, где в ночи
Поют мне песнь родного звона
Неотлучимые ключи (I, 745).

— имеет своим подтекстом басню Леонардо да Винчи:

«Пребывала вода в чуждом море, своей стихии; но пришло ей желание подняться на воздух и, подкрепившись стихией огня, вознеслась она тонким паром и казалась почти такой же тонкости, что и воздух. Но, поднявшись в высоту, очутилась она среди воздуха, еще более тонкого и холодного, где ее и покинул огонь. И вот уже малые ее крупицы, теснимые друг к другу, стали соединяться между собой и обретать тяжесть; и при падении обратилась ее гордость в бегство. Так вот и падает она с неба; а затем выпила ее сухая земля, где в заточении на долгие времена отбывает она покаяние в грехе своем»¹.

В романе Мережковского Леонардо да Винчи рассказывает эту басню двум своим ученикам, влюбленному в него Джованни Бельтраффио и ненавидящему его Чезаре, как притчу о гордости, рождаемой малым знанием, в то время

¹ *Винчи Леонардо да*. Избр. произведения / Пер., статьи, коммент. А. А. Губера, А. К. Дживилегова, В. П. Зубова, В. И. Шилько и А. М. Эфроса; ред. А. К. Дживилегова и А. М. Эфроса. М., 1935. Т. 2 (эта басня — пер. А. М. Эфроса).

как большее знание придает смирение. Этой басней художник отвечает на язвительный вопрос Чезаре, почему же Люцифер, обладавший огромным знанием, все-таки пал от гордости. Текст Мережковского близок к оригиналу, ср. последнее предложение: «И много вода, заключенная в подземной темнице, должна была каяться в грехе своем»². Нетрудно заметить, что Иванов предлагает совершенно иную трактовку сюжета — для него это рассказ о восхождении и нисхождении, если пользоваться его же терминами, а не притча о гордости, где явление круговорота воды в природе, наверное, суть интереса Леонардо, трактуется символически. «Мятежный гром», «песнь родного звона», «неолучимые ключи» — все это, разумеется, сугубо ивановская или взятая в ивановском ракурсе тютчевско-нищевская метафорика. Стоит заметить, что связи между поэзией Мережковского и Иванова часто основаны на независимом обращении к одним и тем же источникам. Нам приходилось уже указывать на один из случаев этих связей, наиболее ясный — это стихотворение «Небо вверх, небо вниз», само заглавие которого одновременно указывает и на «Изумрудную дощу» Гермеса Трисмегиста, и на трактовку ее в романе Мережковского «Леонардо да Винчи». Другой — обращение к стихотворению Д. Леопарди «Себе самому», которое перелагали — радикально по-разному — оба поэта³. Добавим к этому ряду еще один пример.

Источники и контекст появления образа солнца-сердца давно занимают исследователей, начиная, по крайней мере, с М. Бахтина⁴. Из работ последних лет укажем на статью В. Проскуриной, в которой автор обращает внимание на актуальные культурные смыслы, сопровождающие каждую из его составляющих⁵. Почти все, писавшие о солнце-сердце, молчаливо полагают Иванова ав-

² Мережковский Д. Христос и антихрист. Трилогия. М., 1990. Т. 2: Воскрешение боги (Леонардо да Винчи). Ч. I. С. 189.

³ Подробнее см.: Обатин Г. В. Иванов-мистик. М., 2000. С. 59, 110–113.

⁴ Бахтин М. Приложение: Из лекций по истории русской литературы. Вач. Иванов // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

⁵ Проскурина В. «Cog ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 196–213. — Автор справедливо связывает символ солнца-сердца с Cog Ardens, биографические, давнишние и евангельские контексты которого уже были суммированы П. Дэвидсон в ее известной книге и позднее А. Шпильным (Шпильная А. Б. «Пламенное сердце в поэзии Вячеслава Иванова. К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. М., 1996. С. 333–352). Видимо, смещением евангельского и библейского контекстов можно объяснить появление этого образа в стихотворении третьего десятилетия поэты Н. Пинчука «На исходе субботы»: «Сердце струилось, смеялось, горело...» (Пинчук Н. Исканья [Третья <sic> книга стихов] С предисловием Леонида Андреева. Пг.: Книгоиздательство М о л о д ы х, 1915. С. 11). В связи с визуальным материалом, привлеченным в статье Проскуриной, можно указать также на распространенную барочную эмблему горящего сердца, означавшую «верность» (сообщено К. Роговым, которому приношу за это сердечную благодарность). В письме клюбленной Беттины фон Арним к Тёте содержится приглашение к поэту зайти в ее душу, как в храм, где он может увидеть ослепленное пламенем сердце — и действительно, в католических и даже протестантских храмах этот символ часто можно увидеть (Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX века // Сост. Анастасия Чеботаревой. Предисл. Федора Солонгу. М., 1913. С. 64). Нельзя также сбрасывать со счетов и языковую метафору сердца, горящего от любви. Сама она, в силу ее сдержанности, нуждается в отстранении. Кроме сразу приходящего на ум «плаха сердца» Маяковского, упомянем также еще одну попытку такого отстранения — метафору «душа рдела».

тором этого образа, хотя уже в «Религии Диониса» Иванов рассказывает о мексиканском обычае обожествлять, а затем умерщвлять и поедать определенного члена племени, причем это умерщвление совершалось каменным ножом, жрец вырезал сердце и показывал его солнцу⁶. Важный шаг сделал О. Ронен, указав на «Sonnenherz» из стихотворения Г. Гейне «Мир» (цикл «Северное море») и тем самым поставив под сомнение исключительно ивановское происхождение образа. Однако этот образ был распространен и в литературе европейского модернизма. Продолжая немецкую тему, отметим появление его в стихотворении Альфреда Момберта:

Морские звери вышли на берег.
Я лежал на песке и во сне видел их образы:
Необытны царили они в душе у меня,
В новом для них неубоявшем море.
В струях его качалось горящее солнце —
— Мое зажатое сердце.
И странные звери
Путливо-нежно,
Перстами-губами
Касались яркого сердца⁸.

Добавим, что в библиотеке Иванова было две книги А. Момберта: «Aeon. Der Weltgesuche: sinfonisches Drama» (1907) и «Der Glühende» (1896)⁹.

Чтобы как-то осмыслить начавшийся процесс дополнений, предположим, что, будучи укорененным в культуре, образ солнца-сердца в определенных литературных ситуациях мог пользоваться большей популярностью, чем в иные. Кажется, что такой эпохой была русская предмодернистская и модернистская поэзия 1890-х годов, склонная к работе с символами — «вечными спутниками». Например, внимание Иванова мог привлечь цикл В. Соловьева «Из Гафиза», который открывался следующим стихотворением:

Свежесть ее была отмечена А. Герцык: «В другой раз кто-то сказал: "вчера вечером она была удивительная, у нее будто рдела душа..." и так нерешительно выговорил это слово, очевидно, боясь его небывалости».

Я же испытала большую радость — и, очевидно, не я одна; потому что появились подражатели, и очень скоро кто-то уже без надобности и без права повторил: "у меня так и рдеет сердце сегодня" и лишил этим девственности, унижил слово...Еще неговорю, и покажу, все зардело бы у нас в семье <...>» (Герцык А. Мои романы. III. Мир слов // Северные записки. 1913. Апрель. С. 49). Обратим внимание на метафору из третьей из упомянутых статей («мои романы» — дефляция слова — «у нас в семье»), которая косвенно приоткрывает не только настроение автора, но и сферу иных его интересов: «алхимия (т. е. мистический брак) слов» Вяч. Иванова, которая восхитала А. Миншлову.

⁶ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 216.

⁷ Ронен О. Темы из Гейне в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 78.

⁸ Современники немецкие поэты в переводах Владимира Эйлсера. М., 1913. С. 134.

⁹ Обатин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa orientalis. 2002. XXI. N 2. — Приведенное стихотворение в сборник «Der Glühende» не входит.

Небо звездное, ты блещешь
Яркою красною, —
Этим ты гордишь, но только
Не передо мною!
За один лишь мимолетный
Взгляд, иль за улыбку
Все твои золотые искры, —
И Плеяд, и Ориона, —
Смелой я схвачу рукою
И повергну перед нею,
Перед тою, что не звезды,
А пылающее солнце
В сердце друга зажигает¹⁰.

Наше предположение могло бы объяснить появление этого образа в стихотворении Мережковского «Солнце и сердце» (1894, в сборники не вошло, было напечатано во «Всемирной иллюстрации»):

Будь же, мой дух, лучезарным,
Темные тучи рассей,
Зло и Добро победи;
Радость — для Сердца, сиянье — для Солнца, —
Вот их единый закон!¹¹

Лучезарный дух «по ту сторону добра и зла» у Мережковского может указывать на идеи Ф. Ницше. Но и за некоторыми стихотворениями «солнечного цикла» Иванова также стоит ницшевская «трагедия солнца», «слепого вожатого», на что он сам позже косвенно, говоря о трагедии своего Тантала, указал в беседах с М. Альтманом. В свете сказанного использование этого образа в знаменитом стихотворении Ф. Сологуба «Затаился в траве и лежу...», где есть строки: «Солнцем на небе сердце горит / И расширилась небом душа...» (написаном 2 августа 1896 г.¹²), уже не удивляет. «Солнце-сердце» Иванова не открывает новый образ, но фокусирует на нем внимание читателя. После Иванова появление его, например у А. Ремизова, смело можно отнести к ивановским следам в его творчестве, несмотря на то, что солнце-сердце в этом фрагменте ассоциируется со страдающим сердцем Богоматери:

Мать моя!
К Тебе — простертые руки...
Тебе — мое сердце.
Там, где зори жемчуг рос
Рассыпают и вкрапляют красные камни в лучи,
Там светится сердце.
Твое сердце.
Твое сердце — шопот лобзаний.
Подыми, подыми!¹³

С еще большей уверенностью ивановский исток можно увидеть в строке стихотворения О. Мочаловой: «О, сердца бурные закаты!», посвященного поэту¹⁴.

Представляется, что такое поведение Иванова — артикуляция настроений текущего момента — может многое объяснить в его деятельности в целом и на раннем этапе творчества особенно. В полной мере это относится, например, к «Эллинистической религии страдающего бога», тексту, тематически вторичному, но занявшему в культуре русского модернизма место, едва ли не равное его идейному прототипу — Ницше. Не беремся здесь судить в деталях, как это совпало с внутренними исканиями тех же Мережковского или Сологуба, но ясно, что это был один из текстов, через который они приняли Иванова за «своего», в свой круг. Ведь Иванов был в первую очередь именно их современником и лишь во вторую — современником Брюсова или Блока. Тем более интересна его поздняя рефлексия над процессом собственного вхождения в литературу. В 1920 году, выступая на одном из диспутов на тему «Литература будущего», он вспоминал: «Прекрасное слово произнес старейшина символической плеяды поэтов масти-тый Вячеслав Иванов. Он вспомнил первые шаги российского символизма, надежды, связанные с ним, и вообще эту эпоху российского литературно-художественного Sturm und Drang'a. Между прочим, он рассказал о своем приезде из Франции в Москву после издания им его первой книги "Кормчие звезды" и о том приеме, который был ему оказан в России тогдашними maître'ами русского символизма — К. Д. Бальмонтом и В. Я. Брюсовым. Они его сразу приняли за *своего* и тотчас как бы посвятили в свой орден, одним из условий которого было называть друг друга на "ты" и лишь по имени»¹⁵. Восприятие эпохи символизма по аналогии с эпохой «бури и натиска», поскольку обе они предвосхищали революцию, было характерно для Иванова в 1920 году: он, по крайней мере дважды, писал об этом: в рецензии на «Плен» Эрберга и в статье «Зеркало искусства»¹⁶. Но концепция вхождения в литературу через Брюсова и Бальмонта была сформирована у Иванова уже ранее — в процитированном пассаже узнается соответствующее место из «Автобиографического письма» (II, 21).

Как Иванов расставался со своей эпохой?

¹⁰ В. С. <Соловьев В. С.> Из Гафиза // Русский вестник. 1885. Т. 177. Июнь. С. 890. — В «Стихотворениях» (1900) не вошло.

¹¹ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 610.

¹² Первая публикация: Вопросы жизни. 1905. № 4–5. С. 44, датировку см.: Библиография Федора Сологуба. Стихотворения / Сост. Т. В. Мисиняева / Под ред. М. М. Павловой. Томск; М., 2004. С. 52. — Не исключено, что решение Сологуба опубликовать в 1905 г. свое стихотворение почти десятилетней давности было как-то ориентировано на солнечные темы Иванова.

¹³ Ремизов А. Пруд. Роман. СПб., 1908. С. 68.

¹⁴ ИРИИ Ф. 607. № 309. Л. 3.

¹⁵ Старый писатель. Суд над символизмом (Письмо из Москвы) // Вестник литературы. 1920. № 4–5 (16–17). С. 7.

¹⁶ Вестник театра. 1919. № 4. С. 2; Жизнь искусства. 1920. № 539. 13 авг. С. 1.

II

Стихотворение, названное Ивановым в первой публикации «Мэоном» (1905), представляется довольно загадочным текстом в корпусе лирики поэта. Посвящение его Н. Минскому, которому стихотворение, вероятно, было послано автором¹⁷, не может быть соотнесено указанием на источник названия даже после того, как это указание было Ивановым затуманено: во второй публикации стихотворение получило название «Semper morior, semper resurgo» («Всегда умираю, всегда воскресая»), сохранив посвящение. Несмотря на то что Минский, как известно, был создателем собственной quasi философской системы «мэонизм», Иванов использует греческое понятие в его исконном, платоновском смысле: как «несущее, не-существующее» в его противопоставленности миру «воистину сущего», т. е. тварного мира в его противостоянии миру идей. В таком значении, для верности давая его и по-гречески, он не раз упоминал его в своих прозаических работах (в «Копье Афинь», «Нищие и Дионисе», «Религиозном деле Вл. Соловьева» и др.), от него это словоупотребление перешло и к Зиновьевой-Аннибал¹⁸. Таким образом, стихотворение сначала имеет отношение не к «мэонизму» Минского, использовавшего это понятие в своем, специфическом значении, а к вопросу о природе существующего — вопросу действительно философскому. Но нас сейчас интересует основная метафора стихотворения. Его начало:

Меж мгновеньем и мгновеньем
Бездна темная зияет.
По зменсто-зыбким звеньям
Тухнет свет, и свет сияет
Над струистою могилой (II, 267).

небезынтересно сопоставить со следующим фрагментом статьи «Мысли о символизме» (1912):

«L'Amor || che muove il Sole || e l'altre stélie — “Любовь, что движет Солнце и другие Звезды”... В этом заключительном стихе Дантова “Рая” образы слагаются в миф, и мудрости учит музыка.

Рассмотрим музыкальный строй мелодического стиха. В нем три ритмических волны, выдвинутых цезурами и выдвигающих слова: Amor, Sole, Stelle, — ибо на них ложится *ictus*. Светлые образы бога Любви, Солнца и Звезд кажутся слепящими, вследствие этого словорасположения».

Далее самое интересное:

«Они разделены низинами ритма, неопределенными, темными “muove” (“движет”) и “altre” (“другие”). В промежутках между сияющими очертаниями тех трех идей зияет ночь. Музыка воплощается в зрительное явление; аполлинистское видение воз-

никает над сумраком волнения Дионисова: нераздельна и неснянна лифийская диада. Так напечатлевается в душе, необятно и властно, всезвездный небосвод» (II, 607).

Ритм дантовской строки, по мысли Иванова, рисует или, говоря его стилем, живописует небосвод, причем, судя по всему, конкретно небосвод над горной грядой, когда вершины освещены солнцем, а между ними — еще ночь. Особенностью этой картины является одновременное присутствие и солнца, и звезд. Поскольку это ровно та же картина, которая стоит за началом стихотворения «Мэон», она проясняет и дальнейшее его развитие:

Звезды:

Сладко, вспыхнув лунной силой,
Вновь тонуть мне в силе темной, —
Малой искрой миг единый
Мреть — и меркнуть — над огромной
Кольбеюною пучиной.

Их гасит восходящее солнце:

Ходит бездной дух-гаситель,
Ходит бездной воскреситель
На божественном приволье...
Погадая, воскресая,
Сладко мне мое безволье
Доверять валам надежным...

Восход солнца:

Светлой думы полоса я
Над глубоким Невозможным.

Переживания «я» в начале стихотворения рассказаны от лица звезды, которая меркнет и вновь вспыхивает. Образ возникающего и погасающего мгновения использован Ивановым и в споре с Гершензоном, в «Переписке из двух углов»:

«Мы силами преодолеть это смертное начало вседневно и всечасно непрерывным творчеством больших и малых культов, — каждый культ уже собран, пока жив, хотя бы соединял троих только или двоих служителей, — и соборность вспыхивает на мгновенье и гаснет опять, и не может многоголовая гидра раздираемой внутренним междоусобием культуры обратиться в согласный культ» (III, 410).

Этот основной мистический смысл — «умирания» и «воскресения» звезд — можно усмотреть и в еще одном достаточно загадочном тексте, озаглавленном «Мистика»:

В ясном сиянии дня незримы бледные звезды:
Долу таинственной тьма — ярче светила небес (I, 640).

¹⁷ Беловой автограф сохранился в архиве Минского: ИРЛИ Ф. 39. Оп. 1. Ед. хр. 233.

¹⁸ Ср.: «Аргонавты достигли цели и перед ними достигнутое зинуло зевом Мэона» (Аннибал Л. В раю отчаянья // Весты. 1904. № 10. С. 20).

Описание сцены со звездой и солнцем, которое на восходе ее гасит и на закате возрождает, регулярно в поэтическом творчестве Иванова. Напомним хотя бы стихотворение «Утренняя звезда», где к Солнцу обращаются с призывом «Бог, воскресни!» (I, 525), или стихотворение «Венец земли»:

Солнце тонет, мир покорен —
Звезды те ж выводит твердь... (I, 598).

В последнем тексте, кстати, есть и еще один участник картины — океан, «струистая могила», «колыбельная пучина», которая в стихотворении «Мзон» носит одновременно и реальный, и символический характер: в его валах тонет звезда, которая оказывается солнцем, светлой полосой восхода. Последняя фраза отождествляет океан и — *Das Unmöglich* во всем спектре его романтических значений. Поскольку «мзон» оказывается кругом умирания и воскресения, Иванов настаивает на динамике или, говоря, философским языком, диалектике рождения и смерти (в некотором смысле это можно считать и ответом Минскому, которого Блок назвал «сладоострым метафизиком»). Стихотворение носит такой характер, что бесполезным будет привести еще одно довольно решительное замечание из «Мыслей о символизме»:

«После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: “Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим”» (II, 611).

Если с основной идеей стихотворения более или менее ясно, то сам интерес к тому, что находится между мгновениями, интерес к трещинам, полуоборотам, к запечатлению мгновенного нуждается в историзации. Такая визуальность, помимо общемодернистского интереса к заглядыванию «между» событиями или явлениями¹⁹, должна иметь какое-то основание и в культуре русского сим-

волизма. Расхожее представление о том, что символисты в качестве дружественного искусства выбрали музыку, а футуристы и авангардисты — живопись, описывает в первую очередь их декларация. У футуристов был Н. Кузьбин, который писал в том числе и музыковедческие трактаты. С другой стороны, лирика на первый взгляд самого музыкального из русских декадентов, К. Бальмонта, дает немало примеров внимательного отношения к классической и современной живописи (например, стихотворение «Перед французскими примитивами» и др.). Ряд текстов из «*Natura naturans. Natura naturata*» А. Добролюбова имеет эпиграфы как из музыки, вплоть до обозначения музыкального темпа, так и из живописи. Персонаж «Сказка» во второй «Драматической симфонии» Андрея Белого последовательно описывается как «белиновская». О стойком интересе Иванова к живописи свидетельствует и его поэзия, где имена Рафаэля, Микеланджело и других классиков Возрождения соседствуют с интересом к О. Редону, чье искусство весьма подходит для аллегорического толкования.

Вместе с тем в своей зрелой теоретической мысли Иванов не раз высказывался о недостаточности изобразительности. В качестве первого из необходимых, но недостаточных качеств символического поэта, перечислением которых открывается статья «Мысли о символизме», Иванов полагает «живописность»:

«Если, поэт, я умею живописать словом (“живопись подобна поэзии” — “ut pictura poesis”, — говорила, за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтика), — живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отнесенными или осязаемыми, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления <...>» (II, 605).

Интересно, что знаменитая фраза из «Поэтического искусства» Горация в оригинале означает другое, нежели «живописность»:

Стихотворенье подобно картине: чем ближе к иной ты,
Тем она нравится больше; другая ж издала лучше²⁰.

А несколькими предложениями далее Иванов, ссылаясь на строки 99–100 из того же послания к Пизанону о том, что стихи должны «влекать душу слушателя», цитирует их и совершенно верно и к месту. Стихи влекут душу читателя ритмом, и в статье «Заветы символизма» он, рассуждая о «парнасизме», замечает:

«...лирика, по природе своей, — вовсе не изобразительное художество, — планетика и живопись, но — подобно музыке — искусство двигательное, — не созерцательное, а действенное, — и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнотворчество» (II, 600).

²⁰ Гораций. Оды, сатиры, послания / Перевод А. Фета. М., 1883. С. 477 (строки 361–362).

¹⁹ В своем известном сочинении «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Бенямина интересует как будто то же самое, что и Иванова: «И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определенно ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного» (Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 54). Почти теми же словами («оптически-бессознательное») он повторил это соображение в эссе «Краткая история фотографии» (там же, с. 71). Образные и идейные совпадения можно и далее найти у обоих авторов. Например, «Там, вблизи недостижимой, — / Ученик Христа любимый...» из стихотворения Иванова «*Sogno angelico*» и определение «ауры» уникального произведения искусства как «близкой дали» у Бенямина.

Отсюда и получается, что «музыка воплощается в зрительное явление» в заключительной строке «Божественной комедии», ритм которой рисует статичную картину горной гряды на восходе, легко читаемую аллегорически, как это и сделано в стихотворении «Мэон».

Визуальность, которая пришла на смену символическо-аллегорическим картинам европейских художников-символистов, хорошо разясаются, например, мнения художника А. В. Грищенко (1883–1977), апологета кубизма. В 1915 году Грищенко опубликовал в газете «Новь» очерки под названием «Немцы в русской живописи», где и передвижников, и А. Иванова возводил к разным школам в немецкой живописи (Иванова к «назарейской» школе Корнелиуса и Овербека). Я. Тугендхольд обвинил его в «художественно-патристическом сыске» в «Аполлоне», А. Луначарский — почти в том же в газете «День», а С. Глазголь — в «Голосе Москвы». Грищенко своим критикам ответил весьма резкой брошюрой, в которой попутно пришел к интересным для нас наблюдениям:

«...вы, воспитавшиеся на пошлых Беклинах, Климтах, Штуках и Клингерах, совсем не понимаете и не чувствуете живописи вообще и в частности “эпигона” Дерена и “испанца” Пикассо». <...> Художники младшего поколения передвижников, “Мир искусства” и “Аполлон” увлеклись Беклинами, Клингерами, Ленбахами, Менцелями и проглядели импрессионистов и неимпрессионистов (Синьяка — *Г.О.*); увлеклись пошлым стиллизмом, книжным историзмом и проглядели картины Сезанна»²¹.

Такой взгляд видит клишированное, эмблематическое изображение, и именно так Иванов толковал живописную классику. Кажется, что аллегорического по сравнению с другими книгами поэта больше в «Кормчих звездах» (Потоки или Человеки, говорящие Падающие звезды и т. п.), в концептуальном отношении эта линия развилась в симпатию к статичной символике, высказанной в статье «Символизм и фальсификация» (1913). Кроме того, в лирике Иванова можно найти несколько примеров застывших эмблем, не соотносённых с произведением искусства, но остановленных взглядом в природе. Например, одна из них — луч, пронизывающий темноту, (пр)освещающий ее. Даже беглый просмотр корпуса лирики дает сразу ряд текстов, использующих эту эмблему:

Так ты, любовь, упреждена
Зарей души, лучом-предтечей.

²¹ Грищенко А. Вопросы живописи. М., 1915. Вып. 1: Ответ Сергею Глазголю, А. Луначарскому и Я. Тугендхольду («Аполлону»). С. 6, 16. — Надо сказать, что наблюдения Грищенко порой отличались принципиальностью. Например, в третьей брошюре той же серии «Русская икона как искусство живописи» он замечал: «...древний мастер пользуется обратной перспективой не потому, что он не знает перспективы геометрической. Первая служит ему в целях дать больший объем, не математическое представление о массе, а реальное ощущение ее» (Грищенко А. Вопросы живописи. М., 1917. Вып. 3. С. 42). А во втором выпуске видны следы знакомства с модными теориями Kunstgeschichte ohne Namen: «Время, когда в основе критерия будут положены не исторические факты, а факты “живописные”, факты “художественные”, еще впереди» (Грищенко А. Вопросы живописи. М., 1915. Вып. 2. Как у нас преподают живопись и что под нею надо разуметь. С. 4).

Таинственно освещена,
На солнце зарится она,
Пока слепительно встречей
Не обомрет — помрачена.

(Заря любви)

Описание мистического контакта с Богом в сонете «Душа и жених»:

Как пронизает розу солнце дня,
Так на оси всевидящего ока
Мой крестный вихрь, вызывая в лучах с востока,
В тебя проник лобзаньем огня.

Финальный терцет сонета «Ностальгия» из «Кормчих звезд»:

О, свет любви, ему же нет преград,
И в лоно жизни зрящая беседа,
Как лунный луч в подводный бледный сад!

В сонете «Пасхальные свечи» из «Cor Ardens», судя по всему, имеется в виду та же картина:

Пусть голод пленниц-душ неутолим:
Все ж ночью вешней колокол пасхальный,
Как белый луч, в тюрьме сердец страдальной
Затеplit Новый Иерусалим.

Или в стихотворении «Утро» из цикла «Бессонницы»:

Снова в твой сосуд кристальный
Животворный брызжет ключ:
Ты ль впустило в мрак страдальный,
В скит затворный гордый луч?

Более развернуто в стихотворении «Солнце-двойник»:

Ты над злыми, над благиами,
Солнце страдное, лучишься
Изволением Отца!
Пред тобою все нами
Мы стоим, и ты стучишься
В наши темные сердца.
<...>
Часто, ах, в дреме подобной
Тьме загробной, — «Друг стучится»,
Ропщет узник: — «гнать не смей,

Раб, царя!..» Но стражник злобный
Видит луч твой и кичится:
«Гость мой, брат мой, лютый змей!..»

Из газет «Turtis ebutea»:

Только Голубю с лучом ты раскрыла чашу розы,
О, Земли в лазурь побег, из слоновой кости Башня!

Из «Leoni aquila alas»:

Мы препоясаны мечом
И клятвою связаны отныне;
Одной обречены святыне,
Пронизаны одним лучом.

«Орфей растерзанный» из «Прозрачности», реплика Океаниды:

Чу, грёбни ль оторнул Люцифер ясный?
Чей луч проник до моих глубин?

Из последней цитаты, как и из стихотворения «Утро», ясно, что имеется в виду утренняя (Люцифер — Денница) луч солнца. Наконец, то же визуальное, аллегорическое клише стоит за концептуальной метафорой в статье Иванова «Две стихии в современном символизме»: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» (П, 537). Интересно, что луч не раз описывается Ивановым синестетически: «Ответный крик твоих лучей» из стихотворения «Алмаз», или «певучий луч» из рондо «Вечерний луч», подобно тому как музыка в суждении о Данте в «Мыслях о символизме» превращается в «зрительное явление». Наконец, это визуальное клише развернется, прямо по ивановскому рецепту символического текста, в сюжет стихотворения «Порог сознания».

Поэтика аллегорического символизма («Светлой думы полоса я / Над глубоким Невозможным») шире, чем литературное течение русского символизма, хотя семиотическое чтение природы сам Иванов в «Автобиографическом письме» записывал в свойства символического произведения²². Одним из дальних родственников ее может быть поэтика революционной аллегории: все погодные явления от грозы до оттепели, бурное море с его смелыми пернатыми обитателями и т. п. Эта связь видна, например, в том, как «Дети ночи» (1894) Мережковского отключаются на ранний идеологический текст Минского «Пред зарею» (1878)²³. В эпоху

²² Ср. в его открытке к Ал. Чеботаревской от 13 сентября 1903 г. замечание, видимо, по поводу изображения на полученной им открытке: «Спасибо, Кассандра Николаевна, за милый привет и изображение гористого перевала, которое позволяет символисту считать символическим» (Письма Вячеслава Иванова к Александру Чеботаревской // Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1997. СПб., 2002. С. 256).

²³ Минский Н. М. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1907. Т. 1. С. 79. — Комментарий БП указывал также на стихотворение Надсона «На заре» (1878) (Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 331).

первой русской революции связь символистов с литературной культурой русско-го революционного подполья вышла наружу: «песни о Родине», «песни мстителя», «гражданские песни», политико-аллегорические «сказочки» копировали практику агитационной литературы.

Но ближайший контекст для аллегорического символизма Иванова стоит искать в 1890-х годах. Показательным примером может послужить антология «Молодая поэзия. Сборник избранных стихотворений молодых русских поэтов. Составили П. и В. Перцовы» (СПб., 1895). Из авторов, участвовавших в нем, многие остались практически незамеченными в литературе: П. Гербановский, В. Гессен, В. Дрентельн (Юрьев), А. Жиркевич (Нивин), А. Будищев и многие другие. По дате рождения это люди того поколения, к которому принадлежал Иванов, как и Мережковские. Дмитрий Ратгауз, Аполлон Коринфский — 1868, Поликсена Соловьева — 1867 года рождения. Эти авторы начали печататься в конце 1880-х — начале 1890-х, и таково могло бы быть и начало литературной карьеры Иванова. Отбор авторов составителями сборника интересен тем, что находится принципиально вне иерархий, и в качестве такового сам является показателем ситуации ожидания в литературе, когда авторы с устоявшейся репутацией отходят в прошлое, а новые еще себя достаточно ярко не проявили. Недаром Брюсову, участвовавшему в антологии, из авторов понравился именно И. Лялечкин — один из немногих молодых поэтов поколения самого Брюсова, который был на десять лет младше «восьмидесятников». Именно поэтому можно говорить об антологии Перцовых как о срезе литературных вкусов того времени. Бросается в глаза, что символично-аллегорических стихотворений в этом сборнике довольно много, и здесь в первую очередь надо указать на стихи В. Величко, Мережковского, Лохвицкой (на смерть которой в 1905 году Иванов отключился некрологом в 9-м номере «Вопросов жизни»), К. Льдова, Н. Минского, Д. Шестакова — не удивительно, что большинство из этих имен — важные для истории модернизма писатели.

Но модернизм можно не сводить к фигурам, составившим славу символической школы. Например, в сборнике «Желтые листья» одного из участников антологии Перцовых, Владимира Моисеевича Гессена²⁴, вышедшем в память о просьбе покойной жены, как указано в предисловии, в 1911 году, аллегорический символизм составляет заметную черту многих текстов. Например, стихотворения «Прометей», где нарисована статичная картина Прометея и прикованной Любви, или «Жизни», где прочтение задано заглавием, а сам текст лишь описывает, как волны набегают на берег. В большой литературе этому соответствуют «Песни о Соколе-Буревестнике», а из «Человеков» начала века (В. Маяковского или Бориса Анрепа), может быть, именно горьковский наиболее родственен ивановскому — Данко освещает путь тоже при помощи созвездия. У Гессена, кстати, есть и «Гимн человеку» с феербаховской идеей, что

²⁴ Поскольку Гессен (1868–1920) пока не заслужил отдельной статьи в словаре «Русские писатели», краткую биографическую справку о нем см.: Гессен В. Ю. Род Гессенов в России (XIX–XX вв.) // Из глубины времен. 1996. № 7. С. 125–126.

Бог создан человеком, а не наоборот²⁵, вполне в духе «мэонизма» Минского и сологубовского «я бог таинственного мира»²⁶. В стихотворении Гессена «Прибой!» содержатся строки почти ивановские: «Вечность я слышу, внимая прибою!»²⁷, ср. из «Голоса моря»: «Твой ли зов я слышу, Море? / Твой ли, Вечность, это зов?» (I, 597, впрочем, тема ассоциации «вечности» и «моря» известна в русской поэзии уже с Сумарокова). Пример поэтики статуарного символизма — стихотворение Ф. Сологуба «Амфора», открывающее его первый сборник: в первой строфе описан раб, который несет амфору с вином и боится ее пролить, а вторая посвящена уподоблению:

Так я несущи моих страданий
Давно наполненный фиал,
В нем лютый яд воспоминаний,
Таясь коварно, задремал.

Герой боится, что «сосуд зла» толкнут и он прольется ему на грудь²⁸. Там же можно найти много примеров подобной поэтики: знаменитое стихотворение «Качели», где раскачивание становится символом душевных метаний, или «Огнем», где обожженная женщина служит поводом для размышлений над своим сожженным духом, в стихотворении «Чайка, предвещница бури...» полет чайки над морем сравнивается с грустью, «предвещница горя»²⁹. Через изменение оптики происходила и символизация зримого: ведь на все можно посмотреть как на символ. Например, в стихотворении Сологуба «Ярко солнце блещет...» указаны прямые соответствия природных явлений и их символического значения: «Солнце — лжи источник, / Обольстивший очи...»³⁰.

Разумеется, такой аллгоризм среди прочего напоминает символику М. Лермонтова, его «челнока», «парус», «узника» и т. п. В статье «Мысли о символизме» Иванов косвенно признался и в этом:

«Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: «Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой»... — хотя, по всей вероятности,

²⁵ Гессен В. Желтые листья. Стихотворения. СПб., 1911. С. 31.

²⁶ В таком ракурсе более понятно ивановское соучастное внимание к творчеству Л. Андреева, характерное, впрочем, не только для него (см.: Белый А. Смерть или возрождение. «Жизнь Человека» Леонида Андреева // Литературно-художественная неделя. 1907. № 1. С. 3). Ср. в его рецензии на «Вишневый сад»: «Вот сидят измученные люди, стараются забыть ужасы жизни, но прохаживают и идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья» (Белый А. Вишневый сад // Весы. 1904. № 2. С. 47). Разумеется, здесь и прохаживать — евангельский, и бадья не бадья. В связи с этим особенно интересна резкость разочарования Иванова в аллегорической драме «Жизнь Человека».

²⁷ Гессен В. Желтые листья. С. 36.

²⁸ Сологуб Ф. Стихи. Книга первая. СПб., 1896. С. 3.

²⁹ Там же. С. 27. — Конечно, поэтика Сологуба, как и Иванова, этим не исчерпывается. У Сологуба сборник полон довольно эпиграфных текстов про свои порочные, правда, не очень ясно, какие, желания.

³⁰ Там же. С. 53.

для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде» (III, 610).

Имя Лермонтова обращает нас к литературным истокам статуарного символизма — к романтизму. Рождение аллегорического стиля исторически восходит к русскому шиллеризму, к поэзии русской эстетической школы 1810-х годов и в первую очередь к В. Жуковскому. «Песни» Шиллера и отчасти Гёте, по мнению ученых, послужили здесь одним из важных образцов³¹. Стихи Жуковского «Пловец», «Путешествие», «Желание» («Sehnsucht»), сентименталистское понятие, важное для Шиллера и Гёте, «Горная дорога» («Berglied» Шиллера) — вот примеры аллгоризма, который характерен для жанра «песни». Нет сомнений, что весь этот контекст чрезвычайно важен для Иванова: интерес его к Шиллеру известен, как и особенно к стихотворению Гёте «Seelige Sehnsucht» из «Западно-Восточного дивана», которое является одним из наиболее цитируемых им текстов. При интерпретации загадочного наименования раздела «песнями» в его собственном «Изборнике» надо учитывать контекст поэзии раннего немецкого романтизма вкупе с фольклором более, чем контекст творчества П. Верлена или А. Сумарокова³². В текстах, названных в «Изборнике» песнями, много природных явлений, прочитанных аллегорически: ведь «в природе все есть метафора другого» (В. Оловеский). Из «Кормчих звезд» это: «На склоне» («С тихим солнцем и могилкой / Жизнь мила, как этот склон...»), «Мгла» («Океан и Твердь — как рождение и смерть...»), «Венец земли» («Жизнь венчает дикий гёрен, / Пьяный плещ венчает смерть...»); из «Прозрачности»: «Небо живет» (само название, задающее символическое чтение природы, появление одушевленной абстракции, Грезы: «Крыльев лебединых / Взмахом Греза реет...»), «Два голоса» (разница между двумя голосами, земным и небесным, показана через соположение контрастных явлений: горлицы / орлы, цвет яблонь / снежный свет в небе и т. д.) и цикл «Горная весна», где в первом же стихотворении декларируется: «Жизнь затаил прозрачный лес...»; из «Cor Ardens»: «Песни из лабиринта» (здесь читаются не только реальные облака, тишина, но и воображаемые явления), «На башне» (жители башни — евангельские орлы), «Март» (особенно интересен, поскольку ключ к символическому прочтению не дан здесь же, а отброшен, видимо, в творчестве другого поэта, П. Соловьевой), и «Молчание» («тайник богатой тишины»). Наконец, из «Нежной тайны»: «Выздоровление», которое подано как новый взгляд на мир: «даль жемчужная» с «чайной белой» и «путь сребра жемчужного» — все это хвала милых душ, «Тайна певца» («Пой, соловей, над розой тайной!») и «Вести», мелодика которого взята из Новалиса — эпитраф не оставляет в этом сомнения — а стилистика имитирует фольклор («И душа, как стебель тонкий / Под росинкой скатной, никнет...»). Романтический контекст может объяснить и размер стихотворения «Мэон» — рифмованный четырехстопный хорей, характерный для пе-

³¹ Ваурус В. Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 2002. С. 137–143.

³² Эта мысль некогда была подказана нам М. Л. Гаспаровым. О песнях в подготовительных материалах к «Изборнику» см.: Обатин Г. В. Из материалов Вяч. Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 40–41.

реводных баллад Жуковского, а затем и иных авторов³³. В поэзии Иванова есть и другие примеры внимания к этому размеру. Загадочное появление неведомого «вестника» в стихотворении из цикла «Бессонницы» («Казни ль вестник пред-рассветный и т. д.») может быть понято именно в русле балладных замогильных посетителей, сами вопросы: «Мой судья? палач? итемон?» (II, 308–309) напоминают «Людмилу» В. Жуковского или «Ольгу» П. Катенина.

Эти беглые наблюдения позволяют поставить еще одну тему, сближающую поэзию Иванова и стиль русской поэзии 1890-х годов: вкрапление философских или научных терминов в поэтический стиль (яркий пример: полуслутифовое — «blague или блажь») — представление своего философского термина в стихотворении «Аспекты», посвященного В. Ивановскому³⁴, — I, 789). А. Герцык, не называя имени Вяч. Иванова, указала и на эту особенность его поэтической речи:

«Все эти “всплески тоски”, “голубые восторги”, “пыная земля”, “белое отречение”, “угрозы скал”, “зима дубов” — были акты благодеяния, неравные браки, которым суждено было воскресить гаснувшие слова к новой жизни.

Сухое слово “прозрачность”, став названием целого сборника стихотворений, получило новое значение, породило живой образ. <...>

Другой поэт заставил сухое слово-знак взять на себя роль пастуха (“пасомы целями родимыми...”), поручил “целям” пасти стадо мыслей и облакал их при этом словом “родимые”. Что могло быть смелее и рациональнее этого?»³⁵.

В рецензии на сборник Танкреда де Визана Иванов замечал: «Мы протестуем против мифа как аллегории, она же ratio, и полагаем, что истинное мифотворчество бессознательно <...>»³⁶. Как и в подзаголовке к статье «Копье Афины», «мы» здесь означает группировку новых символистов вокруг журнала «Весы». Расставшись с Западом и вливаясь в новый круг символического движения России, Иванов стремится выйти и из окружения своих естественных союзников в литературе и их вкусов, выйти из 1890-х годов, но, разумеется, в претворенном виде сохранит их навсегда в своем творчестве. Стихотворение «Мэон» — один из жестов этого прощания и поэтому посвящен А. Минскому.

³³ Впрочем, возможно иное чтение: будучи самым распространенным среди хореев в XVIII в. (см.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 60), он может связывать «Мэон», например, с традицией духовной оды.

³⁴ Вяч. Ивановский, будучи профессиональным философом, видимо, поддерживал сходные наклонности Иванова. Не исключено, что именно он стимулировал посещение Ивановым Философского конгресса в Женеве в 1904 г., на который поэт отказался скептической рецензией в «Весах» (см. его открытие с портретом председателя конгресса, от 8 сентября, посланную им Ал. Чеботаревской из Шатляна (ИРЛИ Ф. 189. Ед. хр. 96. Л. 12)). Пользуемся случаем, чтобы прояснить смысл подписи под этой рецензией. Слово *zakles* (лат.) образовано из усилительной приставки, добавленной к корню, означающему в древнегреческом «слава», и тем самым расширявается просто как «Вячеслав». Сходным образом Иванов «перевел» свое имя в написанной по гречески записке к Зиновию-Аниппа (см.: История и поэзия. Перепица И. М. Грива и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исследование и коммент., Г. М. Богнард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Липустин. М., 2006. С. 231). Приношу искреннюю благодарность Н. В. Брагинской за исчерпывающее разъяснение всего вопроса.

³⁵ Герцык А. Мои романы. III. Мир слов. С. 51.

³⁶ Весы. 1904. № 10. С. 65.

Л. А. Иззутова
(Санкт-Петербург)

УСТОЙЧИВАЯ АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА «ВОСХОЖДЕНИЕ — НИСХОЖДЕНИЕ — ВОСХОЖДЕНИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. И. ИВАНОВА И Л. Н. АНДРЕЕВА

Кто духа тьмы в юдоли слез
Любовью поборал,
Пленяя любовью духа злоб
И крест любви понес, —
Над тем распался душный гроб,
Тому воскрес Христос.

Вяч. Иванов. Пасхальные свечи

Каждый из сколько-нибудь значительных писателей Серебряного века выработал собственную художественную «систему символов»¹. Это обстоятельство связано с тенденцией литературы рубежа веков: осмыслить закономерности катастрофической эпохи «концов и начал» и предложить свое социологическое, историческое, метафизическое, религиозное и эстетическое их истолкование, заключив его в символические формулы. Одним из актуальных стало обращение к универсалии «восхождение — нисхождение — восхождение», ставшей «строительным лесом сюжетов»². В одном случае — сюжетов в трудах по вопросам религии, философии и эстетики (Вяч. Иванов), в другом — в художественной прозе (Л. Андреев). Сопоставление имен Вяч. Иванова и Л. Андреева может показаться странным — они были литературные «враги», принадлежали к противоположным станам. Тем интереснее наблюдать сходжение их фундаментальных мифопоэтических идей, актуальных для эпохи.

Вяч. Иванов разрабатывал проблему восхождения — нисхождения — восхождения на протяжении многих лет. В его наследии можно выделить три периода обращения к этой формуле и многогранной теме. Первый — середины 1900-х годов — связан с осмыслением религии Диониса в философии Ницше. Нас интересуют в рассматриваемом аспекте две статьи Вяч. Иванова: «Ницше

¹ Аверинцев С. С. Скорее всего вольных граждан... СПб., 2001. С. 121.

² Топоров А. Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 360.

и Дионис» (1904) и «О нисхождении» (второй вариант названия — «Символика эстетических начал», 1905).

Вяч. Иванов славит Нише за то, что он «возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его безумие. <...> Он возвратил жизни ее трагического бога» (I, 716–717). Для Иванова Иисус — Сын Божий — Новый Дионис. Как Сын Божий — он «преемник отчего престола», в лике «героя» — он «бого-человек, во времени родившийся от земной материи». «В общепарадном, натуралистически окрашенном веровании, он — бог умирания мученического, и сокровенной жизни в чреватых недрах смерти, и ликующего возврата из сени смертной, «возрождения», «пalingенесии»» (I, 718). Иванов сосредоточивается на описании «психологии дионисийского экстаза», на приобщении «божественному хмелю стихии и потери личного в этом хмеле», на «упоении гибелью» и «ликновании смерти, тающей в себе обеты иной жизни там, внизу, и обновленных упоений жизни, здесь, на земле» (I, 720). Душу поэта «потрясает» нишевское «признание родства между дионисийством и так ожесточенно отвергаемым (поначалу) христианством». По мысли Иванова, универсальность формулы «восхождение — нисхождение — восхождение» доказывает не только возможность, но и неизбежность реальности воскресения из мертвых, стержневого события в религии древнего язычества и христианства.

В статье «Символика эстетических начал» (или «О нисхождении») Иванов подробно останавливается на религиозном пафосе триединой формулы. «Возносящий жертву низводит божественное» и потому «становится богоносцем»; сам же акт восхождения — боготворческий; их взаимодействие «разрешается в жертвенное свершение». Это и есть пафос трагедии — «жертвенное действие», «искупительное страдание». «Круговая порука» действия «восхождения — нисхождения — восхождения» выделяет трагизм жертвы — «расплаты одного, собою одним за грехи всего мира». «Кто от мира обособляется за мир, — за мир умирает; он должен измочить и умереть, как семя не прорастет, если — не умрет...» (I, 824). Таким образом, второе восхождение — это «двойственная идея»: она означает «внешнюю гибель и внутреннее торжество человеческого самовосхождения» (I, 825). Возносящий жертву боготворец становится богоносцем.

«Восхождение — Нет земли; «нисхождение» — «кроткий луч таинственного Да». Однако то, куда нисходит восходящий-нисходящий, — это бездна, пропасть, разрыв, безумие. Это хаос. «Он зовет нас потерять самих себя». «Хаос волен, хаос прав!» (I, 829–830.) При этом восходящему-нисходящему «толпа» будет кричать вослед: «Отступник! измненник! беглец!». Тем не менее, как утверждает Иванов, за ним, восшедшим и нисшедшим, — его «святая тропа, открытая дерзновенным...» (I, 830). Ему уготовано воскресение.

В обеих статьях Иванов предлагает выработанную им онтологическую формулу «восхождение — нисхождение — восхождение». Он делает это на материале двух эпох — древнегреческой (языческой) и последующей — христианской, и его формула приобретает метаисторический и неомифологический, в целом — универсальный характер.

В 1913 году в статье «О границах искусства» Иванов применил ее для объяснения «механизма» литературного творчества. Тема и собственная ее трактовка

как показались ему настолько важными, что он дважды выступил с докладами, их разъясняющими, — в Московском Религиозно-философском обществе и в публичной аудитории Петербурга.

Акт восхождения Иванов считает неременным этапом для становления духовного человека. Процесс «духовного зачатия» многоступенчат; он предполагает «эротический восторг мистической эпифании», сопровождается «ясными затишьями» и «музыкальными волнениями» «обогашенной, осчастливленной души»; он завершается «интуитивным постижением» и «катарсическим успокоением, обусловленным целостным... переживанием экстаза» (II, 630). Для художника восхождение — условие его профессионального успеха, ибо «чтобы нисходить, нужно уже быть на высоте» (II, 636).

Восходящих, то есть духовных, людей в мире, по утверждению Иванова, много, зато мало умеющих нисходить, то есть истинных художников. Художнику необходимо повторное переживание уже пережитого: новое дионисийское волнение, аполиннийский сон — сон памяти о мелькнувшей ему эпифании, т. е. «идеальный образ его, еще не воплощенного, создания», художественное «осуществление, овеществление сонной грезы» или своеобразное «согласие Мировой души на принятие интуитивной истины, опосредованной творчеством художника (синтез начал аполиннийского и дионисийского)» (II, 630–631).

И если восхождение — это сохранение, накопление сил, доступное смертным, то нисхождение — разрушение и саморазрушение, излучение сил; нисхождение — жертвенно и благотно. Оно — «красота». Иванов напоминает слова Заратустры: «Когда могущество становится милостивым и нисходит в зримое, красотой зову я такое нисхождение» (II, 635). Нисхождение — удел избранных.

Иванова волнует вопрос, спасет ли красота мир? То есть возможно ли посредством искусства достичь реального второго восхождения, встречи с высшими сущностями, непосредственного освобождения Мировой Души? Такой очистительной силы в художественном творчестве Иванов не видит. Она есть только «в подвиге святого жития» — в религии. Искусство же, так много значащее для человека, так много ему дающее, этой силой еще не обладает... Разве что Данте с его «Божественной комедией»...

Наконец, третий круг вопросов, связанных с актуальным для Иванова смыслом архетипической формулы «восхождение — нисхождение — восхождение», касается понимания современной жизни России и россиян в их попытках обрести свою национальную идею, спасительную для всех населяющих ее людей. Ишущими в современной жизни для Иванова были две категории современников: мыслящие и чувствующие интеллигенты и простой народ. Статей, в которых остро ставятся и обсуждаются эти вопросы, — три: «Русская идея» (1909), «Легион и соборность» (1916) и «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1916). Их сквозная тема — какова же русская религиозная соборная идея? Каковы пути и способы ее реализации?

После поражения Первой русской революции большей части российской интеллигентной элиты стала ясна бессмысленность социально-революционных действий с целью достижения внутреннего преображения России. Знаком

прозрения стали «Вехи». В русле идей авторов «Вех» находились Иванов и Андреев.

В статье «О русской идее», напечатанной в трех первых книгах журнала «Золотое руно», Иванов заявил о необходимости вернуться к ставшему традиционным вопросу об отношении нашей европейской культуры (т. е. интеллигенции) к стихии (т. е. народу), «об отчуждении интеллигенции от народа, об обращении к народу за Богом или служении народу как некоему Богу» (III, 321–322). По мысли Иванова, в современных условиях обращение к проблеме «народ — интеллигенция» должно способствовать решению вопроса «о нашем национальном самоопределении, об «окончательной форме нашей всенародной души — русской идее» (III, 322). Это означает, что возникла острая потребность «согласовать правду оторвавшихся от земли с правдой земли» (III, 327). По Иванову, сама история поставила рядом «народ, чающий воскресения, с интеллигенцией, жаждающей воссоединения» (III, 331). Истинное воссоединение, по логике его мысли, дается только и исключительно в духовном воскресении. Для этого народ от ветхозаветного языка должен прийти к новому религиозному сознанию — «к Новому завету». «Интеллигенция же, всегда тяготившая своей принадлежностью к господствующему классу, явила исключительный в истории пример воли к обнищанию, опрошению, самоупраждению, нисхождению» (III, 332). «Впрочем, — добавляет Иванов, — любовь к нисхождению составляет отличительную особенность нашей народной психологии... <...> Не значит ли это, в терминах религиозной мысли: “оставь все и по Мне гряди?”» (III, 333).

Многочисленно цитируя Евангелие, Иванов подчеркивает, что термин «нисхождение» он употребляет как принадлежащий религиозной мысли. «Правое нисхождение», «закон нисхождения» — это «божественное нисхождение своего света в темное вещество, чтобы и оно было проникнуто светом». Иванов видит в этом «правом нисхождении» раскрытие «тайны Второй Ипостаси, тайны Сына. “Семя не оживет, если не умрет”» (III, 333). В действиях же «нисходящих» интеллигентов — «уподобление Христу», «чувствование Христа, живой души Его жизни» (III, 334). Таким образом, во встрече «света» и «тьмы», в их соединении и синтезе «за третьем — Христовом — светом» и состоит, по Иванову, истинная русская религиозная идея (III, 334). Иванов замечает, что самый процесс нисхождения нередко доходит в русской интеллигенции «до крайности» и ярким тому примером служит повесть Леонида Андреева «Тьма», «где русская жажда братского уравнивания обострилась до парадокса, что быть другим грешника и не грешить, сострадать падшим и не унижаться самому до падения есть измена братьям, и если у Андреева мы читаем укор Христу за то, что он не грешил с грешниками, то еще у Достоевского, в речах Ивана Карамазова, встречались мы с мыслью об аристократичности Христова учения, рассчитанного на силу немногих» (III, 336). С точки зрения Иванова, христианская идея составляет «природу русской души». «Она выражает центральное в христианской идее — категорический императив нисхождения и погребения Света и категорический постулат воскресения...» (там же).

Вяч. Иванов указывает на три основные составные части «правого нисхождения»: *очищение* (внутреннее покаяние, пробуждение мистической идеи в личности), *научение* (или узнание Лица Христа и принятия мира во Христе) и *действие*, т. е. действительное и правое «нисхождение света, которого не обнимет тьма» (III, 337). Успешному достижению «правого нисхождения» способствуют аскетизм и, главное, любовь; именно она может победить страх разрушения культуры стихией и принести истинно христианское восхождение (воскресение). Иванов заканчивает статью «О русской идее» апокалиптическим пророчеством: «С нетерпением любви ждет новозаветное сознание суда огня, который ненавидящую любовью озоет мир. С нетерпением любви прислушивается оно к апокалиптическому обетованию Того, Кто — Первый и Последний: “Се, грядущий скоро и возмездие Моё со Мною. Блаженны имеющие право на Древо Жизни и власть войти Врата во Град”» (III, 338).

О противостоящих друг другу типах восхождения — восхождения истинного и восхождения мнимого — и о соответствующих обоим типам видам жизненного пространства Иванов пишет в статье «Легiony и соборность». Восхождение фiktивное в современном мире представляет человек «внутреннего мятежа», «мятежной гордости Адама». Личность этого человека «обременена на умаление и истощение, оттого, что замкнулась в себе», ища «сохранить свою душу» и тем утверждая «свои случайные признаки». «Разлюбив Бога, личность эта возлюбила себя, себя возжелала — и себя погубила. Она забыла и предала божеское в себе, оберегая для себя только человеческое. И вот оно истаяло, как тень» (III, 256–257). Иванов сравнивает такого человека с подсохшим, чахлым деревом, которое должен срубить садовник (прямая аналогия с неуверовавшим в Христа человеком евангельской притчи о бесплодной смоковнице, которую «иссушили» Христос). Сообщество, в котором пребывает этот новый Адам, — «Левифаан» или «Легiony»: «ибо нас много». Иванов называет такое сообщество «культиарной кооперацией». Восхождение этой «нищей» личности бесперспективно: в ней не может быть ни последующего нисхождения (она бедна и отдавать ей нечего), ни тем более второго восхождения (воскресения).

Противоположный тип восходящей личности — человек, в себе несущий «внутренний образ Божий». Вместо старания построить град земной он живет «любовию к Богу до презрения к себе». Иванов так формулирует перспективы жизни этого восходящего: «вера в Бога должна сочетаться с глубоким и целостным опытом живой веры в сущее бытие неистребимого современного Я в человеке», «внутренней личности» взамен «гордого человека» (свое Я — «высшее тебя»). (Своим единомышленником в таком понимании восходящего Иванов называет Н. А. Бердяева, автора книги «Смысл творчества».) Восходящие, живущие любовью к Богу, исповедуют «идеал соборности — такого соединения, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанную, новым и для всех нужным словом». Соборность — не обыкновенное сообщество, оно, «как Дух, дышит, где хочет, и все в добрых человеческих соединениях ежечасно творит...» (III, 260). Или, как писал Иванов в статье «Байрон и

идея анархии» (1909), она являет собой «принцип внутреннего подчинения личной воли чувствованию и попечению вселенскому» (IV, 283). Вселенская духовность, которой обладают истинные восходящие, позволяет им дальнейшее движение нисхождения к ближним и далее — к последующему высшему восхождению.

Дополнением точки зрения Иванова о путях религиозного восхождения и усилением его позиции стала статья «Лик и личности России. К исследованию идеологии Достоевского». В который раз возвращаясь к размышлениям о возможности синтеза религии и революции, мыслитель приходит к заключению об их несовместимости и к выводу о революции как торжестве грядущего антихриста. В его понимании «подлинной соборностью» может быть только «христианская соборность» как «реальное единство людей, которому люциферянская культура противопоставляет ложное марево многообразных соединений на почве отвлеченных начал». Соборность Иванов видит в форме теократии, которую называет «обетованной будущностью вопарившегося в людях Христа» (IV, 480–481). В творчестве Иванова отчетливо прочерчивается путь от разработки философии вечного возвращения и обсуждения вопросов об отношении эстетических проблем к жизнеделанию, к насущным, с его точки зрения, проблемам очистительной и спасительной религии человека и соборности как идее, способной соединить мир дольний с миром горним.

Среди крупных деятелей Серебряного века трудно назвать кого-либо, кроме Андреева (разве что Бердяева или Блока), для кого триада «восхождение — нисхождение — восхождение» имела бы такое же значение, как для Иванова. На протяжении всего творчества — в статьях, фельетонах, художественной прозе и драматургии, всерьез и в «шутку» — Андреев пытался разгадать загадки заколдованного мира триады. В круге его интересов находились проблемы этики, социологии, философии человека и людских сообществ. Его, как Толстого, Достоевского, Ницше и их последователей и противников, волновало противостояние свободы и необходимости в сознании и поведении личности. Сквозные темы его размышлений: человек восходящий — истинно или ложно, сверхчеловек и нижечеловек, человек индивидуальный, соборный или человек «толпы», сама толпа, человек из народа или сам народ как целокупность в их отношении к тем или иным возможностям восхождения или нисхождения. Наличие высшего духовного начала Андреев называл *со-вѣстью* и считал главной героиней русской литературы.

Первые письменные свидетельства о «восходящих» мы находим в ранних студенческих дневниках писателя. Познакомившись со студентами Петербургского университета, спорящими о способах политической борьбы, Андреев записывает 29 сентября 1891 года: «...скверно в Петербурге. <...> Действительно, я нахожусь “в центре умственной жизни России”, но если этот центр — то несчастная Россия, воспитывающая как лучших своих сынов фанатиков и изуверов свободы, в стремлении к ней подавляющих всякую истинную свободу». В студенческих кружках он неизменно «чувствует себя чужим», ибо заметил

в участниках кружков «болтовню и утопию»³. В противовес им сам он остро переживает романтизированный комплекс «Спасителя». На страницах дневника он записывает наброски рассказа о молодом человеке, который намерен спасти каждого по отдельности, всех вместе и все человечество в целом от... глупости и зла. Его задача — разрушить «темное царство»: «Буду по капле добить камень невежества и зла. Сил у меня хватит. <...> Помню... чувство силы, готовности бороться и победить, обязательно победить». Его программа — спасти всех — жандарма, мужика, купца, — спавших в вагоне поезда: «Всех вас спасу, — думал я, глядя на разбросанные всюду тела... — И тебя спасу, — прибавил я неожиданно, обратившись к жандарму, — и сам засмеялся своему ребячеству...»⁴.

Молодой Андреев убежден, что «Спаситель» должен быть индивидуально-стью, состоявшимся человеком с богатым запасом внутренних сил. Он ищет таких людей в окружающем мире. В фельетоне «Татьянин день» (20 января 1902 г.) автор вспоминает о таких людях: он видел их в первую зиму своего студенчества на празднике в актовом зале университета. Там были студенты, были и их наставники: профессора П. Ф. Лесгафт, Н. И. Кареев, А. Н. Бекетов, а также Глеб Успенский и Н. К. Михайловский. Присутствующие «испытали счастье быть людьми», «гордость быть студентами» и «истерпимую и сладкую жажду труда, жажду подвига». На всю жизнь Андреев сохранил чувство «животворной силы» этого праздника студентов, университета⁵. Двое из присутствовавших остались для Андреева его вечными «милыми призраками»: Успенский и Михайловский.

В фельетоне «О писателе» (1902) Джеймс Линч (газетный псевдоним Андреева) назвал Успенского «рыцарем духа»: «Бескорыстный, до крайности суживший свои потребности, — разве не бродил он по лону земли русской, как ее встревоженная совесть?» [6, 284]. Главная черта восшедшего — уметь и желать стать нисшедшим и в своем творчестве и в своей жизни: «Слово писателя должно быть остро, как нож, и горячо, как огонь. <...> И для этого он сам, своей жизнью, своей спиной и боками должен узнать и испытать все. Он должен голодать с голодными, быть униженным с униженными, быть битым с битыми; он должен страдать всеми страданиями мира — и тогда он будет в е л и к и м писателем, который “глаголом жжет сердца людей”» [6, 282–283]. Следует отметить, что на протяжении всего творческого пути для Андреева «совесть» была синонимом и сущностным выражением нисхождения: речь шла об ответственности нисходящего-восшедшего, о его готовности «себя отдать». И потому «чащу человеческого горя, унижения, несправедливости и нищеты он должен выпить до дна... не с сытыми и обеспеченными должен жить он и дружить, а с теми, кто обделен» [6, 283].

Из реально восшедших фигурой большой значимости для Андреева был

³ Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль. 1925. Л., 1925. Кн. 3. С. 162–163.

⁴ Андреев Л. И. Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1913. Т. 6. С. 218. — Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте в квадратных скобках с указанием номера и страницы арабскими цифрами.

Н. К. Михайловский. Андреев сам признался ему в этом в письме от 31 октября 1901 года: «Как и все поколение, к которому я принадлежу, я учился мыслить “по Михайловскому”», и с этим именем у меня связывается так много хорошего, светлого и честного. Я не могу подумать о начале своей сознательной жизни без того, чтобы тотчас же не вспомнить Вас. Вы были одним из самых дорогих моих учителей, указывавших мне настоящую дорогу...»⁶.

В публицистике Андреева немало следов ученичества у Михайловского. К примеру, в курьерских «Впечатлениях» он вспоминает «о незадавшемся нотариусе, корреспонденте Сосновском. Мягкий, добродушный, заброшен в деревню; вносит в нее начала новой, культурной жизни. “Нужно упасть, чтобы стать ближе к меньшому брату”. И Сосновский падает. Он пьет с крестьянами, пишет для них по кабакам прошения — время от времени обличает в газетах деревенских заправил. И его убивают. Убивают те, в чью пользу он обличал, с кем он дружески выпивал и беседовал... Дико и страшно...»⁷. Нетрудно распознать источник этих настроений в «Записках профана», ставших символом веры целого поколения: «О, если бы я мог утонуть, расплыться в этой серой, грубой массе народа, утонуть бесповоротно, но сохранить тот светоч истины и идеала, какой мне удалось добыть на счет того же народа»⁸. Бунин в «Записках» привел эти слова, назвав мысли и чувства автора «религиозным пафосом русской народолюбивой интеллигенции»⁹.

Для Андреева пафос «народолюбивой интеллигенции» навсегда остается живым. Об этом он написал В. Г. Короленко в связи с кончиной Н. Ф. Анненского: «...для души моей, для самого в ней заветного, только то поколение и ценно и близко, и почитаемо, к какому принадлежал Николай Федорович, какое представляет собой он. Только за ним я чувствовал ту глубокую серьезность, которая дело русской революции делала воистину святым делом, всю литературу подняла на высоту строгого и неподкупного народослужения...»¹⁰. Однако сам он как человек последующей, «критической», эпохи воспринимает «религиозную» идею служения народу, идею нисхождения к нему восходящей интеллигенции намного сложнее. В фельетоне 1900 года под характерным заголовком «Диссонанс» автор фиксирует внимание читателей на огромном разрыве между сознанием зрителей Московского Художественного театра и извозчиков, которые их привозят в театр и развозят по домам; он испытывает поначалу почти приступ отчаяния: «...захотелось уйти и раствориться в этой серой, тупой массе полулюдей». Однако далее настроение меняется, вступает в силу ирония, через призму которой он сумел взглянуть на этот эпизод: «Возможная вещь, что через некоторое время я влез бы на козлы, но, по счастью, мы приехали» [6, 333]. На смену пламенной религии приходит ощущение трагической неразрешимости.

Тема восшедшего-нисшедшего в творчестве Андреева исчерпана не была. О самом великом из них в кругу современников — о Льве Толстом — Андреев сказал в своей «Речи» в связи с его уходом и смертью: «Кончена целая полоса жизни, наступают новые времена, сквозит туман, окутывающий нас, я вижу проблески новой жизни. Но чем бы ни грозило нам близкое будущее, что бы ни сулила даль, векови не потухнет образ того, кто высоко поднял знамя и свято выполнил заветы героя и человека — жить нужно мужественно и крепко. Вечная память герою. Вечная память Толстому»¹¹.

Другие восходящие-нисходящие — живые и сочиненные — стали в его жизни и творчестве насущной проблемой. Одной из тем фельетонной публицистики стала тема о трудности воспитания, выработки самостоятельности русского интеллигента. Этому посвящены фельетоны «Тирания мелочей и преступность индивидуальности», «О российском интеллигенте», «Сфинкс современности», «В переплете из ослиной кожи» и др. О том же, только в положительном смысле, Андреев писал в статьях о деятелях культуры: Л. Толстом («Смерть Гулливера»), Горьком, Вересаеве, Ф. Волкове, Н. Рерихе, Ф. Шаляпине, Дж. Лондоне и др.

Примечательно, что Андреев не создал ярких народных образов. Однако в его творчестве есть то, что можно назвать полюсом Родины как некоей земли обетованной. Умопостижимый «идеальный» народ, родина нередко выступают в функции лакмусовой бумажки, выявляющей состоятельность или, напротив, несостоятельность восходящего. К родине обращены помыслы, усилия, надежды истинно нисходящих. Она служит объектом религиозного к себе отношения и переживания. Четвертого января 1902 года Андреев сообщил Горькому о своих творческих намерениях: «Мне... много хочется сказать — о жизни и о Боге, которого я ищу»¹². Символом жизни и Бога все годы была для Андреева родина. Он писал об этом и в 1901, и в 1917 году. «Видю я безбрежную, беспредельную Русь. <...> Великим ожиданием и трепетом надежды полон мягкий воздух; кто-то молится, кто-то плачет и кто-то простирает к небу руки — и отвечает небо... Вырос храм и впитал в себя всю людскую любовь, все людское страдание, всю бесконечную красоту человеческой души. Убогая Русь! Сколько безгласного терпения, сколько потаенных слез, сколько могучей, всепоглощающей надежды неслешь ты к алтарю в эту ночь. Молись о воскресении». В молитве, заметил Андреев, «голос земли говорит с небом»: «О чем она просит? на что жалуется?... О какой великой радости оповещает?... Звони, звони в колокола, убогая Русь! Поведай же миру о твоём воскресении...» [6, 205–206].

Народ же в произведениях Андреева представляет «землю», иногда «стихию», иногда «толпу». Чаще всего писатель дает его собирательный образ. Именно так образ народа представлен в повестях «Так было», «Красный смех», «Иго войны», в романе «Сашка Жегулев» — в произведениях, где главными становятся исторические темы.

Однако более всего писатель сосредоточен на создании галереи образов восходящих. Их типология многообразна. Романтически приподнятыми оказыва-

⁶ Литературный архив. М.; Л., 1960. Вып. 5. С. 51.

⁷ Курьер. 1900. № 113. 24 апр. С. 3.

⁸ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. 4-е изд. СПб., 1909. Т. 3. Стб. 707.

⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 363.

¹⁰ Цит. по: Изютова А. А. Творчество Леонида Андреева. Л., 1975. С. 193.

¹¹ Андреев Л. И. Речь о Толстом // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1961. Т. 4. Вып. 104. С. 170.

¹² Горький и Леонид Андреев // Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 128.

ются персонажи-«герои»: это либо люди вселенского космического масштаба, могущие участвовать в судьбах мира, как Л. Толстой, либо «звездный» человек — астроном Терновский, либо могучий богатырь — пролетарий Трейч, на плечах которого покоятся судьбы земного шара, либо те, кто милосерд, советлив, кто хочет и умеет «душу отдать» во имя «страдающего брата», как Маруся из пьесы «К звездам», четверо революционеров из «Рассказа о семи повешенных», Алексей из рассказа «Тыма», Давид Лейзер из «Анатэмы» — словом, в основном те, кто страдает болезнью народолобия.

Большинство же персонажей «положительных», «отрицательных» или амбивалентных из разряда истинно или ложно «восходящих» — это герои бунтующие, сопротивляющиеся — «анархисты». Они «бунтуют» против природы, общества, государства, церкви — любых институтов, устроенных на земле и сковывающих человека, чтобы осуществить свое первородное право «достойно проявить себя в своем природном существе» (Лукреций). Вот как об этом, к примеру, говорит сверхчеловек Савва, герой одноименной пьесы: «Голая земля и на ней голый человек... Ни орденов на нем, ни карманов у него — ничего...» Савва возмущен тем, что для современного человека «шапка дороже головы», а сам человек находится во власти им придуманных «идолов» (это церкви и каторги, университеты и дома терпимости, фабрики и картинные галереи, дворцы и остроги, города и кабаки). Современная земля для него — сумасшедший дом, где нет «правды», где нужно уничтожить «всё», чтобы начать новую жизнь, не ссылаясь на «Тицианов, Шекспиров, Пушкиных, Толстых» [4, 273–274].

«Бунтующие» восходящие могут быть человеконенавистниками, как Керженцев («Мысль») или Нони («Океан»), страдающими и борющимися, как Тот или Генрих Тиле («Собачий вальс»), безвозвратно гибнущими, как Анфиса («Анфиса») или Савва, — но все они одиноки и экзистенциально переживают свою богооставленность, не умея или не желая протянуть или воздуть к Нему свои руки. Бог в их душах «умер». Их восхождение бесплодно, ибо нисхождение им недоступно. Их удел, как удел Иуды Искариота, — земные страдания и закрытые небы.

Особую категорию восшедших составляют «цари и герои». Андреев намеревался написать о многих — об Иване Грозном и Навуходоносоре, о Калигуле и Самсоне... Среди них один только Самсон («Самсон в оковах») совершает подвиг внутреннего освобождения из пут своего эгоистического «Я» и становится освободителем своего народа ценой собственной гибели. Своеволие и беспредельное самодурство сверхимператора Калигулы («Конь в сенате») наталкивается на волю истинно свободного и восшедшего сенатора Марцелла. Сложно движется сюжет судьбы вавилонского царя Навуходоносора. Работа над его образом длилась почти десять лет. Андреев намеревался воссоздать трагедию гордыни разума и мрака безумия властелина, обуянного «произволом наглости» и пожелавшего утвердить свое сверхчеловеческое «Я» на своих собственных развалинах¹³.

Произведения о «сверхчеловеках», бунтующих героях аксиоматически доказали: совершенный человек, истинно восходящий, способный низойти, а не просто пасть, сумеет исполнить свою providенциальную миссию, если его путеводными звездами будут со-весть, милосердие и Любовь.

Произведение о таком герое Андреев создал — это повесть «Тыма» (1907). Не случайно Блок назвал ее гениальной, а сам писатель характеризовал как одно из самых сокровенных и удавшихся своих произведений. Можно сказать, что именно она полна и совершенно развертывает тему (проблему) «восхождение — нисхождение — восхождение». Важным обстоятельством было время ее написания: это была пора серьезного разочарования многих деятелей освободительного движения и сочувствовавших ему в идеях и делах революционеров, пора краха революционизма в сознании наиболее чуткой части русского общества. Для большинства она пришла более чем через пятьдесят лет с Солженицыным, для наиболее чутких и причастных — с Достоевским, для меньшинства — с «Вехами», Андреевым, пожалуй, Ивановым, хотя его отход от революционизма непосредственного отражения в творчестве не нашел.

Эпиграфом к повести можно было бы взять слова евангелиста Луки: «Итак, смотри: свет, который в тебе, не есть ли это тыма?» (Лк. 11:35). И еще: «Тот станет сбегать душу свою, тот погубит ее, а кто погубит ее, тот оживит ее» (Лк. 17:23). Вся повесть построена на аллюзиях с Евангелием.

Напомним: террорист, бомбометатель, мыслявший себя освободителем человечества от тирана (помазанника Божия, предположим, русского царя) накануне предстоящего теракта скрывается от преследования полиции и разоблачения в публичном доме. Девственник, он впервые в жизни сталкивается с блудницей, падшей — с «тьмой». Сам же себя полагает «светом», избранным, ибо готов идти на смерть, пожертвовав жизнью, товарищами, может быть, любовью и семьей. В статье «Мимо жизни» (1916) Вяч. Иванов, уже хорошо зная повесть Андреева, называет его и ему подобных «безбожниками отвлеченной мысли», испытывающими «оцепенение залюбовавшейся гордости». Между «чистыми», не запятанными никаким «грехом» героем и ею, великой грешницей, начинается поединок слов и воли, вызванный непониманием друг друга. Она быстро распознает, что он — враг рода человеческого; он — что перед ним чуждое и чужое существо — «тварь».

Параллельно этому внешнему сюжету развертывается магия внутреннего, скрытого сюжета. В зале, где надлежит выбрать себе «девушку», он выбирает ее: за самый скромный вид. Он и она поднимаются по лестнице: оба в черном, оба строгие, красивые: «как жених и невеста». Согласно евангельской символике, «жених» — Христос-освободитель, «невеста» — церковь, его учение исповедующая. И хотя пока он пришел как инквизитор, для которого цель оправдывает средства, и при этом ведет себя как фарисей (идучи на убийство, чувствует себя чистым и почти святым), начинается магия его преображения. В общении ему удается разглядеть в ней поруганного человека, к тому же неожиданно умного и чуткого, который понимает, что убийство, хотя бы и из высоких помыслов, — есть убийство, грех, преступление, несмыслимое ничем. А ей — что он не ведает, что творит, хотя человек, видимо, не худший.

¹³ Горький и Леонид Андреев. С. 212.

Он назвал себя Петром, полагая, что ему, твердому как камень, революционеру-террористу пристало именно это мужское имя. Ее же звали и зовут Любовь. В длинных словесных поединках и даже рукоприкладствах происходит неожиданное: их «личины» постепенно «смываются», пропадают, и на их место являются «лики». Его — Алексея, человека Божия (это его собственное имя), ее — Любви, «невесты», готовой принять своего «жениха». В баталиях с падшей Алексей понял и пережил всю бессмысленность своей «работы»: отнятие жизни у одного человека, пусть даже и тирана или злодея, ничего в этом мире изменить не может, а у «злодея», может быть, есть мать, жена и деточки. С бывшим Петром, оказавшимся Алексеем, начинаются метаморфозы, которые на священном языке называются катабазисом. Это означает, что Петр-Алексей созревает до нисхождения. Все его достоинства: образованность, «чистота», благородство, прозрение своей преступной неправоты — приводят его к внутреннему «восхождению» над самим собой и к желанию стать смиренным, подобным «жениху» — «отдать душу», стать, «как все»: как Любовь и ее товарищи, как жандарм, как Маркуша, — разделить их жизнь, чтобы с ними вместе начать новое восхождение (на том же священном языке названном анабазисом), начать путь к богочастью, к жизни и подвигу, уподобленным жизни и подвигу Христа. Его неизбежная гибель, добровольное жертвоприношение также приближают его к воскресению, подобному воскресению Христа.

Таким образом, мы проследили за трансформацией одной из фундаментальных архетипических формул «восхождение — нисхождение — восхождение» в творчестве символиста Вяч. Иванова и неореалиста Л. Андреева. Это позволило обнаружить схождение мифопоэтических идей и способов их реализации у этих крупных художников Серебряного века.

А. Н. Иванова
(Санкт-Петербург)

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ — БОРИС ЗАЙЦЕВ — ГЕОРГИЙ ЧУЛКОВ (Из архивных разысканий)

В одном из выпусков «Нового литературного обозрения», посвященном Вячеславу Иванову, была помещена небольшая публикация Ж. Шерона «Письмо В. И. Иванова Б. Зайцеву о смерти Г. Чулкова»¹. О существовании этого письма от 28 марта 1939 года и его местонахождении сообщил сам Зайцев в мемуарном очерке «Вячеслав Иванов» (1963). Вспоминая о важнейшем для него в юности знакомстве с «мэтром», «водителем» и «учителем», о незабываемом общении с ним вплоть до отъезда Ивановых в Баку, а затем в Италию, Зайцев писал: «Тут долгое время никакой у меня связи с ним не было. Только раз, в тридцатых годах, я послал ему свою книжечку “Валаам”». Его ответное письмо покоится теперь в Архиве Колумбийского университета в Нью-Йорке»².

Несколько лет назад, во время работы в Риме над описанием архива Вячеслава Иванова, мне попала эта книжечка, изданная в Таллине в 1936 году, с надписью на титульном листе: «Вячеславу Иванову, прекрасному поэту, дружки и почтительно Бор. Зайцев. 9 янв. 1939. Париж». «Вы несказанно тронули меня Вашу верною памятью, дружескою вестью после долгих лет разлуки, Вашей чудесною, родниковой книжкой и милым, братским письмом о прошлом и заветном», — отвечал Вячеслав Иванов. В Римском архиве среди обширной переписки поэта хранится и письмо Бориса Зайцева «о прошлом и заветном»:

«110, rue Thiers,
Boulogne 5/5
(France).
9 янв-аря>
1939

Дорогой Вячеслав Иванович, давно собираюсь Вам написать, а вот только теперь собрался — подтолкнул меня сон: третьего дня видел Вас во сне — хорошо видел, более молодым, чем Вы теперь, бодрым и живым.

¹ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. Сер. историко-литературная. Вып. 1. Вячеслав Иванов. Материалы и публикации. С. 289–291.

² Зайцев Б. К. Далеево // Зайцев Б. К. Собр. соч. / Сост., вступ. статья и примеч. Т. Ф. Прокопова. М., 1999. Т. 6 (доп.). С. 193.

Мы не выдalisь с Вами более 15-ти лет! Но в последние годы до меня доходят о Вас некоторые вести от «наших», побывавших в Риме, — Бунина³, Алданова⁴... Доходит и звук поэзии Вашей — из «Современных» Записок — это для меня всегда радость. Я о Вас иногда думаю. Вспоминаю, напр<имер>, один вечер в 1905 г., когда Вы с супругой зашли ко мне в Спасо-Песковский — я тогда был студентом, только начинал писать, робел перед Вами... но мы сидели долго, разговаривали, Вы все расспрашивали меня о только что вышедшем в «Вопросах» Жизни» рассказе моем «Священник Кронид»⁵. (Почему я назвал его Кронидом? — И я не мог объяснить)⁶. — Потом Петербург, Ваша башня... Потом опять Москва, революция, Евдокия Ивановна, «Рафаэль» в ее саду⁷... В общем, Вы в моей жизни (не личной, а литературной) занимали довольно большое место, и почетное. Часто мечтаю поехать в Италию (последн<ий> раз был там в 1923 г., тотчас по выезде из России)⁸, — тогда пошел бы и к Вам, паломником. Думаю, очень бы опять взволновался.

А сейчас, пока, посылаю Вам книжечку мою «Валаам» — в 1935 г. мне иере Алексеев⁹ удалось побывать в Финляндии, разузнать, съездили ли на Валаам. Охотно послал бы Вам «Афон» и «Путешествие Глеба», «Анну», — но это все надо покупать, а «Валаам» дома есть¹⁰.

Живем мы с Верой большие чудом, я считаю, пока Господь грехам терпит и не доводит до крайности: над очередным обрывом появляется Рука, поддерживает.

Я и жена шлем Вам самые добрые наши чувства, пожелания, одним словом, с гие Thiers идут к Вам наилучшие радио¹¹.

О «наших» что сказать: Бальмонт под Парижем, в душевном мраке и бездействии¹², Мережковский маленький, сухенький, но «на посту», трудится и достойно пишет. Бердяев часто хворает, но тоже держится. Умер Шестов — мы его хоронили на кладбище совсем близко от нас¹³.

И еще потеря: нынче письмо из Москвы — скончался Георгий Чулков. Это друг моей молодости. Мне очень грустно. Умер он в 2 ч. дня 1-го января, от обострения туберкулеза. Летом ездил с Надеждой Григорьевной на Кавказ, очень там поправился, вернулся веселый, — но не выдержал осени (зимы? Там ведь были ужасные морозы!)¹⁴.

Вот, дорогой Вячеслав Иванович, кончаю горестно, не выжить. Но и Вы ведь «Зорью»¹⁵ хорошо знали, и помните, хорошо к нему относились.

Если соберетесь написать мне о себе несколько строк, буду очень рад. Повторяю: у меня большая надежда повидать Вас в Риме (но **материальных** к тому оснований — никаких).

Всего лучшего. Ваш душевно
Борис Зайцев¹⁶.

¹¹ От фр. radio — излучение.

¹² С января 1937 г. Бальмонт жил под Парижем, в Нуаз-ле-Гран. Сначала в Русском доме — общежитии для бедных русских эмигрантов, организованном Матерью Марией (Е. Ю. Кузьмина-Караваева), а осенью 1938 г. нанял неподалеку квартиру. Страдал многими недугами, в том числе нервно-психического характера. О последних годах жизни поэта Зайцев писал в очерке «Бальмонт: «Он горестно устал и скончался в 1942 году под Парижем в местечке Noisy-le-Grand, в бедности и заброшенности, после долгого пребывания в клинике, откуда вышел уже полукалым» (Зайцев 5, К. Далеко, С. 188). Из старых друзей-писателей лишь Б. Зайцев и Ю. К. Балтрушайтис провозжали Бальмонта в последний путь, а затем позабылись о памятнике на его могиле. Подробнее см.: Курпиновский П. В., Молчанова Н. А. «Поэт с утренной душой»: жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М., 2003. С. 423–426.

¹³ Лев Шестов (псевд. Льва Исааковича Шаармана, 1866–1938) скончался в парижской клинике Буало 20 ноября 1938 г. от тяжелого бронхита. Похоронен на Новом кладбище в Булони. В письме к Бунину от 20 июня 1939 г. о недавних похоронах В. Г. Холадеская Зайцев с горечью заметил: «Вообще это кладбище Thiers становится каким-то некрополем близких: Барановская, Шестов, Холадеская...» (Зайцев Б. К. Письма 1923–1971 гг. Статьи. Воспоминания современников / Сост. Е. К. Дейч и Т. Ф. Прокопов // Зайцев Б. К. Собр. соч. М., 2001. Т. 11 (доп.). С. 105). Иванов писал Зайцеву: «С покойным Шестовым мы раз обменялись письмами, он стал мне с годами очень дорогим» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 20). В РАИ находятся два письма Л. Шестова к Иванову: 1925 и 1936 гг. (РАИ. Оп. 3. № 180).

¹⁴ Весной 1938 г. Георгий Иванович Чулков (1879–1939) безуспешно пытался облегчить тяжелые легочные болезни в Крыму, а летом в горах Кавказа. Одно из объяснений причин смерти болезни он оставил в последней дневниковой записи, от 9 сентября 1938 г.: «Мне кажется, что физические недуги имеют свое соответствие в нравственном состоянии человека. Я задыхался, как под колаком, откуда выкашливал воздух. Кислорода нет» (Чулков, Георгий. Откровенные мысли / Предисл., публ. и коммент. Н. Ю. Грыжалоной // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 485).

¹⁵ Так иногда называли Г. И. Чулкова в дружеском и семейном кругу. Так к нему обращался во многих письмах Зайцев.

¹⁶ РАИ. Оп. 3. № 61. Л. 1–3. Пользуясь случаем поблагодаря Д. В. Иванова (вечная ему память!) и А. Б. Шипшина за возможность публикации из РАИ.

³ О кратком визите И. А. Бунина к Вяч. Иванову осенью 1936 г. см.: Иванова Л. Воспоминания: Книга обшче / Подг. текста и коммент. Дж. Малмстада. М., 1992. С. 251–252. — В Римском архиве Иванова (в дальнейшем: РАИ) находится 3 письма к нему Бунина 1932–1937 гг. (РАИ. Оп. 3. № 21), а в Русском Архиве библиотеки университета в Лидсе — 2 письма Иванова к Бунину за 1937 г. и визитная карточка с планом местонахождения его дома в Риме.

⁴ 14 июня 1936 г. Марк Алданов (наст. фам. Ланду Марк Александрович, 1886–1957) писал из Парижа А. В. Амфитеatroву: «Очень мне хочется съездить в Италию. <...> Я в Риме не был двадцать лет. <...> Подбивал я и Бунина <...>. Я хотел бы жить в Остии, а раз три в неделю ездить на весь день в Рим. <...> Мечтает об Италии и Зайцев» («Парижский философ из русских евреев»: Письма М. Алданова к А. Амфитеatroву / Публ. Э. Гаретто и А. Добкина // Минувшее: Исторический альманах. СПб., 1997. Кн. 22. С. 602). Поездка Алданова в Италию состоялась позднее. По возвращении в Париж он писал Иванову 29 сентября 1938 г.: «После Рима мы с Татьяной Марковной еще побывали в Венеции и Флоренции. <...> Т-татьяна М-Фарковна» и я еще раз искренно благодарю Вас, Ольгу Александровну и Лидию Вячеславовну за любезный прием. Когда-то опять увидимся?» (РАИ. Оп. 3. № 1. Л. 1). Помимо перечисленных в письме (из близкого окружения Зайцева) летом 1936 и 1937 гг. Иванова посетили Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус (Иванова Л. Воспоминания. С. 241).

⁵ Зайцев Б. К. Священник Кронид // Вопросы жизни. СПб., 1905. № 8. С. 1–11.

⁶ Убедительное толкование имени священника см.: Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б. Земная печаль: Из шести книг. Л., 1990. С. 9.

⁷ Евдокия Ивановна Лосева (урожд. Чикова, 1881–1936). Рассказ Б. Зайцева «Рафаэль» впервые опубликован в альманахе «Литературная мысль» (Пг., 1922. № 1). Начиная с 1923 г. неоднократно перепечатывался в парижских изданиях, в том числе и в «Современных записках».

⁸ См.: Козлова Н. П. Италия в судьбе и творчестве Бориса Зайцева. М., 1998.

⁹ Вера Алексеевна Зайцева (урожд. Орешникова, 1878–1965) — жена Бориса Зайцева.

¹⁰ Б. Зайцев перечисляет свои произведения: книгу путевых очерков «Афон» (Париж, 1928), роман «Путешествие Глеба» (см. о нем далее), повесть «Анна» (Современные записки. 1928. № 36. С. 35–38; отд. изд.: Париж, 1929).

Наполненное грустью и ностальгическими воспоминаниями дружеское послание Бориса Зайцева позднее отзовется в его мемуарах. Он подробно опишет московскую встречу с Ивановым в 1905 году, не обойдет вниманием и другие памятные для него события:

«Не могу тут не вспомнить чтения “Рафаэля” — в саду особняка покойной Е. И. Лосевой, собиравшей вокруг себя поэтов, художников, писателей. Был удивительный майский день 1919 года. Я читал за столом, вынесенном из дома под зеленую сень, в золоте солнца, в оазисе среди полуразрушенной и полуголодной Москвы, в остатке еще человеческой жизни, среди десятка людей элиты — слушателями были, кроме хозяйки, Вячеслав Иванов, Бердяев, Георгий Чулков»¹⁷.

Несмотря на сердечный тон писем, переписка, судя по всему, не имела продолжения¹⁸. Отношения двух писателей не были особенно близкими, жизненные обстоятельства мало этому способствовали. Однако Борис Зайцев, как и многие, попавшие в плен необыкновенной личности Вячеслава Иванова, навсегда сохранил убеждение в том, что именно он «оставил самый большой след, “учительный”», «у него собирались по средам, это называлось “на Башне” — он высоко жил (как и высоко мыслил), где-то в поднебесье». Зайцев всегда ощущал существующую между ними не только возрастную (15 лет) дистанцию. И спустя много лет намого переживший «мэтра», Зайцев признавался: «Вячеслава Иванова изнутри узнать трудно, я и не беру»¹⁹.

Если Иванов осознанно «вернулся» в Рим в 1924 году, органично вписавшись в итальянскую и европейскую культуры (контакты с оставшимися в России носили эпизодический характер), то Зайцев, эмигрировав в 1922 году, с напряженным вниманием, выжидающим, неприятием и одновременно ностальгией и тоской всей душой был обращен к Родине. Этому способствовал и круг общения: в Париже, где он обосновался, русская эмигрантская диаспора была наиболее многочисленна. Тоска по оставленной родине незажившей раной отражалась в творчестве большинства писателей-изгнанников до конца их жизни. Зайцев с самого начала активно и плодотворно сотрудничал в изданиях русской эмиграции. Для Иванова же, связанного обещанием «командированной» и субсидировавшей его стране, первым зарубежным периодическим изданием

на русском языке, в котором с 1936 года он начал печататься, стали парижские «Современные записки». Комплект журнала с владельческими надписями и пометами Иванова находится в его римской библиотеке. Именно в этом издании, где с 1923 по 1940 год Зайцев был постоянным автором, произошла своеобразная творческая «встреча» писателей: во всех четырех номерах журнала, где по частям печатался роман Зайцева «Путешествие Глеба», помещены и произведения Вяч. Иванова²⁰. «Из Ваших работ новых знаю не много: после жития преп. Сергия только отрывки из Вашего “Глеба” — мало, что до нас, в Рим, доходит», — писал Иванов²¹. В его римской библиотеке оказалась и книга Бориса Зайцева, поданная автором их общему другу, — «Преподобный Сергий Радонезский» (Paris: Y. M. C. A. — PRESS, 1925), с надписью на шмуцтитуле: «Дорогому Пате. Борис. 24 марта 1925». Патеи называли с юности в дружеском кругу известного искусствоведа и писателя Павла Павловича Муратова, автора «Образов Италии» (1911–1923), деятельного члена московской группы «Студио итальяно» (1918–1922), в которую входил и Борис Зайцев. Как известно, Зайцев после первого посещения Флоренции в 1904 году на всю жизнь приобрел «болезнь, называемую любовью к Италии». Он считал эту страну своей второй духовной родиной, где неоднократно бывал вплоть до 1923 года, много писал о ней, переводил Данте. Заветная мечта Зайцева вновь побывать в Италии, а также «паломником» прийти к Иванову осуществилась лишь незадолго до кончины последнего — летом 1949 года. Зайцев не преминул заметить, что «мэтр» по-прежнему «жил высоко», только Башню с видом на Таврический сад заменил один из семи римских холмов — Авентин, а во все еще значительной внешности добавился «поздний Тютчев». Это было краткое прощание навсегда²².

Вернемся к интересующему нас эпистолярному диалогу писателей начала 1939 года.

В ответном письме к Зайцеву Иванов живо отзывается на упоминания общих друзей и знакомых: Мережковских, Шестова, Лосевой. Однако наиболее сильное впечатление произвела на адресата весть о кончине их общего друга Георгия Чулкова.

Чулков и Зайцев сблизились еще в 1900-е годы — период их творческого становления. Их многое объединяло, в том числе — общий писательский круг, нередко — сотрудничество в одних и тех же изданиях. Дружили они и семьями. Понятно, что с отъездом Зайцева за границу их общение прекратилось, оборвалось и переписка. В последнем известном нам кратком письме из Берлина, 18 октября 1922 года, Зайцев сообщил Чулкову о высылаемой ему и его жене немецкой визе и, зная о медицинских показаниях к поездке, все же выражал

¹⁷ Зайцев Б. К. О себе // Зайцев Б. К. Собр. соч. М., 1999. Т. 4. С. 590. — На одном из разрозненных листов в архиве Вяч. Иванова в РО ИРЛИ имеется запись: «Владыка Иванова Лосева. Смоленский бульв., соств. д.» (Ф. 607. № 355. Л. 19 об.).

¹⁸ Исключение составляет короткое письмо от 3 июня 1939 г. «Дорогой Вячеслав Иванович, письмо это передаст Вам моя дочь, Наташа Соллогуб. Она в Риме с мужем, ненадолго. Посылаю с ней самый сердечный привет Вам — Вера тоже кланяется. Буду очень признателен, если дадите ей как-нибудь-судя указания насчет Рима, окрестностей, вообще, если поможет лучше узнать город. Давно сам собираюсь в Италию, да пока все не выходит. Так что Наташе сейчас завидую. Всего лучшего! Заранее благодарю, искренно Вяч Бор-ич» Зайцев». (РАИ. Оп. 3. № 61. Л. 5–6). Дочь Б. К. Зайцева, Наталья Борисовна Зайцева-Соллогуб (род. 14/27. 08. 1912), автор книги об отце «Я вспоминаю...»: Устные рассказы (М., 1998); ее муж, Андрей Владимирович Зайцев-Соллогуб (1906–1996), юрист, директор английского банка во Франции. 20 июня 1939 г. Зайцев писал Бунину: «Наташенька сейчас в Риме» (Зайцев Б. К. Собр. соч. Т. 11 (доп.). С. 106).

¹⁹ Зайцев Б. К. Молодость — Россия // Зайцев Б. К. Собр. соч. М., 2000. Т. 9 (доп.). С. 14–15.

²⁰ См.: «Современные записки». 1936. № 62; 1938. № 67; 1939. № 69; 1940. № 70. См. также: Журнал «Современные записки». Париж 1920–1940: Указатель содержания / Сост. А. Я. Лапидус; науч. ред. Б. В. Аверин. СПб., 2004.

²¹ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 290.

²² Описание последней встречи с Вяч. Ивановым см.: Зайцев Б. К. Далеко. С. 379–381. — Об этом вспоминала и О. А. Шор (О. Дешарт): «В Рим приехал (то было за несколько месяцев до смерти В. И.) Борис Зайцев со своим милым Верой, и состоялся первое и последнее за рубежом свидание старых московских друзей» (1, 327).

надежду на их готовность к эмиграции: «...все-таки здесь жить легче, да, может быть, и выберешься куда-нибудь» в более любопытные края. Обнимаю и заранее приветствую тебя и Надю на немецкой земле»²³. Нам неизвестен ни ответ Чулкова, ни истинные мотивы отказа от выезда, о котором он писал Федору Сологубу: «Я, кажется, не поеду за границу, хотя у меня уже есть берлинская виза и есть основательная надежда на разрешение выехать из России». Он принимает «решение ждать своей участи здесь, в снегах и в сумраке»²⁴. Несколько лет спустя, работая над книгой «Годы странствий» (1930), Чулков, явно с оглядкой на цензуру, вспоминал о друзьях юности:

«Среди них был милый Борис Зайцев, к сожалению, оказавшийся ныне за рубежом. Теперь он эмигрант, и мы друг для друга не существуем. Я не имею теперь понятия о том, что он делает. Но того старого друга, Бориса Зайцева, который никогда никакой политики не занимался <...> я, конечно, забыть не могу и люблю по-прежнему»²⁵.

Разумеется, гораздо большее место в мемуарах Чулкова, в соответствии со значимостью в жизни и творчестве, занимал Вяч. Иванов. К нему — «почтенному, значительному и ученому писателю»²⁶ Чулков, как и Зайцев, не мог не испытывать пиетета. Завсегдатай «башенных» собраний, Чулков с благодарностью вспоминал о периоде творческого сотрудничества с Ивановым (начиная с 1904 года), об их духовной близости и о том, что тот откликнулся на его «мистико-анархические мечтания»²⁷, имея в виду книгу «Мистический анархизм» (СПб.: Факелы, 1906), вышедшую с предисловием Вяч. Иванова «Идея неприятия мира».

Не случайно в письме к Зайцеву Иванов досадует, что «испытал вновь старинную обиду за него (Г. Чулкова. — Л. И.) при чтении некролога (в «Совр. Зап.»), подписанного, к сожалению, Зинаидо Николаевну Гиппиус»²⁸. «Старинная обида» возвращает Иванова к воспоминаниям о резких нападках в печати со стороны Гиппиус²⁹, а также В. Я. Брюсова, Андрея Белого на книгу Чулкова. Об оценке Зинаидой Гиппиус Чулкова в этот период можно судить, в частности, по уничижительным характеристикам в ее письмах к Брюсову, где говорилось о «мистическом чулказизме» «беспомощно-глупого человека». Участие же в «произведении чулковской кухни» Иванова Гиппиус называла «позорноватым»³⁰. И спустя годы, невзирая на трагический повод для выступления в печати, в не-

крологической статье³¹ Гиппиус с тем же безжалостным высокомерием рассуждает о «характерных внутренних свойствах» Чулкова, главный из которых она определила так: «Он обладал редкостным — и счастливым! — даром, который можно назвать даром «самомечтания»», то есть — не подозревал о своих «всё-ма средних» «литературных и умственных способностях» и отсутствии самостоятельности. О «Годах странствий» автор заметила: «Даже передавая неверные факты, — он не лжет: он верит, что так и было»³². Не исключено, что в нескрываемой неприязни автора некролога отражались и реакции на расказы Чулкова «Ненавистники» (1924), где неприглядно выведены Мережковский и Гиппиус, а также на описание в «Годах странствий» атмосферы в «Доме Мурузи» с присутствием «духом сектантства»³³.

Совсем иные взаимоотношения, далеко переходящие за рамки творческих, деловых, связывали Георгия Чулкова с Вячеславом Ивановым. Откликаясь на весть о кончине «дорогого и незабвенного» друга, Иванов признавался: «Ведь я его очень любил»³⁴.

Об их «духовном сближении», сменившемся в дальнейшем сердечной дружбой (в том числе семьями), вспоминали Лидия Иванова в «Книге об отце», сам Чулков в «Годах странствий» и его жена Надежда Григорьевна, взявшая на себя завещанный ей труд — продолжить книгу мужа. Ее воспоминания «Моя жизнь с Г. И. Чулковым и встречи с замечательными людьми» не были завершены и остались в рукописи³⁵. Несмотря на то что наиболее содержательная глава — «Вячеслав Иванов», охватывающая период с 1905 по 1928 год, с рассказами о Башне и ее посетителях, фрагментами из переписки Чулковых и Ивановых³⁶ уже опубликована, нам представляется не лишним привести еще один отрывок из воспоминаний Надежды Григорьевны.

«Глава 8

1910 год»³⁷

Осенью 1910 года мы поехали в Италию, где провели около месяца, посетив в Риме Вячеслава Иванова, жившего там с его падчерицей, Верой Шварсалон»³⁸.

³¹ Гиппиус З. Н. О счастливости (Г. И. Чулков) // Современные записки. 1939. № 68. С. 462–463.

³² Там же. С. 463.

³³ Чулков Г. Годы странствий. С. 145–148.

³⁴ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 290.

³⁵ РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 35. № 192.

³⁶ См.: Чулкова Н. Г. «Ты — память смолкнувшего слова...». Из воспоминаний о Георгии Чулкове / Публ. и предисл. Л. Ильиной // Вестник Русского Христианского Движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1989. № 157. С. 134–135.

³⁷ Далее публикуется глава из «Воспоминаний» Н. Г. Чулковой: «Нескучное. Петербург. Италия» (РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 35. № 192. Л. 129–131).

³⁸ Г. Чулков, вспоминая о первом посещении Италии в 1907 г., также рассказывает о встрече в Риме с Ивановым: «Бродя по Риму с таким глупом, как Вячеслав Иванов, воинству великое наслаждение» (Чулков Г. Годы странствий. С. 251). Однако в 1907 г. Ивановы жили в России, на лето уехали в Загорье, куда пригласили и Чулкова. В октябре Иванов телеграммой вызвал Надежду Григорьевну — помочь в уходе за своей тяжело больной женой. Но было поздно: спустя два дня, 17 октября, Л. Д. Зинаидовна-Ангелин скончалась. (См.: Чулкова Н. Г. «Ты — память смолкнувшего слова...». С. 134–135).

²³ Зайцев Б. К. Письма. 1901–1922 // Зайцев Б. К. Собр. соч. М., 2001. Т. 10 (доп.). С. 176. Надежда Григорьевна Чулкова (урожд. Степанова, в 1-м браке Петрова, 1874–1961) — жена Г. И. Чулкова.

²⁴ Чулков Г. Откровенные мысли. С. 461.

²⁵ Чулков Г. Годы странствий // Вступ. статьи, сост., подгот. текста, коммент. М. В. Михайловой. М., 1999. С. 273.

²⁶ Там же. С. 103.

²⁷ Там же. С. 99.

²⁸ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 290.

²⁹ Антон Крайний. Иван Александрович неудачник (Г. Чулков. О мистическом анархизме. Вступ. статья В. Иванова о неприятии мира) // Вестн. 1906. № 8. С. 48–51.

³⁰ Перепица З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Д. В. Filosofova с В. Я. Брюсовым (1906–1909) / Публ. М. В. Толмачева, коммент. Т. В. Вороничевой // Литературоведческий журнал. 1991. № 15. С. 127, 176, 134. См. также: Михайлова М. В. З. Н. Гиппиус и Г. И. Чулков // Зинаида Гиппиус: Новые материалы; Исследования. М., 2002. С. 307–319.

Из Флоренции Г<еоргий> Ив<анович> написал В<ячеславу> Ивановичу в Рим. В ответ он пригласил нас приехать в Рим, обещая устроить для нас помещение. К нашему приезду он снял для нас комнату с видом на Форум. Он позвал нас обедать в свою любимую trattoria. За обедом порядочно выпил вина и опьянел. Вера укоризненно смотрела на него, но как слишком оживлялся в беседе. Это было 17 октября (с<тарого> стиля) — третья годовщина смерти его жены и матери Веры — Лидии Дмитриевны. Но никто из нас не произнес ее имени за столом. Мне показалось, что Вера держит себя с Вяч<еславом> Ив<анович> чем не как дочь с отчимом, но скорее как товарищ. А у В<ячеслава> Ив<анович> как выпивали иногда иронические словечки по адресу Веры. Мне было горько и обидно. Мы еще в России слышали о том, что В<ячеславу> Ив<анович> женится на Вере. Эта пора его жизни отмечена его книгой стихов «Нежная Тайна»³⁹.

Рим мы видели впервые⁴⁰, и хорошо, что не с «бедкером» в руках мы его осматривали: нам показывал его ученый историк и поэт.

В<ячеслав> Ив<анович> знал Рим великолепно. Знал и любил его. Он знал и современный Рим. Мы осматривали Рим по его памяткам в разные эпохи его существования: Рим дохристианский, первых веков христианства и далее — средние века, век Возрождения. Мы были в катакомбах, в загородных дворцах императоров и знатных римлян. Были также на вилле Зинанды Волконской. Между прочим, там, в саду ее виллы есть кусок стены, к которой прилежно множество носов, вероятно, отбитых от статуи или найденных в развалинах. Их много — этих носов — самой разнообразной формы. Я вспомнила, что Гоголь бывал иногда у Волконской здесь, и подумала, что, может быть, это подало ему мысль написать его рассказ «Нос»⁴¹.

А какие фонтаны в Риме! Их позднее воспел Вяч<еслав> Иванович в своих девяти сонетах, когда в последний раз посетил Рим, покинув родину.

Он прислал нам в Россию эти сонеты как бы на память о наших тогдашних прогулках по Риму⁴².

Коллизей и другие развалины заставили нас полюбить Пиранези⁴³, так прекрасно запечатлевшего красоту разрушения. Мы стали покупать его гравюры на память о Риме.

Эти несколько дней, проведенных в Риме, прошли очень быстро. Вячеслав Иванович в день нашего отъезда решил угостить нас в trattoria специально итальян-

скими кушаньями, вызвал повара, долго совещался с ним, после чего нам предложили какие-то особые национальные блюда и напитки.

Наконец, распрощавшись с гостеприимным другом нашим, мы направились опять во Флоренцию, в наш маленький отель «Casa Nordini», где обедают за общим столом несколько скромных путешественников из разных стран, где на ночь греют постели по старинному способу, ставя жаровню с горящими угольями прямо под одеяло; где камин едва согревает комнату в сырую дождливую погоду. Нам нравился этот дом своей стариной и простотой. Но во Флоренцию я очень пострадала от москитов.

Через несколько месяцев после нашего возвращения в Россию мы узнали, что В<ячеслав> Ив<анович> венчался в Риме с Верой⁴⁴.

Сердечная близость, дружба семьями не прекращалась вплоть до отъезда Иванова в Италию. Напоследок судьба свела их в Москве, куда Ивановы приехали в 1913, а Чулковы в 1917 году. Надежда Григорьевна вспоминала:

«Начались грабежи и пьянство <...> Становилось жутко. В Петербурге еще страшнее. Я решила переехать в Москву <...> а к осени вернулся Г<еоргий> Ив<анович> в Москву, и мы устроились в собственной квартире, которую любезно предоставила нам наша знакомая домовладелица — вдова фабриканта и городского деятеля — Евдокия Ивановна Лосева. Эта дама — художница и меценатка — была богата и щедро помогала художникам в их нуждах. <...> Е<вдокия> Ив<ановна> Лосева сдала нам маленький флигель на ее усадьбе при ее особняке на Смоленском бульваре, д. 8. Здесь мы с Г<еоргием> Ив<анович>ем прожили 22 года, а я живу и доселе, в 1949 году, спустя десять лет после смерти Г<еоргия> Ив<анович>а. В этом нашем милом маленьком домике с тремя окнами на Смоленский бульвар столько мы видели у себя людей, приходивших беседовать с Г<еоргием> Ив<анович>ем, привлекавшим многих своим живым и отзывчивым характером, увлекательной беседой, своим умом, добротой и гостеприимством. Здесь мы пережили столько ужасов во время революции, столько испытаний, лишений, болезней. Здесь умер наш пятилетний сын и в 1939 году умер и сам Георгий Иванович»⁴⁵.

В главе «20-й год»⁴⁶ Надежда Григорьевна возвращается к семейным трагедиям Ивановых и Чулковых, приводя в воспоминаниях письмо к ней мужа:

«Умерла В. К. Иванова (Шварсалон)⁴⁷. Сегодня я был на ее похоронах в Ново-Девичьем монастыре. Я почему-то плакал, чувствуя, должно быть, как все мы близки к смерти <...>

От Вячеслава Ивановича, который только что похоронил жену, было получено письмо:

³⁹ Иванов В. Нежная тайна. СПб., 1912.

⁴⁰ Во время первого итальянского путешествия 1908 г. Чулковы побывали в Милане, Венеции, Флоренции, Болонье, Падве.

⁴¹ Сведения о подобной стене обнаружить не удалось. В настоящее время на территории виллы З. Н. Волконской находится посольство Великобритании (см.: Бочаров И. Н., Глушакова Ю. П. Салон З. А. Волконской как окно в Европу для Пушкина и его друзей // Россия и Италия: Встреча культур. Вып. 4. С. 109–165). Н. В. Гоголь впервые приехал в Рим в марте 1837 г., а его повесть «Нос» была опубликована в 1836 г.

⁴² Цикл «Римские сонеты» написал Ивановым осенью 1924 г., вскоре после того, как поэт «в последний раз посетил Рим», но опубликован лишь в 1936 г. (Современные записки. 1936. Кн. 62). Тексты семи сонетов, в числе других стихотворений Иванова, ходивших по Москве в списках, приводит Н. Чулкова в воспоминаниях (РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 35. № 192. Л. 211 об. — 220).

⁴³ Пиранези — гравер и архитектор XVIII в. в Италии (примеч. Н. Г. Чулковой).

⁴⁴ Венчание состоялось летом 1913 г., в Livorno. Обряд совершал тот же священник, что венчал В. Иванова и Л. Д. Зинovieву-Анибал (Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 52).

⁴⁵ РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 35. № 192. Л. 171–172.

⁴⁶ Там же. Л. 181.

⁴⁷ Вера Константиновна Иванова (урожд. Шварсалон) скончалась 8 августа 1920 г.

Кисловодск, 27. X-1920.

Дорогой и старый друг Георгий!

Бросаю на тебя взгляд соросыпато и плачу о Тебе, о вас, с вами. Известие пронзило меня. Многим в жизни бывали мы сближены; общаемся ныне страшною чашей. Вместе втроем испекуем: "Но не моя да будет воля, а Твоя".

Вячеслав Иванов»⁴⁸.

Летом 1924 года Чулков с тяжелым сердцем проводил Иванова в Италию, понимая, что это конец всяческому общению. 7 января 1925 года, сообщая В. А. Меркурьевой римский адрес Вяч. Иванова, Чулков так объяснял свое молчание: «Я с ним не переписываюсь по понятным причинам, хотя все, казалось бы, меня к этому нудит»⁴⁹. Лишь спустя три года, 14/27 января 1928 года, Чулков и сам воспользовался этим адресом:

«Дорогой Вячеслав Иванович! Как странно, что мы не пишем друг другу так долго! А ведь так мало осталось старых друзей. Иные стали чужими за рубежом, иные ушли, — как Блок и Соллогуб — "стеною бледной на дальний огонек"... И сам я — чувствую — "на роковой стою очереди"⁵⁰...

Как ты живешь? К чему бы ни склонялась твоя душа, уверен я, что она — по-прежнему — как лира Орфея, и потому всем нужна, а мне, твоему неизменному поклоннику, особенно. Я не утратил надежды увидеть тебя. В моих руках оказались списки пяти твоих стихотворений, из коих "Собаки" и "Палинодия" потрясли мое сердце.

"Палинодия" <в оригинале по-гречески> переписана рукою Надежды Григорьевны многократно, и она вручает это стихотворение друзьям — даже тем, кто глух к поэзии, в надежде, что эта песня пробудит сонных.

Мы по-прежнему живем в нашем маленьком домике. Напоминаю тебе на всякий случай мой адрес: Смоленский бульвар, 8, кв. 2. Я по-прежнему страдаю от недугот: худо дышу, ужасно кашляю, — в ноябре чуть не умер: было воспаление легких и шла горлом кровь. Но я живу.

Позволь тебе, как моему мэтру, дать отчет о моих "днях и трудах"<...>».

Приведу далее перечень своих литературных работ, Чулков писал:

«В списке моих "трудов" — я забыл — имеется еще нечто, чем я горжусь: *cuticium vitae* Вячеслава Иванова. Сия записка была подана при квалификации тебя по категории А в ЦЕКУБУ в тот год, когда назначалось тебе академическое обеспечение. Мне легко было доказать, что твоя деятельность как ученого и поэта имеет всемирное значение. Таково было задание, мне официально предложенное <...>»⁵¹.

⁴⁸ Письмо является откликом на кончину от менингита 21 сентября 1920 г. пятилетнего сына Чулковых Владимира. Среди других писем-соболезнований Н. Г. Чулкова приводит и письмо Б. К. Зайцева от 28 сентября 1920 г. (опубл.: *Зайцев Б. К.* Собр. соч. Т. 10 (доп.). С. 165).

⁴⁹ *Иванова Л. Н.* Вячеслав Иванов: Неоправданное письмо // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 263.

⁵⁰ А. А. Блок скончался 7 августа 1921 г., Ф. Соллогуб — 5 декабря 1927 г. Чулов приводит цитаты из стихотворений Вяч. Иванова «Собаки» (1927) и Ф. И. Тютчева «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (1870), посвященного памяти горячо любимого брата, Н. И. Тютчева.

⁵¹ РАИ. Оп. 3. № 204. Л. 1-2 об.

В ответном письме Иванов выражает признательность другу:

«Твой, пусть преувеличенно, и даже сверх меры хвалебный (здесь цель, думаюется, оправдывает средство!), отзыв о моей (кромой на обе ноги) "деятельности", существенно решил дело в ЦЕКУБУ на мою пользу; а ведь в итоге этого доброго для меня дела (хоть ты и покривил ради него душою) меня с детьми до сих пор кормят в нашем добровольном изгнании. Этого доказательства истинной дружбы твоей и дети мои никогда не забудут»⁵².

В своем письме Чулков сообщил об интересе к стихам Иванова, ходящим в списках по Москве, в редакции журнала «Красная новь», чем вызвал его немалое беспокойство и бурную переписку с О. А. Шор⁵³. Еще будучи в Москве, Шор, пожалуй, более, чем кто-либо, хлопотала об «академическом обеспечении» Иванова, а приехав осенью 1927 года в Рим, приняла на себя многие другие заботы о его семье и постепенно словно заменила поэту многих оставленных в России друзей. Не случайно в оценке ориентации «Красной новью» Иванов доверился не Чулкову, а О. Шор, которая подсылажала в письме от 10 февраля 1928 года: «Имя Чулкова в данном случае, простите мне, — не порука; он способен не до конца учесть ситуацию, несмотря на всю его любовь к Вам, не сообразить, в какой мере *ответственно* такое выступление»⁵⁴. Получив исчерпывающую информацию о журнале, Иванов ответил редакции дипломатическим отказом, а Чулкова в письме от 30 марта 1928 года укорил за то, что тот «сватал» его с журналом⁵⁵.

Несомненно, Чулков действовал из самых дружеских побуждений (не исключено, что именно эта «миссия» служила в его глазах легальным поводом для письма за границу). Не оущая перемен в настроении Иванова, обрадованный успехом в Москве его последних стихов, Чулков, поддерживая инициативу его выступления в советской печати, надеялся еще и таким образом помочь «оправдать» получение им стипендии. Во втором (и последнем известном нам) письме, от 21 мая 1928 года, Чулков выражает искреннее огорчение укором друга за «сватание» с журналом, называет это недоразумением, но, разумеется, не может быть откровенным и наивно обещает: «...дам разъяснения при свидании»⁵⁶. Вскоре Чулову удалось переслать в Рим свою статью «Последнее слово Достоевского о Белинском» с надписью: «Дорогому другу Вячеславу Иванову с любовью Георгий Чулков. 1930»⁵⁷.

⁵² *Чулкова Н. Г.* «Ты — память смолкнувшего слова...». С. 149. — Кроме того, Г. Чулков, наряду с Ал. Н. Чеботаревской и И. М. Дятлевским, немало хлопотал о сохранности имущества, архива и библиотеки, оставленных Ивановам в Москве.

⁵³ См.: Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор / Публ. А. А. Кондориной, Л. Н. Ивановой, Д. Риди и А. Б. Шипкина // Русско-итальянский архив. Шв. Вячеслав Иванов: Новые материалы. Салерно, 2001. С. 276-293.

⁵⁴ Там же. С. 278.

⁵⁵ *Чулкова Н. Г.* «Ты — память смолкнувшего слова...». С. 148-149.

⁵⁶ РАИ. Оп. 3. № 204. Л. 3.

⁵⁷ Статья Чулкова, находящаяся в библиотеке Вяч. Иванова в Риме, опубликована в сб.: Достоевский, М., 1928. Вып. 3. С. 61-81.

Происходило естественное отдаление когда-то близких людей, что было продиктовано и новыми условиями образовавшейся изоляции. В частности, в этот период Вячеслав Иванов в своих письмах в Россию должен был поддерживать версию о временной командировке, дабы сохранить то самое «академическое обеспечение». Видимо, не случайно он не касается в письме к Чулкову проблем, более всего его волнующих, — связанных с «закреплением» в Италии, с устройством будущего своих детей. Возможно, отчасти из-за этих предосторожностей, а также желая по-настоящему и как можно скорее врат в «другую жизнь», Иванов почти не прикладывал усилий для продолжения прежних сердечных связей с оставшимися в Советской России.

О. А. Лекманов, Е. В. Глухова
(Москва)

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Эта статья сознательно не снабжена каким-либо сужающим тему подзаголовком, поскольку ее назначение — обобщение и сведение воедино многочисленных разрозненных биографических фактов и наблюдений. Хочется надеяться, что собранные вместе и подсвечивающие друг друга, они позволят по-новому взглянуть на творческие и человеческие взаимоотношения двух поэтов.

Скорее всего, Осип Мандельштам познакомился с Вячеславом Ивановым в апреле-мае 1909 года, когда в своем литературном салоне, на Башне, Иванов организовал занятия по стиховедению, названные им «про-Академией». Первое появление юного поэта на Башне может быть датировано 23 апреля 1909 года по письму Е. И. Дмитриевой к М. А. Волошину¹. Согласно воспоминаниям Е. К. Герцык, Мандельштама представила Иванову бабушка (С. Г. Вербловская), с родственником которой — пушкинистом С. А. Венгеровым, хозяин Башни был неплохо знаком: «Однажды бабушка привела внука на суд к Вячеславу Иванову, и мы очень веселились на эту поэтову бабушку и на самого мальчика Мандельштама»². В протоколе заседаний «про-Академии» (его вела М. М. Замятнина) при перечислении участников Мандельштам неоднократно упоминается как Мендельсон³.

16 мая 1909 года состоялся мандельштамовский поэтический дебют на Башне. В. А. Пяст вспоминал о реакции Иванова на выступление юного поэта: «Вяч. Иванов, конечно, очень хвалил, — но ведь это было его всегдашним обыкновением»⁴. И. В. Одоевцева в своих беллетризованных мемуарах со слов самого Мандельштама привела похвалы старшего поэта: «Он очень хвалил мои стихи: “Прекрасно, прекрасно. Изумительная у вас оркестровка ямбов, читайте еще. Мне хочется послушать Ваши анапесты и амфибрахий”»⁵. Этому свидетельству (и многим другим, куда более достоверным) явно противоречит категорическое суждение поздней Ахматовой, ненавидевшей Иванова: «Вяч. Иванов <...> не расслышал Мандельштама»⁶.

¹ Кулченко В. П. Осип Мандельштам в Киммерии // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 187.

² Герцык Е. К. Воспоминания. Париж, 1973. С. 60.

³ См.: Гаспаров М. Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 94, 97, 101.

⁴ Пяст В. А. Встречи. М., 1997. С. 101.

⁵ Одоевцева И. В. На берегах Невы // Звезда. 1988. № 3. С. 147.

⁶ Ахматова А. А. Листки из дневника // Ахматова А. Requiem. 1989. С. 146.

О степени дружеской близости мэтра символизма и начинающего стихотворца судить сложно. Тринадцатого августа 1909 года, находясь в заграничном путешествии, Мандельштам отправляет письмо Иванову, в котором отвечает об ивановском сборнике «По звездам» (СПб., 1909) восхищено: «Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем», но дерзко: «Вы самый непонятный, самый темный, в обыденном словоупотреблении, поэт нашего времени» [там же]. Неудивительно, что переписка не была поддержана Ивановым. В сентябре или октябре 1909 года Мандельштам жаловался в письме к Волошину: «...милый Вячеслав Иванович <...> при искреннем ко мне доброжелательстве не ответил мне на письмо, о котором просил однажды» [там же, с. 16]. Поэтому письма Мандельштама Иванову становятся все более краткими, в основном, младший поэт отправляет старшему свои стихи. По предположению Омри Ронена, на одно из этих стихотворений («Как тень внезапных облаков...», 1910) Иванов позднее ответил стихотворением «Парус» (1912)⁷.

Вместе с тем известно, что в сентябре 1909 года Иванов искал комнату для Мандельштама в Петербурге, о чем оставил запись в своем дневнике [II, 801–803]. По некоторым сведениям, первую публикацию Мандельштама в престижном «Аполлоне» С. К. Маковского в 1910 году устроил именно Иванов⁸.

С осени 1909 года заседания Поэтической Академии продолжались в редакции «Аполлона» под названием «Общество ревнителей художественного слова». Согласно записям дневника С. П. Кабукова (близкого приятеля обоих поэтов), в 1910 году на заседаниях ОРХС присутствовали как Иванов, так и Мандельштам⁹.

В сюжетной и образной структуре мандельштамовских стихотворений 1909–1910 годов обнаруживается воздействие эстетической теории Иванова¹⁰ и (в меньшей степени) — влияние его поэтического творчества¹¹. Присланные Мандельштамом Иванову стихотворения (всего 24) содержат явные и инверсированные отсылки к поэтическим ивановским книгам «Прозрачность» и «Сог Арденны», а также к сборнику философско-эстетических трактатов Иванова «По звездам». Так, образ змея в поэтике раннего Мандельштама во многом восходит к ивановской статье «Две стихи в современном символизме» (II, 537), представляя собой различные реализации космогонического мифа Иванова (см. мандельштамовские стихотворения «Змей» (1910), «В самом себе, как змей, таюсь...» (1910), «Когда мозаик никнут травы...» (1910)). С образами из эссе-

истики и поэзии Иванова также перекликаются ключевые мотивы мандельштамовских стихотворений «Silentium» (1910)¹², «Когда удар с ударами встречается...» (1910)¹⁴, «Необходимость или разум...» (1910)¹⁵, «Раковина» (1911)¹⁶, «Сегодня дурной день...» (1911)¹⁷.

В начале сентября 1911 года Мандельштам в разговоре со случайным собеседником (В. Ф. Боцяновским) высказался о старшем поэте восторженно: «Иванов в своем уборе из старых слов точно пышный ассирийский царь. Он весь красота. Мне кажется, что если бы Иванова не было — в русской литературе оказалось бы большое пустое место»¹⁸. Тем не менее к 1912 году в личных отношениях Мандельштама и Иванова произошло охлаждение, прежде всего — в связи с мандельштамовским участием во враждебном Иванову «Цехе поэтов», трансформировавшемся в акмеизм. Мандельштам именно на Башне у Иванова 14 марта 1911 года познакомился с Ахматовой (здесь же произошло мандельштамовское сближение с Н. С. Гумилевым), в дальнейшем члены «Цеха» и Иванов взаимно дистанцировались друг от друга. В воспоминаниях Н. Я. Мандельштам воспроизведено остро оппозиционное восприятие Мандельштамом личности и творчества Иванова в период формирования акмеизма как независимого литературного направления: «Он ни разу в жизни не вспомнил, что говорил про стихи Вячеслав Иванов, Сологуб, Волошин и другие поэты старших поколений. К ним у него было смешное отношение — внешняя почтительность и скрытое внешнее озорство»¹⁹. Однако есть все основания полагать, что подобные суждения мандельштамовской вдовы были во многом инициированы ретроспективными высказываниями мужа 1920-х годов, а еще в большей степени — поздней Ахматовой, которая писала, что к 1911 году никакого пиетета к Вяч. Иванову в Мандельштаме уже не было²⁰.

Так или иначе, но в своем манифесте «Утро акмеизма» Мандельштам действительно вступает в полемику с Ивановым: «Символизм томился, скукал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*» [I, 180]²¹. Полемические (но не только

¹² *Malmstad J.* Mandelstam's «Silentium»: A poet's response to Ivanov // *V. Ivanov: poet, critic and philosopher*. New Haven, 1986.

¹³ *Мей А. Г.* Комментарий. С. 290.

¹⁴ Там же. С. 320.

¹⁵ *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов: заметки к теме // «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 108.

¹⁶ *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме... С. 119–120.

¹⁷ Цит. по: *Тимечник Р. Д.* «Камень», 1913 // *Памятные книжные даты*. 1988. М., 1988. С. 186; ср. со строкой «На голове царей божественная пена» из стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тут же парус...» (1915), перекликающейся со строками из стихотворения Иванова «Поты духа»: «Мы — всплески рдной пены / Над бедностью морей / Покинъ змеены племы, / Восхляд среди царей».

¹⁸ *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 72.

¹⁹ *Ахматова А. А.* Листки из дневника. С. 125; ср. с приведенной в начале этого абзаца характеристикой Иванова, данной Мандельштамом как раз в 1911 г.

²⁰ Подробнее см.: *Блинов В.* Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма // *Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov*. II. Testi in Russo. Firenze, 1988; *Мей А. Г.* Комментарий. С. 336–337; *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме... С. 121–122; о перекличках эссеистики Мандельштама 1910-х гг. с эссеистикой Иванова см.: *Мей А. Г.* Комментарий. С. 331–334.

⁷ *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1997. Т. 4. С. 14. — Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках.

⁸ См.: *Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. С. 90.

⁹ *Мей А. Г.* Комментарий // Мандельштам О. Э. Камень. JL, 1990. С. 346; II, 801–803.

¹⁰ О. Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С. П. Кабукова // Мандельштам О. Э. Камень. С. 245.

¹¹ *Мей А. Г.* Комментарий. С. 277; *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 119–128; *Мусатов В. В.* Две перспективы // *Лирика Осипа Мандельштама*. Киев, 2000. С. 34–54.

¹² *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. М., 2004. С. 28.

полемические) отсылки к статьям и стихам Иванова содержат акмеистические стихотворения Мандельштама «Казино» (1912)²², «Notre Dame» (1912)²³, «В таверне воровская шайка...» (1913)²⁴, «Ода Бетховену» (1914)²⁵, «И поныне на Афонсе...» (1915)²⁶.

Чтобы правильно оценить творческие взаимоотношения Иванова и акмеистов, необходимо вспомнить ретроспективное признание Мандельштама из его статьи «О природе слова» (1921): «...сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» [1, 229]. Приведем здесь также два мандельштамовских инскрипта на первом «акмеистическом» издании его дебютной книги «Камень» (1913): «Вячеславу Иванову с радостным восхищением. Автор. 13 мая 1913»; «Вячеславу Ивановичу Иванову с глубокой признательностью и настоящей любовью. Автор. 2 октября 1913. Петербург»²⁷.

Новый этап взаимоотношений Осипа Мандельштама с Вячеславом Ивановым наметился осенью 1914 года, через несколько месяцев после начала Первой мировой войны. Мандельштам присутствовал при произнесении в зале Тенишевского училища речи Иванова, исполненной «гура-патриотизма невысокого стиля»²⁸, облаченной немецких заволастителей²⁹. 7 февраля 1916 года Каблуклов записал в дневнике, что Мандельштам вернулся из Москвы «после свидания с Вяч. Ивановым, признавшим его "Камень"». Особенно В. И. понравился «Имя божие», «Бессонница. Гомер...»³⁰. Возможно, что тогда же (1915, Петроград, или же 1916, Москва) Мандельштам слушал доклад Иванова «Взгляд Скрябина на искусство» (III, 175). В своем докладе «Скрябин и христианство» (1915–1916) младший поэт полемизирует с Ивановым в определении творчества А. Н. Скрябина через призму мистического пути посвящения. Дар Скрябина, в противовес ивановской концепции, он определяет как дар художника христианской культуры. Несмотря на это, оба доклада во многом перекликаются: мандельштамовское определение Скрябина как «солнца-сердца» русской культуры [1, 201] восходит не только к докладу Иванова, где Скрябин назван «солнечным художником», но и к соответствующему разделу книги Иванова «Cor Ardens».

В равной мере можно указать и на то, что «образ ночного солнца» в докладе Мандельштама о Скрябине восходит к статье Иванова «Мысли о символизме» (1908), где речь идет о Дионисе-Никтелиосе, или «ночном Солнце»; другим источником этого образа может являться статья Иванова «Орфей» (1912), где

указывается на то, что Орфей в древних мистических культах представлял собой единство дневного Аполлона и ночного Диониса³¹. Синонимическим коррелятом к мотиву «ночного солнца» у Мандельштама служит мотив «черного солнца», например в стихотворениях «Эта ночь непоправима...» (1916), «Сумерки свободы» (1918), «Когда в теплой ночи замирает...» (1918), «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920). Одним из возможных источников этих мотивов опять же служит доклад Иванова «Взгляд Скрябина на искусство», а также лирика Иванова в целом (стихотворения «Ночное Солнце», «Сердце Диониса», «Солнце-двойник», «De Profundis»)³².

В оставшейся неопубликованной при жизни обоих поэтов мандельштамовской заметке «О современной поэзии (*К выходу "Альманаха Муз"*)» (1916?), творчеству Иванова этого периода ставится неутешительный диагноз (в унисон с оценками ивановских стихов, высказанными в рецензиях других акмеистов: Н. С. Гумилева, С. М. Городецкого, В. И. Нарбута): «В стихах В. Иванова какая-то пресыщенность, все заранее известно. Поэт достиг, очевидно, того величия, когда ему позволено и сонному прикасаться к кифаре, чуть касаясь ее перстами» (далее Мандельштам цитирует строки из стихотворения Иванова «Весна») [1, 207]. В свою очередь, 12 декабря 1915 года Иванов публично холодно высказался о стихотворении Мандельштама «Я не увижу знаменитой "Федры"...»³³.

В период мандельштамовского увлечения греческой античностью для него актуализировалась роль Иванова как знатока, переводчика и интерпретатора соответствующих текстов: в стихотворении «На каменных отрогах Писерии...» (1919) он «тщательно использовал книгу Иванова «Алкей и Сафo» (1914) (где представлены ивановские переводы из этих поэтов)³⁴. «Литературным источником» стихотворения Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920) послужил «отрывок из "Послания на Кавказ" Вячеслава Иванова»³⁵.

В последний раз Мандельштам, сопровождаемый женой, посетил Иванова в Баку в июне 1921 года (в 1924 году Иванов навсегда покинул СССР). В дневнике М. С. Альтмана зафиксирована весьма сдержанная оценка Ивановым тогдашней мандельштамовской поэзии: «...стихи, очень сильные технически, чем он и славится»³⁶. В дневнике Альтмана со слов Иванова переписан монолог, обращенный к нему Мандельштамом: «Я думал <...> что Вы мне скажете обо всем происходящем, и вот Вы говорите мне, что решительно ничего не знаете, не видите и не понимаете. Я называю это священным катарактом»³⁷.

²² Лекманов О. А. Книга об акмеизме... С. 108–109.

²³ Лекманов О. А. Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов... С. 123.

²⁴ Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 149.

²⁵ Там.: *Сезаг Д. М.* Осип Мандельштам. История и поэтика. Jerusalem; Berkeley, 1998. Ч. 1. Кн. 1. С. 325–327, 330–338.

²⁶ См.: Лекманов О. А. Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов... С. 109.

²⁷ Ласунский О. Г. Мандельштам и книга // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 401.

²⁸ Борис Пастернак. Познаниянная привязанность. Переписка с О. М. Фрейденберг. М., 2000. С. 11. Там же; о возможном влиянии военной «доктрины» Иванова на «военные» стихи Мандельштама см.: Лекманов О. А. Книга об акмеизме... С. 521–524; *Сезаг Д. М.* Осип Мандельштам... С. 358.

²⁹ О. Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С. П. Каблуклова... С. 252.

³¹ Ронен О. Похороны солнца в Петербурге. О двух театральных стихотворениях Мандельштама // *Звезда*. 2003. № 5.

³² Terras V. The black sun: Orphic imagery in the poetry of Osip Mandelstam // *SEEJ*. Vol. 45. N 1. [Д[авидович Г. В.]. По поводу собрания сочинений Осипа Мандельштама // *Опыты*. Нью-Йорк, 1956. Кн. 6. С. 93.

³³ Тарановский К. Ф. О поэзии... С. 125 и далее; см. также: Левинсон Г. А. «На каменных отрогах Писерии»: материалы к анализу // *Russian Literature*. 1977. Vol. 2–3.

³⁴ Тарановский К. Ф. О поэзии... С. 140 и далее.

³⁵ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 69.

³⁷ Там же.

По-видимому, бакинская встреча внесла определенные коррективы в чувства, которые по отношению к Иванову испытывал Мандельштам: в серии мандельштамовских статей и заметок начала 1920-х годов, оценивающих вклад модернизма (и символизма, в частности) в отечественную поэзию, об Иванове говорится хотя и с уважением, но не без едкости. Включив в заметке «Выпад» (1923) имя Иванова в список русских поэтов «не на вчера, не на сегодня, а навсегда» [2, 409], Мандельштам дал развернутую характеристику его творчества в статье этого же года «Буря и натиск»: «Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, — «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым. Арханка Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительно мышлению, то есть сравнительно времен. Эллинистические стихи Вячеслава Иванова написаны не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском родном наречии» [2, 292]. Отзвук этой мандельштамовской характеристики Иванова находим в позднейшем стихотворении Мандельштама «Батюшков» (1932): «Наше мученье и наше богатство, / Косноязычный, с собой он принес / Шум стихотворства и колокол братства».

Однако в написанной годом раньше заметке с «гумилевским» заглавием «Письмо о русской поэзии» (1922) Мандельштам высказался об Иванове куда более иронично: «От космической поэзии Вячеслава Иванова, где "даже минерал произносит несколько слов", осталась маленькая византийская часовенка, где собрано уцелевшее великоление многих сгоревших храмов» [2, 237]. Источником цитаты внутри этой характеристики Иванова был впервые установлен С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдиным³⁸ — Мандельштам использовал издательскую цитату из «Бесов» Ф. М. Достоевского, пересказывающего сумбурную поэму Степана Верховенского³⁹. Эта параллель также ясно прослеживается в поэтике воспоминаний Надежды Яковлевны Мандельштам, в тех ее частях, которые касаются образа Иванова⁴⁰.

Реминисценции из статей и стихов Иванова встречаются в поэзии Мандельштама 1920–1930-х годов⁴¹, а также в его поэтологическом эссе «Разговор о Данте» (1933)⁴². Хотя в мемуарах С. И. Липкина о Мандельштаме сообщается, что младший поэт «поругивал Вяч. Иванова»⁴³, Последняя же из известных

нам ивановских оценок Мандельштама — вполне доброжелательная. Летом 1924 года, беседуя с П. А. Журовым о современной поэзии, Иванов спросил его: «Ну скажите, кто есть в поэзии? Один Кузмин. Кузмина я люблю. Немного Мандельштам»⁴⁴.

Вероятно, в творческой полемике с Ивановым создавались мандельштамовские переводы из Ф. Петрарки⁴⁵. Несколько неожиданно отзвуки знаменитой «Менады» Иванова обнаруживаются в одном из последних дошедших до нас стихотворений Мандельштама «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (1937) (И. В. Кукулин — устное наблюдение).

³⁸ Василенко С. В., Фрейдин Ю. Л. Примечания // Мандельштам О. Э. О современной поэзии (К выходу «Альманаха муз»). Письмо о русской поэзии // День поэзии. М., 1981. С. 194.

³⁹ Подробнее см.: Лекманов О. А. Книга об акмеизме... С. 561–564.

⁴⁰ Аверинцев С. С. Были очи острее тонкой косы... // Новый мир. 1991. № 1. С. 240.

⁴¹ См.: Ronen O. An approach to Mandelstam. P. 45–48, 173–174 (о «рифельной оде» (1923) Мандельштама и «Бороздах и межах» Иванова; см. также: р. 349–350 — об Иванове и стихотворении Мандельштама «1 января 1924»); Лекманов О. А. Книга об акмеизме... С. 109–110.

⁴² См.: Ronen O. An approach to Mandelstam. P. 48; Лекманов О. А. Книга об акмеизме... С. 127.

⁴³ Липкин С. И. Углы, пылающий огнем // Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 3. С. 29.

⁴⁴ Цит. по: Субботин С. И. «...Мои встречи с вами нетленны...»: Вячеслав Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П. А. Журова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 228.

⁴⁵ Вендцова Т. Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки (на примере сонета CCCXI) // Русская литература. 1991. № 4.

Д. М. Магомедова
(Москва)

ОТСРОЧЕННЫЙ ОТВЕТ: К ПРОБЛЕМЕ «ВЯЧ. ИВАНОВ И Б. ПАСТЕРНАК»

Диалог Бориса Пастернака с символистской традицией, как это справедливо отмечается в современных исследованиях, растянулся «почти на весь XX век»¹. Однако и до сих пор далеко не всегда понята и осмыслена роль каждого из участников этого диалога. При изучении символистских истоков творчества Пастернака, как и позднейшего дистанцирования от символизма и нового возвращения к нему в период работы над «Доктором Живаго», обычно возникают имена Блока, Андрея Белого, Брюсова, гораздо реже — К. Бальмонта, и еще реже — Вяч. Иванова. Возможно, объясняется это тем, что Пастернак весьма редко упоминал о нем в своих статьях, никогда в печати не обсуждал его теоретические статьи, а в мемуарных очерках «Охранная грамота» (1929) и «Люди и положения» (1957) имя Иванова названо, но не выделено среди других символистских знаковых фигур.

Так, в «Охранной грамоте» Пастернак вскользь вспоминает, как летом 1914 года он встретился с ним, когда жил на даче у Балтрушайтиса на Оке в Тульской губернии: «Там под боком жил Вячеслав Иванов». И сразу же его заслоняет фигура Маяковского: «В парке было много змей. Речь о них заходила ежедневно. О змеях говорили за ухой и на кухне. Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском. В этом не было ошибки. Я его боготворил. Я олицетворял в нем свой духовный горизонт. С гиперболизмом Гюго первым на моей памяти стал сравнивать его тогда Вячеслав Иванов»².

В «Людах и положениях», написанных более чем через четверть века после «Охранной грамоты», Пастернак называет Иванова среди тех, с кем ему пришлось встречаться и общаться в Москве: «Я имел случай и счастье знать мно-

гих старших поэтов, живших в Москве, — Брюсова, Андрея Белого, Ходасевича, Вячеслава Иванова, Балтрушайтиса» [4, 311]. И все эти имена тут же заслоняются фигурами Блока и Маяковского, о которых рассказывается особо. В рассказе о лете 1914 года исчезают даже те немногие подробности, о которых говорилось в «Охранной грамоте»: «В имени было много лиц из художественного мира: поэт Вячеслав Иванов, художник Ульянов, жена писателя Муратова» [4, 327]. Упоминается и об охлаждении их отношений в 1915 году из-за С. Боброва, постоянно ссорившего Пастернака с так называемыми старшими: «Мне сделал трогательную надпись на подаренной книге Вячеслав Иванов. Бобров в кругу Брюсова высмеял надпись в таком духе, точно я сам дал толчок зубокалству. Вячеслав Иванов перестал со мною кланяться» [4, 330].

В то же время письма Пастернака 1912–1914 годов дают возможность увидеть, что оба поэта испытывали друг к другу несомненный интерес и даже симпатию. Так, 26 июля 1912 года Пастернак, находящийся в Марбурге, просит А. Л. Штиха купить и переслать ему несколько новых символистских сборников:

«Блока из собр<ания> стихотв<орений>. II том, кажется, это — Нечаянная радость (не ту, которую ты брал у меня читать, та, помнится. Была I-м томом) — Вяч. Иванова Cor Ardens (тоже второй или третий том, я не знаю, во всяк случае, у меня ничего нет Иванова, читал же я тот томик, который в своем заглавии имел что-то Звездное или Ночное) — и, наконец, Брюсова — ту его книгу стихов, которая представляет собою выбор из всех прежних, — не знаю, “Пути” ли это “и перепутья”, или же “Все напевы” или еще что» [5, 71–72]. Из этого письма ясно, что до 1912 года Пастернак, скорее всего, уже прочел «Кормчие звезды», если только речь не идет о книге статей «По звездам» (СПб.: Оры, 1909).

В письме к Л. О. и Р. И. Пастернакам (<июль 1914 г. >) общение с Ивановым на даче у Балтрушайтиса выглядит несколько иначе, нежели в позднейших мемуарных очерках. Прежде всего становится очевидным, что общение было активным и регулярным: «Сейчас чуть ли не ежедневно бываю у Ржевских и Ивановых. Вяч. Ив. остроумный, глубокомысленный собеседник и в прошлом, в молодых своих вещах серьезный поэт чистой воды. В нем есть что-то, напоминающее Гёте, конечно, только в манере держать себя» [5, 86].

Письмо позволяет понять тональность и содержание бесед с Ивановым (в том числе и упомянутые в «Охранной грамоте» разговоры о змеях): «Он знает, что мы разных с ним толков, но не скрываем, в особенности через посредство своей секретарши <...> — благоволил ко мне. Доказывает, что то, что я называю просто обостренно выразительностью и вообще истинной, оригинально-созданной художественностью — есть я-с-и-о-и-д-е-и-и-е!! И когда я ему говорю что-то о наблюдениях над змеями или о том, как я представляю себе солнце в Египте, с тою свойственной мне манерой *неазиатности* от нехудожественной привычки и верности своему впечатлению, к каким бы неожиданностям оно меня ни приводило, он повторял, что это все плоды ясновидения, и, если бы я умел это запечатлеть так, как я умею об этом рассказывать, я заявил бы себя крупнее и значительнее, чем я, быть может, мечтаю об этом и т. д.» [5, 85–86].

¹ См.: Клин О. 1) Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. Март–Апрель. С. 25; 2) Художественная система Пастернака и символизм // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 331–345. См. также: Лавров А. В. Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Themes and variations. Темы и вариации: Сборник статей и материалов в честь Лазаря Флейшмана. Сентфидра, 1994. С. 40–56; Магомедова Д. М. Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. V: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 2000. С. 111–115; Горепин Л. Л. Начало полета: Тема воздушного пути в прозе Пастернака 1910 года // Studia Russica. XIX. Budapest, 2001. С. 345–352; Казмирук О. Ю. Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003 и др.

² Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 221. — Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы.

«Ясновидение» художника — важнейшая тема эссенстики Вяч. Иванова на протяжении всей его жизни. В статьях 1907–1910 годов эта тема связывается с теорией «реалистического» символизма, суть которого в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) сформулирована так: «Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозреть и благовестовать сокровенную волю сущностей» (II, 538–539), или, как сформулировано ниже в той же статье: «Пифоос реалистического символизма: чрез Августиново „transcende te ipsum“, к лозунгу а realibus ad realiora» (II, 553), от реального — к реальному. Цель реалистического символизма — «мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещей, чем самые вещи (res reales), о воспринятом мистическим сознанием бытии, более существенном, чем самая сущность» (II, 548), творение мифа «ясновидением веры» (курсив мой. — Д. М.) (II, 556). «Реалистический символизм», подлинное религиозное ясновидение противопоставлено в статье «идеалистическому символизму», вносящему в творчество преобразовательное начало, художественный субъективизм, свободное сочетание индивидуальных ассоциаций, где «символы <...> суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием. <...> Этот метод есть импрессионизм. Идеалистический символизм обращается ко впечатлительности. Напротив, реалистический символизм, в своем последнем содержании, предполагает *ясновидение вещей* (курсив мой. — Д. М.) в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе. Его метод не импрессионизм, а чистая символика или, если угодно, гиероглифика» (II, 552–553).

То, что разговор о ясновидении художника был спровоцирован наблюдениями Пастернака над змеями в парке, странным образом отсылает к началу цитируемой статьи Вяч. Иванова: «Символ есть знак, или озаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только „мудрость“, а крест как символ только: „жертва искупительного страдания“. Иначе символ — простой гиероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет озаменованное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освещению. <...> Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом — другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного вселенства» (II, 537).

Сопоставление письма Пастернака и статьи Вяч. Иванова позволяет в определенной степени реконструировать не только тематику, но и логику разговоров обоих поэтов. Слова Пастернака о «независимости от нехудожественной привычки и верности непосредственному впечатлению», скорее всего, означают отказ от привлечения книжной эрудиции для истолкования жизненных наблюдений. С тематикой этих бесед можно связать и описание сентябрьского

«вымершего парка» в «Охранной грамоте»: «На дорожку выкатился сж. На нем *египетским иероглифом*, как сложенная узлом веревка, валялась дохлая гадюка. Он шевельнул ее и вдруг бросил и замер. И снова сломал и осыпал сухую охапку игл и вынул и спрятал свиную морду. Все время, что длилось затемнение, то сапожком, то шишкой сбирался клубок колочей подозрительности, пока *предвестье* (курсив мой. — Д. М.) возрождающейся несомненности не погнало его назад в нору» [4, 223]. Слово «предвестье» тоже из лексикона Вяч. Иванова — ср. название его статьи «Предчувствия и предвестия».

О том, что проблема «реалистического» символизма была важна для Пастернака еще до непосредственного ее обсуждения с Вяч. Ивановым, свидетельствуют тезисы его доклада «Символизм и бессмертие» (1913), завершающиеся фразой: «Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством?» [4, 683].

Диалог с Вяч. Ивановым о природе поэтического творчества не получил явного продолжения в статьях Б. Пастернака. Однако в двух стихотворениях 1956 года, вошедших в книгу «Когда разгуляется», — «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» и «Ночь», — обнаруживаются реминисценции как из поэзии, так и из эссенстики Вяч. Иванова, свидетельствующие о том, что он продолжал оставаться для Пастернака одним из внутренних, хотя и не явных собеседников. Символистский подтекст стихотворения «Ночь» уже становился предметом специального анализа. Остановимся на первом стихотворении, открывающем книгу и, следовательно, концентрирующем наиболее важные для всего цикла тематические комплексы.

С наибольшей очевидностью внутреннюю связь стихотворения Пастернака с эссенстикой Вяч. Иванова демонстрирует заключительная строфа:

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука (курсив мой. — Д. М.) [2, 73].

Эти строки с очевидностью восходят к следующему фрагменту статьи Вяч. Иванова «Нищие и Дионис» (1904): «Жизнь человеческого рода должна быть непрерывным устремлением к одной цели, *все туже натягиваемой тетивой одного титанического лука*» (курсив мой. — Д. М.)³ (I, 724).

Трудно предположить, что эта почти буквальная цитата из Вяч. Иванова появилась в стихотворении Пастернака случайно. Скорее, она оказывается указанием на не очевидный для современного читателя смысловой субстрат, требующий включения известного и на первый взгляд совершенно прозрачного стихотворения в неожиданный контекст теории символистского жизнетворчества, развиваемой в эссенстике Иванова.

Статья «Нищие и Дионис» является одним из первых изложений идей книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», концепции творчества, осно-

³ Благодарю Н. Д. Тамарченко за указание этой параллели.

ванной на антиномии двух начал — дионисийского и аполлинического. С именем Диониса связаны представления об экстастическом опьянении, выходящем за грани индивидуального бытия погружении творца в изначальную ночную музыкальную стихию Первоединого, с именем Аполлона — воплощение дионисийских откровений в пластических образах, зримых в творческом сне. Одна из важнейших тем статьи — размышление об антиномичности художественного творческого акта, соединяющего дионисийские «музыкальные упоения» с аполлиническим стремлением «к ясности классической и пластической четкости» (I, 718).

В контексте теории творчества Вяч. Иванова первые строки стихотворения Пастернака «Во всем мне хочется дойти / До самой сути» — воспринимаются как своего рода вариация формулы «a realibus ad realiora», но в ином стилистическом регистре, на первый взгляд меняющем смысл этого символистского лозунга. Если «realiora» в понимании Вяч. Иванова несет в себе несомненный сакральный смысл («мистическое исследование скрытой правды о вещах»), то выражение «до самой сути» совсем не обязательно подразумевает апелляцию к метафизическому плану бытия. Однако в следующей строфе это выражение, как это свойственно лирике Пастернака, получает ряд синонимических обозначений в перечислительной конструкции: «до сущности», «до их причин», «до оснований, до корней, до сердцевин». Далее, в описании гипотетических строк «о свойствах страсти» этот синонимический ряд продолжается: «ее закон», «ее начало», «ее имен инициалы». Наконец, в предпоследней строфе синонимический ряд завершается выражением «вложил живое чудо».

Каждое звено этого синонимического ряда в отдельности может быть прочитано как вполне обиходное и лишенное всякого мистического сакрального подтекста. В то же время потенциально в каждом из них содержится второй семантический план, позволяющий увидеть возможность иного, сакрального истолкования каждого звена в отдельности и совокупности всего ряда, совершенно очевидно ведущего к значению «Бог», «Божественное первоначало».

На протяжении всего стихотворения этот скрытый план ни разу не становится явным. Более того, — тема творческого акта в стихотворении движется от перечисления внутренних «первоначал» к внешним, случайным и единичным признакам «страсти» («О беззаконьях, о грехах, / Бегах, погонях, / Нечаянностях влопыхах, / Локтях, ладонях», «В стихах б я всё дышанье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты», «Фольварков, парков, рош, могил»), которые тоже оказываются частью все того же ненаписанного стихотворения. По сути дела, эти «нечаянности» тоже раскрывают «закон» и «начало» страсти и, следовательно, продолжают синонимический ряд, связанный с темой «Бог». Именно благодаря этому продолжению синонимического ряда создается самый важный, не формулируемый прямо поэтический вывод о причастности каждой единичной, малой и случайной «частицы бытия» мировому смыслу.

Так поэтическая мысль Пастернака вольно или невольно сближается с концепцией художественного творчества, сформулированной в эссеистике Вяч. Иванова. И анализируемое стихотворение содержит не одну, отмеченную выше, а целый ряд отсылок к статье «Ницше и Дионис».

Первые же строки стихотворения «Во всем мне хочется дойти / До самой сути», как и слова из второй строфы «до сущности протекших дней» перекликаются с описанием дионисийского начала в творческом акте в статье Иванова: «Одно дионисийское как являет внутреннему опыту его сущность», не сводимое к словесному истолкованию, как *существо* красоты или поэзии» (I, 719). Слова «Я вывел бы ее закон, ее начало» — с тем же описанием существа Диониса: «начало, разрушающее чары “индивидуации”» (I, 718).

Описание будущего стихотворения также имеет ряд соответствий в статье Иванова, интерпретирующей дионисийский творческий акт:

В стихах б я всё
Дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Ср.: «Зазеленели луга под весенним веянием бога; сердца разгорелись; напряглись мышцы высокой воли. Значительным и вещим стал миг мимолетный, и каждое дыхание улегченным и полным, и усиленным каждое биние сердца» (I, 716).

«В этом пафосе боговмещения полярности живых сил разрешаются в освободительных грозах» (I, 719).

Мысль об антиномичном начале творчества («Достигнутого торжества / Игры и муки») проходит через всю статью «Ницше и Дионис».

Ср.: «Только при условии некоторой внутренней антиномии возможна та игра в самораздвоение, о которой так часто говорит он, — игра в самоискаание, самоподстергание, самоуклождение, живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом и встреч с собою самим, почти зрительное видение безысходных путей и неисследимых тайников душевного лабиринта» (I, 718).

«Торжество тризны — жертвенное служение мертвым — сопровождалось разнузданием половых страстей. <...> Бог страдающий, бог ликующий — эти два лика изначала были в нем нераздельно и неслиянно зримы» (I, 720).

Слова о «живом чуде» творчества Шопена также перекликаются с размышлениями Иванова о «дионисийском» творчестве:

«Здесь Дионис — вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом, неистомного в своем пламенном бинии, в содроганиях пронзающей боли и нечаянной радости, в замираниях тоски смертельной и возрождающихся восторгах последнего исполнения» (I, 720).

«Дионисийское состояние знает единый свой, безбрежный миг, в себе несущий вечное чудо: каждое мгновение для Ницше восходящая и последующая ступень, шаг приближения к великой грядущей године» (I, 724).

Остается добавить, что и чрезвычайно редкая в лирике XIX — начала XX века метро-ритмическая структура стихотворения «Во всем мне хочется дойти...» — чередование 4-х и 2-стопного ямба (МЖМЖ), до Пастернака

дважды встречалось в лирике Вяч. Иванова. Первый раз — в стихотворении «Лилия» из сборника «Прозрачность» (М., 1904):

Под Тибуром, в плющах руин,
Твой луч я встретил
И стебель долгий — и один
Тебя заметил.
И грезой, после многих лет,
Зову, печален,
Твой в полдень мне рассветший свет,
Звезда развалин.
Встань, на лазури стройных скал
Души, белея,
И зыбля девственный фиал,
Моя лилея! (I, 760).

Второй раз — в стихотворении из цикла «Соседство» из сборника «Нежная тайна» (СПб., 1912):

Жилец и баловень полей,
Где пел Вергилий,
Сноп цветущих миндалей
И белых лилий
На утро вешних именин,
В знак новолетья
Неотцветающих первин
Привык иметь я.
А ныне сиротой живу
В краю печальном:
Кто обовьет мою главу
Венком миндальным?
Ты, Рим сын, в урочный срок
Святого края
Несешь мне весть, как ветерок,
Былого рая! (III, 49).

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что в своей концепции поэтического творчества расхождения Пастернака с Вяч. Ивановым и символизмом в целом оказывается не столь радикальными. Главные различия проходят через проблему степени допустимости «обихода» в стилистику и, еще важнее, в «метафизику» поэтического творчества. Даже вполне признаваемый символистам «мистицизм в повседневно» на практике отнюдь не снимал иерархии «быта» и «бытия», что по-настоящему произошло только в поэзии Пастернака.

Ю. Е. Галанина
(Санкт-Петербург)

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД НА БАШНЕ ВЯЧ. ИВАНОВА

В. Э. Мейерхольда по праву относили к «завсегдашней» Башни Вяч. Иванова¹. Устремленность хозяев Башни и посетителей «сред» «к соборности» не могла не быть связанной с театром, способным объединить многоликую массу людей, с искусством, несущим очищение и преображение. По словам Г. И. Чулкова, близко знакомого с Мейерхольдом со студенческих лет², «театральная жизнь Петербурга была тогда бледной и вялой <...>. Символисты — и я в том числе — решительно отказывались примириться с тогдашним театральным эклектизмом и скукою казенной сцены. В кружках символистов поговаривали о каком-то новом театре. Похоронить натурализм и психологизм <...> в самом деле пришла пора.

Идея символического театра висела в воздухе»³.

Для Мейерхольда лето 1905 года прошло под знаком экспериментального Театра-Студии при Московском Художественном театре, на сцене которого делались попытки выработать художественные приемы нового, условного театра⁴.

В работе Студии нашли отражение идеи создания мистериального театра, изложенные к этому времени Вяч. Ивановым в ряде статей, публиковавшихся в журнале «Весь»⁵. Мейерхольд приглашал В. И. Иванова и Л. Д. Зиновьеву-Аннибал войти в Литературное бюро Студии, которое в значительной степени должно было определять направление сценических исканий этого театрального коллектива⁶. В репертуарных планах Студии была постановка «Тантала» Вяч. Иванова⁷.

¹ См.: *Обер Р., Гфеллер У.* Беседы с Дмитрием Вячеславовичем Ивановым / Пер. с фр. Е. Баевской, М. Яснова. СПб., 1999. С. 38.

² *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999. С. 225–226.

³ Там же. С. 225–226.

⁴ Опыт работы Театра-Студии позднее, летом 1906 г., был обобщен Мейерхольдом в статье «Натуралистический театр и театр настроения», вошедшей в его программную работу «Театр (К истории и технике)» в сборнике ««Театр»: Книга о новом театре» (М.: «Шиповник», 1908. С. 123–176).

⁵ «Нищие и Дионис» (1904. № 5), «Новые маски» (1904. № 7), «Вагнер и Дионисово действо» (1905. № 2).

⁶ *Староский С. В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М., 1991. С. 50. См. также: *Театр*. 1994. № 2. С. 106.

⁷ *Чулков Г.* Театр-Студия // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М., 1997. С. 47.

Также предполагалось устройство ряда литературных вечеров, посвященных поэтам-символистам, в частности Иванову⁸.

В июле 1905 года Мейерхольд писал композитору Илье Сацу о работе над постановкой пьесы Метерлинка «Смерть Тентзелия»:

«...все мы пришли к заключению, что исходная точка для нас — богослужение. Спектакль Метерлинка — нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд. Его драма больше всего проявление и очищение душ»⁹.

О необходимости «священнодействовать в творческой работе»¹⁰ на сцене говорил не только Мейерхольд. Эти идеи носились в воздухе; еще в 1902 году А. Блок писал З. Н. Гиппиус:

«Мне странно то, что Вы пишете о сцене, о том, что с нее нельзя говорить о будущем. Мне иногда кажется, что, несмотря на все внешнее опешение современного театра, стоит актеру иметь талант (а это не так уж редко), чтобы сейчас запахло литургией. И даже в самой завуалированной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность, медлительность и привычка быть королем, жрецом... и немного пророком»¹¹.

Со статьей, посвященной Студии и демонстрирующей хорошую осведомленность о ведущейся работе, в сентябрьском номере «Вопросов жизни» выступил Г. И. Чулков. Он акцентировал внимание на намерении строителей нового театра вернуть современной сцене ее древнее, высокое, сакральное значение, приблизиться к «религиозно-мистическому театру», «создать *новый* театр мистической драмы», «найти новый мистический опыт»¹². «Пророком» такого возрожденного театра Чулков называл В. И. Иванова, с которым блок тесно связан по редакционным делам «Нового пути» и «Вопросов жизни».

Однако осенью 1905 года окончательно выяснилось, что театр, на который Мейерхольд возлагал большие надежды, не будет открыт. Труппа была распущена. Двадцать восьмого октября В. Я. Брюсов писал Г. И. Чулкову: «Театр "Студия" прекращается ввиду революционных дней. Но часть труппы, с В. Э. Мейерхольдом, намерена на свой страх давать спектакли»¹³. В другом письме 1905 года Брюсов сообщал тому же адресату: «Осколки труппы

театра "Студия" в единении со мной затевают "политический театр". Можно сделать нечто стоящее внимания»¹⁴. Параллельно с этим в Петербурге в октябре 1905 г. Г. И. Чулков задумал издание сборника «Огни»¹⁵, который, согласно его намерению, должен был «представить наших "декадентов" в их отношении к дням мятежным»¹⁶. Но уже в ноябре идея этого издания трансформировалась в намерение выпускать журнал, а затем альманах «Факелы».

А. М. Ремизов в «Розановых письмах» в записи 20 ноября 1905 года упоминал замысел нового издания:

«Затеваются журнал "Факелы". Соединение декадентов с "Знанием"»¹⁷. Это все Г. И. Чулков мудрует <...>.

Приехал Мейерхольд. "Факелы" соединяются и с Мейерхольдом. Стало быть, и журнал и театр "Факелы"»¹⁸.

Вероятно, идея создания театра «Факелы» родилась во время ноябрьской поездки Г. Чулкова, Вяч. Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в Москву, где в это время находился Мейерхольд¹⁹.

После неудачи с Театром-Студией Мейерхольд переживал тяжелый период. Г. Чулков в воспоминаниях писал:

«Приехав в Москву, я застал его в меланхолии и без определенных планов. В то время была мне свойственна уверенность в том, что на путях искусства все препятствия можно преодолеть, и я стал убеждать Мейерхольда переселиться в Петербург, где мне казалось легче найти средства и возможности для основания нового символического театра.

Вскоре в самом деле Мейерхольд переключался в Петербург и даже поселился в моей квартире»²⁰.

Именно в это время, вынашивая планы создания нового театра, Мейерхольд становится частым посетителем Ивановых, о чем свидетельствуют письма Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Зямтнинной, представляющие собой наиболее подробную хронику событий и встреч, происходивших в 1905–1907 годах в квартире Вяч. Иванова на Таврической улице.

⁸ Чулков Г. Годы странствий. С. 340.

⁹ Позднее Г. Чулков писал: «Декабрьская книжка "Вопросов жизни" была последней книжкой этого журнала. Я объединил часть сотрудников "Вопросов жизни" вокруг сборника "Факелы". Первоначально предполагалось, что этот сборник будет называться "Огни"» (Чулков Г. Годы странствий. С. 394).

¹⁰ Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4: Александр Блок. Новые материалы и исследования. С. 372.

¹¹ 30 ноября Л. Д. Зиновьева-Аннибал сообщила М. М. Зямтнинной: «Итак (я писала в открытом письме) образовался новый журнал с / одно слово неразборчиво. — Ю. Г. / участием Леон-ида» Андреева: Факелы. О редакции и участии Вячеслава еще не говорю ибо идут большие препирательства и борьба на этой почве» (ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 28).

¹² Ремизов А. М. Собр. соч. [Т. 7]. АХРУ. М., 2002. С. 55.

¹³ В записной книжке Мейерхольда, относящейся к этому времени, имеются недатированные записи, в которых упоминаются встречи с Г. И. Чулковым, В. Я. Брюсовым и Л. А. Суларжикиным (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 156–156 об.).

¹⁴ Чулков Г. Годы странствий. С. 226.

⁸ Веси. 1905. № 4. С. 75.

⁹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 57.

¹⁰ Рудинский К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 54.

¹¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 44–45. — В отношении к рубежу 1901–1902 гг. наброски статьи о русской поэзии Блок отмечал «несомненное как внутреннее, так и внешнее сходство между богослужебными обрядами вдохновенных иереев и игрой на сцене вдохновенных актеров; ибо и священнослужитель олицетворяет Христа и актер совершает свою литургию» (Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 28).

¹² Чулков Г. Театр-Студия. С. 45–48.

¹³ Чулков Г. Годы странствий. С. 342.

В письме к М. М. Замятинной, отправленном 28 ноября 1905 года, Л. Д. Зинovieва-Аннибал упоминала закрытие Театра-Студии и планы Мейерхольда переехать в Петербург с труппой²¹. 30 ноября она писала о намерении отъездить свою пьесу в петербургский «театр Мейерхольда»²². Переезд Мейерхольда в Петербург состоялся лишь 21 декабря²³. Но еще в ноябре на Башне начинала осуществляться идея соединения «Факелов» с журналом политической сатиры «Жупел». Оба издания предполагали создать собственный театр, в качестве режиссера пригласить Мейерхольда, для оформления спектаклей привлечь художников-мирисуников, связанных с изданием сатирического журнала. Идея создания политического театра увлекла Горького и М. Ф. Андрееву. Для Иванова сближение с «Жупелом» было важно и из финансовых соображений.

Двадцать восьмого ноября на Башне состоялась первая встреча сотрудников «Жупела» с «факельщиками», 30 ноября Л. Д. Зинovieва-Аннибал писала М. М. Замятинной: «В понедельник было собрание «Факельщиков» у нас <...>. Вяч<еслав> пытался никого не обидеть и производил «Факелы» от трех родоначальников: Декадентов, «Знания» и «Мира Искусства»»²⁴.

Как писал Г. Чулков, в обсуждениях программы и художественного направления театра при «Факелах», объединивших представителей разных художественных школ, символистов и писателей-знаньевцев, не было единства.

«Было два плана: один план — создание театра по программе Вяч<еслава> Иванова — “разрушение рамп”, театр-культ, торжество хорового начала; другой план, менее радикальный, “более внешний”, по программе, которую потом отчасти осуществил Мейерхольд в реформированном театре В. Ф. Коммиссаржевской»²⁵.

Проект театрального действия в театре «Факелы» дал Л. Габрилович, чатысь посетитель Ивановых:

«Сцена скрытана за тяжелой портьерой. Она даже не угадывается, потому что к каждому представлению зал убран и декорирован по-новому и сцена из одной его части переносится в другую. В зале нет вызывающих заранее зевоту параллельных рядов кресел. Мебель в нем разбросана неправильно, по капризу и вдохновению художников. Хор “мистов” — писателей и актеров — встречает публику у входа, вмешивается в нее, быть может, раздает ей костюмы, дает знаки оркестру, старается стихами и диалогами или совместно разыгрываемыми сценами, в которые вовлекается публика, заранее подготовив настроение. Зрители как бы постепенно гипнотизируются, и когда они достаточно подготовлены, внезапно раздвигается занавес и на сцене, как в таинственном зеркале, загорается “золотой сон”»²⁶.

²¹ ОР ГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 24.

²² Там же. Л. 28.

²³ См.: Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 58.

²⁴ ОР ГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 28 об.

²⁵ Чулков Г. Годы странствий. С. 394.

²⁶ Галич Л. Дионисово действо и мистический театр «Факелы» // Театр и искусство. 1906. № 9. 26 февр. С. 139.

Мейерхольд, надеявшийся, что в журнале «Факелы» «возьмет верх декадентство»²⁷, вероятно, вполне разделял театральные идеи Иванова. Однако реализация программы Иванова вызывала большие трудности. На волне нового революционного подъема, связанного с начинавшейся в Москве декабрьской политической стачкой, мистицизм утрачивал свою актуальность. Будущий председатель ивановских «сред» Н. А. Бердяев в ноябре 1905 года сообщил Л. Н. Вилькиной в одном из писем: «Социал-демократические идеи царят, каждый день несет им победу, мистические идеи — гонимы...»²⁸.

Второго декабря вышел первый номер близкого к «Факелам» журнала «Жупел», в котором политические задачи, безусловно, подчинили себе художественные. Четвертого декабря Зинovieва-Аннибал сообщила Замятинной:

«Все эти вечера Вяч<еслав> возвращается к 2-м часам ночи <...>. Он захручен вихрями рождения “Факелов” <...>. Был и Чулков сегодня по моей просьбе, чтобы при моем посредничестве окончательно сговориться. Вячеславу нужно было уладить с ним. Кажется сговорились на том, что: 1) Вяч<еслав> и Мейерхольд получают редакторство Театрального отдела, что неказанно важно, т. к. помимо рецензий еще и *свой театр* “Факелы” и Вячеслав может наконец не только развивать свои программы возрождения театра, но и учиться практически, как нужно и как не нужно писать драмы самому. Кроме того Вяч<еслав> 2) в коллектив<ивной> редакции, и 3) соредатор с Габриловичем²⁹ философского отдела. Еще Чулков просит помогать ему прочитывать и судить рукописи по беллетристике...»³⁰.

Вероятно, происходящие политические события влияли на выработку программы театра. Девятого декабря Л. Д. Зинovieва-Аннибал в письме к М. М. Замятинной сокрушалась по поводу излишней социал-демократической ориентации журнала³¹. Шестнадцатого декабря 1905 г. Блок писал Чулкову:

«Дорогой Георгий Иванович. Не иду к Вам сегодня. Идея театра, *совсем* такого, как надо, показалась неосуществимой. Теперь я бы сам не мог осуществить того, чего хочу, не готов; но театр, который осуществится, более внешний, я думаю, пока, конечно, нужен и может быть прекрасным»³².

Новый театр требовал нового репертуара. Еще 26 ноября Мейерхольд «по поручению Г. И. Чулкова» предпринял поездку в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому «для приглашения мудрого старца к участию в журнале»³³ и в надежде

²⁷ Литературное наследство. М., 1979. Т. 90: «Яснополяские записки» Д. П. Маковского. Кн. 1. 1904–1905. С. 471.

²⁸ Бердяев Н. А. Письмо Л. Н. Вилькиной. 5 ноября 1905 г. // ОР ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 819. Л. 2.

²⁹ Леонид Евгеньевич Галич (наст. фам. Габрилович, 1878–1953) — литературный критик.

³⁰ ОР ГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 31–31 об.

³¹ Там же. Л. 43 об.

³² Чулков Г. Годы странствий. С. 372.

³³ В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. М., 1998. С. 39. См.: ОР ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 190. Л. 45 об.

получить пьесу для планируемого театра. Встреча Мейерхольда и сопровождавшего его Л. А. Сулержицкого с Л. Н. Толстым состоялась 26 ноября 1905 года и описана в «Яснополянских записках» доктора Д. П. Маковицкого³⁴. Согласно этой записке, во время разговора с Толстым Мейерхольд познакомил писателя с программой журнала, которую Толстой назвал «полюмической». Великий романист отрицал необходимость «свободы слова, печати и т. д.», утверждая, что есть единственная свобода — «свобода, основанная на Боге, на сознании его, служении ему». Мейерхольд говорил о необходимости создания театра для широкой аудитории, о преодолении «замкнутого круга» избранной публики. Высказанная режиссером идея создать «народный театр среди природы» вызвала поддержку Толстого. Доктор Маковицкий в «Яснополянских записках» пересказал сказанные по этому поводу слова Толстого:

«Если бы актер играл для всего народа, какие перемены, какое развитие в его игре получили бы! Держать во власти в течение трех часов тысячи людей! Как бы теперь можно было влиять драмой на тот нравственный, общественный переворот, который происходит! У греков все драмы были религиозные. Были мистерии. (Религиозные пьесы были бы теперь на очереди, было бы время для религиозных пьес.) Обедни — это тоже театральные представления».

Высказанные Толстым идеи были созвучны ивановским концепциям создания «театра-храма»³⁵ и идеям Мейерхольда о театре как богослужению, разрабатывавшимся им в Театре-Студии³⁶. Однако надежды на согласие Толстого написать пьесу для «Факелов» не оправдались.

Отсутствием необходимых пьес для нового театра были озабочены и хозяева Башни. Тридцатого ноября Л. Д. Зиновьева-Аннибал рассказывала М. М. Замятниной о работе над новой драмой-мистерией «Великий Колокол»:

«Занята своей драмой теперь дико. Странная символическая фантастика на современную, политическую, революционную тему. Или пан, или пропал. Я сожгла свои корабли и всем рассказывала — врагам-друзьям литературным (все они враги — друзья) нарочно, чтобы не было возврата и позор неудачи навсегда отбил у меня охоту быть «литератором» в ширке судорожных состязаний. Тогда пойду в действительную революцию... Или поставят мою драму в эту зиму в Петербурге в театре Мейерхольда...»³⁷.

Двадцатого декабря Л. Д. Зиновьева-Аннибал сообщила тому же адресату: «Вячеслав закончил маленькую драму «Факелы» в стиле его Орфея и Гелиада»³⁸.

³⁴ Литературное наследство. Т. 90: Яснополянские записки Д. П. Маковицкого. Кн. 1. 1904–1905. С. 471–473.

³⁵ См.: *Стаховский С. В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века. Лекции.

³⁶ См.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 54, 85.

³⁷ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 27об. — 28.

³⁸ «Орфей растерзанный» и «Гелиады» — произведения В. Иванова, написанные в стиле античных дифирамбов.

для 1-ого № «Факелов»»³⁹ — имеется в виду его дифирамб «Факелы», опубликованный в первом номере альманаха «Факелы»⁴⁰ и прочитанный осенью 1906 года на первой «среде» в театре Комиссаржевской. В январе 1906 года для театра «Факелы» Блок написал лирическую драму «Балаганчик».

Однако до приезда Мейерхольда планы создания театра «Факелы» не были ясны, репертуар не намечен.

Двадцать первого декабря Мейерхольд писал В. П. Веригиной: «Сегодня приехал в Петербург; имею в виду здесь устроиться, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается»⁴¹.

Двадцать четвертого декабря Лидия Дмитриевна сообщала Замятниной:

«Приходил неожиданно Мейерхольд со своей труппой. Вчера было собрание нас факельщиков у Слонимберга⁴², большого моего друга и уважителя. Собрание было для прочтения Вячеславовой новой драматической пьесы в роде «Орфея»⁴³. Он читал ее на Среде (хотя я Среду никто не оценивал ее художественно, т. к. была она чужда к теме «анархия» и возбудила тотчас острую перепалку <...> оказывается, что она привела в восторг факельщиков (Сомов, Слонимберг, Чулков и пр.) <...>. И вот вчера Мейерхольд и целая группа художников <...> обсуждала постановку драмы «Факелы». Хотят ею открыть театр под названием «Пролог». Было интересно. Все, увы, страшно. Все горят энергией и идеалами. Но денег ни у кого и все висит <...> в воздухе! Посмотрим, что скажет январь. Все же престелые эти все люди подлинные художники. <...> А я пишу, хотя кружится голова. Я вчера связала себя отчаянно, пригласив на чтение первого своего акта (имеется в виду драма «Великий Колокол». — Ю. Г.) Мейерхольда, актера-ов?», Слонимберга и Чулкова. Он же не готов <...>»⁴⁴.

Двадцать восьмого декабря Мейерхольд был на знаменитой «среде» Вяч. Иванова, во время которой произошел обыск⁴⁵. Присутствие Мейерхольда на квартире Иванова во время обыска не осталось незамеченным полицией. Этот факт отозвался позднее, когда в связи со службой в императорских театрах проверялась благонадежность режиссера. В одном из документов 1909 года начальнику Дворцовой полиции сообщалось, что Мейерхольд 28 ноября 1905 года был «застигнут на неразрешенном собрании в д. № 25 по Таврической ул. В квартире литератора Вячеслава Иванова И в а н о в а, но затем, по удостоверению звания, был освобожден без возбуждения дела о нем»⁴⁶.

³⁹ ОР РГБ. Л. 53 об.

⁴⁰ *Иванов Вяч.* Факелы. Дифирамб // Факелы. СПб., 1906. Кн. 1. С. 5–9.

⁴¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 58.

⁴² Константин Александрович Слонимберг (псевд. Эрберг, 1871–1942) — поэт и критик.

⁴³ Имеется в виду стихотворение «Орфей растерзанный» из второй книги лирики Иванова «Прозречность» (1904).

⁴⁴ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 15. Л. 62–63 об.

⁴⁵ Вторжение полиции в квартиру Иванова было связано с последовавшим 13 декабря 1905 г. расприжением о воспрещении в Петербурге публичных и частных собраний политического и экономического характера, согласно которому на устройство частных собраний необходимо было заранее получить специальное разрешение, что Ивановами, по всей видимости, сделано не было.

⁴⁶ РГИА. Ф. 508. Оп. 2. Ед. хр. 1883. Л. 6.

Знаменитый обыск на следующий день, 29 декабря 1905 года, был подробно описан в письме Зиновьевой-Аннибал к Замятинной:

«...вчера был у нас обыск от 11 веч<ера>» — <до> 4 утра, произведенный *вооруженной толпой* полиции. Солдаты полицейские стояли со штыками и ружьями наготове во всех дверях и у стен на часах. Была Среда, назначено было говорить о границах Религии и Мистики. Собралось блестящее (ровно 30 чел.) и как всегда отчасти неожиданное общество: Мереж<ков>ские, Соловьева⁴⁷, Фило<соф>ов, Вилькина-Минская⁴⁸, Венгерова⁴⁹ <...>, Нувель⁵⁰, Добужинский, Сюнерберг, Бакст, был и Аршибашев⁵¹, но ушел до полиции, Годин⁵², Пяст⁵³, Мейерхольд с женой⁵⁴, актер⁵⁵ и актриса Мунт⁵⁶, Щеголев с женой (ученый и изд<атель> журн<ала> «Былое»), <...> Габрилович, Бердяева, Чулковы (Ремизовых нет, а Розанов собирался, но к сожалению! не пришел), Сологуб с сестрой⁵⁷, мать Волошина⁵⁸, *милая дама* в шароварах, сестра Гиппиус⁵⁹ — художница, имени не припомню. Удивительно, что все приходит к нам первыми даже без приглашения, и что и старым мы не делаем визитов. Анюта и Васюня! были. В 11 часов дикий звонок. Я иду ворча, что это так настойчиво звонит, но незапертая дверь сама раскрывается и вваливается с устремлением вперед и ружьями на отвес орда полиции человек в 20, 30. Я оборачиваюсь в столовую и кричу: «Господа! Полиция!». <...> Мгновенно в каждой двери вырастают по два вооруженных ружьями со штыками полицейских ведь полиция теперь преобразена в войско солдат <...>. В передний ряды солдат со штыками вытянуты, кухня заполнена, моя спальня охраняется в темноте вооруженными часовыми с ружьями вокруг. Я бегу спасать свои аметисты в свою спальню, из темноты кричит солдат: «Нелзя сюда! — Мне нужно в мою комнату! — *Иди прочь.* — Вы что

грубите здесь! — Сама виновата! — Этот аргумент изумил меня неожиданностью своего философского смысла. Иду к гостям и говорю: — И Достоевский сказал: штыкой, пили чай, смеялись, читали стихи. Полиция принялась с *моего* стола. Вытащила все письма в кучу, сложила рукописи и Великий Колокол. Я завила: Это срочная рукопись. Оставьте мне мою работу! — А вы думаете, я не работаю. Думаете, я люблю свою работу? — Тем более оставьте мне мою работу, которую я люблю. И почему-то это вы делаете работу, которую не любите. Жизнь нам *один* раз дается, а вы ее как употребили? Не безумно ли вы поступаете, употребляя так скверно вашу жизнь? Умрете, и все кончено. А могли бы честнее жить. — (Потом я Колокол отстоял, и Вячеславу не дали его переписку из его стола, только *мою*, и остальные мои рукописи (кроме Пламеников, которых каким-то чудом не нашли) увезли в Охранное Отделение. <...>

Начался *личный* обыск. Обшаривали карманы. Нас, женщин, обыскивала жена швейцара, притащенная полицией, безграмотная, испуганная. Гоняли нас из комнаты в комнату, оцепляя ружьями. Сначала полиция имела такой вид, что ожидала вооруж<енного> сопротивления и была разъярена и испугана. Потом понемногу успокаивалась. Начался обыск квартиры. Божь мой, разворотишь все твои сундуки и ящики, Маруся, все комоды и шкапы, всю кухню, печи, чердак и особенно тщательно ящик с провизией, где вынимались все банки с грибами и квашеная капуста. <...>

Длилась гнусность до 4-х часов. <...> При обыске ничего не нашли кроме 3-х № «Революционной России»⁶⁰ прошлого года орган С. Р. случайно давно ко мне попавшего и еще не прочитанного. Но к концу вдруг сорприз ужасный: уведат под арест мать Макса Вол<оши>-на. Бедная <...> энергичная честная женщина с баском и в шароварах (крымская жительница) подернулась в первую минуту судорогой, она заплакала среди полицейских, потом оправилась... взяла немножко денег, взяла книг и отправилась под конвоем вниз по лестнице. Оказалось, нашли в ее пальто не сданный ею заграничный паспорт, а при ней заешный. <...> Но они объявили нам, что получили от Деюллина⁶¹ по докладу о результ<е> обыска приказ арестовать ее.

<...> Затем выпустили всех и ушли сами. Интересно, что Вячеславу и всем иным отдали под расписку все конфискован<ые> бумаги и письма, а *мое* все увезли, кроме «Колокола», кот<орый> пристав просмотрел лист за листом. И на бумагах были написано: кв<артир>-га г. Иванова, нет ничего, и пристав ответил это Вячеславу»⁶².

С обыском у Иванова связано письмо Д. В. Филофова М. В. Добужинскому от 30 декабря 1905 года, в котором Филофов просит художника дорисовать вишнетку к своей статье — «как-нибудь вроде штыков, упирающихся в <...> декадентку» и добавляет: «А не написать ли мне для “Жупела” quasi un’у фанта-

⁴⁷ Поэтесса Сергея Соловьева (псевд. Allegro, 1867–1924) — поэтесса, издательница, сестра В. С. Соловьева.

⁴⁸ Людмила (Изабелла) Николаевна Вилькина (Вилькен, в замужестве Виленкина, 1891–1920) — поэтесса, прозаик, переводчица, жена Н. М. Минского (Виленкина), племянница З. А. и С. А. Венгеровых.

⁴⁹ Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867–1941) — литературный критик, переводчица.

⁵⁰ Валтер Федорович Нувель (1871–1949) — чиновник особых поручений Капеллярши Министерства Императорского двора, музыкант-любитель, близкий друг художников группы «Мир искусства».

⁵¹ Михаил Петрович Аршибашев (1878–1927) — прозаик.

⁵² Яков Владимирович (Вульф) Годин (1887–1954) — поэт.

⁵³ Владимир Алексеевич Пяст (Пестовский, 1886–1940) — поэт, прозаик и переводчик.

⁵⁴ Ольга Михайловна Мейерхольд (урожд. Мунт, 1874–1940) — актриса-любительница, первая жена В. Э. Мейерхольда.

⁵⁵ Возможно, Борис Константинович Пронин (1875–1946) — актер и театральный деятель. Учился в режиссерском классе МХТ, сотрудничал с Мейерхольдом в Театре-Студии и позднее — в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, режиссер-распорядитель «Дома интермедий», основатель кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов».

⁵⁶ Екатерина Михайловна Мунт (1875–1954) — драматическая актриса, свояченица Мейерхольда, вместе с ним выступала на любительской сцене в Пензе, училась в Филармоническом училище у Немировича-Данченко, была актрисой Московского Художественного театра, Товарищества новой драмы, Театра-Студии и, позднее, Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской.

⁵⁷ Ольга Кузьминична Тетерикова (1865–1907) — сестра Ф. Сологуба.

⁵⁸ Елена Оттобальдовна Волошина (1850–1923) — мать М. А. Волошина.

⁵⁹ Татьяна Николаевна Гиппиус (1877–1957) — художница.

⁶⁰ «Революционная Россия» — журнал Союза социалистов-революционеров, в 1900 г. выходил в Томске, в 1902–1905 гг. — в Женеве.

⁶¹ Владимир Александрович Деюллин — генерал-майор, градоначальник (глава административно-полицейского управления) Петербурга.

⁶² ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Эд. кр. 15. Л. 70–73 об.

зию, как городские ждали Бодлэра»⁶³. Речь идет об упоминании гостями Иванова имени Шарля Бодлэра, прихода которого полицейские намеревались дождаться.

Сам Мейерхольд «неоднократно»⁶⁴ вспоминал об обыске в ивановской квартире. В 1930 году, в выступлении на дискуссии «Творческая методология Театра имени Мейерхольда» в Государственной Академии художественных наук (ГАХН), упоминая группу писателей (А. Блок, Л. Андреев, Ф. Сологуб и др.), искавших новые формы драматических произведений, он говорил: «А что же вы думаете, какое в 1905–1906 годах отношение было к этой группе? Каждого хотели схватить за шиворот. Я сам присутствовал при обыске и аресте ряда товарищей, которые были в этой комнате на совещании в квартире Вячеслава Иванова. Эту группу разыскивали, думали: а не скрывается ли под этим символическим покрывалом что-нибудь вредное для империи? Ведь какое отношение было? Не надо этого забывать. Надо все это учесть»⁶⁵.

Новогоднюю ночь 1906 года Мейерхольд провел у Ивановых в обсуждении проекта нового театра и предстоящего собрания сотрудников журнала «Жупел» и альманаха «Факель», на котором должен был присутствовать М. Горький. 1 января 1906 года Л. Д. Зиновьева-Аннибал писала: «Вчера встречали Нов-ый Год у нас все Мейерхольды⁶⁶, Чулковы, Волошинские <Орловой»⁶⁷, Давиденко, художница из Парижа⁶⁸ и... Беляевская⁶⁹ <...> До 11^{3/4} читался и обсуждался 1-й акт «Колокола». <...> Наши трое мушкетеров Чулк-ов», Вяч<еслав> и Мейерх<ольд> все время толковали в кабинете о важном событии! — собрании «Жупела» и «Факелов», т. е. Максима Горького и нас для разъяснения наших идей театральных и попытки к сближению без уступок с нашей стороны. Ведь «Жупел» открывает нам театр: — я писала кажется. Это «Знание» и значит деньги! Назначено на 3-е и... у нас! <...> Сам Максим будет у нас. Забавно и очень интересно»⁷⁰.

В письме Зиновьевой-Аннибал, написанном на следующий день, 2 января, сообщалось:

«Легли в 6 час., т. к. были на бурном и трудном собрании факельщиков и художников для сговора о речах перед Горьким. Сейчас еду к брату⁷¹ и к градоначальнику⁷² хлопотать о разрешении собрания у нас»⁷³.

⁶³ ГРМ. Ф. 115. № 322. Л. 2.

⁶⁴ Паст Вяч. Встречи. М., 1997. С. 294.

⁶⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. [В 2 ч.] М., 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 233; см. также: Ч. 1: 1891–1917. С. 313.

⁶⁶ Очевидно, В. Э. Мейерхольд, его жена О. М. Мейерхольд и ее сестра — актриса Е. М. Мушт.

⁶⁷ Александра Иосифовна Орлова (урожд. Буденчук, во 2-м браке Лукьянчикова, 1876–?) — преподавательница женского городского начального училища, знакомая М. А. Волошина и его матери по Костябелю.

⁶⁸ Елизавета Николаевна Давиденко (1867–?) — художница, парижская знакомая М. А. Волошина.

⁶⁹ Ольга Александровна Беляевская — поэтесса и прозаик, сотрудничала в журнале «Тропинка».

⁷⁰ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 2 об. 3.

⁷¹ Александр Дмитриевич Зиновьев (1854–1931) — брат Л. Д. Зиновьевой Аннибал, в 1905 г. гражданский губернатор, владелич делами городского управления администрации.

⁷² В. А. Деюлин.

⁷³ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 5.

Третьего января 1906 года в квартире Вяч. Иванова состоялось знаменитая встреча сотрудников альманаха «Факель» и журнала «Жупел», на котором присутствовал Горький. Л. Д. Зиновьева-Аннибал писала об этом:

«Вчера были Макс<им> Горький и Андреева, много художников «Жупела» и «Факелов», факельщики и представители «Жупела». <...> Горький жаждет соединения, говорил глубоко, гордо и умно. Очаровал нас с Вяч<еслав>ом. Будет у нас. Неприимимая плоская С<оциал>-Д<емократка> — Андреева. Но сколько энергии и огня во всех, что будет наш театр»⁷⁴.

Эта же встреча описывается в письме Вяч. Иванова к М. М. Замятинной:

«Вчера был — не знаю уж, плодотворный ли по практическим последствиям — но во всяком случае чрезвычайно характерный, знаменательный день в жизни нашего литературного мира. Максим Горький явился милым и кротким агитом, говорил мне много о необходимости слияния лит<ературных> фракций, о том, что мы, художники, все в России, etc. Потом началось заседание под председательством Мейерхольда. Говорил сначала я — около часа — о действе, потом Чулков (о мистическом) анархизме и новом театре, потом — Мейерхольд — о том, что мои идеи составляют основу театра «Факелов», и о том, как приближаться к его осуществлению. Потом — Горький — о том, что в России только и есть, что искусство, что мы здесь «самые интересные» люди в России, что мы здесь — ее «правительство», что мы слишком скромны, слишком преуменьшаем свое значение (!), что мы должны властно господствовать, что театр наш должен быть осуществлен в громадном масштабе — в Петербурге, в Москве, везде одновременно<но> — etc. Потом я в ответ, Чулков, Мейерхольд, Андреева, Лидия, Габрилович, я снова — о мистике. Заседание продолжалось от 2<?> до 5<?> и должно быть возобновлено»⁷⁵.

Об этом же собрании писал 5 января Е. Е. Лансере А. Н. Бенуа, упоминая горьковскую идею создания театра как смотря спектаклей «разнообразного направления»⁷⁶ и его обещание написать для будущего театра пьесу — «нечто совершенно иное, фантастическое, с великанями»⁷⁷.

Мейерхольд описывал это собрание в письме к В. Я. Брюсову от 6 января 1906 года:

«Дорогой Валерий Яковлевич!

3-го собрание состоялось. Так как от «Жупела» было слишком мало народу, решено созвать второе собрание и оповестить возможно большее количество лиц, интересующихся новой затеей.

От «Факелов» говорили В. И. Иванов, Г. И. Чулков и я.

После нас говорил Максим Горький.

⁷⁴ Там же. Л. 7 об. 8.

⁷⁵ Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 69.

⁷⁶ Горький и его эпоха. Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 1. С. 170.

⁷⁷ Сурис Б. Листок из частного архива. К истории журнала «Жупел» // Панорама искусств. М., 1981. № 4. С. 301.

Когда он говорил, казалось, что окружающие его литераторы ("Знание") утомляют его душу, которую влечет новый мир. Он был необыкновенно нежен к своим новым знакомым («Факель»), и когда ему задали вопрос, кого же из "тех" привлечь ко второму собранию непременно, он назвал Куприна и только. Между прочим, сильно врезались в память такие его слова: "в скудной России и существует *только* искусство, мы здесь ее "правительство", мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны *властно* господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции".

Ждем Вас ко второму собранию непременно. Оно будет числа 10–11 сего месяца.

<...> В пользу театрального фонда хотим устроить концерт. Тогда позволять читать стихи из Вашей последней книги.

А может быть, и вы примете участие в этом вечере?!

Ждем Вас с большим нетерпением.

Преданный Вам

Вс. Мейерхольд

Привет Вашей жене.

Вам кланяются: Ольга Михайловна <Мейерхольд>, Екатерина Михайловна <Мунт>,

<Б. К. > Пронин, <Ю. Л. > Ракинтин⁷⁸, <М. А. > Кобецкий⁷⁹, <А. П. > Зонов⁸⁰,⁸¹.

Высказанные Мейерхольдом на собрании идеи позднее были развиты в его статье «Театр (К истории и технике)»⁸² (1908), в книге года «О театре» (1913) и в других работах.

В сохранившихся набросках выступления на собрании режиссер прежде всего заявлял о том, что попытки создать новый театр связаны с трудностями из-за отсутствия драматической литературы, порывающей с натурализмом.

На одном из листов приведен перечень драматургов, произведения которых представляют ценность для нового театра: Вяч. Иванов, Сологуб, Блок, Брюсов, Горький, Л. Андреев, А. Белый, а также европейские писатели Верхарн, Метерлинк, Ибсен, Рашидль, Гофмансталь, Пеладан и Байрон («Каин»).

Наиболее важным для нового театра жанром Мейерхольд называл трагедию. Он писал:

«Наряду с формой греческой трагедии приемы и другие, если драма эта содержит *бунт, мистическую глубину, хоровое начало*. Вяч. Иванов дал форму греческой трагедии. А, нап<р>имер, Метерлинк первого периода дает мистическую»

⁷⁸ Юрий Львович Ракинтин (Георгий Леонтьевич Ионин, 1882–1952) — драматический актер, входил в труппу Театра-Студии МХТ.

⁷⁹ Михаил Александрович Кобецкий (Бецкий, 1883–1937) — драматический актер.

⁸⁰ Аркадий Павлович Зонов (Павлов, ?–1922) — драматический актер и режиссер.

⁸¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. С. 92.

⁸² «Театр»: Книга о новом театре. С. 123–176.

глубину и даже хоровое начало ("Сестра Беатриса"). Что для меня ценно в мистицизме. Это последний приют беглецов, не желающих склониться перед временным могуществом церкви, но не думающих отказаться от свободной веры в неземной, потусторонний мир. Мистицизм еще раз докажет людям, что разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре и каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, мистицизм скрывает в себе неутешимый призыв к жизни⁸³. Красивое всегда спасет от пессимизма и как бы трагична ни была сущность мистической трагедии, ее религиозный сакральный колорит вдохнет веру и бодрость в зрителя, а не повернет его в апатию.

III. Итак для меня *Театр* д<олжен> быть таким, чтобы он увел зрителя из Церкви в театр. Здесь должно произойти религ<иозное> просветление, очищение. И здесь же мятежная душа человека найдет себе путь к борьбе»⁸⁴.

Готовясь к выступлению перед сотрудниками журнала «Жупел», стремящихся создать сатирический театр, Мейерхольд допускал возможность художественной сатиры на сцене планируемого театра. Он писал:

«Театр должен производить эксперименты в разных плоскостях. У Диониса есть *два лица*, как уже сказано. Но нужно все-таки установить знамя Диониса, чтобы не впасть в водевил, оперетту старого театра. Надо в области *комедии* стать новаторами. *Трагический фарс. Политическая сатира*. Театр для большинства (против Вашикевича)»⁸⁵.

Необходимо подчеркнуть, что соединение круга Вяч. Иванова с Горьким не было случайным. На Башне, безусловно, события осени 1905 года обсуждались весьма активно, хозяйку квартиры современники называли «очень "красной" по своим настроениям»⁸⁷. В качестве подтверждения этого приведем фрагмент из уже цитированного письма Зиновьевой-Аннибал Замятниной от 1 января 1906 г., в котором рассказывается об обыске у одной из посетительниц ивановских «сред» — у «учительницы» А. И. Орловой:

⁸³ Цитата из статьи итальянского философа Анибала Пасторе о Морисе Метерлинке (Вестник иностранной литературы. 1903. Сент.).

⁸⁴ РАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 386. Л. 1–3.

⁸⁵ Николай Николаевич Вашкевич — бывший актер Московского Художественного театра, организатор «Театра Диониса» (открытие 4 января 1906 г.), в котором пытался воплотить театральные идеи Вяч. Иванова. Автор книги «Дионисово действо современности. О слиянии искусств. Эскиз» (М., 1905). В символистских кругах начиная с Н. Н. Вашкевича расценивали как «лжекаждодневность» (литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 492). Вяч. Иванов считал необходимым публично заявить о расхождении с Вашкевичем «во взглядах на задачи дионисического искусства». По этому поводу он писал: «Горько сочувствуя искренним попыткам приблизиться к исконному идеалу театра как хорового действия, я считаю в то же время уместно некоторую осторожность в наименовании Дионисовым именем тех художественных исканий, которые, как бы ни были они ценны сами по себе, тем не менее с большою или меньшею произвольностью удаляются от подлинного духа и облика древних трагических хоров» (Народное хозяйство. 1906. № 25. 14 янв. С. 5).

⁸⁶ РАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 386. Л. 3.

⁸⁷ Вячеслав Иванов. Материалы и публикации. М., 1994. С. 51.

«...был обыск в ее квартире трех вооруженных полицейских. Они все вывернули, сорвали картины, <...> играли на ролях, <...> требовали у прислуги водки, выкурили хозяйские папиросы и когда кончили, велели прислуге подписать протокол. Она-то, героическая деревенская девочка 17-ти лет, все время ругавшая их, подписала: "Обобрали вещи моей барыни" (и расплакалась). Они ей: "Что ты, чертов иднот, написала?" Она: "Я не чертов иднот, а человек. А вы велели написать, я и написала, что было". Пришлось переписывать протокол. Грозили засадить в тюрьму, да сами скандала бояться"⁸⁸.

После встречи с Горьким 5 января состоялся «собрание факельщиков» у Чулкова. Девятого января Зиновьева-Аннибал сообщала Замятниной:

«После обеда поспала часок и айда на собрание факельщиков к Чулкову. Уставляли 3 вечера для сбора на театр "Факелы". 1-й: публичн. лекция о театре Вячеслава, 2-й: лит-е «срагурно»-музыкальный. 1-е отд-е «еление»: чтение "Венка" Брюсова актрисами, 2-е отд-е «еление» — музыка, устроит-е «ли?»> кружка "соврем-енной" музыки", 3-е — чтение поэтами своих вещей. И я прочту из "Теней Сна". Хотя мечтала, что актер прочтет за меня новую повесть вроде "Записок сумасшедшего": бунт, бунт и бунт. Но цензура попечителя округа (новая (не)свобода не допустит"⁸⁹.

Мейерхольд в театре «Факелы» мечтал использовать опыт Театра-Студии. Вероятно, настроения и планы режиссера лучше всего охарактеризованы в письме Б. Прониной, который был «неразлучен с Мейерхольдом и вместе с ним перешел в Петербург». В начале января 1906 года он писал В. П. Веригиной:

«С Новым годом, как это говорится... именно с новым, для меня он по крайней мере "новый", как будто только что родился на свет и удивленно смотрю на все, меня окружающее... Петербург сделал это — это целая эра, новый угол зрения на жизнь и на жизненные ценности. Хочу, чтобы и для Вас Петербург был новой эрой, <...> Прилагаю при этом вырезку из "Нашей Жизни" от 1 января о "Факелах"... Скоро должен состояться первый вечер новых поэтов с участием самих авторов и артистов нашей группы. Мы дадим ряд вечеров для фонда журнала и театра "Факелы". Скоро пойдет "Тенгажиль" — тоже для фонда — скоро должен быть театр. В данный момент идут переговоры с М. Ф. Андреевой и Алексеем Максимовичем, которые приехали тоже устраивать театр в СПб. Очевидно, мы соединимся. Очевидно, вы скоро получите телеграмму в выезде сюда..."⁹⁰.

Упомянутая газетная заметка о «Факелах» — это подписанная инициалами «W. W.» и, безусловно, инспирированная самими «факельщиками» статья из того самого номера газеты «Народное хозяйство» от 1 января 1906 года, где

было опубликовано знаменитое письмо Мережковского к Витте по поводу пропавшей при обыске шапки. В заметке говорилось: «Кружок ставит себе задачу связать культуру с политикой. В своем издании и в своем театре художники, артисты и литераторы будут стремиться к тому, чтобы их работа вносила известный свет в дело борьбы за освобождение. "Факелы" будут бороться на два фронта: с одной стороны, им придется отстаивать принцип "*мистического анархизма*" против сторонников позитивно-рационалистического мировоззрения, с другой стороны, им придется вести борьбу с догматизмом в религии и с бессодержательным эстетизмом, который сводится в конце концов к физиологическим эмоциям"⁹¹.

Политика в более узком значении этого слова будет занимать в издании «Факелы» второстепенное место, но, поскольку она будет представлена, в ней будут последовательно проводиться лозунги и принципы, выдвинутые социалистическим движением.

Что касается нового театра, — то — по плану его создателей — репертуар его будет состояться в таком направлении, чтобы он служил откликом на мятежную психологию современного человека, но не навязывал ему никаких общественно-политических тенденций.

Самые формы этого театра будут созданы совершенно на новых принципах, не имеющих непосредственной связи с утонченным «реализмом» Художественного Московского театра"⁹².

Небольшая заметка о театре «Факелы» была опубликована в самом крупном театральном издании России — журнале «Театр и искусство», однако в ней лишь пересказывались противоречивые слухи о создающемся театре, цитировалась приведенная выше статья из газеты «Народное хозяйство» и, между прочим, сообщалось: «Переговоры ведутся относительно снятия театра для поста и с владельцем Панаевского театра относительно будущего сезона"⁹³.

Тринадцатого января Зиновьева-Аннибал описывала подруге очередную встречу на Башне:

«Я хотела, но не успела сказать подробнее о том чтении "Смерти Тенгажиля" Мейерхольдом. Очень радостно было себя чувствовать овеянной истинным искусством. Пьеса у них разучена и против каждой группы реплик нарисована схема барельефа, какой должны образовывать фигуры актеров. Должны были ставить в Москве. Заказали декорации художникам Худож-ественного> Театра и когда декор-ации> были готовы, отказались от них, потому что в них оказалось слишком много воздуха и перспективы, а барельефы групп должны были являться плоскими и неяркими в стиле Сред-них> веков. Все это рассказал Мейерхольд, а Сомов и Бакст <...> загорелись и стали один перед другим талантливее проектировать декорации: приблизительно: плоские, без теней <...>, чтобы фигуры казались бледными. Освещение должно быть так устроено, чтобы ни одно тело не давало тени —

⁸⁸ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 2-2 об.

⁸⁹ Там же. Л. 10 об.

⁹⁰ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 77.

⁹¹ Имеется в виду театр Н. Вавкиевича.

⁹² И.И. «Факелы» // Народное хозяйство. 1906. № 15. 1 янв. С. 7.

⁹³ <Б. п.>Хроника // Театр и искусство. 1906. № 2. С. 17.

отчего призрачность. <...> Ночь должна быть от ярких, но темных красок и черных дверей и пола, но освещение дневное и т. д. Красиво было видеть их тонкость и вдохновение. А в другой раз был Нурок и столько же часов обсуждалась музыка»⁹⁴.

Тринадцатого января Мейерхольд, Б. К. Пронин и Е. М. Мунт присутствовали на очередной «среде» Иванова, посвященной теме «О декадентстве как философско-идейном движении»⁹⁵.

Четырнадцатого января предполагалась поездка факельщиков в Иматру (Финляндия) к Горькому для дальнейших переговоров, однако Иванов и Зиновьева-Аннибал поехать не смогли, к Горькому ездил Чулков с Мейерхольдом. Шестнадцатого января Зиновьева-Аннибал сообщила Замятинной:

«Письмо мое прервал только что вернувшийся с Иматры Чулков. Оказывается, что Горький выехал с ними сегодня утром, но в другом направлении и должен будет скитаться»⁹⁶. Таким образом, мы уже не попадем (к нему. — Ю. И.). Но это и к лучшему. Нам всевозможные приветы и поклоны от него и Андреевой. А Чулков и Мейерхольд переговорили обо всем нужном <...>. В «Вячеслав» еще вчера выражался великолюбно в письме к Горькому, которого он считает кроме <...> Толстого единственным художником, способным принять мысль о всенародном искусстве, свей чаяния и требования от искусства будущего.

Горький, по словам Чулкова, чувствует, что «Знание» падет без новых сил и жаждет привлечь их из круга писателей нового искусства. Хватает с жадностью каждое слово. Почитатель большой Вячеслава, хотя говорит, что В-«Вячеслав» труден для людей вообще. Обещал свое имя и повесть для «Факелов»...»⁹⁷.

Г. Чулков в своих мемуарах вспоминает эту поездку и связанный с ней комический инцидент:

«... Я до сих пор не могу вспомнить без улыбки нашу поездку в Финляндию к одному знаменитому писателю, у которого жена была актриса. Мы хотели завербовать ее в нашу будущую труппу и надеялись, что она благодаря связям поможет нам организовать желанный нам театр.

Знаменитый писатель и его жена встретили нас чрезвычайно радушно. Они жили в большом отеле, довольно далеко от станции железной дороги. После обеда мы пошли с Мейерхольдом в наш номер, и тут разыгрался смешной инцидент. Всеволод Эмильевич, обладавший немалыми способностями комика, стал рассказывать что-то очень нелепое и забавное. Мы смеялись, как мальчишки. Дверь в коридор была открыта. И когда Мейерхольд, уткнувшись носом в мой жилет, захлебывался от смеха,

неожиданно на пороге нашей комнаты появился знаменитый писатель. Не знаю почему, мы как-то сразу перестали смеяться и тотчас же почувствовали, что мнительный писатель отнес наше веселое настроение на свой счет. Он сухо позвал нас пить чай, и когда мы через полчаса снова уселись за общий стол, радушие наших любезных хозяев куда-то исчезло. Мы поняли, что наше дело проиграно, и не знали, как поскорее убраться из этого зловещего отеля с его обидчивыми обитателями.

Много раз Всеволод Эмильевич рассказывал в приятельской компании об этом эпизоде — и так забавно, что слушатели буквально корчились от смеха»⁹⁸.

В дальнейшем имя Горького в связи с «Факелами» не упоминалось.

Восемнадцатого января Мейерхольд и актеры бывшего Театра-Студии Б. К. Пронин, Е. М. Мунт, В. М. Уварова и Ю. Л. Ракитин⁹⁹ присутствовали на ивановской «среде», прерванной полицией 28 декабря, на которой обсуждалась тема «Религия и мистика». На этом собрании, во время долгого и скучного реферата Л. Галича (Габриловича), произошел организованный хозяйкой квартиры «бунт» — недовольное отсутствием живого обмена мнениями художники и поэты устроили параллельное поэтическое заседание в другой комнате. Очевидно, Мейерхольд и пришедшие с ним актеры также перешли в другую комнату, где читали стихи. Зиновьева-Аннибал писала:

«Начали читать поэты. Их было много, и они все прибывали, ибо делегаты от нас несколько раз ходили к ним «снимать». Читали из больших: Сологуб, Блок, Брюсов и молодые»¹⁰⁰.

Возможно, именно в этот день, желая выманить в соседнюю комнату слушающих реферат, «бунтари» впервые бросались в них апельсинами — как вспоминала М. В. Волошина-Сабашникова, на Башне, «если оратор говорил слишком абстрактно, его забрасывали <...> апельсинами»¹⁰¹.

Впрочем, уместнее представить, что бросали не апельсины, а более легкие апельсиновые корки (ср. упоминания о бросании апельсиновых корок в дневнике и письмах М. А. Кузмина 1907 года¹⁰²). Возможно, именно отсюда родился знаменитый трагический прием Мейерхольда, использованный в постановке «Дон Жуана» и в блоковском спектакле 1914 года.

В субботу, 21 января, Зиновьева-Аннибал писала подруге:

«Пришли тут же Мейерхольд и Пронин толковать о факельном вечере музыкально-литературного. 2 февраля. Разбирали, что читать. Но такая важность жизни теперь, что то, что в обычное время волновало бы (решение выступать на-

⁹⁴ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 13–14.

⁹⁵ Там же. Л. 14 об.

⁹⁶ Горький, вынужденный скрываться по политическим причинам, 4–5 января 1906 г. уехал из Петербурга в Финляндию (Иматра), где поселился в отеле Раух, затем 15–16 января перешел в Гельсингфорс.

⁹⁷ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 20–20 об.

⁹⁸ Чулков Г. Годы странствий. С. 227.

⁹⁹ См.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 235–236. — В списке посетителей, составленном Вяч. Ивановым, имя Мейерхольда отсутствует, но его упоминает среди присутствовавших на Башне в этот день М. А. Кузмин в своем дневнике (там же. Кн. 2. С. 151).

¹⁰⁰ Там же. Кн. 3. С. 235.

¹⁰¹ Волошина-Сабашникова М. В. Зеленая змея: Мемуары художницы. СПб., 1993. С. 155.

¹⁰² Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 251–252.

хально «авторам» перед «платящей» публикой) было принято без малейшего интереса и затем забыто. Волновались больше обсуждением опять возникших надежд на театр»¹⁰³.

Двадцать четвертого января в Александринском театре состоялась премьера постановки трагедии Софокла «Антигона», шедшей в переводе Д. Мережковского. Накануне на репетиции присутствовали Вяч. Иванов с Зиновьевой-Аннибал, приглашенные Прониным от имени Мейерхольда и его актеров¹⁰⁴. Очевидно, этот спектакль оценивался как попытка возродить античную трагедию, как воплощение идей, близких театру «Факелы».

Однако планы создания театра «Факелы» так и остались неосуществленными. Как писал Чулков, «наши с Мейерхольдом попытки найти средства для устройства театра “Факелы” оказались тщетными»¹⁰⁵.

В письме от 27 января Зиновьева-Аннибал отмечала: «На днях уезжает Мейерхольд в провинцию на гастроли. Хочет ставить и “Кольца” и просил прислать ему “Вел<икий> Кол<окол>” в рукописи»¹⁰⁶. Тридцать первого января она писала Замятинной: «...Мейер<хольд> пришел перед отъездом в провинцию, умолял не забывать дружбы, говорил, что будет растить наши семена, ему заброшенные в душу»¹⁰⁷. Взял “Кольца”. Просил прислать рукопись “Колокола”»¹⁰⁸.

Во втором номере «Золотого Руна» за 1906 год в статье о петербургских театрах О. Дымов сообщал: «В театральных кругах говорят о театре “Факелы”. Это как бы петербургская “Студия”, так неудачно кончившая в Москве. Во главе “Факелов” г. Мейерхольд. Но осуществление проекта отложено до будущего года»¹⁰⁹.

Однако в мае 1906 года Мейерхольд подписал контракт с В. Ф. Коммиссаржевской, в театре которой частично воплотил те планы, которые намечались на Башне Вяч. Иванова. «Субботы» театра были безусловным отблеском ивановских сред.

Значение общения Мейерхольда с Вяч. Ивановым трудно переоценить. Позднее, в 1918 году, в лекциях на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок, Мейерхольд утверждал, что в начале XX века именно Вяч. Иванов открыл пути возрождения театра: «...около Вячеслава Иванова создалась группа, пришедшая к нему учиться. Он обратил их внима-

ние на преимущества старинного театра, на значение античного театра. Тут появляется новая группа. Алексей Ремизов пишет пьесы, опираясь на русскую мифологию. Сологуб делает то же самое, опираясь на элементы испанского театра. А. Блок пишет “Балаганчик”, опираясь на немецкий театр. Все это знаменует собою возвращение к подлинно театральным традициям»¹¹⁰. Ранее, в 1913 году, открывая свою книгу «О театре», Мейерхольд писал в «Предисловии»: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был <...> счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»¹¹¹. В послеоктябрьские годы режиссер несколько изменил акценты, рассматривая блокковскую пьесу в ряду других произведений, вышедших из «окружения» Вяч. Иванова. «Балаганчик» был написан для театра «Факелы» и поставлен Мейерхольдом почти год спустя в театре Коммиссаржевской. Однако именно идеи Иванова, интерес к старинному театру, «возвращение к подлинно театральным традициям», отразившиеся и в пьесе Блока, и в долгих ночных беседах на Башне, определили направление творческих исканий Мейерхольда.

¹⁰³ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 33.

¹⁰⁴ Там же. Л. 36.

¹⁰⁵ Чулков Г. Годы странствий. С. 227.

¹⁰⁶ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 34 об.

¹⁰⁷ 31 января 1906 г. — Мейерхольд в письме к жене, подводя итог прошедшему году, писал: «Потом Петербург. После всего, чем я жил там, душа моя как сосуд, полный животельной влаги. Теперь я задыхаюсь от полноты. Влага плещет через край. Я боюсь ее растерять, но вижу, что организм спешит вытеснить ее в себя. И если все выпитая, как это будет великолепно» (Мейерхольд В. Э. Письма. С. 61).

¹⁰⁸ ОР РГБ. Ф. 109. К. 23. Ед. хр. 7. Л. 39.

¹⁰⁹ Дымов О. Петербургские театры. Письмо 1 // Золотое Руно. 1906. № 2. С. 107.

¹¹⁰ Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918–1919. М., 2000. С. 125–126.

¹¹¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1: 1891–1917. С. 103.

П. В. Дмитриев
(Санкт-Петербург)

СТАТЬЯ Е. А. ЗНОСКО-БОРОВСКОГО «БАШЕННЫЙ ТЕАТР» КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАНИФЕСТ «АПОЛЛОНА»

Девятнадцатого апреля 1910 года в Петербурге произошло событие, которое уже его современниками было оценено как выдающееся. Силами группы гостей и домочадцев Вяч. Иванова на его квартире был разыгран спектакль по драме Кальдерона «Поклонение Кресту», вошедший в историю русского театра, само же это явление получило название Башенного театра.

Нельзя сказать, что в творческой судьбе постановщика этот любительский спектакль сыграл исключительную роль, однако Вс. Мейерхольд смог (при помощи в первую очередь художника спектакля С. Ю. Судейкина) опробовать те сценические приемы, которые не раз использовались им впоследствии. Если взять ближайшие по времени постановки Мейерхольда, то это прежде всего спектакли в открывшемся в октябре 1910 года Доме интермедий, по своим сценическим условиям несколько приближенном к условиям Башенного театра — маленький зал, неглубокая сцена, отсутствие рампы. Действие в Доме интермедий так же могло перетекать со сцены в зрительный зал и обратно, были использованы многие из условных приемов, намеченных в Башенном театре, которые в дальнейшем составят славу Мейерхольду.

Кроме того, Башенный театр послужил пробной площадкой для экспериментов на большой сцене: в этом же году Мейерхольд ставит в Александринском театре «Дон Жуана» Мольера и смело использует результаты, полученные им на маленьких сценах, в частности заимствует из «башенной» постановки арапчат — слуг просцениума. Первый биограф Мейерхольда, Н. Д. Волков, так пишет о Башенном театре:

«Для Мейерхольда этот спектакль означал более тесное сближение с испанским театром, более глубокое приобщение к традиционализму. Хотя, согласно указанию автора, действие происходило в Сиене в XIII веке, но Мейерхольд поставил целью воскресить самый дух испанского театра, а не изображать Сиену»¹.

Вывод биографа таков:

¹ Волков Н. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 2: 1908–1917. С. 94.

«После работы в условиях казенной сцены, режиссура “Поклонения кресту” в тесном содружестве людей искусства оживила Мейерхольда. <...> это было продолжением пути театрала-балагана, приведшего Мейерхольда к лучшим традициям старинных сцен. Потом многие из приемов, найденных здесь, были применены им в больших театрах»².

Предметом описания Волкова был, конечно, Мейерхольд, его режиссерская эволюция — нам бы хотелось взглянуть не столько на самое постановку, сколько на оценку ее современниками. Н. Д. Волков не видел этого уникального (в прямом смысле слова) представления и писал со слов других. Хорошо известны два описания Башенного театра — участника спектакля В. Пяста и его зрителя Е. А. Зноско-Боровского. В своей книге «Встречи» (1929), вышедшей в издательстве «Федерация», Вл. Пяст всю девятую главу (так и названную «Башенный театр») отводит описанию приготовлений к спектаклю и последовавшему за ним обсуждению его художественных достижений³. Пяст не дает описания самого спектакля в целом, представляя скорее «творческую лабораторию», причем не только Мейерхольда, но всей ивановской Башни. По нему можно реставрировать некоторые детали обстановки, оформления, грима и сам процесс репетиций и приготовления к спектаклю. Ретроспективно (в 1920-е годы) Пяст спектакль также казался историческим («именно в плане истории театров»). Вместе с тем он отмечает (и это очень важно) общекультурный смысл «башенной» затеи: «Настоящим творцом представления была “башня” как таковая, “башня” вся целиком, со всеми своими, так сказать, присными. Его зрителями была вся “башенная периферия”»⁴. Ценно и свидетельство самого режиссера, давшего очень четкое описание декорационно-постановочной стороны спектакля в своих «Примечаниях к списку режиссерских работ» в сборнике «О театре» (1912)⁵.

Однако самое свежее, непосредственное впечатление от сыгранного спектакля доносит до нас статья Е. А. Зноско-Боровского (ни в спектакле, ни в его приготовлениях участия не принимавшего), опубликованная в журнале «Аполлон» вскоре после представления постановки⁶. Сложно сказать, кто является автором названия «башенный»: хозяин квартиры, режиссер или кто-то еще, но именно Зноско-Боровскому принадлежит приоритет в употреблении этого словосочетания, сразу ставшего «крылатым» (думается, не будет большой натяжкой сказать, что эта «формула» в истории русского театра начала XX века определенно стала обозначать превосходные художественные достижения при органично сценических возможностях).

² Волков Н. Мейерхольд. С. 95.

³ См. новейшее переиздание: Пяст Вл. Встречи / Под ред. Р. Д. Тименича. М., 1997. С. 117–125.

⁴ Там же. С. 119.

⁵ Там же. С. 123.

⁶ Мейерхольд Вс. О театре. СПб., [1912]. С. 202–203. — См. переиздание книги в составе двухтомника: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы. Ч. 1: 1891–1917. М., 1968. С. 254–255.

⁷ Зноско-Боровский Е.е. Башенный театр // Аполлон. 1910. № 8 (май-июнь). Отд. 1. С. 31–36. — Далее при ссылке на это издание в тексте указываются страницы.

Литературно-критическая деятельность Евгения Александровича Зноско-Боровского (1884–1954) началась в журнале «Аполлон», где до осени 1912 года он был секретарем редакции. К двадцати пяти годам Зноско-Боровский имел довольно богатую биографию, включающую в себя учебу в Александровском лицее, участие в качестве добровольца в Русско-японской войне 1904–1905 годов и посещение лекций в 1906–1907 годах на историко-филологическом факультете Петербургского университета⁸. Кроме секретарства, которому Зноско-Боровский отдался со всей своей молодой энергией, в его обязанности как сотрудника редакции входило обозрение некоторых театральных и литературных новинок⁹.

Значение небольшой статьи Зноско-Боровского состоит, во-первых, в подробном описании мейерхольдовской постановки, во-вторых — в определении, посредством анализа происходящего на сцене, путей развития русского театра 1910-х годов. Симптоматично, что Зноско-Боровский начинает с «исторической» темы, задается вопросом, правомочно ли «воссоздание» исторических пьес на современной сцене:

«Известны те две главнейшие опасности, которые стерегут всякое воссоздание старины. Это — либо превращение ее в документальную, строгую, но мертвую копию, в которой жизни нет или она не может дойти до современного зрителя, — либо, наоборот, приближение старины к зрителю с помощью утраты ее подлинности, ее духа» (с. 32).

Безусловный успех затеи Мейерхольда оказался обусловлен тем, что его воссоздание «есть совершенно самостоятельное творчество. Тайну его высказать нельзя, но, констатируя его результаты, можно указать содействовавшие их появлению условия» (там же). В связи с этой домашней постановкой критик затронул в своей статье практически все важнейшие вопросы современного театра, как то: форма спектакля, исторический и сценический подход к пьесе, взаимоотношения режиссера и художника в постановке, техника актера и техника сцены, зрительское восприятие спектакля в исторической перспективе и, наконец, адекватный времени художественный язык сценического представления. Посмотрим, каким образом строит Зноско-Боровский свое описание.

Критик считает, что «полный успех этого «возрождения» <старины>» принадлежит «равноправному и безусловно согласному сотрудничеству режиссера и художника — тому, что так настойчиво и давно уже требуют для всякого театра его реформаторы и чего так не могут и до сих пор усвоить себе его повседневные деятели» (с. 32). Очевидно, что сценическое оформление, принадлежавшее С. Ю. Судейкину, с одной стороны, притягивало к себе внимание благодаря смелому и изысканному сочетанию красок, с другой — явля-

лось вполне адекватным ограниченным сценическим условиям. Это создавало необходимую эстетическую напряженность и делало постановку конгенитальной пьесе великого испанского драматурга.

«Перед нами было красивейшее зрелище: сочетание «испанских» желтых и красных цветов на фоне темно-зеленых и черных — и без всякого напоминания о старине — радовало глаз. И с этими — удивительно гармонизировали красно-желто-серо-голубые, то яркие, то тусклые цвета костюмов, отчего актеры в причудливых головных уборах словно сливались со всей картиной как ее неотделимая часть. Крошечной и даже без подмостков сцене была придана <...> иллюзия глубины довольно значительной, но не чрезмерной, что уже нарушило бы стиль. Если прибавить, что пыльно-золотой занавес открывался не мановением невидимого человека-машин, но двое арапчат в обворожительных костюмах весело раздвигали его и опять сдвигали, сами оставаясь вперед и сбоку его, или скрываясь за ним, то внешняя картина спектакля будет в общих чертах нам ясна, — театра по духу испанского, но полного сегодняшнего, хотя и не сценического, в обычном смысле, очарования» (с. 32–33).

Подчеркивая «нереставрационный» характер постановки, Зноско-Боровский приветствует такое решение не потому, что воссоздание какой-либо исторической эпохи на сцене невозможно и нежелательно, а исходит из здравой посылки, что восприятие пьесы зрителями от XVI–XVII до XX века не могло не измениться. Нет задачи «с подробной точностью представить Сиену XIII в.» (где происходит действие), но если бы вдруг такая мысль и возникла, — «тогда был бы уже иной спектакль, и еще надо было бы доказать, насколько для Кальдерона и для его пьесы важна его собственная историческая ссылка» (с. 32). То же, что касается зрителя, относится и к актеру, так как «если можно буквально повторить старое убранство, то старого человека повторить нельзя, как его ни наряжать, ни гримировать. Следовательно, разыгрывая испанскую пьесу, мы не можем «повторить» испанского актера, хотя бы мы и усвоили все его приемы» (с. 33). Таким образом, Зноско-Боровский переводит проблему из обычной (вполне абстрактно-эстетической плоскости) в театральную, пытаясь ответить на вопрос: «насколько и каким образом удалось в постановке добиться воссоздания старины, придав ей сегодняшнюю жизненность?» (там же). Вывод критика является, на наш взгляд, весьма смелым для театральной мысли эпохи начала XX века: театр образуется не только исполнением пьесы, но и зрительским восприятием.

«Психология <...> зрителей дает нам <...> возможность некоторых обобщений и указаний принципиального характера. Дело в том, что если одно и то же действие или явление производит различное впечатление, будучи совершенно в разное время или в разных местах, вызывает различную реакцию, то и обратно — одно и то же впечатление, одни и те же поступки различных людей служат показателем того, что причины, вызывавшие их, различны. Признавая, например, какой-нибудь театр образцовым, — если мы видим, что через много-много лет впечатление совсем других людей от театра внешне выражается так же, как было при нем, — мы можем уже думать,

⁸ О Зноско-Боровском см. статью Р. Д. Тименчика в биографическом словаре: Русские писатели 1800–1917. М., 1992. Т. 2. С. 347.

⁹ Деятельности Зноско-Боровского в «Аполлоне» посвящена наша работа: Дмитриев П. Евгений Зноско-Боровский — театральный критик журнала «Аполлон» // Театр: Russian Theatre Past and Present. 2001. Vol. 2. P. 59–81.

если не быть уверенными, что театр не тот. И, следовательно, одинаковость впечатлений не радовать нас должна, но наполнить тревогою, заставить пересмотреть те средства, которыми она достигнута, и, с другой стороны, изыскивая эти средства, не должны мы слепо жаждать пробуждения старых чувств и форм их выражения» (с. 34).

Зноско-Боровский пытается сформулировать задачи современного театра, использовавшего разнообразные средства для «воссоздания» театра прошлых веков: «...приблизить нас к наивному восприятию, не скрывая, но обнаруживая все то, что все равно скрыть нельзя, и что мы отлично знаем и ни на минуту не забываем. Здесь же и коренная ошибка современного театра, желающего придать внешний вид жизненной реальности — театральной условности, когда она имеет свою театральную жизнь» (с. 35). В своем описании мейерхольдовского спектакля Зноско-Боровский перечисляет те режиссерские приемы, которые в течение ближайших десятилетий станут общим достоянием русской сцены.

«Если надо прятаться — прятаться за занавес; если надо засыпать травой или ветками — попросту натягивают ковер, устилающий пол; если надо спешно уйти — не стесняясь сойти в зрительный зал. И все это не шокирует, а, напротив, кажется вполне естественным, разумным, в духе и логике того, что творится и говорится на сцене. Больше того, все ухищрения современного театра, которые прежде казались такими необходимыми, теперь оказывались совершенно ненужными, и если прежде изыскивались средства, как сделать их лучше и тоньше, то теперь стало ясно, что без них можно вполне обойтись, и от этого они приобрели комический оттенок, стали настоящими, смешными «Вампуками»» (с. 35).

Замечательно то, что в небольшой заметке Зноско-Боровский смог не только подробно описать спектакль, но приблизился к пониманию основных тенденций режиссерского театра и дал срез новейшей театральной эстетики. По мнению критика «Аполлона», в спектакле, поставленном Мейерхольдом, «получался тот единый для искусства язык, который разнится от языка жизни, но имеет с ним какую-то внутреннюю близость: каждому слову со сцены соответствует какое-то слово (но только другое, непременно другое! если то же — нет искусства!) — в жизни» (с. 35). Взаимозависимость, но не взаимопоглощаемость (как это происходило в натуралистическом театре) искусства и жизни — одно из важнейших наблюдений Зноско-Боровского.

«Но это не разделяет сцены и зала, а, наоборот, между ними завязывается живой диалог, в котором зал живет всею жизнью сцены. Так что, если — не сегодня, не завтра, а, может быть, через много лет — вдруг опять сойдут со сцены в зал в неистовом бое (с помощью явно картонного оружия) необъятные полчища (в количестве 4 человек) враждебных сторон, то в зале неминуемо подымается священное волнение, которое заставит людей экспансивных вскопичить и помогать правой стороне, а сдержанных — затанцевать в подлинном ужасе дыхание. И даже в данном, первом таком спектакле, разыгранном неопытными любителями на крошечной, даже без подмостков, сцене, — даже здесь был намек на это приближение к старине, возврат к наивному

восприятию. Уже здесь деревянный меч стал стальным не видимым внешним подбоем, но внутренней мощью событий. И не механическим удалением ламп — что мы не сразу даже заметили — была уничтожена здесь раппа, но тем, что внутренне уже свершилось слияние сцены с зрителем, когда сама сцена сошла к нему...» (с. 35–36).

Нам представляется очевидным, что статья Зноско-Боровского¹⁰ отличается не только ясностью мысли и четкостью формулировок, но занимает и некоторое особое положение в ряду всей театральной критики на страницах журнала «Аполлон». Будучи провозвестником новой эстетики (по отношению к периоду символизма), журнал был все же «генетически» связан с предыдущей культурной эпохой, поэтому как раз в начальный период существования ему была свойственна некоторая символистская «всеохватность». Однако на фоне двух главных тем, поглощавших внимание критиков «Аполлона» — изящных искусств и словесности, — театр занимает на страницах журнала более скромное место. Тем важнее представляется для истории журнала публикация Зноско-Боровского. В этот период «Аполлона» особенно явно прослеживается стремление журнала выработать свою эстетическую платформу, в том числе и по вопросам театрального искусства. К числу таких «программных выступлений» относятся три крупные работы (А. Бенуа, Вяч. Иванова и Вс. Мейерхольда), носящие, правда, несколько отвлеченно-теоретический характер («Аполлон». 1909. № 1. Октябрь). Статье Зноско-Боровского также присущи некоторые черты манифеста, причем следует отметить, что, будучи построена на живом художественном материале, она значительно точнее отражает театральную эстетику журнала, чем названные три работы. На примере «Башенного театра» Зноско-Боровский указывает магистральные направления в развитии русской сцены в ближайшее десятилетие (названное Н. Волковым в применении к творчеству Мейерхольда «похожей традиционализмом») и в этом качестве совпавшее с эстетическими установками «Аполлона». Это прежде всего историзм, рассматриваемый как обобщенный символ эпохи; преодоление «топонимического натурализма» — использование обобщенного «места действия», не стремящегося к этнографическим подробностям; уничтожение жесткой границы между сценой и залом, что позволяет зрителю ошутить себя «лирическим героем» драмы; наконец, идея примитива и, шире, условности и непосредственного восприятия: «стало до очевидности ясно, что все привычные, казалось, необходимые черты современного театра, весь механизм этой сложнейшей машины совсем не нужен, и что при минимальной затрате средств можно достичь не меньших, если не больших результатов и эффектов» (с. 31). Кроме того — и это важно уже не только для Зноско-Боровского и эстетической установки журнала, но для истории отечественной науки о театре, — на примере этой небольшой работы видно, как в недрах театральной критики рождаются критерии и методы описания спектакля, что ставит журнал «Аполлон» у истоков театроведения как науки.

¹⁰ Отметим и то, что в своей книге, написанной в эмиграции, Зноско-Боровский снова возвращается к памятому для него событию. См.: *Зноско-Боровский Евг.* Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 314.

Ю. Б. Демиденко
(Санкт-Петербург)

ХУДОЖНИКИ НА БАШНЕ

Собранные воедино общеизвестные факты иногда позволяют по-новому взглянуть на те или иные явления культуры или же, по крайней мере, увидеть их более ярко.

Вячеслав Иванов вернулся в Петербург и поселился на Башне после путешествия по Италии и Греции. Здесь, с осени 1905 года и до смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, проходили знаменитые «среды». «Кто только не сживал у нас за столом! Крупные писатели, поэты, философы, художники, актеры, музыканты, профессора, студенты, начинающие поэты, окултисты; люди полусумасшедшие на самом деле и другие, выкидывающие что-то для оригинальности; декаденты, экальтивированные дамы», — вспоминала Лидия Иванова¹. В настоящей среде речь пойдет о художниках — постоянных посетителях «башенных сред». Это К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Е. Н. Званцева, С. Ю. Судейкин. В этот круг также входили: М. А. Волошин с М. А. Сабашниковой, З. И. Гржебин (почти неизвестный как художник, а между тем он был рисовальщиком, недолго учился в Высшем государственном училище при Императорской Академии художеств и в Мюнхене), С. М. Городецкий (в качестве художника-кариатуриста участвовал в выпуске юмористического журнала «Les ruses de gamins», посвященного жизни на Башне; некоторые из его рисунков описывает в своих воспоминаниях Л. Вяч. Иванова — дочь поэта). К этому кругу могут быть причислены и ученики школы Званцевой за период 1906–1907 годов, когда сама школа располагалась в доме на Таврической, а «башенные» встречи носили регулярный характер. Об этом писал М. В. Добужинский: «... школа не могла стоять в стороне от того, что творилось “над ней”. Некоторые ученики, по примеру Бакста и моему, бывали тоже посетителями гостеприимной Башни»². В школе Званцевой занимались Н. А. Тырса, А. И. Русаков, М. В. Мапошин и Е. Г. Гуро, Г. И. Нарбут и другие художники, на которых также в той или иной степени могли повлиять споры, которые велись в доме Ивановых. К сожалению, не существует архива званцевской школы, а свидетельства мемуаристов нередко противоречивы, так что установить, кто именно из учеников школы мог быть посетителем обиталища Ивановых, трудно. Наконец, можно было бы говорить и о тех художниках, которые присутствовали на Башне, как сказать, незримо, к авторитету которых постоянно апеллировали собиравшиеся. Это прежде

всего «эталонные» художники русского символизма. Так, известно, что В. Я. Брюсов читал на «башенных средах» свои стихи, посвященные М. А. Врубелю, что Вяч. Иванов много говорил о М. Чюрленисе. По воспоминаниям М. Добужинского, «впоследствии он с необыкновенным прозрением высказался на тему о синтезе искусства по поводу творчества Чюрлениса»³.

Узкий круг художников, постоянных посетителей Башни, — это «мирискусники» и мастера, близкие к «Миру искусства» и к символизму, которым была не чужда сама идея союза художников и литераторов. Однако на чем основывался этот союз и к чему он привел?

С одной стороны, Ивановым (как и другими литераторами того поколения), несомненно, создавался миф о художнике. «Лыстало и то, что он показывал особенно бережное уважение к художнику как обладателю какой-то своей тайны, суждения которого ценны и значительны. Его собственные проникновенные мысли об искусстве бывали мне очень интересны», — писал Добужинский⁴. С другой стороны, Ивановым, несомненно, преследовались и более практические цели, поскольку тот интерес и то внимание к языку красок, которое проявляли посетители Башни, возможно, были связаны с актуальным в среде символистов раннесредневековым представлением о назначении живописи (живопись — литература для мирян) («Светильник» Гонория Августодунского); «Неграмотные созерцают в живописи то, что они не могут прочесть» (Арасский собор в 1025 году)⁵. Таким образом, литераторы возлагали на художников особую миссию по реализации идей символизма. Это действительно было так при небывалом размахе выставочной деятельности, наблюдавшемся в 1900-е годы, и небывалом расцвете художественной критики (чрезвычайно интересным в этом ключе представляется и вопрос о рождении именно в символистских кругах «ангажированной» художественной критики).

Художники, в свою очередь, надеялись на рождение некоей общей идеологии и появление общего дела. В феврале 1907 года, вдохновленный рассказами Сомова, Бенуа писал: «Нам необходимо кто-то затеять, опять создать один очаг, одну кузницу, быть может, такая кузница существует в кружке Иванова, в таком случае я предложу им свой молот»⁶. Ивановская Башня представлялась живописцам и графикам тем горнилом, где должно было родиться нечто новое и с новыми людьми.

И те и другие (и литературный, и художественный мир) переживали момент смены элит. Прекратила свое существование редакция «Мира искусства», члены которой оказались желанными гостями на Башне, и еще не была создана редакция «Аполлона». На роль С. П. Дягилева претендовал С. К. Маковский, а место

¹ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 272.

² Там же.

³ Эти афористичные высказывания приводит Ж. Ле Гофф в своей известной работе «Цивилизация средневекового Запада» (на рус. яз. М., 1992), однако близкие по духу мысли высказывались и другими средневековыми мыслителями начиная с блаженного Августина: именно они составляют глубокий смысл всего средневекового изобразительного искусства.

⁴ Письмо А. Н. Бенуа к Сомову от 25/12 февраля 1907 г. // Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 453.

¹ Иванова Л. Вяч. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 32.

² Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 272.

Мережковских должны были занять вернувшиеся из Швейцарии Вяч. Иванов и Зиновьева-Аннибал. Идеал объединения искусств на той же основе, что существовал в «Мире искусств» (философия, «серьезная» литература, включая поэзию, переводы, театральное и музыкальное творчество и изобразительное искусство), в окончательно варианте был осуществлен при издании «Аполлона». Именно здесь вызрели идеи неоклассицизма: «...в кузинском углу собрался "Аполлон": Гумилев, Чулковский, или Зноско-Боровский с Сергеем Маковским»⁷.

Пожалуй, наиболее точен в оценке «башенных» собраний и их места в культуре 1905–1907 годов оказался А. Н. Бенуа:

«То был центр, куда собирались все, которые задавались созданием чего-то нового, и те, кто жаждал делиться своими мечтами с подобными же искателями. И как раз мои древнейшие друзья — Валечка и Костя (но не Сережа) были в Башне постоянными и весьма желательными гостями. Однако обо всем этом я уже говорю исключительно не по личному опыту, а понаслышке. Побывал я в "Башне", но гораздо позже, и уже тогда, когда этот центр утратил значительную часть своей прежней притягательной силы. Около того же времени многие из этих элементов сплотились, "обогоразумились" вокруг превосходного художественного журнала "Аполлон", созданного Сергеем Маковским и явившимся до некоторой степени преемником нашего "Мира искусства" и московского "Золотого Руна"»⁸.

Мечта Вячеслава Иванова отчасти была достигнута. Результатом этого литературно-художественного союза, в котором, казалось, были заинтересованы обе стороны, явились художественные произведения, созданные под прямым влиянием как самого Вяч. Иванова, так и его ближайшего окружения. Их было не так уж и мало.

Так, знаменитое оформление Судейкиным «Поклонения кресту» Кальдерона в «Башенном театре» нашло отражение в стихотворениях Вяч. Иванова, например в знаменитом «Хоромном действе», вошедшем в сборник стихов «Нежная тайна»: «Кто шапком волшебным свил / Алый холст, червонный, черный? / В черной шапочке ходил / Мэтр Судейкин по уборной»... (III, 54).

Поэтическое описание Иванова верно отражало действительность, известную нам по воспоминаниям В. А. Пяста:

«Весь фон сцены был заткан, завешен, закрыт бесконечными развернутыми, разложенными, перегнутыми, сбитыми и пышно вбитыми свитками тысяч аршин тканей, разных, но преимущественно красных и черных цветов. В квартире Вячеслава Иванова хранились вот такие колоссальные куски и штуки, старинных и не очень старинных, материй. Тут были всякие сукна, бархаты, шелка. Очевидно, покойная Лидия Дмитриевна питала особую страсть к их собиранию. Большинство было съедено маляю; в виде платья — это было бы совершенно неприемлемо, но в виде драпировок — прекрасно. Изобилие материй пленило Судейкина; наворотив-

ши вороха тканей, он создал настоящий пир для взора. Истинную постановку в сукнах, в квинтэссенции сукон и шелков. Он же соорудил и особенно пышный занавес — вернее, две завесы»⁹.

К. А. Сомов познакомился с Вяч. Ивановым в 1905 году в процессе подготовки издания журнала «Факель», о чем с гордостью сообщал в письмах к А. Н. Бенуа и А. П. Остроумовой. «Немецкая часть» души Вяч. Иванова должна была встретить в Сомове самое горячее сочувствие, потому что он и сам был превосходным знатоком немецкой культуры, не случайно именно ему было поручено оформление итальянского дневника И. В. Гёте. Его художественная деятельность на Башне ограничилась написанием портрета Вяч. Иванова да придумыванием костюмов для «вечеров Гафиза» (Е. В. Аничков приписывал Сомову и создание «хитонов» для Л. Д. Зиновьевой, но эта версия не подтверждается другими авторами, настаивающими на том, что «хитоны» и «пеплулы» были плодом собственного творчества Л. Д. З.)¹⁰. Однако в качестве результата этого знакомства можно рассматривать и другие портреты посетителей Башни, созданные Сомовым, — А. А. Блока и Е. Е. Лансере (1907), М. А. Кузмина (1909), а также обложки сборников стихов «башенных» поэтов — «Сог Арденс» Вяч. Иванова и «Жар-птица» К. Бальмонта. Наконец, именно Сомов рекомендовал Е. Н. Званцевой дом № 25 для устройства там студии, и он же пытался направлять к ней учеников из числа «башенных» гостей (Городецкого, в частности, хотя и считал его неталантливым). Уместно отметить, что Сомов тоже получил приглашение преподавать в этой школе, однако от сотрудничества отказался¹¹. Ряд проектов, как, например, идея издания «Северного Гафиза», осталась неосуществленным. В свою очередь творчество Сомова вдохновило Вяч. Иванова: ср. стихотворения «О Сомов, чародей...» и «Фейерверк».

Вместе с тем уже в марте 1907 года Сомов почувствовал себя глубоко разочарованным:

«Только Иванов сам очень культурный и блестящий человек, умный и искусный поэт, но и относительно него есть какие-то "но". Он мне теперь кажется потухшим, не оправдавшим ожиданий и не создавшим новой веры. А антураж его мне, скорее, скучен. Поэты-невелички, от туманных мозгологий, философско-религиозных и оккультических, вест схоластикой и неубедительностью. В прошлом году был какой-то короткий расцвет, не обогативший нас много, меня по крайней мере»¹².

М. В. Добужинский познакомился с Вяч. Ивановым и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал через Е. Н. Званцеву, в школе которой он преподавал вместе с Л. С. Бак-

⁷ Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 120.

⁸ См., напр.: Иванова Л. Вяч. Воспоминания. С. 15.

⁹ См. недатированное письмо К. Сомова к Званцевой: «...я не могу исполнить Вашей просьбы дать два урока в Вашей школе до приезда Бакста. Если бы даже я и не имел непреодолимого чувства отвращения к преподаванию, я знаю, что все-таки не мог бы быть полезным Вашим ученикам и дать им хорошие и умелые советы» (Сомов К. А. Письма, Дневники. Суждения современников. С. 105).

¹⁰ Письмо К. А. Сомова к А. Н. Бенуа от 14 марта 1907 г. (там же, с. 100).

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 344.

⁸ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4, 5. 2-е изд., доп. М., 1993. С. 478.

стом, и тоже оказался под большим впечатлением от нового знакомства. После организации Ивановым издательства «Орь», Добужинский был привлечен к его деятельности в качестве художника и в 1907 году исполнил несколько обложек для книжек издательства: «Трагический зверинец» и «Тридцать три урда» Зиновьевой-Аннибал, «Снежная маска» Блока, «Цветник Ор», «По звездам» Вяч. Иванова, «Тайга» Г. Чулкова. Можно упомянуть и оформленные художником книги других издательств и других авторов, также входивших в число посетителей «Башни» (Сологуба, Ремизова, Ауслендера), — в общей сложности больше двух десятков обложек за три года. Причем именно в этот период и за счет этих работ Добужинского складывается особая, «миреискусническая» концепция оформления книги.

Однако в целом ни один из художников не отразил в своем творчестве прямую те идеи, которые волновали Иванова и его гостей («кое-как дружба держалась, но слияния не было», — отмечал М. А. Кузмин)¹³. За одним исключением. Этим исключением был Л. С. Бакст, в творчестве которого неожиданно воплотились очень многие ожидания Вяч. Иванова.

Отчасти это было связано с тем, что Сомов, Добужинский, Бенуа и Лансере к 1905 году были уже известными художниками, каждый — со сложившейся индивидуальной репутацией. Творчество же Бакста, вообще очень восприимчивого ко всяческим влияниям, еще находилось в стадии становления, в поисках собственного стиля.

Идеи Иванова пали на благодатную почву. Именно с именем Бакста, оформившего в 1902 году «Ипполита», а в 1904 году — «Эдипа в Колонне» для Александринского театра, связывалось в то время представление о неоклассицизме, пусть еще и неосознанном. Закономерным итогом воздействия «башенной» концепции художника на личность самого Бакста стала знаменитая статья художника «Пути классицизма в искусстве», опубликованная в «Аполлоне». Изложенное в ней представление о миссии художника, служащего как бы посредником между миром идей и миром художественных образов, вполне соответствовало замыслам Вяч. Иванова.

Однако самым очевидным результатом визитов Бакста в Башню стало известное полотно Бакста «Tertio Antiquus» («Древний ужас», 1908)¹⁴. В современном отечественном искусствоведении утвердилось мнение, что «Древний ужас» — плохая картина¹⁵. Между тем «Древний ужас» был этапной вещью, прежде всего в творческой биографии самого Бакста. Это была последняя живописная работа художника, после которой он практически не работал маслом и не создавал картин (только в 1920-е годы декоративные панно в США и Великобритании). В то же время «Древний ужас» оказался и этапной работой в истории отече-



Л. Бакст. Древний ужас (фрагмент). 1908 г. ГРМ.

¹³ Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 76.

¹⁴ В каталоге Гос. Русского музея «Символизм в русском искусстве» есть указание на какой-то более ранний вариант картины 1905 г., однако его местонахождение неизвестно, а источники этих сведений не слишком надежны.

¹⁵ См., напр., утверждение Г. Ю. Стернина: «Малоприятная как произведение живописи картина» (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 167).

ственного искусства 1900–1910-х годов, обозначив ту линию его развития, которая превратилась в хроническую «болезнь» всей отечественной культуры — неоклассицизм. В глазах современников это было если не выдающееся, то, несомненно, заслуживающее самого пристального внимания полотно. Хорошо известны отклики отечественных критиков по поводу «Древнего ужаса» (Вяч. Иванова и М. Волошина). Но это произведение имело и крайне удачную экспозиционную судьбу за пределами России. Картина демонстрировалась на Брюссельской выставке (1910) и получила Золотую медаль, участвовала в Международной выставке в Риме (1911), на выставке «Мира Искусства» в Праге (1912), на персональной выставке Бакста в Лондоне (1913). К сожалению, никто пока не проанализировал зарубежные отклики на эту работу.

Известно, что полотно было создано Бакстом под непосредственным впечатлением от поездки в Грецию, предпринятой художником в 1907 году вместе с В. А. Серовым. Художники побывали в Микенах и на Крите, которые в то время были в центре внимания всех образованных людей. Микены были раскопаны Г. Шлиманом, искавшим могилу Агамемнона, а Кносский дворец — только что, в 1900–1905 годах, А. Эвансом, который тем самым нашел подтверждение легенде о Минотавре. Эти раскопки способствовали тому, что в антиковедении, археологии и вообще в исторической науке того времени утвердилось представление об абсолютной истинности античных мифов. В написанной после возвращения из путешествия Бакста картине содержалась непосредственная отсылка к только что открытой крито-микенской культуре — изображение Львиных ворот в Микенах. Уместно отметить и то, что миф об Атлантиде в исторической науке связали с Критом только в 1950–1960-е годы, тогда как полотно Бакста, сразу же прочитанное современниками как трансформация платоновского мифа, уже в 1908 году вполне точно указывало «адрес» катастрофы.

В русской живописи предложенная Бакстом тема имела свое продолжение — составители каталога «Символизм в русском искусстве» (ГРМ) поместили ее в окружении работ Н. А. Бенуа, также разрабатывавшего Атлантический миф — чудесный остров, мечту человечества. Другим продолжением стал неоклассицизм в русском искусстве, нашедший развитие не только в творчестве близких к редакции «Аполлона» художников или в деятельности, например, Цеха живописцев св. Луки¹⁶ и т. д. «Неоантичная» традиция (выражение Л. Бакста) противостояла в то время вплоть до повседневных вещей и искусства интерьеров.

Работа Бакста была злободневной. Кроме отклика на взволновавшие культурный мир археологические раскопки Эванса, кроме художественной рекон-

струкции конкретного античного мифа, она предлагала и более широкое обобщение — гибель культуры под натиском стихии. Было ли это прозрением художника, вызванным событиями Первой русской революции, или просто неким совпадением с эсхатологическими настроениями эпохи, сказать трудно. Однако картина не только ставила вопрос, что остается после гибели культуры, но и давала вполне определенный ответ — воспоминания, легенды и прекрасные руины. Не случайно в 1910–1920-е годы русский неоклассицизм нашел логическое завершение в «искусстве руин» — графике М. В. Добужинского и П. А. Шиллинговского и в мегаломании архитекторов И. А. Фомина, Н. А. Троцкого и др., вдохновлявшихся офортами Дж. Б. Пиранези. Так что «Древний ужас» вполне может рассматриваться и как предчувствие русского «пиранезианства».

Несомненно, задуманный Вяч. Ивановым творческий союз художников и литераторов, укреплению которого должны были служить «башенные» встречи, не состоялся в полном объеме, однако не вызывает сомнений, что брошенные Ивановым семена все же дали свои всходы, а эхо высказанных им идей еще долго на все лады преломлялось в отечественной культуре.

¹⁶ Цех живописцев Св. Луки был учрежден в Петрограде в 1918 г. и довольно быстро распался. Круг художников, связанных с Цехом, — Д. Н. Кардовский, А. Е. Яковлев, В. И. Шухаев, Н. Э. Радлов и др. — отличали программная установка на сохранение «традиций» (особенно примечательная в период всеобщего увлечения всевозможными «измами» и поисками «новизны») и пристальное внимание к академическому рисунку. В искусствоведении он традиционно связывается с «неоклассическим» направлением.

О. А. Фетисенко
(Санкт-Петербург)

СОН О БАШНЕ (По материалам архива Е. П. Иванова)

Самым знаменитым «сновидцем» и умелым «сно-описателем» Серебряного века, безусловно, является А. М. Ремизов, но не менее одарен был необычными, пророческими, «сюжетными» снами «самый замечательный “петербургский мистик”» (выражение А. Блока) — Евгений Павлович Иванов (1879–1942). На протяжении многих лет он вел подробные дневники, которые до сих пор не введены в научный оборот, но могут в дальнейшем стать одним из важных свидетельств об эпохе Серебряного века¹. Дневники стали основой его незавершенных воспоминаний (1936–1941). Еще в 1910-е годы Иванов постоянно обращался к более ранним тетрадям. 8 января 1911 года он записал: «Вечером разбирался в дневниках. Какое это хорошее дело, дневн<ик>. Гармония Божия»². Д. Е. Максимов отметил, что «многие десятки, если не сотни страниц дневниковых записей Е. П. Иванова посвящены подробнейшему изложению снов»³. Этим «страницами» нельзя пренебрегать хотя бы потому, что среди постоянных сюжетов снов автора дневника — его разговоры с Блоком.

Вяч. Иванов не принадлежит к «главным героям» дневника его однофамильца, но его имя неоднократно появляется в записях. После первого посещения Башни (26–27 апреля 1906 года) Евг. Иванов подробно записал приснившийся ему сон, образный ряд которого, с одной стороны, навеян виденным и слышанным на «среде», а с другой стороны, теснейшим образом связан с кругом тем, которые занимали «сновидца» в то время (тема «зеркальности» и «автоматизма» современной культуры, тема «маски» и «цирка» и др.). Евг. Иванов обозначил увиденное словом «ад», вероятно, воспринял сон как некое предостережение себе — поэту и он стал впоследствии «сред».

Одним из первых мемуарных «проектов» Е. Иванова были начатые в 1923 году воспоминания о Блоке. К первой половине 1920-х годов относится и рукопись, условно озаглавленная при публикации в «Блоковском сборнике» «Записи об Александре Блоке»⁴. Сон о Башне, как и многое другое, осталась в этой публикации «за кадром» (опубликована приблизительно половина текста записей). Прежде чем привести этот фрагмент, обратимся к претексту, т. е. к дневнику 1906 года и отраженной в нем предистории интересующего нас сновидения.

Евг. Иванов вошел в петербургскую литературную среду довольно рано — в начале 1902 года, стал постоянным посетителем «воскресений» В. Розанова (и, заметим, — одним из любимых собеседников Розанова), а затем и собраний редакции «Нового пути». (В этом журнале, а позднее в «Вопросах жизни», было напечатано несколько его «писем» и рецензий.) С хозяином Башни Иванов познакомился в салоне Ф. Сологуба. Там же он получил приглашение на «среду».

26 апреля 1906 года Иванов вместе со старшим братом Александром впервые пришел на Башню. После этого в дневнике появляется запись:

«Сегодня как-то раздраженно у нас самого утра. И я, уходя к Тате, как-то плуно говорил. <...> Ехал на конке. Смотрю на билет. И потом подумал, а нет ли чего замечательного в числе билета. И что же, стал считать, оказалась общая сумма 26, сегодня <шнее> число. Надо же. Сегодня день свадьбы Мама и Папы.

К Гиппиус тетушка приехала. С Татой поправили окончательно “Лес” и о рисунках говорили⁵. Неск<олько> рисунков нарисован<о> уже.

Говорили о Любон<и> Дм<итриевне> и Бор<исе> Ник<олаевиче>⁶.

Поехал с Сашей⁷ в конце девят<ого> часа к Вячеславу Иванову. Таврический сад на умиравшей заре изумительно таинствен. Пруды блестят. Он значителе<и>, как может никогда не будет больше, ибо в нем затаялось будущее. Деревья будущее знают, еще не выраженное. Когда выразится, всегда <срзб>., чем не выраженное, а затасенное.

Из окон башни Вяч. Иван<ова> самый дворец — думу видно в саду и отраженн<и> <ем> своим <срзб> дверка полукруга в воде пруда. Что-то невыразимое в этом видели. И как мы попали как раз в первый раз и так дивно таинствен<енно>. А на крыше замечательно.

Была <...> Тата, Ната, Кузнецов, Катя Манасина, Гиппиус<и> <...> Ремизова <...> Ал<ександра> Мих<айловна>, сестра жены Бердя<ева> Евгения Юдиф<овна> испорченная⁸.

Тата с Ал<ександрой> Мих<айловной> начали к<ак-то>? воротч<ь> дру<и> на друга, чувствует<ся> как буд<то> ревн<ость>. Но уж это женское. Попро<с<и>ла> прово<дит>? Ал<ександра> М<ихайловна>, и согласился и Тату пропустил провожать. И Ал<ександра> Мих<айловна> пот<ом> отказалась идти.

Сашу с Чулковым смотрели сверху, как он по Таврической шел. Бежал.

Птицы пели на утро в саду, с крыши слышали⁹.

Как видим, Иванов был в основном занят двумя «барышнями», Т. Н. Гиппиус и А. М. Бутягиной. Он словно не заметил никаких «литературных» разговоров и проч. (Для сравнения: в записях о посещениях, например, Мережковских,

⁵ Т. Н. Гиппиус была автором иллюстраций к рассказу Иванова «Лес», опубликованному в журнале П. С. Соловьевой и Н. И. Манасина «Тропинка».

⁶ Речь идет о Л. Д. Блок и Андрее Белом.

⁷ Имеется в виду старший брат Е. Иванова, искусствовед Александр Павлович Иванов (1876–1940).
⁸ Т. Н. и Н. Н. Гиппиус, В. В. Кузнецов, Е. Манасина, З. Н. Гиппиус, С. П. Ремизова, А. М. Бутягина и Е. Ю. Трушева.

⁹ ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 17. Л. 50–51 об.

¹ Дневники Е. П. Иванова хранятся в рукописном отделе ИРЛИ (ф. 662).

² ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 31. Л. 7–7 об.

³ Максимов Д. Е. Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. <1> Тарту, 1964. С. 358.

⁴ Иванов Е. П. Записи об Александре Блоке // Там же. С. 389–416.

Иванов не ограничивался «бытовыми» подробностями, но отмечал все интересные моменты бесед.)

В «Записях» 1920-х годов весь этот фрагмент заменен двумя строчками: «26 апреля. Вчера до 7 часов утра писал “Всадник”. Был с братом моим Сашей у Вячеслава Иванова. На крыше замечательно»¹⁰.

После посещения Башни Е. Иванов заболел.

«27 апреля. Кажется, вчера простудился, болела шея, познабливает», трудно глотать от нажима glands.

Снился кошмар»¹¹.

Ср. в поздних «Записях»:

«27 апр<еля>. Кажется вчера простудился. Снились кошмары. <...> Знобит здорово.

Писал к ночи “Автоматы”¹².

28 апр<еля>. — Лежу. <...>

30 апр<еля>. — Жар спадает. Слава Богу, 36, 8»¹³.

В ночь на 1 мая, когда, заметим, «жар» уже спал, Иванов увидел новый сон, подробно записал его в дневнике, а в 1920-х годах счел нужным включить этот текст в записи о Блоке.

«1 мая. На сегодня ночью был странный полусон. Приснился ад. Опять-таки полусон. В каждый момент я ощущал его как живое воображен<ие>. Сперва все слышалось пение трех мужиков, что пели третьего дня во дворе.

Мотив вдруг вспомнился.

Сперва один голос ведет.

А потом хор.

Ой, зеленая-я, ты моя-я

Раскудра кудрявая

<...> Под звуки эти начал сочинять¹⁴, и тут вдруг перенесся в квартиру Вяч. Иванова. Как будто бы его столовая, не их специально, но по декорации полукругом.

По полукругу комнаты стоят диваны длинные, и на них все дамы сидят прямо как автоматы, гости.

Все дамы были в черном, развалились на спинках, скрываясь в полумраке комнаты. Сидят и молчат, как бывает в гостинях.

И тут вдруг совершен<но> явственно, музыка послышалась. Весьма подходящая к паноптикуму: под такую музыку куклы-автоматы пляшут. Что-то вроде польки, но весьма складно выходит, переходы интересные. Все по моему желанию начинаю играть одно и другое, точно я сам композитор, да и в самом деле композитор (как

тот Кузмин, что был у В. Иванова, и он его всем представлял знаком<ым>)¹⁵. Это очень интересно было.

На полу же на ковре вдруг вижу: маленькие куколки и лошадки скачут, пляшут под такую музыку.

Они как бы в игрушечном садике с кругом цирково<го> барьера.

И все скачут и пляшут.

Они как-то большие освещены, и глядеть на них с этой музыкой очень весело и мило.

При чем же тут “ад”?

Постойте. Круг, где пляшут фигурки, освещен светом из-под абажуров. Но если выше глаза поднять, то увидите, что по полукругу комнаты на диванах недвижимо сидят настоящи<е> автоматы, те же гости, но явно автоматы со стеклянным<и> глазами, упершимися на круг.

Все это дамы в черных платьях.

Этот сюрприз немного неприятный, какая игрушка такая, ты весь в ней, но это ничего еще, ты сам по себе и властен над собою. Музыка играет по-прежнему.

Как вдруг музыка стала ускоряться помно моей воли.

Становится назойливо однообразна по мотиву и все скорее, и скорее.

И вдруг все вскружилась. Откуда-то из окна вылетел игрушечный детский поезд бесконечно длинный, жестяной, гремячий. Да, въехал с шумом жестяным, знакомым с детства, на середину комнаты и стал кружиться; потом еще другой, третий, наконец целая масса гремячая кружиться стала, ве<р>тет<ь>ся и кружить с жестяным грохотом.

И ничего с этим верчением и грохотом не поделаешь. Ад глушит их вечным грохотом. Это и есть ад. И я во власти его. Во власти кружения.

И вспомнил: круг в цирке. И на нем велосипедисты кружились, и под ними механизмом тогда вертелся круг, и они, чтоб не разбиться, скорее и скорее должны вертеть ногами колеса велосипеда, чтоб стоять недвижимо, поспевая за вертящимся под ними кругом. Иначе вдребезги. И если б механизм все действовал бы, не слушаясь никого, и круг бы все вертелся, то вот “ад-то”, ужас какой! Тут круговая бесконечность ужасна, что вот кружится, кружится, вертится без конца, как колесо¹⁶. Ад и есть мука бесконечная! в кругах кружения ада¹⁷.

Ужас тут в том, что чувствуешь, как делается с тобою от эт<ого> вертящегося и кружащего, грохочущего вечным грохотом посреди комнаты поездка — столбняк, и догадываешься, что сидящие на диванах черные дамы-гости были когда-то живы, но, слыша шум этого вечного кружения, впадали в столбняк и превращались в том, чем ты их видел, в автоматов-кукол; что сейчас и я в столбняк превращусь, и буду, как они, в полутьме на диванах сидеть не шевелясь как куклы, не в силах двинуться и только видя, как вечно все кругом вертится на круге огромном, как цирковая арена; и не в силах остановить, ни кружения, ни адской музыки, ни глушащего жестяного грохота.

¹⁰ Блоковский сборник. <1>. С. 405.

¹¹ ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 17. Л. 51 об.

¹² Ср. в дневнике: «“Автоматов” написал план» (там же, л. 53).

¹³ Там же. Ед. хр. 78. Л. 72.

¹⁴ В дневнике 1906 г.: «стал слова сочинять» (там же, л. 57 об.).

¹⁵ В дневнике текста в скобках не было.

¹⁶ В дневнике далее: «И кажется конца не буд<ет>», как зубной боли» (ед. хр. 17, л. 59 об.).

¹⁷ В дневнике слов «в кругах кружения ада» нет.

И все вертится, вертится, и что за ужас такой, не одолеешь вовеки, так и заколесеешь, превратясь в куклу-автомата, в мертвеца воскового, который гниет и распадается-ся», все слышая и смотря кружение и музыку ада, не в силах оторваться от круга.

“Все суета сует, — сказал Еклезияст. — Кружится, кружится и возвращается на круги свои”¹⁸.

Сон может показаться слишком «литературным», но это лишь обработка реальной дневниковой записи, где, правда, некоторая «риторичность» тоже присутствовала. При сознании «Записей» Иванов легко встроил этот сон в общий контекст. Видны «мотивные скрепы», соединяющие сон о Башне с другими фрагментами (о пустышках картонных, о зеркалах и автоматах). Но ведь и, так сказать, в момент «смотрения» сна сновидец не забывал о своих размышлениях на указанные темы. Обратим внимание на то, что незадолго до видения этого сна, вечером 27 апреля, он начал работу над новеллой, которая позднее получила название «Зеркало и автомат» (завершена в 1908 году). Можно даже предположить, что начало работы над этим произведением «спровоцировано» подмеченным на «среде» (дамы-«статистки», как автоматы, безмолвно сидят на диванах вдоль стен).

Нам показалось интересным в тексте сна одно прозрение Иванова (именно прозрение — со святоотеческими текстами он не был знаком, «питался» одним Евангелием): он увидел сочетание кружения и неподвижности, оцепенения (автоматизма), о котором в четвертом гимне («О покаянии» писал преп. Ефрем Сирин: «А как скоро приведена душа в смущение, грешит, сама того не примечая. Ибо в этой тме заблуждения *кружится она, как оцепеневшая* (курсив мой. — О. Ф.), и в этом оцепенении теряет стезю добродетелей»¹⁹.

Ср. в письме Блока к Е. Иванову от 28 июня 1904 года: «Крутится моя нить, все мерно качаясь, иногда встряхиваясь. Безумная, утомительная скачка — на привязи! Но привязь — длинная, посмотрим еще»²⁰.

Тема адского кружения приводит на память письмо Е. Иванова к Блоку от 9–10 мая 1905 года, в котором он, по последнему выражению Р. В. Иванова-Разумника, «совершенно утопил» Вяч. Иванова, рассказав своим детски-непосредственным языком о том, как совершалось и чем сопровождалось знаменитое «жертвоприношение» у Н. Минского²¹. В «Записях» об этом сказано так: «Кружились — вышел в общем котильон»²².

¹⁸ Ед. хр. 78. Л. 72–75 об. Цитата: Еккл. 1:6. В дневнике: «так и заколесеешь.

Не начинаешь ли жар у меня, думал я.

И услышал “Все суета, суета, все суета. Все *кружится, кружится* ветер сказал” (ед. хр. 17, л. 59 об.).

¹⁹ Ефрем Сирин, св. Творения. М., 1995. Т. 4. С. 164.

²⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 107.

²¹ См.: *Ильонина Л. А.* Неопубликованные письма из архива Е. П. Иванова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990. М., 1992. С. 105–107. — Иванов-Разумник написал в 1941 г.: «Женя совершенно утопил в этих письмах Вяч. Иванова, значителя и тугра этой кошуственной первой мессы. Дорого бы дал Вяч. Иванов, чтобы эти два письма Жени не увидели света» (Блокана в собрании М. С. Лесмана / Публикация А. В. Лаврова / Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М., 1989. С. 349).

²² Блоковский сборник. <1>. С. 393.

Музыка, которую слышит сновидец, навеяна прежде всего реальным впечатлением от пения М. Кузмина на «среде». Но современному читателю она, скорее, напоминает о вскоре появившейся другой кузминской музыке — к драме Блока «Балаганчик».

В случае если Иванов рассказал о своем сне Блоку, можно допустить, что мотив навязчивой «музыки» отразился в стихотворении Блока «Балаганчик» (июль 1906 г.), хотя бы в строке: «И звучит эта адская музыка...»²³.

Отношение Е. Иванова к Вяч. Иванову впоследствии было двойственным. Кротчайший «рыжий Женя» никогда и никого не осуждал, но в его записях 1911 года, сделанных в Царском Селе, звучит нотка настороженности:

«28 июня. Написал письмо нашим и с Сашей пошли к Вяч. Иванову. Там пробыли 2 часа в разговорах. Веру Константину» видел, разговаривал. Как все странно связано с маской. <...> 29 июня. Петров день. <...> В церкви были обе Веры (Дюкова и Гундризер. — О. Ф.) и Вячеслав Иванов с Верой своей. Я не пошел. И может, хорошо сделал. Все тут все же не до конца. А не до конца с Церковью и Верой» нехорошо»²⁴.

Совершенно противоположна тональность записи от 29 февраля 1912 года:

«Вечером был у Вячеслава» Иванова. Он спал весь день от утра» 8 — до 8 ч. вечера. Заставляя долго ждать обеда всю свою семью.

Говорил с ним о материальности»-ме», позитивизме. <...> Говорили о Посолонь и о против солнца <...> что против» солнца это идти в прошлое <...> к отцам. О кровной мести и познании. О новом чуде. Он показывал» портрет» Лидии Дмитриевны и был очень настоящим»²⁵.

Е. Иванов как будто все время проверяет своего знаменитого однофамильца на «подлинность-неподлинность»: в 1911 году «все как-то странно связано с маской», в 1912 году отношение Вяч. Иванова к памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал раскрывает в нем для Евг. Иванова — «настоящее».

²³ Во время обсуждения нашего сообщения на конференции в ИРЛИ Е. Л. Бельkind высказала предположение о том, что со сном о Башне может быть связано другое стихотворение Блока — «Миры летят. Годы летят. Пустая...» (1912).

²⁴ ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 32. Л. 85–86 об.

²⁵ Там же. Ед. хр. 35. Л. 41.

Н. И. Николаев
(Санкт-Петербург)

ИДЕЯ ТРЕТЬЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ВЯЧ. ИВАНОВ ПЕРИОДА БАШНИ

В середине 1920-х годов в лекциях по истории русской литературы — в лекции о Блоке — М. М. Бахтин упомянул идею Третьего — славянского — Возрождения и назвал имя ее творца, своего университетского учителя — Ф. Ф. Зелинского. Тогда же М. М. Бахтин сказал и о Втором — германском — Возрождении конца XVIII — начала XIX века, отметив среди его деятелей Гёте, Винкельмана и Вольфа: «Между тем говорили, что наступает третье Возрождение. Первое Возрождение — итальянское; второе — германское (это Гёте, Винкельман, Вольф, у которых заметна необычайная любовь к античности и попытка возродить ее); третье Возрождение будет славянским. Так говорил один из лучших знатоков античности в мире — Зелинский. Этого самого полного Возрождения ждали, и ждали, что оно изменит весь мир. К кругу этих идей все так или иначе приобщились. Отсюда тяготение к мифу у Сологуба, у Вяч. Иванова, у Брюсова, у Бальмонта. Влияние античной культуры — очень важная сторона в их творчестве, и, не учитывая этого, очень многое нельзя у них понять»¹. В работах о Третьем Возрождении, определивших главные моменты развития этой идеи в русской культуре первой четверти XX века², о Втором Возрождении и о его связи с Третьим ничего не говорится. Между тем представление о Втором Возрождении, как о возрождении эллинизма в германской культуре конца XVIII — начала XIX века, и о неогуманизме, как его выражении, было сформулировано в книге Ф. Паульсена, посвященной истории немецкого образования (1885; 2-е изд. — 1896–1897).

В 1912 году свою статью «Фридрих Ницше и античность» — предисловие к первому тому «Полного собрания сочинений» Ф. Ницше — Ф. Ф. Зелинский открывает обширным пересказом Ф. Паульсена:

«Тремя великими волнами — говорит Паульсен в 1885 г. во введении к своему замечательному сочинению об истории ученого преподавания в немецких школах и

университетах, — языки и литературы, познания и идеи древности залили германский мир.

Первое оплодотворяющее наводнение испытала Германия за тысячелетие (?), которое последовало за крещением короля франков. Оно оставило нам веру и язык римской церкви и осадки научных исследований греков.

Вторая волна хлынула на Германию, как и на весь Запад в XV и XVI веках; осадком ее осталась классическая латынь, знание греческого языка и семья натурализма.

Третья волна надвигалась медленно в течение XVIII века и достигла своей наибольшей высоты к его концу; она пропитала всю немецкую образованность эллинистскими идеями и воззрениями. В виде осадка она оставила нам классическую филологию и классическое образование в наших гимназиях»³.

Ф. Ф. Зелинский, однако, не соглашается со словом «осадою» применительно к третьей, неогуманистической, по определению Ф. Паульсена, волне, поскольку, на его взгляд, «античная волна непрерывным прибоем ударяла в сознание европейской цивилизации за этот последний неогуманистический период; весь он был посвящен открытию эллинизма»⁴. Таким образом, вопреки Ф. Паульсену, последний период он фактически распространяет на весь XIX век и даже на первое десятилетие XX века.

Ф. Ф. Зелинский при пересказе Ф. Паульсена, судя по некоторым частностям, использует второе издание его книги, указав при этом на год выхода первого. Можно предположить, что именно после появления второго издания книги Ф. Паульсена могла возникнуть теория Третьего, славянского, — после первого, романского, и второго, германского — Возрождения, впервые высказанная в 1899 году в статье Ф. Ф. Зелинского «Древний мир в поэзии А. Н. Майкова»⁵. Итак, это произошло, скорее всего, между 1896 и 1899 годом. При этом Зелинский модифицировал построение Паульсена, сохранив убедительность троичной цикличности, чтобы подчеркнуть значительность вводимой им идеи грядущего Третьего — славянского — Возрождения. И хотя впоследствии, начиная с 1910-х годов, он стал увеличивать число европейских ренессансов, распространяя их ряд в соответствии с новейшими течениями в историографии того времени в глубь средневековья, именно схема трех возрождений, столь блистательно им сформулированная с самого начала, вошла с неизменностью формулы в сознание современников.

В Германии система образования, основанная в начале XIX века, на самом деле неогуманистической эпохи, стараниями В. фон Гумбольдта, просуществовала более полутора столетий, разумеется, с неизбежными изменениями. Следует помнить, что и Россия также приняла эту систему: сначала в виде уваров-

¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 6 т. М., 2000. Т. 2. С. 348.

² Хоружий С. С. Трансформации славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. 1994. № 11. С. 52–56; Николаев Н. И. 1) Судьба идеи Третьего Возрождения // МОУСЕИОН: Профессору Александру Иосифовичу Заичеву ко дню семидесятилетия. СПб., 1997. С. 343–350; 2) Примечания // Пумпильский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 747–752; 3) М. М. Бахтин, Невская школа философии и культурная история 1920-х годов // Бахтинский сборник. М., 2004. Вып. 5. С. 259–268; Брагинская Н. В. Славянское возрождение античности // Русская теория 1920–1930-х гг.: Материалы Десятых Лотмановских чтений. М., 2004. С. 49–80.

³ Зелинский Ф. Ф. Фридрих Ницше и античность // Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 1. С. VII; цит.: Paulsen F. Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart, mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht. 2-те, umgearb. und sehr erw. Aufl. Leipzig, 1896. Bd. 1. S. 1–2.

⁴ Зелинский Ф. Ф. Фридрих Ницше и античность. С. VII.

⁵ Зелинский Ф. Ф. Античный мир в поэзии А. Н. Майкова // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. 2-е изд. СПб., 1908. [Т. 1]. С. 232–233.

ских классических гимназий при Николае I, затем — с введением в 1864 году нового «Устава о гимназиях» и, наконец, при почти полном воспроизведении прусского образца в толстовских гимназиях с 1871 года⁶. Не случайно поэтому в России, где всю вторую половину XIX века шли ожесточенные споры о пользе и вреде «классицизма» в обучении, в 1900-е годы были переведены две книги Ф. Паульсена, посвященные немецкой системе образования: в 1904 году книга «Германские университеты», включающая сжатое изложение идей неогуманизма с его преимущественным обращением к образовательному идеалу греческой античности и краткий обзор деятельности В. фон Гумбольдта по организации Берлинского университета⁷, а в 1908 году — «Исторический очерк развития образования в Германии», сокращенная авторская версия его большого труда. Согласно Ф. Паульсену, «неогуманизм является, в известной мере повторным Возрождением». «...» Подобно Возрождению, неогуманизм характеризуется безусловным признанием того, что древность должна служить для нас образцом совершенства». И идеал воспитания был найден неогуманистами в греческом мире. И далее Ф. Паульсен патетически обобщает:

«Высшего своего подъема достигла неогуманистическая волна на переходе от XVIII к XIX столетию: Гёте и Шиллер сошлись на почве неогуманизма; они царят над немецкой литературой и всю ее пропитывают взглядом, что эллинский мир являет собой высшее откровение человечества. Ф. А. Вольф и Вильгельм фон Гумбольдт провели этот взгляд в жизнь немецкой школы и университета. Их клич: “Bilde dich griechisch”, “воспитай из себя грека”, как эхо перекатывается на протяжении целого столетия в тысячах университетских и школьных речей, обращенных к учащейся молодежи»⁸.

Слова «Bilde dich griechisch» были высказаны Ф. Астом, издателем Платона и составителем платоновского лексикона, в 1805 году (Ast F. «Ueber den Geist des Altertums und dessen Bedeutung für unser Zeitalter»)⁹.

Влияние концепции Ф. Паульсена испытало почти все поколение образованных людей начала XX века в Германии, а также в России. Так, в переведенных в 1910 году лекциях В. Виндельбанда «Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия» обстоятельствами духовного состояния Германии, тоской по идеалу, объясняется «неогуманистическая идеализация греческого мира», доходившая на первых порах у ранних романтиков, — и не только у них, напомним выражение Ф. Аста, — до «грекомании»¹⁰.

⁶ Басаргина Е. Ю. Вице-президент Императорской Академии наук П. В. Никитин: Из истории русской науки (1867–1916). СПб., 2004. С. 11–13.

⁷ Паульсен Ф. Германские университеты. СПб., 1904. С. 40–49.

⁸ Паульсен Ф. Исторический очерк развития образования в Германии. М., 1908. С. 179, 181.

⁹ Paulsen F. Geschichte des gelehrten Unterrichts... Bd. 2. S. 227–228; Tomas R. Schillers Einfluss auf die Bildungsphilosophie des Neuhumanismus: Untersuchung zum ideengeschichtlichen Zusammenhang zwischen Schillers philosophischen Schriften und F. I. Nietzschens Erziehungsentwurf. Stuttgart, 1993. S. 288.

¹⁰ Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М., 1910. С. 28–29. О «грекомании» — так Ф. Шиллер высмеял чрезмерную увлеченность молодого Ф. Шлегеля — см. также: Rehm W. Griechentum und Goethezeit: Geschichte eines Glaubens. Leipzig, 1936. S. 268–284; Tomas R.

В первую очередь книга Паульсена нашла отклик в среде филологов-классиков, поскольку идущее от Винкельмана обращение к греческой античности сопровождалось в конце XVIII века решительным обновлением методов ее изучения. «Введение в Гомера» («Prolegomena ad Homerum») Ф. А. Вольфа, появившееся в 1795 году и вызвавшее к жизни «гомеровский вопрос», ознаменовало новую эпоху в истории классической филологии¹¹. По мнению историка классической филологии Марка Паттисона, университетская деятельность Ф. А. Вольфа изменила все образование в Германии, «пробудив в школах и университетах стремление к изучению античной литературы, подобное тому, какое было свойственно Возрождению (the Revival) шестнадцатого столетия»¹². Именно такие сопоставления и подготавливали теорию трех волн античности Паульсена. Важно отметить и то, что все три главных идеолога Третьего Возрождения — Ф. Ф. Зелинский, Вяч. Иванов и И. Ф. Анненский — филологи-классики.

Понятие неогуманизма определяло движение к греческой античности как идеалу образования. Но само слово «гуманизм» (Humanismus) было введено в 1808 году в книге педагога Ф. И. Нитхаммера «Спор филантропизма и гуманизма», чтобы отличить гуманистическую педагогику от филантропистической XVIII века¹³. Позднее, в 1859 году, Г. Фойт применил это понятие к возрождению классической древности в Италии.

Среди предшественников неогуманистического движения в Германии XVIII века Ф. Паульсен называет возродителей изучения греческого языка — М. Геснера и Хр. Г. Гейне, учителя Ф. А. Вольфа и всех последующих поколений немецких филологов-классиков. Именно Хр. Г. Гейне, как известно, переходит от критики текста к преимущественному его объяснению и толкованию. Его учеником был В. фон Гумбольдт.

Новое отношение к греческой античности выразилось в послевинкельмановую эпоху в открытии и переводе Гомера¹⁴. Ф. Ф. Зелинский отмечал, что «под знаменем Гомера состоялось это возвращение к античности, как к совершенной и прекрасной природе»¹⁵.

Это время дружбы филологов с поэтами и философами. В 1792 году молодой В. фон Гумбольдт сближается с Ф. А. Вольфом. Они вместе читают и об-

Schillers Einfluss auf die Bildungsphilosophie des Neuhumanismus. S. 188–189; Butler E. M. The Tyranny of Greece over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries. Cambridge, 1935. P. 6; Браун Ф. А. Немецкий романтизм // История западной литературы / Под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова. М., 1912. Т. 1. С. 220.

¹⁴ Grafton A. Prolegomena to Friedrich August Wolf // Grafton A. Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450–1800. Cambridge, Mass.; London, 1991. P. 214–243; Поссеус А. А. Еще раз о гомеровском вопросе и о рождении филологического метода // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 182–186.

¹⁵ Цит. по: Sandys J. E. A History of Classical Scholarship. Cambridge, 1908. Vol. 3. P. 53.

¹⁶ Menze C. Humanismus, Humanität // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel; Stuttgart, 1974. Bd. 3. Sp. 1217.

¹⁷ См. Finsler G. Homer in der Neuzeit. Berlin, 1912.

¹⁸ Зелинский Ф. Ф. Фридрих Ницше и античность. С. VIII.

суждают греческих авторов. В 1793 году В. фон Гумбольдт посылает Вольфу свой «Этюд о греках». Отвержки из этого «Этюда» вошли в знаменитый труд Вольфа «Очерк науки древности»¹⁶. Этому труду было предпослано следующее посвящение: «Гёте, знатку и выразителю греческого духа». И вскоре после появления этого труда именно В. фон Гумбольдту предстояло стать реформатором классического — гимназического — образования и придать особые формы основанному по его проекту в 1810 году Берлинскому университету¹⁷.

Неогуманизм конца XVIII — начала XIX века — это не рационалистический просветительский классицизм, но и не «романтический эллинизм», сколь бы он ни совпадал по времени с последним. «Новое понятие гуманизма явилось важнейшим результатом культа греческой античности. Век Гёте и Вильгельма фон Гумбольдта возродил цинцероново понятие *humanitas* и соотнес его, как и Цицерон, прежде всего с греческой культурой»¹⁸. Неогуманизм — это нечто в себе цельное, что далеко не сводится к принятому теперь понятию «веймарский классицизм» и вовсе не растворяется в универсалистских тенденциях своего времени¹⁹.

По словам Ф. Ф. Зелинского, «новый пророк античности должен был быть в то же время и исследователем. И тем и другим был Гёте, ставший возвестителем античных идей в так называемую неогуманистическую эпоху»²⁰. Но Гёте, стоявший в центре неогуманистического движения, призывал не подражать древним, не имитировать их, а следовать духу греков, как идеалу чистой всеобщности²¹. И Гёте сохранял это отношение даже в период увлечения всеобщим. В статье «Античное и современное» (1818) он восклицал: «Пусть всякий по-своему будет греком! Но пусть он им будет» (одна из любимейших цитат идеологов Третьего Возрождения); и несколько ранее там же: «Он <Рафаэль> никогда не эллинизирует, но чувствует, думает, действует безусловно как грек»²².

Принципы неогуманизма были восприняты «третьим гуманизмом», который вновь обратился к образовательному идеалу античности в кружке знаменитого

¹⁶ Wolf F. A. Darstellung der Alterthums-Wissenschaft // Museum der Alterthums-Wissenschaft / Hrsg. von F. A. Wolf u. Ph. Buttmann. Berlin, 1807. Bd. 1; Вольф Ф. А. Очерк науки древности / Пер. И. Поляковского. СПб., 1877. С. 78–79, 82–84.

¹⁷ Gail P. Вильгельм фон Гумбольдт: Описание его жизни и его характеристика. М., 1898. С. 59–73, 112–121, 180–185, 190–201, 209–211, 224–237, 474–479; Rehm W. Griechentum und Goethezeit. S. 240–267.

¹⁸ См.: Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation. Boston etc., 1948. P. 153.

¹⁹ Так, С. С. Аверинцев и А. В. Михайлов связывают с эпохой Гёте конец двухтысячелетней риторической культуры. См.: Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 5–7; Мухайлов А. В. 1) Гёте и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Контекст-1983. М., 1984. С. 113–148; 2) Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история в античности. М., 1988. С. 219–270.

²⁰ Зелинский Ф. Ф. Античный мир в поэзии А. Н. Майкова. С. 232. См. также: Maass E. Goethe und die Antike. Berlin, 1912; Rehm W. Griechentum und Goethezeit. S. 119–199; Trevelyan H. Goethe and the Greeks. Cambridge, 1942.

²¹ Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought. P. 136.

²² Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936. С. 286, 284.

В. Йегера, автора «Пайдейя»²³. И хотя «третий гуманизм» получил свое наименование только в 1932 году, в своих истоках он восходит к началу 1900-х годов, т. е. как раз тогда, когда в России возникла идея Третьего Возрождения. И это совпадение истоков «третьего гуманизма» и Третьего Возрождения показывало, что последнее было ветвью общего с Германией движения, при всей независимости происхождения и поводов к нему.

Показательно, насколько в России построения Ф. Паульсена оказались созвучны времени и сразу вошли в обиход. Помимо книг самого Паульсена в немалой степени этому способствовало изложение принципов и истории неогуманистического движения в «Истории педагогики» Г. Веймера (первое издание перевода — СПб.; М., 1908)²⁴. Несомненный отклик изложение этих принципов у Ф. Паульсена и Г. Веймера получило среди преподавателей древних языков, поскольку еще в 1901 году в большинстве гимназий было прекращено преподавание греческого языка. Ссылками на неогуманизм и главных его представителей полна статья А. А. Брока «Гуманитарное образование», написанная в защиту преподавания греческого языка²⁵. На Первом всероссийском съезде преподавателей древних языков, который состоялся в декабре 1911 года, в большинстве докладов доказывалась необходимость изучения древних языков, прежде всего греческого. В прениях по докладам вновь прозвучали ссылки на неогуманистическое движение и его деятелей (выступления И. М. Звинского, С. И. Любомудрова, В. Н. Ивановского)²⁶. В «Трудах» съезда имеется и замечательное свидетельство того, как воспринимались и насколько были известны работы главных сторонников идеи Третьего Возрождения. Упоминание книги Ф. Ф. Зелинского «Древний мир и мы» поныто и особых пояснений не требует. Однако П. П. Соколов в докладе «Внеклассные занятия латинским языком» рассказал о гимназическом сообщении, составленном с привлечением работ И. Ф. Анненского и Вяч. Иванова: «Классное чтение легенд Овидия о Пенфее и о смерти Орфея вызвало появление на свет сообщения ученика VI-го кл. «Религия Диониса» (по трагедии Еврипида «Вакханки», введенной к русскому переводу этой трагедии И. Ф. Анненского и по книге В. Иванова «Религия страждущего бога»)»²⁷.

Кроме того, еще в 1903 году в первом издании своего курса лекций «Введение в историю Греции» харьковский профессор В. П. Бузескул поместил раздел со знаменательным заглавием «Новое “Возрождение классической древ-

²³ Jaeger W. Humanistische Reden und Vorträge. 2-е erweiterte Aufl. Berlin, 1960; Йегер В. Пайдейя: Воспитание античного грека. Т. 1. М., 2001; Т. 2. М., 1997; Зайцев А. И. В поисках возрождения // Греко-латинский кабинет. М., 1992. Вып. 1. С. 5.

²⁴ Веймер Г. История педагогики / Пер. с нем. К. Тюленева. 2-е изд., исправ. и доп. СПб.; М., 1913. С. 85–93; Пономарева Г. М. Методика «школьного» анализа античных авторов и критический метод «Книг отражений» И. Анненского // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1987. Вып. 748. С. 120–121.

²⁵ Брок А. А. Гуманитарное образование // Гермес. 1908. № 17–18. С. 445–450д, 468–473.

²⁶ Труды Первого всероссийского съезда преподавателей древних языков. 28–31 декабря 1911 г. СПб., 1912. С. 50, 52–54, 56.

²⁷ Там же. С. 259.

ности" в XVIII и начале XIX в., где перечислил основных представителей неогуманизма и охарактеризовал их труды²⁸.

Наиболее же обстоятельно идеи Второго — германского — Возрождения, поставленные при этом в связь с историей русского просвещения, были изложены, с присовокуплением теории славянского Возрождения, в первой части «Очерка развития русской философии» Г. Г. Шпета, который вышел в 1922 году²⁹.

Последним свидетельством живого отношения к эпохе неогуманизма стал раздел «История античной литературы» И. М. Тронского (1946), посвященный классицизму второй половины XVIII века в Германии. Все немногое, что сказано здесь о неогуманизме, вновь отсылает к идеям Ф. Паульсена³⁰.

Естественно, идеологи Третьего Возрождения (Ф. Ф. Зелинский, Вяч. Иванов, И. Ф. Анненский) должны были строить свою теорию по образцу Второго — германского. Поэтому реалии и понятия Второго Возрождения неизменно присутствуют в их построениях.

Так, Зелинский ссылается на германский неогуманизм постоянно, а не только когда говорит о Третьем Возрождении, начиная со статьи о Майкове и лекций «Древний мир и мы», вплоть до «Древнегреческой религии» (1918), а затем в известных статьях о Вяч. Иванове 1930-х годов³¹.

О том, что Анненский был сторонником идеи Третьего Возрождения Зелинский сказал в статье, посвященной его памяти («Аполлон». 1910. № 4)³². И о том же он написал в мае 1917 года в предисловии ко 2-му тому «Театра Еврипида», оправдывая свои исправления в переводах покойного поэта приверженностью общему делу, — «делу, для которого мы жили оба, которое мы оба называли „Славянским Возрождением“. Слава Богу, оно осуществляется, хотя и медленно, и именно поразительный успех нашего Еврипида — один из многочисленных симптомов этого осуществления. Посмотрите, на умножающиеся томы нашей коллекции (в издании Сабашниковых. — Н. И.), посмотрите на многие труды наших сподвижников — все это наши полики, все это армия Возрождения»³³. То, насколько это представление об Анненском было усвоено современниками или, вернее, учениками и последователями самого Зелинского, показывают лекции по истории русской литературы М. М. Бахтина середины 1920-х годов, где сказано: «Анненский принадлежал к людям, развивавшим идею третьего Возрождения — славянского»³⁴. Тезис Зелинского подтверждают

²⁸ Бузескул В. П. Введение в историю Греции: Обзор источников и очерк разработки греческой истории в XIX и в начале XX в. 3-е изд., перераб. Пг., 1915. С. 237–242.

²⁹ Шпет Г. Г. Соч. М., 1989. С. 15–16, 45–46, 51, 98, 245, 332–333.

³⁰ Тронский И. М. История античной литературы. 4-е изд. М., 1983. С. 14.

³¹ Зелинский Ф. Ф. 1) Древнегреческая религия. Пг., 1918. С. 2–3, 160; 2) Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 249–251; 3) Введение в творчество Вячеслава Иванова // Там же. С. 255–257.

³² Зелинский Ф. Ф. Памяти И. Ф. Анненского // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. 3-е изд. Т. 2: Древний мир и мы. СПб., 1911. С. 377–378.

³³ Театр Еврипида / Пер. со введениями и послесловиями И. Ф. Анненского; под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского. М., 1917. Т. 2. С. XXIII.

³⁴ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 341.

и некоторые высказывания поэта, приведенные в статье об Анненском, написанной его коллегой по преподаванию в Царскоевской гимназии П. П. Митрофановым³⁵. Но захвачен Анненский был не немецкой наукой, а классическими тенденциями в современной французской литературе. И при этом он говорил, что античность — «живая сила, без которой, может быть, немислимый самый рост нашего сознания и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше будущее»³⁶. Однако и неогуманистические реалии германского Возрождения ему были близки. В статье «Таврическая жрица у Еврипида, Руччелли и Гёте» на нескольких страницах, касающихся «Ифигении в Тавриде» Гёте, Анненский воспроизводит весь набор идейного оснащения германского Возрождения³⁷. Здесь же он дает критическую оценку последней к тому времени книги, посвященной Гёте и классической древности³⁸. Наконец, он объясняет, что «делало Гёте прежде всего афинянином по духу»³⁹.

Вяч. Иванов не мог не слышать о первом издании книги Паульсена, вышедшей за год до его приезда в Германию и появления в семинаре Т. Моммзена, который, кстати, и сам был горячим сторонником неогуманизма. Так, в первом томе «Римской истории» (гл. 15) нашли отражение свойственные эпохе неогуманизма рассуждения о сходстве немецкого и греческого языков и о родственности близости германского и греческого духа: «Только у греков и у немцев есть такой источник песнопений, который сам бьет ключом, а на девственную почву Италии упало лишь немного каплей из золотой чаши Муз»⁴⁰. В «Автобиографическом письме» (январь–февраль 1917 года), напечатанном в «Русской литературе XX века» С. А. Венгеров, Вяч. Иванов вспоминает слова Моммзена:

«Нередко и на лекциях (по эпиграфике и государственному праву), и в беседе с участниками семинария обращался он к своей постоянной мысли о том, что вскоре должен наступить период варварства, что надлежит спешить с завершением огромных работ, предпринятых гуманизмом девятнадцатого века; о причинах же предстоящего одичания Европы ничего не говорил» (II, 17).

Здесь приверженность Т. Моммзена идеям неогуманизма, воспитанником и продолжателем которого он был, чувствуется как нельзя остро. И эти слова о близком конце гуманизма как образовательного идеала и как идеала чистой человечности через два года отразились в статье «Кручи. О кризисе гуманизма». Гуманизм в статье Вяч. Иванова представлен рядом идеологом, восходящих к эпохе германского Возрождения, чистота которых здесь же подвергается сомнению наличием соответствующих кризисных явлений:

³⁵ Митрофанов П. П. И. Ф. Анненский // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгера. М., 2000. С. 75.

³⁶ Анненский И. Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб., 2003. С. 30.

³⁷ Театр Еврипида. М., 1921. Т. 3. С. 154–165.

³⁸ *Thalmyr F. Goethe und das klassische Altertum*. Leipzig, 1897.

³⁹ Театр Еврипида. Т. 3. С. 156.

⁴⁰ Моммзен Т. Римская история. М., 1887. Т. I. С. 229; отмечено Г. Хайтеном: *Highet G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford, 1949. P. 669–670.

«Колыбель гуманизма — эллинизм»; «<...> греческая образованность на почве Рима, — особенно в лице такого истолкователя и распространителя эллинских идей, как Цицерон, — на все века ставит античность под знак гуманизма, как и воспринимает ее потом так называемые “гуманисты” целого ряда последовательных “возрождений” классической древности в средние века и в новое время — даже до наших дней»; «героический гуманизм умер <...> Впрочем, я говорю только о гуманизме, который смертен, а не о душе эллинизма, она же бессмертна» (III, 373–374, 377).

И уже к 1903 году Вяч. Иванов настолько проникается идеями германского Возрождения, что может в «Эллинской религии страдающего бога» патетически, возвышенным слогом, воспроизвести историю неогуманистического движения в классических исследованиях: «Эллинизм в Европе вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах *virus*. И какой век может сказать, что познал до конца существо этой древней прививки?»⁴¹. Затем он говорит о «новом возрождении классической древности в XVIII веке» и называет Винкельмана «поистине гуманистом нового возрождения»⁴².

В период Башни внимание Вяч. Иванова к эпохе неогуманизма не ослабевает, сливаясь, как в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (1907), с развитием идеи Третьего Возрождения. Не случайно и то, что основанное им в 1906 г. издательство получило название «Оры», отсылающее к журналу Ф. Шиллера «Die Noren» (1795–1798). Наконец, в 1912 году в первом томе «Истории западной литературы» появляется его статья «Гёте на рубеже двух столетий», где он вновь высказывается о германском Возрождении:

«Имена Винкельмана, Лессинга, Гёте знаменуют собою так называемое новое Возрождение восемнадцатого века. Оно начинается с поисков подлинной Греции, не довольствуясь тем слитным образом античности, который вдохновлял старых гуманистов Ренессанса, — образом, в котором примешано было больше римских элементов, нежели греческих. Со второй половины восемнадцатого века, собственно, и начинается научно-филологическое изучение Греции <...> Германии суждено было с тех пор стать во главе новейшего научного гуманизма» (IV, 119–120).

Тогда же им был написан вступительный очерк к изданию гомеровских поэм с подробным изложением истории гомеровского вопроса⁴³. И тогда же он принимается за перевод Эсхила. А в предисловии к сборнику «Нежная тайна. ЛЕПТА» (1912) он опять коснулся идеи Третьего Возрождения, сказав о своей вере «в необходимость нашего гуманизма»: «Автор думает, что античное предание насыщено жизнью России и Славянству, — ибо стихийно им родственно, — и смело предполагает в числе своих читателей “humaniorum studiorum cultores”» (III, 7).

⁴¹ Иванов В. И. Эллинская религия страдающего бога. С. 41. — Цитируется по корректурному экземпляру из Римского архива Вяч. Иванова (РАИ).

⁴² Там же. С. 44.

⁴³ Иванов В. И. Эпос Гомера // Гомер. Поэмы. М., 1912. С. I–V.

С. Д. Титаренко
(Санкт-Петербург)

ОТ АРХЕТИПА — К МИФУ: БАШНЯ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА У ВЯЧ. ИВАНОВА И К. Г. ЮНГА

О ПОНЯТИИ АРХЕТИПА
У К. Г. ЮНГА И ВЯЧ. ИВАНОВА

Мы сопоставим два реальных и в то же время мифических образа Башни у Вячеслава Иванова и Карла Густава Юнга (1875–1961) — известного швейцарского психолога и философа, основателя аналитической психологии и современника Вяч. Иванова — в символическом аспекте на основе архетипного метода в литературоведении. И Юнгу, и Иванову было присуще ощущение себя *homo mysticus* — человеком мистическим. Юнг определил свою Башню, построенную в 1923 году в Боллингене на берегу Цюрихского озера, понятием «*Psyche*», указав на нее как на символическое явление своей жизни и творчества. Реальная Башня Вяч. Иванова на Таврической, 25, ставшая центром культурной жизни Петербурга в 1905–1912 годах, также была проектом, многообразно воплощенным в системе символических образов, связанных с «башенным» мифом и «башенным» текстом. По существу, Башня Вяч. Иванова и Башня К. Г. Юнга — это два глобальных антропологических проекта, противопоставленных модернистской культуре и из нее же выросших.

Анализ одного из наиболее значимых символов у Вяч. Иванова и К. Юнга — башни — позволит нам, во-первых, приблизиться к специфике ивановского понимания природы архетипического символа, так как рядом исследователей выдвинуто предположение о совпадении значений понятия архетипа у Юнга и Иванова¹. Во-вторых, это даст возможность включить Башню Вяч. Ива-

¹ Выявляя важнейший принцип мифа, С. С. Аверинцев пишет о невозможности понять его без такого понятия, как архетипы, — «изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур» (см.: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 118). Важным для истории архетипного метода в литературоведении будет тот факт, что Вяч. Иванову удалось предвосхитить некоторые идеи К. Юнга, на что указывалось в ряде исследований, вместе с тем проверка этих гипотез на конкретном материале только намечена в современных исследованиях (см.: Коптева Н. К проблеме диалогического персонажа (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 208; Венцова Т. О мифотворчестве Вячеслава Иванова // Венцова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius, 1997. С. 120; Сизаров Л. Русская герменевтика XX века // Сизаров Л. Герметизм и герменевтика.

нова в многомерную реальность сакрально-традиционной культуры, связанную с мифом и ритуалом. Наконец, архетипный метод, разработанный Юнгом и его последователями, представителями мифо-ритуального метода и мифокритики, понимающийся как разновидность литературной герменевтики, поможет выйти к истолкованию сложных гетерогенных символов «башенного текста» в мифопозитике Вяч. Иванова.

Мысль о том, что Башня Вячеслава Иванова в Петербурге — не только явление историко-культурного ряда, но имеет символическое значение, высказывалась самим поэтом, его современниками, участниками «башенных сред», а также исследователями жизни и творчества поэта, обогащающими наши представления об этом феномене новыми материалами, впервые вводимыми в научный оборот, и своими концепциями «башенного» символотворчества и мифотворчества². Вся множественность не сводимых к единому пониманию течений зрения свидетельствует не только о «несоответствии» «башенного» проекта Вячеслава Иванова традиционным формам жизни, но и об уникальности попытки поэта «превозмогнуть» уровень реальности в познании самого себя и возможностей человека. Учитывая природу значений символов башни в жизни и творчестве Вяч. Иванова, можно выделить те, которые имеют не просто «декоративную» функцию или определяют пространственно-временную маркированность Башни на Таврической, но выходят не только на мифологический, но и на онтологический и даже метафизический уровень, образуя тот «магический круг», из которого поэт, по словам С. С. Аверинцева, не имел намерения выходить³.

СПб., 2002. С. 18). См. также о совпадении мифотворческих стратегий у Юнга и Вяч. Иванова: Хансен-Леве А. Русский символизм. Система мифологических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 20, 45 и др.

² Назовем лишь некоторые из них: *Безвиз А.* Начало века. М., 1990; *Бердяев Н.* «Ивановские среды» // *Иванова Л.* Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 319–322; *Добужинский М. В.* Вячеслав Иванов и Башня // *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 271–275; *Маковский С.* Вяч. Иванов в России // *Воспоминания о Серебряном веке*. М., 1993; *Волошин С.-Сабашникова М.* Зеленая мewa. История одной жизни / Пер. с нем. М., 1993. С. 114–129; *Троицкий С. В.* Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 41–87; *Паст Вл.* Встречи. М., 1997 и др. — Среди современных исследований см.: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000 («Anna-Rudolph», «Из оккультного бытия башни Вячеслава Иванова»); *Обитин Г.* Иван-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова). М., 2000; *Шинкаев А. Б.* 1) Симпозиум на петербургской башне в 1905–1906 гг. // *Русские пиры. Алмахан «Кангун»*. СПб., 1998. Вып. 3. С. 273–352; 2) История «Башни». Рим, 1997 и др. — В этих и других исследованиях представлена обширная библиография, отражающая множественность течений зрения на Башню Вяч. Иванова. О герметизме ивановской Башни писал С. С. Аверинцев, указывая, что здесь «дело шло о психологических эксцессах и срывах вокруг исконно символистской проблемы общения и общности, об изживании утопии невиданного, небывалого приближения adeptов новой «сообщности» друг к другу, при котором все естественные межличностные дистанции будто бы сами собой исчезают» (Аверинцев С. С. «Скворечник вольный гражданин...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 80). Интересная попытка включить Башню на Таврической-Таврической, 25 в Петербурге в ряд европейских модернистских салонов была предпринята Т. Жолковский, который, ссылаясь на А. Жидо, отмечает герметичность символистской жизни и сложность понимания ее для людей непосвященных (см.: *Ziolkowski Th.* The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. Princeton, 1998. С. 35).

³ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // *Контекст-89*. М., 1989. С. 44–45.

С этой позиции башня понимается как символическая форма, которая является глубоко внутренней и сквозной темой интуиции, философствования и творчества поэта. Опираясь на идею системности символов у Вяч. Иванова, а также высказывания ряда исследователей о том, что символы у поэта не носят случайного характера, а образованы влиянием «тезауруса» традиционной символики, взятой из пространства мировой культуры методом анамнезиологии⁴, мы обращаемся к рассмотрению архетипических значений образа Башни в творчестве Вяч. Иванова и их трансформациям, опираясь на понятие символической формы, чтобы представить образ ивановской Башни как онтологическую реальность мифа. Символическая форма — некий аналог того, что С. С. Аверинцев называл символической структурой. Это — «не самодовлеющая немая форма, это “говорящая” форма, некоторое высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи, которое, однако, может быть правильно прочитано только в “большом контексте” истории и никоим образом не вне его»⁵. Здесь уже, в отличие от Э. Кассирера, акцент сделан не на феноменологии символических форм, а, скорее, на их онтологических основаниях, что было близко именно Вяч. Иванову, в отличие от Юнга.

С этой точки зрения интересные многие исследования Вяч. Иванова, его религиозно-философские, культурологические, эстетические идеи, связанные с проблемами мифа, ритуала, мистерии. Имеются в виду прежде всего такие исследования, как «Эллинская религия страдающего бога» (Новый путь. 1904. № 1–3, 5–9; Вопросы жизни. 1905. № 6–7) и «Дионис и праднионисийство» (Баку, 1923), посвященные изучению дионисийских мистерий. Намного раньше, в годы обучения в Германии, у него возник интерес к митраизму в связи с влиянием на него лекций Ф. Кюмона, о которых он вспоминает в «Автобиографическом письме» (II, 17). Этот интерес подтверждается материалами рукописей, среди которых встречаются ссылки на исследования Ф. Кюмона и мистерий Митры⁶.

⁴ Анамнезиология Вяч. Иванова восходит к философским построениям Платона («Федр», 250 b–d; «Федон», 72e–76e; «Менон», 81b–86b и др.), у которого, по мысли Вяч. Иванова, учение о Памяти основано на «припоминании» души «о довременном созерцании божественных Идей» (III, 92).

⁵ Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символов // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 300. — Символическая форма в русле этой же традиции понимается, напр., Э. Паноским, как форма «духовного пространства» (см.: *Паноский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. СПб., 2004. С. 29–212). О понятии символической формы у Кассирера см.: *Кассирер Э.* Философия символических форм. Мифологическое мышление. М.: СПб., 2002. Т. 2. С. 8–9). О близости идей Юнга и Кассирера см.: *Pietikainen P.* C. G. Jung and Psychology of Symbolic Form. Helsinki, 1999. P. 205–210.

⁶ См.: *Иванов Вяч. И.* Черновики статей, отрывки, наброски // ИРИИ РАН. Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 159–162. «В этом культе, — пишет он, — смешаны бытия предания эллинские и иудейские» (там же, л. 160). На культ Митры как «соперника христианства», имеющего «ряд общих с христианством внешних особенностей», Вяч. Иванов указывает в исследовании «Эллинская религия страдающего бога» (Верстка книги 1917 г. РАИ. С. 212). «Скрытое присутствие в дионисийстве христианских начал» помогло, по Вяч. Иванову, становлению митраизма как мировой религии» (там же, С. 212; ср.: *Camot F.* The Mysteries of Mithras. New York, 1903. P. 43). Материалы рукописного наследия Вяч. Иванова подтверждают его интерес к обрядам посвящений (см., напр.: *Иванов Вяч. И.* Выписки из Плутарха и Страбона // ИРИИ РАН. Ф. 607. Ед. хр. 127. Л. 2–206). Сохранившийся в архиве текст

Нас будут интересовать прежде всего его малоизученные произведения: неопубликованная поэма «Ars Mystica» (1890-е годы) как уникальный «предбашенный» текст, а также некоторые «башенные» тексты и прежде всего цикл «Turris eburnea», вошедший в книгу стихов «Cor Ardens» (1911). Для анализа важны также некоторые символические образы мелопеи «Человек» (1915–1919) и «Повести о Светомире царевича», писавшейся, по словам биографа О. Шор, поэтом «до последнего дня своей жизни» (I, 856). Наша задача — выделить лишь некоторые символы, связанные с истолкованием архетипических значений образа башни в этих и некоторых других произведениях, чтобы понять природу «башенного» мифа у Вяч. Иванова. Архетипный анализ, разработанный К. Г. Юнгом в русле его аналитической психологии, хотя и не дает адекватного прочтения символистских текстов Вяч. Иванова (это вряд ли возможно и при любых других подходах), зато дает возможность выйти к герменевтике «башенного» мифа. Суть метода герменевтики связывалась Вяч. Ивановым с восхождением к «изначальным ядрам сознания» и «исконным первообразами»⁷. Кроме того, Иванова и Юнга объединяет разработка стратегий мифоритуального метода, и, если вклад Юнга в его разработку получил всеобщее признание, несмотря на спорность ряда идей, работы Вяч. Иванова в этом плане еще недостаточно исследованы. Вместе с тем и Юнгом, и Вяч. Ивановым был намечен путь к выделению архетипов, составляющих основу мифопоэтики в литературе XX века, хотя их открытия предвосхищались в русской и европейской науке XIX века⁸.

Юнг, как свидетельствуют его ранние работы, начинал работать с понятием праформы, а затем различал собственно *архетипы*, которые являются бессознательной установкой, или «предсуществующей формой», *архетипические идеи*, укорененные в архетипе как формы представления, и *архетипические образы* — синтез бессознательного и художественной фантазии. Судя по источникам (Платон, Гермес Тризмегист, Филон Александрийский, Дионисий

диалога Платона «Федр» испещрен пометами и записями Вяч. Иванова. На одной из страниц записано: «это не трагедия, не посвящение в установленные таинства, а само посвящение <...> ср. Штайнера о посвящении Платона» (там же. Ед. хр. 236. Л. 64). Имеется в виду антропософская работа Р. Штайнера «Мистерии древности и христианство» (М., 1912), в которой некоторые диалоги Платона (и прежде всего «Тимей» и «Пир») рассматриваются как посвящения (см. в современном издании: *Штайнер Р. Мистерии древности и христианства*. М., 1990. С. 44–48). Для Юнга мистерии древности, особенно митраизм, стали основой его психотерапевтической практики и жизнетворчества, на что указывают его биографы (см.: *Нолл Р. Арийский Христос. Тайная жизнь Карла Юнга* / Пер. с англ. М., 1998. С. 184, 189–202).

⁷ Иванов Вяч. И. Дионис и праднионисийство. С. 259, 154.

⁸ См., напр.: *Топоров А. Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии*. М., 2001. С. 348–368. — В «Эллинской религии страдающего бога», отмечая связь мифологии с религиозными обрядами и ритуалами, Вяч. Иванов указывает на ряд западноевропейских исследователей, которые видят близость мифа с изначальными представлениями, коренящимися в религиозном обряде (см.: *Иванов Вяч. И. Эллинская религия страдающего бога*. М., 1917. Верстка книги. С. 30–41). «Какая-то общая мифотворческая завеска», — пишет Вяч. Иванов, — роднит дионисийскую религию с индийской, придает ей арийские черты» (там же, с. 37).

Ареопагит, Св. Августин и др.), понятие архетипа было сформулировано Юнгом на основе влияния идей платонизма и неоплатонизма, изучения сочинений, приписываемых Гермесу Тризмегисту, и христианской мистической литературы, т. е. тех источников, которые были в центре внимания Вяч. Иванова как теоретика символизма⁹. «“Архетип” — это пояснительное описание платоновского εἶδος», — писал Юнг, уточняя, что «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, то есть ископом веку наличными всеобщими образами», которые отличаются от видоизмененных архетипов, встречающихся в родоплеменных учениях, или архетипов *тайных учений*¹⁰.

Представляется очевидным, что архетипный метод (как метод восхождения к неким основным универсальным схемам представления) был разработан Вяч. Ивановым-символистом до К. Г. Юнга и параллельно с ним. Он ярче всего проявился уже в его статьях 1900-х годов «Древний ужас», «Ты еси» и других, особенно тех, которые позднее были обобщены в книгах «Эллинская религия страдающего бога» (верстка книги 1917 года), «Дионис и праднионисийство» (Баку, 1923) и «Достоевский. Трагедия, миф, мистика» (1932). Большой интерес представляют и поздние статьи писателя: «Лермонтов», «Размышления об установках современного духа», «Anima», «Мысли о поэзии» и др. Архетипические понятия являются Ивановым в «созерцании божественных Идей», как у Платона, когда память — «источник всякого личного творчества, гениального прозрения и пророчесственного почина» (III, 92). Оно укоренено в мифе и обряде, религиозных

⁹ Понятию «архетип» у Юнга предшествовало понятие неких праформ, выявляющихся у человека в состоянии экстаза, медуумического транса, в видениях, галлюцинациях (см. докторскую диссертацию Юнга «О психологии и патологии так называемых окулных феноменов» (*Jung C. G. Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene*. Leipzig, 1902). Понятие «архетип» как изначальная схема представления, заложенная в коллективном бессознательном, было впервые использовано в работе Юнга «Инстинкт и бессознательное» (1918–1919) (см.: *Яффе А. Хронограф жизни К. Г. Юнга* // Юнг К. Г. Дух и жизнь / Пер. с нем. М., 1996. С. 549). В его основе — не только «эйдос» Платона, (первообраз) Дионисия Ареопагита и Августина Аврелия, но и понятия, заимствованные им из Corpus Hermeticum (I, 140, 12b) (см.: *Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного* // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 98). Все указанные источники неоднократно цитируются Вяч. Ивановым в его статьях о символизме. Выписки из «Изумрудной таблички» («Tabula Smaragdina»), приписываемой Гермесу, находятся в архиве поэта и относятся к 1890-м гг. (РГБ. Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 17). Об архетипической идее Вяч. Иванов писал в начале 1900-х гг., исследуя дионисийские культы. Развивая мысль о повторении схем мотива писателю и воскресения в различных мифах о древнейших божествах, он указывает на то, что «любопытное упоминание на существование свода мифов о “страстях богов” и их выведение из дионисийской идеи» (*Иванов Вяч. И. Эллинская религия страдающего бога*. С. 2). Как справедливо указывает Н. Брагинская, Дионис у Вяч. Иванова «является символом определенного внутреннего опыта, открывающегося в разных культурах» и Дионис у него — «это модель архаического божества вообще, божества мифотворческой эпохи» (*Брагинская Н. В. Трагедия и ритуал у Вяч. Иванова // Архетипический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М., 1988. С. 296–297).

¹⁰ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 98. — Эта работа К. Г. Юнга, впервые опубликованная на немецком языке в ежегоднике «Эранос» («Eranos») в 1934 г., хранится в РАН Вяч. Иванова. Как свидетельствует Лидия Иванова, Вяч. Иванов внимательно следил за работами Юнга, но отказался от личного знакомства с ним и ни разу не посетил собрания «Eranos» в Асконе (см.: *Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце*. М., 1992. С. 218).

таинствах, поэтому поэт вводит понятие *пра-мифа* как некоего представления, которое выделяется из области «нензреченного» (IV, 645) и утверждается как «древнейшее зрение в форме синтетического суждения» (IV, 773). Понятие *архетип* в значении «стародавнего религиозного мировоззрения» (III, 660) им также используется, но уже в поздних статьях («Лермонтов», «Мысли о поэзии» и др.). Некоторые выделяемые им «прамифы» («Бог — входит в человека»), ставшие основой размышления например в статье 1907 года «Ты еси», являются результатом осмысления «башенного» мифа как текста судьбы.

Мифологему Вяч. Иванов считает производной обрядовых представлений, результатом осмысления культа и обряда. «Чем живее в поэте чувство „tealoga in realibus“, — пишет он в книге о Достоевском, — <...> тем естественнее соприкасается и согласуется оно с рождающимися в воображении пра-образами бытийного мышления, еще живущего в темной памяти древнего мифа» (IV, 518). Показательно, что названные Юнгом базовые архетипы его аналитической психологии (Самость, Тень, Анима, Анимус и др.) используются Вяч. Ивановым крайне редко (исключением является статья «Анима») и то с достаточной коррективкой, что может быть предметом специального исследования. В данном случае понятие «архетип» применительно к творчеству Вяч. Иванова воспринимается как некий платоновско-августинский «первообраз» или «образец», в терминологии Вяч. Иванова — «прамиф» (некая трансперсональная схема представления).

Здесь есть точки соприкосновения Иванова не только с Юнгом, но и его учениками и некоторыми последователями и прежде всего Дж. Кэмпбеллом, М. Элиаде и др. С Юнгом, как представляется, Вяч. Иванов и Юнга объединяет мифизация сферы сознания человека и попытка проникнуть в запредельное через его архетипы и символы. Понимание природы символа как психического феномена, связанного с трансформацией либидо (в расширенном юнгианском значении, а не в понятии эротического комплекса, как у З. Фрейда), свойственное Юнгу, было чуждо Вяч. Иванову, так как символ связывался в его теории с культурным преданием, традицией и чередой становлений, обусловленных принципом экзегезы, и был доступен интеллектуальному пониманию, о чем свидетельствует его теория теургического творчества, изложенная в статьях о символизме и прежде всего в работе «О границах искусства» (1913).

Фигура Юнга интересна и тем, что в его судьбе и научных размышлениях также большую роль сыграла Башня, построенная им, как уже указывалось, в 1923 году и перестраивавшаяся в последующие годы. Поставить вопрос, сыграла ли здесь какое-то значение Башня Вяч. Иванова, основанная им двумя десятилетиями раньше и имевшая большой резонанс в духовной жизни многих людей, в том числе и тех, кто оказался в 1920-е годы в эмиграции и с кем общался К. Юнг, посылается М. Юнгтрен в своей книге «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера». Ему удалось показать на материале русских и зарубежных архивов связующую роль Метнера между представителями русского символизма, прежде всего А. Белого, с Юнгом. На связь теории Юнга с идеями Вяч. Иванова в данном исследовании также указано, и, как оказалось, не последнюю роль здесь сыграла Башня на Таврической, на которой Метнеру приходилось не только бы-

вать, но и жить. Не случайно он в своих статьях 1920–1930-х годов подчеркивал генеалогическую и типологическую связь русского символизма и юнгианского психоанализа, как и некоторые другие его современники¹¹.

Нас будет интересовать не история той или другой Башни, а ее архетипическая символика, связанная с мифом и ритуалами древнейших культур, и ее символические проекции. У Вяч. Иванова — в область мифопоэтики, у Юнга — метатеории сознания как философской и психологической основы теории художественной образности, которую он интерпретирует через мифологические схемы. Постановка проблемы обусловлена не столько близостью модернистских проектов у основоположника аналитической психологии, мифолога и философа К. Г. Юнга и поэта, теоретика русского символизма Вяч. Иванова, основавшего свою Башню в Петербурге в 1905 году как реальное пространство, сколько тем, что оба они воспринимают пространство Башни как символическое и предпринимают попытку обобщения в своем творчестве уникального опыта развития человеческих представлений, связанных с религиозно-мифологическими традициями, воплощающими сокровенные знания и мистические прозрения.

Их искания были параллельными и, несмотря на различие методов, у них была общая цель возрождения многих утраченных символов человеческого сознания, берущих начало не только в мифе, обряде, религиозных таинствах, закрепленных в Ветхом или Новом Завете, но и в гностико-герметической литературе и сочинениях христианских мистиков. Эти традиции определили представление Иванова и Юнга о мистической природе образа башни, так как, по мнению Т. Жолковского, высказанному в книге «Взгляд из башни. Истоки антимодернистского образа», значение образа башни не определяется только ее архитектурными принципами (движением вверх), а формируется в определенном духовном пространстве, поэтому башни «иллюстрируют человеческое желание преступить пределы замкнутости мирского существования и возродить связь между небом и землей»¹². Исследователь анализирует модернистские

¹¹ См.: Юнгтрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера / Пер. с англ. СПб., 2001. С. 46. — Как показывают архивные материалы, приводимые М. Юнгтреном, Метнер обнаружил близость Юнга с А. Белым и Вяч. Ивановым уже в книге швейцарского психолога «Либидо, его метаморфозы и символы» (1912), где близкой символистам оказалась трактовка символов (там же, с. 104, 188). С Юнгом Метнер как пациент, собеседник и издатель его сочинений на русском и французском языках общался около двух десятилетий, пытаясь вовлечь в диалог и самого Вяч. Иванова, высказавшего неостерный отзыв о книгах Юнга «Либидо, его метаморфозы и символы» и «Психологические типы», вышедших под грифом символистского киноголительства «Мусагет» и со вступительными статьями к ним Метнера (см. об этом: В. Иванов, Э. К. Метнер. Перемиска из двух миров / Публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. № 2–3). Метнер одним из первых дал интерпретацию статьи Вяч. Иванова «Русская идея» с позиций юнгианского психоанализа (Medtner E. W. Iwanows Wessenschau des Russentums // Neue Zürcher Zeitung (от 28 и 29 ноября 1930 г.). Вместе с тем родство идей Вяч. Иванова с К. Юнгом подчеркнул Ф. Степун в своей статье «Памяти Вяч. Иванова» (Возрождение. 1949. № 5. С. 189), показал в идее «преображенного Эроса» Б. Вильсхейслера в книге «Этика преображенного Эроса» (Paris, 1931). На многочисленные цитаты из статей Вяч. Иванова о символизме в переклад Юнга указывает также А. Эткинд в предисловии к современному изданию книги Юнга «Либидо...» (см.: Эткинд А. Великий труд «пылливой ума» // Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 8).

¹² Ziolkowski Th. The View from the Tower. P. 7.

проекты башен XX века, в том числе и проект Юнга. Так как этот проект описан также биографами Юнга, нас будут интересовать только архетипические идеи, положенные в основу этого проекта, и его специфика по сравнению с Башней Вяч. Иванова и ее символическими проекциями в его творчестве. В связи с тем, что среди центральных архетипов, выделенных Юнгом, нет такого, который бы прямо соотносился с образом башни, мы попытаемся обобщить некоторые мифологические представления, связанные с символикой башни и ее отражением в творчестве и в философии жизни Иванова и Юнга.

К ИСТОЛКОВАНИЮ АРХЕТИПИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ БАШНИ

«Transcende te ipsum»

Образ башни является одним из сложнейших в религии и культуре и принадлежит, видимо, к типу «объединяющих символов» (das vereinigende Symbol), в котором происходит совмещение противоположностей (coincidentia oppositorum) в некоем высшем единстве, если обратиться к работам Дж. Фрезера, К. Юнга и их последователей, сторонников мифо-ритуального метода и мифокритики, например Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде и др. Все символы, архетипические фигуры и знаки, которыми обозначалась башня в человеческой культуре, здесь служат для выражения той функции, которую Юнг определил как трансцендентальную. Эта функция в его понимании служит процессу индивидуации (восстановлению единства между «Я» и бессознательным). Она связана с возможностью синтеза противоположностей¹³. Здесь принципиально важны символы и образы целостности. Юнг считал таковыми прежде всего архетипические фигуры круга, мандалы, кватерности и приравнивал процесс индивидуации к общим, присущим многим древнейшим культурам религиозным обрядам посвящения, или инициации¹⁴.

¹³ Это понятие является предметом исследования в статье Юнга «Трансцендентальная функция» (1916). Трансцендентальную функцию сознания человека Юнг изучает на основе таких религий мира, как индуизм, буддизм, христианство. Она заключается в способе выведения для «пороч сознания» содержания бессознательного таким образом, чтобы не поддаться или разрушить личность, а навести сознание на символ, который бы способствовал избавлению от негативных воздействий бессознательного, как, например, символ сверхчеловека в книге Ницше «Так говорил Заратустра», как образы Дyonиса, Христа, Будды в религиях мира или создающие образ творческих фантазий у писателей. «Трансцендентальная функция проявляет себя, как качество соединенных противоположностей», — писал Юнг (*Юнг К. Г. Избранное* / Пер. с нем. Минск, 1998. С. 50). Об этой функции на материале творчества писателей-модернистов см.: *Панова О. Ю.* «Homo Dei. Трансценденция Эгго» у Карла Юнга и Франца Кафки // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2004. № 1. С. 50–75.

¹⁴ Понятие объединяющего символа рассматривается К. Г. Юнгом во многих работах и прежде всего «Психологические типы» (1921), «Аион» (1951), «Психология и алхимия» (1944), «Психология переноса» (1945), основанных на изучении принципа «соединения противоположностей» (coincidentia oppositorum), «переплетения противоположностей» (complexio oppositorum) и «мистерии соединения» (mysterium coniunctionis). В разделе «Значение объединяющего символа» своей книги «Психологические типы» Юнг рассматривает объединяющие символы в индуизме и даосизме как «зна-

Интересны исследования, проведенные в русле религиозной антропологии и мифологии учеников и последователей Юнга, опирающихся на понятие архетипа как некоей установки, первоначальной схемы представления. Например, Дж. Кэмпбелл в книге «Мифический образ» отмечает множественность значений образа башни в архаических культурах. Он пишет, что в глубокой древности башни-храмы (зиккураты) являлись символами, объединяющими полярные начала: они были центрами вселенной и местом нисхождения божества на землю, знаменовали связь Неба и Земли (мужского и женского начал) ради восстановления плодородия. Юнг, рассматривая происхождение символа башни из архаических представлений, пишет, что «символ башни мог бы, пожалуй, принадлежать и к ряду тех, в основе своей фаллических символов, которыми человечество так богато»¹⁵. Поэтому башни в их архетипическом значении имели смысл как духовного, так и эротического пространства¹⁶. Предвосхищение этих теорий культурного мифа о союзе богов и смертных находим у Вяч. Иванова в статье «Чюрленис и проблема синтеза искусств» как попытку истолкования живописных видений художника:

«Но все эти многоступенные вышки, подобные Экбатанским бойницам, испещренные астрологическими знаками, на берегу великих вод, эти колоссы, пирамиды, витые башни, столпообразные и человекоподобные твердины, эти нагромождения циклопических городов, эти черные солнца в пролетах и переходах кошмарных замков и кремлей, воздвигнутых племенами вихров-титанов, — быть может, все это — один бред о погибшей Атлантиде? “В то время были на земле исполины, особенно же с той поры, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им; это были сильные, издревле славные люди; и увидел Господь, что велико развращение человеков на земле”. Книга Бытия, гл. 6» (III, 158).

Показательно, что именно ветхозаветные тексты, как глубоко подметил Вяч. Иванов, намечают путь к истолкованию неоднозначных, а порой и противоположных смыслов башни, связанных с различными, казалось бы, архетипическими значениями. Укажем лишь на некоторые из них. Например, образ башни в Библии трактуется как символ убежища, спасения, защиты (Суд. 9: 51;

чальный (исконный) образ, то есть коллективный первообраз» (*Юнг К. Г. Психологические типы* / Пер. с нем. С. Лорне. СПб., 2001. С. 324). В работе «Аион» в центре его внимания находится христианская религия и свойственный ей объединяющий символ в лице Иисуса Христа (по Юнгу, воплощающий архетип Самости); а «Психологии и алхимии», «Психологии переноса» — герметическая и алхимическая философия с присутствием их объединяющими символами, аллегориями и фигурами, такими, как круг, камень, герметический сосуд, которые в алхимии соответствуют «сосудам трансформации» и аналогами которых являются мандала, гермафродит, храм. Юнг считает архетипы, связанные с объединяющим символом, особыми метафизическими сущностями, которые способствуют формированию «нуменного образа», воздействующего на человеческую судьбу и судьбу целых народов как «приводящие к одержимости» божеством. Ср. рассуждения Вяч. Иванова о религии Дyonиса в его работах «Эллинская религия страдющего бога», «Дyonис и прадонисийство».

¹⁵ *Юнг К. Г. Психологические типы*. С. 347.

¹⁶ *Кэмпбелл Дж.* Мифический образ. М., 2002. С. 96–103. См. об этом также: *Ziolkowski Th.* The View From the Tower. P. 10.

1 Цар. 13: 6), указывает на связь с именованием Бога (Прит. 18: 11); аллегорически выражает красоту возлюбленной, сравнивающейся с башней из слоеной кости (Песн. 7: 5; 8: 10); является символом гордыни и отречения (4 Цар. 18: 8); воплощает образы строительства и созидания (2 Пар. 26: 10), Славы Бога (Иер. 31–38), центра строительства города во Славу Бога (Иер. 31: 38); возвышения и вавилонского столпотворения (Быт. 11: 4); поражения и смерти (Иез. 26: 4; Лук. 13: 4). В некоторых ветхозаветных текстах этот образ становится аллегорией, выражающей идею Бога как «внутреннего человека»: «На стражу мою стал я и, стоя на башне, наблюдал, чтобы узнать, что скажет он во мне, и что мне отвечать по жалобе моей?» (Авв. 2: 1). Аналогичную трактовку получают образы башен в переводах Вяч. Ивановым трагедий Эсхила¹⁷.

Дж. Фрэнгер, на работы которого Вяч. Иванов ссылается уже в «Эллинской религии», в книге «Фольклор в Ветхом Завете» (1918) показал близость трактовки этого образа в религиях и обрядах древности у многих народов. Более того, он усмотрел аналог Вавилонской башни в преданиях о храмах-башнях у различных африканских племен и мексиканских народов. С его точки зрения, символика башни воплощает прежде всего архетипические представления о взаимоотношении человека и Бога, так как башня понималась в древности как место сохождения Бога на землю. Для человека она была и средством возвышения, и путем спасения, и образом возмездия за грехи¹⁸. Даже достаточно устойчивый в семиотике смысл такого образа, как Вавилонская башня, наделявшийся в культуре боготоржеским значением, прочитывается Фрэнгером и некоторыми другими исследователями, например Ж. Деррида, исходя из того, что он «является не только образом и фигурой неустранимой множественности языков», но и тем, что он называется терминами семиотики и алхимии: Вавилон — это «межсемиотический перевод или трансмутация» того, что в процессе этимологизации это слово прочитывается не как «смешение», а как «град Божий», «град святой»¹⁹.

Главная функция образов башен, как свидетельствуют некоторые примеры из библейских текстов, а также исследования Фрэнгера — связь человека со сферой трансцендентного. Об этом пишет и Дж. Кэмпбелл, анализируя библейскую историю на фоне похожих на Вавилонскую башню месопотамских сооружений, и вслед за ним Т. Жолковский, говоря о принципе духовного погружения, реализующегося в башенных проектах²⁰. Кроме того, мифологи вы-

деляют символику башни-храма как «надземного Центра, который уподобляет их себе и преобразует в “центры мира”», поэтому ритуальные действия людей «преднамеренно повторяют действия, совершенные от основания богами, героями или предками»²¹.

Рассмотрим некоторые представления, лежащие в основе архетипических образов и связанные с пониманием башни у Вяч. Иванова. В статье «Эстетика символических начал» (1905), в которой поэт рассматривает процессы художественного творчества и духовной жизни, башенный принцип — восхождение — трактуется им как принцип воскрешения «погребенному я в нас» или второго рождения, как принцип трансцендирования («transcende te ipsum»):

«Взмывший орел; прыгнувший вал; напряжение столпное, и башенный вызов; четырехгранный обелиск, устремленный к небесной монаде, — суживающийся в меру взлета и преломляющийся в верховной близости предельного; таинственные лестницы пирамид, с четырех концов земли возводящие к единой вершине; «sursum corda» горных глав, — незблемый побег земли от дольного, окаменелый снеговым осянным престолом в отрешенном торжестве последнего достижения, — вот образы того “взмывшего”, которое вызывает к погребенному я в нас: “Лазаре, гряди вон!” — и к ограниченному я в нас заветом Августина: “Преиди самого себя” (“transcende te ipsum”) (I, 823).

В указанном фрагменте акцентирован принцип трансценденции, рассматривавшийся выше в связи с понятием «обедняющего символа» у Юнга, хотя у Юнга и Иванова нет абсолютного совпадения этой функции хотя бы потому, что для Юнга религия трансперсональна и он исследует универсальные символы, присущие человеку вообще, в феноменологическом аспекте. Это область чистой метафизики, связанной со сферой сознания. Вяч. Иванов стремится к онтологизации символа, связанного со всеми сферами бытия («realiora in realibus»), хотя ему также присуще понимание символа как метафизической реальности сознания и некоего продуцируемого сознанием сверхбытия. Поэтому стремление выхода за пределы бытия в сферу чистой трансценденции — особенность философского мышления Иванова, как и Юнга. Неопубликованный рисунок — схема трансцендирования, подписанная «transcende te ipsum» и сохранившийся среди черновых рукописей поэта, — яркое тому свидетельство²².

Трансцендирование в поэзии Вяч. Иванова — это стремление к высшей духовной реальности, озаменованной символом. Не случайно в указанном выше фрагменте этот принцип связан с символическими мотивами восхождения от

¹⁷ См.: Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. И. Иванова. М., 1989. С. 52, 58–59 и др.

¹⁸ См.: Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Пер. с англ. М., 1986. С. 160–170.

¹⁹ Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен / Пер. с фр. СПб., 2002. С. 9–10, 23, 11. — «Наказывал ли он их за то, что они хотели построить башню высотой до неба? Что хотели получить доступ к самому высокому, Всевышнему? Может быть, наверное, и за это, но прежде всего за то, что они сами хотели сделать себе имя, дать самим себе имя, построить, сконструировать самим себе свое собственное имя, собраться здесь (“дабы уже не быть рассеянными”) словно в единстве некоего места, которое сразу и язык, и башня, как одно, так и другое» (там же, с. 15). См. об этом же: Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. С. 162.

²⁰ Кэмпбелл Дж. Мифический образ. С. 104. См. об этом же: Ziolkowski Th. The View from the Tower. P. 19.

²¹ Элиаде М. Космос и история / Пер. с фр. и англ. М., 1987. С. 33.

²² Рисунок не датирован. См.: РО ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 188. Л. 110. — Использование понятия «самотрансцендентности» у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга исследует отцом Михаилом Меерсоном (см.: Meerson M. Self-transcendence thought Art in Viacheslav Ivanov // Europa Orientalis. XXI. 2002. N 1. С. 141–156). В указанной статье описана диалогическая теория Иванова на фоне открытий К. Юнга. Отличие подхода Иванова от подхода Юнга автор видит в религиозной коррекровке этого понятия у русскоязычного поэта. Кроме того, «религиозном реализме Иванова юнговские прообразы, появляющиеся не в феноменологическом, а в онтологическом свете» (там же, с. 148).

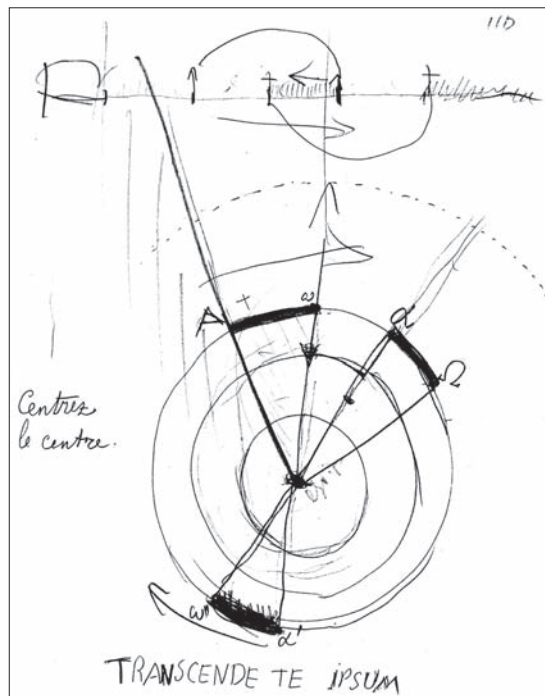


Рисунок Вяч. Иванова. Автограф, не датирован. ИРЛИ РАН (Пушкинский дом)

дольного мира к миру предельности или высшей духовной реальности, о чем свидетельствует символика лестницы, архетипические фигуры и знаки четырехугольника (пирамиды), небесной монады, *sursum corda* (верхней души), сияющего престола, связанные в религиях мира и гностико-герметических учениях с принципами целостности. Именно эти фигуры и знаки Юнг берет

для обоснования трансцендентальной функции и архетипа Самости как архетипа божества в различных религиях²³. Принцип восхождения, по мнению Вяч. Иванова, высказанному в данной статье, написанной в «башенный» период его творчества, «по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный» (I, 824). Поэтому мотив восхождения немислим без нисхождения, в котором, по словам Иванова, и «красота христианства», и «фрагменты», и «третье, демоническое, начало наших эстетических волнений: имя ему — хаотическое» (I, 827–829)²⁴. Кроме того, важны слова: «Лазарь, гряди вон!», которые в мистической литературе связывались с пониманием того, что Лазарь, пережив мистическую смерть, был одним из первых посвященных в тайны христианских мистерий²⁵.

И для Юнга, и Вяч. Иванова характерно взаимопротекание мифа из области языческих и христианских представлений в область философствования и творчества. Но миф выступает здесь не только как язык, но и как символическая форма, воплотившая в себе комплекс представлений. У Вяч. Иванова архетипические представления связаны с религиозным сознанием и стремлением осознать свою причастность к духовной традиции, осуществить распавшуюся «связь времен» в пространстве культуры. Это обусловлено тем, что Вяч. Иванов определил как теургический «переход» в статье «О границах искусства» (1913) — «трансценс»:

«И стремление к этому чуду в искусстве есть стремление правое, а выход искусства в эту сферу, лежащую вне пределов всякого, доселе нам известного, искусства, выход за ограждение символов, подобным высеченным из слоновой кости башням, воздвигнутым уже на его последних окраинах и открывающим вид на моря и горы вечности, есть выход желанный и для художника как такового, потому что там символ становится плотью, и слово — жизнью животворящую, и музыка — гармонией сфер» (II, 649).

Показательно, что во всех этих высказываниях выражаются представления, близкие космогоническим мифам творения, в которых, согласно В. Н. Топорову, «изложены версии о том, как возникли пространство и время и все то, что в

²³ Фигуры и образы троичности, четверности и мандалы были выделены Юнгом как архетипы целостности сознания и символы универсального бытия. Они рассматриваются во многих его работах на основе гностико-герметической философии и христианской религии и алхимии. Рассмотрены божественные триады в их соотношениях с четверностью в различных религиях посвящена работа «Попытка психологического истолкования догмата о Троице» (Юнг К. Г. Ответ Иову. М., 2001. С. 99–186); об алхимической символике четверичности, ее соотношениях с числом три и кругом см. главу «Четверича и посредническая роль Меркурия» (Юнг К. *Mysterium coniunctionis*. Таинство воссоединения / Пер. с нем. Милск. 2003. С. 14–23).

²⁴ В недатированном автографе, озаглавленном «Заметки о Дионисийстве», Вяч. Иванов связывает принцип восхождения с титаническим началом, а нисхождения — с дионисийским (ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 138. Л. 2).

²⁵ См. популяризацию этого таинства в духе антропософии в кн.: Штайнер П. Евангелие от Иоанна. М., 2001. С. 147.

них размещается», и «когда “старое время” и “старое пространство” преосуществились в сферу духа»²⁶. Здесь создается мифопоэтическая модель мира, где явлены образы первотворений.

«Повесть о Светомире царевиче»

Для сравнения интересен художественный образ башни из текста «Послания Иоанна Пресвитера» в «Повести о Светомире царевиче» у Вяч. Иванова:

«Неподалеку, среди садов моих на скале, белеет башня истончена из кости слоноvia, высотой ступеней ста сорока семи, и как маяк сияет верным издалека.

Встроены во храм, на скале выспрь возведенный, семь церквей; три церкви подземные и четыре надземные; и в преисподнюю церковь, Воскресенскую, и в верховую, Успенскую, током Запечатленным доступ, о них же особие скажу» (I, 241).

Ключ к прочтению архетипов образа башни-храма и его символики у Вячеслава Иванова — в этом итоговом произведении. Соединение башни и храма в одном пространственном образе не случайно. Мы можем попытаться только приблизиться к его истолкованию, не претендуя на полноту раскрытия символики, так как для этого потребуются целостный анализ произведения. Башня из слоноvia кости неслучайно сравнивается с маяком. Маяк — один из значимых символов в раннехристианской культуре. Он связан с образом башни до небес как символом Церкви. Исследователь христианской символики А. С. Уваров указывает на книги Сивилл, в которых упоминается подобная башня и раннехристианский текст «Пастырь Гермь»²⁷. Кроме того, башня-маяк напоминает скинию Премудрости из неканонической «Книги Премудрости Инсуса»: «Я поставила скинию на высоте, и престол мой — в столпе облачном» (Сир. 25: 4). Ее смыслы основаны на символике чисел и принципе восхождения — нисхождения («три церкви подземные и четыре надземные»). Они скрыты от непосвященных («Запечатленным доступ»). Принцип проникновения, или пневматологии, у Вяч. Иванова связан с идеей Софии-художницы, восходящей к «Книге Премудрости Соломона», гностико-герметическим текстам и софиологическим построениям В. С. Соловьева, основанным на его идее всеединства. В работах «Чтения о Богочеловечестве» и «Россия и Вселенская церковь» В. С. Соловьева учение о Богочеловечестве основано на гностико-герметических идеях соединения небесного и земного, божественного и человеческого. София в философов учении Соловьева представляет собой некий архетип Небесной Девы как посредника между тварным миром и небесным. Об архетипе Небесной Девы, воплотившем софийную мистику в религиозных культах («Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, Дева

Света мандеев, мистическая роза суфийской поэзии»), писал Вяч. Иванов в статье «Лермонтов» (IV, 382). Число семь П. Флоренский, опиравшийся во многом на идеи В. Соловьева и являвшийся в 1910-е годы соучастником диалога с Вяч. Ивановым, считал числом Софии и софийного восприятия мира, соотнося его со стихотворениями Вяч. Иванова²⁸.

Возможно, что числовая символика в таком случае связана также с семью христианскими таинствами и соответствием седемичного числа таинств семи дарам Св. Духа (Ис. 11: 2, 3)²⁹. Важным источником, как нам представляется, именно для Вяч. Иванова могло быть «Откровение Иоанна», где говорится: «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников [есть сия]: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» (Откр. 1: 20). В книге «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932) поэт противопоставил «Иоаннову» церковь Вавилонской башне:

«Если личность возможна только в связи с бытием, если лишь причастность ее к высшему личному единству составляет онтологическую основу каждого отдельного существа, способную стать спасительной преградой перед абсолютной индивидуацией, — то мы в праве заключить о существовании, между обеими сферами, — всечеловека и человеческого индивидуума — ряда ступеней, синкретических единств, которые относятся к целому, как семь “Церквей”, “светочей” или “Ангелов” Иоаннова Откровения к единой Церкви Божией. С другой стороны, сила, борющаяся против божественного всеединства, толкающая человека к духовному самоубийству, к отъединенности, ищет объять души, в некоей мнимой совокупности — по прообразу страшной Вавилонской башни, — не достигающей, однако, до истинного внутреннего единства и стоящей под знаком бесовского “Легionsа”» (IV, 520).

Интересна и литературная традиция, в которой используются образы скинии и св. Грааля и на которую указывает А. Н. Веселовский, связывая именно с этими образами царство пресвитера Иоанна³⁰. То есть пространство башни-храма разворачивается у Вяч. Иванова в авторском мифе и сюжете, где архетип мистического соединения неба и земли получает неоднозначную трактовку. Важность этого архетипа для своей художественной картины мира Вяч. Иванов неоднократно отстаивал³¹.

²⁸ См.: Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 801.

²⁹ О сакрализации числа семь в христианской религии см.: Катанский А. Догматическое учение о семи церковных таинствах в творениях древнейших отцов и писателей церкви до Оригена включительно. СПб., 1877. — В мистическом богословии Сведенборга «под семью Церквями понимаются все пребывающие в христианском мире, где есть Слово, через которое Господь известен» (Сведенборг Э. Апокалипсис открытый. СПб., 2002. С. 73).

³⁰ См.: Веселовский А. Н. Сказания о Вавилоне, скинии и св. Граале. СПб., 1896. С. 48.

³¹ Напр., в письме к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 г. Вяч. Иванов указал на дуализм Бога и Тварности как основу своего мироусозерцания, при этом подчеркивая, что «основанием для unio mystica в моих глазах является именно вышеупомянутый дуализм» (см.: Сегод Д. Вяч. Иванов и мистический Шор (По материалам рукописного отдела Национальной и Университетской библиотеки в Иерусалиме) // Cahiers du Monde russe. 1994. Vol. 35 (1–2). P. 344).

²⁶ Топоров В. Н. О мифопоэтическом пространстве. Избранные статьи. Пиза, 1994. С. 66

²⁷ См.: Уваров А. С. Христианская символика. М., 1908. Ч. 1: Символика древнехристианского периода. С. 163–164.

Поэтому образ храма-башни из «Светомира» можно соотнести с «объединяющим символом» *Ecclesia spiritus* (духовной церкви) в христианской, а также гностико-герметической и алхимической традиций, о которой пишет Юнг, ссылаясь на Евангелие от Луки («ибо Божье царство невидимо, оно внутри нас»), «Изумрудную скрижаль» Гермеса («кто проникнет в каждую твердую вещь»)³². Юнг определяет его алхимическим понятием *mysterium coniunctionis* — таинство воссоединения. Он указывает, что в гностико-герметической и алхимической традициях «центр» объединяет четыре и три в единое целое³³.

В последующем ходе анализа мы постараемся показать значимость «подземного» и «надземного» кодов этого итогового образа башни, так как он находится в процессе становления в контексте всего творчества Вяч. Иванова. В данном случае важны как мифы об умирающих и воскресающих божествах (Осирисе, Дионисе, Христе), так и факты Откровения — истины воплощения, смерти и воскресения Иисуса Христа (1 Кор. 15, 1–23), на которые ссылается и В. С. Соловьев, отстаивая идею воскресения мертвых в учении о развитии единой Церкви³⁴.

Этот пример дает возможность понять, что архетипическая символика у Вяч. Иванова не сводится только к «схеме представления». Она претерпевает сложный процесс трансформаций и «метаморфозы» (понятие, использующееся Вяч. Ивановым наряду с Юнгом, например, в статье «Лермонтов» — IV, 382). Вместе с тем к интерпретации архетипического образа или мотива у Вяч. Иванова метатеория К. Юнга может быть проводником, но не исчерпывающим источником, так как Юнг исследует всеобщее, Иванов — уникальное, то, что связано с тайной творчества и тайной человеческого сознания. Поэтому он не принимал симвонологии, спроецированной в область психологии бессознательного у Юнга, вместе с тем отмечая значимость идей Юнга как ученого в статье «Анимы» (III, 373).

Для анализа архетипических мотивов, положенных в основу образа башни из слововой кости в этом произведении, интересен также рисунок к «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова, относящийся к одному из поздних этапов работы над произведением. Он датируется 1948 годом и хранится в Римском архиве писателя. В нем явно просматриваются архетипические фигуры башни как полукруглой сферы (наши), арки, дельфийского Омфалоса (пространственного центра мира), а также ступеней лестницы — символа восхождения и нисхождения на некую Мировую гору. В центре рисунка в форме божественной теофании помещено изображение символической «башни из слововой кости» в виде иконы или домашнего алтаря с изображением женского силуэта, который восходит к иконографическим канонам и символике Девы Марии³⁵.



Рисунок Вяч. Иванова к «Повести о Светомире царевиче». Автограф, 1948 г. Римский архив писателя

На основе этого примера можно убедиться, что Вяч. Иванов понимал сложные архетипические мотивы и символы башни как связанные с проблемой теургического «перехода» или, говоря герметико-алхимическим языком, «переноса». Это образы духовных «Центров мира» (круга, Омфалоса, Мировой горы) и образы «перехода» (восхождение, нисхождение, лестница). Именно с ними связывается в символической традиции посвящение в мудрость мистерий и культ «подземного мира»³⁶. Особую роль здесь играет символика лестницы, которая, по мнению Р. Генона, использовалась «как элемент некоторых

³⁶ О герметизме указанных символов как духовных центров см.: *Генон Р.* 1) Символы священной науки / Пер. с фр. М., 2004. С. 81–92; 2) Символика креста / Пер. с фр. М., 2004. С. 331–345. — «Традиции, связанные с «подземным миром, встречаются у многих народов...», — пишет Р. Генон, подчеркивая, что пещеры и подземелья действуют здесь часто как инициатические центры. «Позволительно даже думать, что именно причины символического порядка, а не простое стремление к скрытности, обусловили выбор подземелий в качестве местопребывания духовных центров» (там же, с. 339). Книги Р. Генона посвящены эзотерической и религиозной символике древнейших культур и основаны на исследовании посвяжительного гнозиса. Будучи приверженцем симвонологии как традиционной науки, он уже в 1920-е гг. выступал против К. Юнга, считая его психоанализ псевдоинициацией. Он считал духовность единственной и высшей реальностью, отрицая возможность психологического или интуитивного истолкования символа, в чем расходился с представителями христианского эзотеризма.

³² См.: *Юнг К. Г.* *Mysterium coniunctionis*. Таинство воссоединения. С. 20–21.

³³ Там же, С. 21.

³⁴ См.: *Соловьев В. С.* Догматическое развитие Церкви в связи с вопросом о соединении Церквей // *Соловьев В. С.* Собр. соч. Брюссель, 1969. Т. 11. С. 27.

³⁵ Указанный рисунок, хранящийся в РАИ Вяч. Иванова, см. в публикации к статье А. Топорова «Фольклорные источники «Повести о Светомире царевиче» / Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией. // *Europa Orientalis*. XXI. 2002. N 2. С. 254.

инициативских ритуалов, ее ступени рассматриваются как олицетворение различных небес, то есть высших состояний бытия»³⁷.

Действительно, язык «башенных» текстов у Иванова герметичен, он основан на изучении мифологии и религиозных посвящений. Духовное погружение основывалось на обрядах, в которых большую роль сыграли языческие и христианские мистерии, которые были в центре внимания и Вяч. Иванова, посвятившего им специальные исследования и прежде всего такие, как «Эллиническая религия страдающего бога» и «Дионис и прадниосийство», и К. Юнга. Они же были и в центре внимания многих других представителей эзотерических движений, с которыми связывалось мироощущение современного человека в первые десятилетия XX века, как, например, П. Штайнера. Опыт приобщения к миру мистерий был важен как получение сокровенного знания для Вяч. Иванова-символиста в целях, которые он обозначил как теургия, для К. Юнга — как один из центральных методов воздействия на психику пациента. Кроме того, этот опыт был важен для жизнестроительства, по-разному воплотившегося в «башенных» проектах у Вяч. Иванова и у Юнга.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ ОБРАЗА БАШНИ У ВЯЧ. ИВАНОВА

«Ars Mystica»

В творчестве Вяч. Иванова образ башни представляет поистине уникальную символическую форму, охватывающую все многообразие архетипических мотивов, нашедших воплощение в мировой литературе и искусстве. Остановимся лишь на нескольких текстах, представляющих разные периоды жизни и творчества Вяч. Иванова, в которых, на наш взгляд, воплощается понятие башни как символической формы в онтологическом и метафизическом планах. Здесь прежде всего назовем раннюю неопубликованную поэму Вяч. Иванова «Ars Mystica» (1889), сохранившуюся в рукописных архивах Санкт-Петербурга и Москвы. Она интересна тем, что, несмотря на «недовольщенность» и художественное несовершенство, обусловившие тот факт, что поэт сомневался, можно ли ее опубликовать (П, 782), она дает возможность постижения мистических исканий Вяч. Иванова в ранний период творчества.

О. Шор пишет, что в плане духовной биографии мистические искания у Вяч. Иванова наметились в связи с зарубежными впечатлениями, и здесь не по-

следнюю роль сыграли готические соборы (П, 12)³⁸. Как справедливо указывает Г. Бобилевич, «уже в раннем поэтическом трактате “Ars Mystica” Вяч. Иванов утверждал, что зодчество лучше всего реализует принцип символических форм искусства»³⁹. Сам поэт, цитируя строки поэмы в автобиографическом письме, считал 1889 год временем «внутреннего перелома», ознаменованного попыткой постичь тайны, воплощенные в творениях человека (П, 18). Но, как нам представляется, в данной поэме большую роль играет мистика архитектурного образа, прозреваемая Вяч. Ивановым в образе романского, а затем готического храма. Мистика Иванова в связи с его увлечением Данте и средневековой культурой была основана на стремлении познать Бога в его созидании, поэтому, как в средневековой философии, у него реальное и историческое пространство трансформируются в онтологическое, поэт хочет постичь символы культуры, чтобы через творение приблизиться к Творцу⁴⁰.

Поэма «Ars Mystica», ранние наброски которой относятся к 1889 году, посвященная А. М. Дмитриевскому, основана на мистико-теургическом постижении связи религии и культуры. Она свидетельствует о том, что мистерии древности стали основой формирования представлений о предназначении храма-башни у Вяч. Иванова. Формируя символический язык поэзии, Вяч. Иванов в ранних, черновых редакциях поэмы, еще во многом несовершенных по форме, использует образ христианского храма, построенного на месте различных ритуалов: культов древнейших божеств, мистерий Митры, христианских обрядов, местом проведения которых часто были катакомбы. Приводим отрывок текста недатированной редакции поэмы «Ars Mystica»:

XII

Равно на раменах неся Зевесов трон,
Сплетались в союз Олимп и Теликон,
Неразлучные и казнью нераздельной
Сразил их вместе рок. Авгур, в тоске смертельной,

³⁸ Интересные замечания Вяч. Иванова, сделанные им в очерке «Мессина» в «Дневнике путешествия по Италии», датированном 1892 г., о центральном соборе в Мессине, где в пространство готического собора «вплавлены» находящиеся на этом месте «языческие каплицы» (см. публикацию текста в кн.: История и поэзия: Перепица И. М. Гресса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Кортегале, Е. В. Ляпушиной. М., 2006. С. 414). Юнг также, объясняя принцип трансформаций в мифологии, видел аналог в мистериях древности, подготавливающих почву христианству. Ср.: «Ученые всегда пытались обнаружить нечто чрезвычайно древнее в элевсинском культе. Так, археологи отыскали фрагменты греческого храма в Мессине под священным Телестерионом» (Юнг К. Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Пер. с нем. Минск, 2004. С. 155). Понятие «памяти» культуры, находившееся в центре внимания Вяч. Иванова («Древний укус», «Перепица из двух улов» и др.) в целом была не свойственна Юнгу в его ранних работах. Позднее его ученики и он сам будут корректировать учение о «коллективном бессознательном» с учетом «культурного бессознательного».

³⁹ См.: Bobiliewicz G. Иванова поэтика греческого храма // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международной симпозиума. Вена, 1998. С. 273.

⁴⁰ Об этих и других принципах средневекового символического миропонимания см.: Биццли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995 (глава «Universus mundus»).

³⁷ Тенон Р. Символика лестницы // Тенон Р. Символы священной науки. С. 350–351. — О семантике лестницы как священного места встречи с богами в египетской мифологии, орфизме, митраизме, иудаизме и в христианской традиции см.: Элиаде М. Космос и история. С. 191–198. — Анализируя историю ивановской Башни, А. Б. Шинкин пишет о том, что символу лестницы как «лестница к небесам» «мы найдем в некоторых символических стихах, посвященных ивановской Башне» (Шинкин А. Б. История «Башни». С. 50).

Делил с художником отчаянный побег.
 Дрожа, воспрянули цари небес от нег,
 И троны кинули, и троны колебались,
 И боги чуждые в обитель их врывались.
 И там, где воздвигал веселый Гелий свет,
 Пришлец свергал быка, коленом млял хребет,
 Вонзал в ключицу нож, кровь была в песты пасти,
 И скорпий и змея живые грызли части*.
 И вдруг, меж пришлою неведомой толпой,
 Узнали боги лик безвидный и слепой,
 Бледили, таяли, мертвил их лик Природы:
 Так пену, чадо вод, вновь поглощают воды.
 Сок веры был испит. Пустой фиал искусств
 <чрзб. > жаждал Рим улады сонных чувств
 И в иступлении пил вино Кибелы рыаной.

 Вели подкол под Рим, под вражин места**.
 За лозунг Рыбу взяв, и знамя взяв Креста...⁴¹

Поэт пытается в поэме постичь тайну символического пространства романского собора, явившего собой синтез античных и средневековых представлений и воплощающего в своем мистическом образе принцип объединения различных культур. Действительно, христианские храмы воздвигались часто на местах святилищ древности. Именно башни, включенные в ансамбль христианского храма, часто строились на месте проведения архаических культов и мистериальных таинств и являлись важной частью сакрализованного ритуального пространства⁴².

* Внизу сноски рукой Вяч. Иванова: Культ Митры.

** Внизу сноски рукой Вяч. Иванова: Христианские катакомбы.

⁴¹ ИРЛИ РАН. Ф. 607. № 1. Л. 3. В черном автографе, цитированном выше и хранящемся в Отделе рукописей ИРЛИ РАН, текст неполный. В автографе, содержащемся в Отделе рукописей ОР РГБ и датированном 1889 г., описание мистерий Митры зачеркнуто синим карандашом. Внизу, в примечании, указан источник, который давал представление о мистериях Митры. Иванов пишет: «Таковы рельефы, изображающие Тавроболы в честь Митры» (ОР РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 38. Л. 11). Немаловажную роль в постижении Вяч. Ивановым истории христианских культов сыграли лекции И. М. Гревса. В Петербургском филиале архива истории РАН сохранились заметки, зарисовки и выписки И. М. Гревса «К истории катакомб» (ИФА РАН. Ф. 726. Оп. 1. Ед. хр. 83).

⁴² См. об этом: *Xalim B. J.* Античные истоки христианского зодчества // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 19–22. — Интересный пример дает базилика Святого Климента в Риме — уникальный памятник религиозного искусства, построенный на месте проведения тавербол — мистерий бога Митры и раннехристианских катакомб, находящихся в подземелье базилики (см.: San Clemente. Roma, 1992). Интересен тот факт, что с образом церкви Св. Климента Юнг связывает структуру души, в которой есть область глубинного бессознательного, наследуемого человеком, и сфера сознания (*Юнг К. Г.* Тавистокские лекции // Юнг К. Г. Символическая жизнь. М., 2003. С. 125).

В архитектонике образа средневекового храма у Вяч. Иванова явственно обозначена его связь с античностью и архаическими формами ритуальных храмов-башен. Сюжетной основой поэмы является миф творения, освящающий путь человека и человечества к сакральному пространству, месту соединения с Богом, для которого важна «идея собирания пространства», его иерархичность, основанная на системе ценностных представлений о нем⁴³. Важны повторяющиеся мотивы восхождения и образы четырехугольника (пирамиды), треугольника и многократно варьирующегося круга:

..... Стен голых полукруг,
 Углы, мрачащие привет оконных дуг;
 Четырехгранный столп, нагой и бесконечный,
 И в выси башенной клубок остроконечный —
 Церквей тех странный вид. Их башня — то монах,
 Потеряв день и ночь в чудесных глубинах,
 В мольбах раскаянных, скорбя, сосредоточен,
 Стремленьем от земли упорным озачен —
 Путающий символ сурового поста.
 Доверься и вступи в базилики врата!
 В ней дивный, новый мир: висят, круглятся, своды...⁴⁴

Образ христианского храма возникает как прорыв в трансцендентное, как связующее звено между древними языческими мистериями, искусством христианских катакомб и религиозным назначением романского, а затем его преемника — храма готического — высшего выражения средневековой схоластики и мистики. Величественный готический храм воплощает в камне таинство мистерий, культов и ритуалов, являет собой творение, в котором человек становится творцом, выражает стремление человека к высшему бытию и выход человека за пределы себя самого, «переход» человека «душевного» в «духовного», говоря словами Вяч. Иванова (IV, 635). Эта мысль в поэме «Ars Mystica» выражена следующим образом:

Когда же много слез молитвы жар исторг,
 Вдруг неиспытанный он ощутил восторг...
 Преграда дольная не связывала зора,
 Не крыла пелена небесного престола;
 С престола Божия струился сладкий свет

⁴³ См.: *Топоров В. Н.* О мифопоэтическом пространстве. С. 31.

⁴⁴ *Иванов Вяч. И.* Ars Mystica // ОР РГБ. Ф. 109. Ед. хр. 1. К. 38. Л. 15. Мотив круга (полукруга, арки) появляется у Вяч. Иванова также в прозаических набросках «Волшебная страна ITALIA» не только в его архетипическом значении объединения («соединяя с примирительному единству»), но и как следствие культурной памяти поколений, являющее собой «достойное человеческое духа» (см. публикацию текста Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой (Русско-итальянский архив III / Сост. Д. Ринчи и А. Шипкин. Салерно, 2001. С. 15 и др.).

Волнами радуги, меняющими цвет...
 И устремлясь к нему всей пламенной любовью,
 Он звал учеников, и в радости духовной,
 Горе протерпел, гармонично небес
 Вкусила братия, и — чудо из чудес! —
 Соделались тела камнями в славу Бога
 И вид восприняли небесного чертога...
 И на земле возник готический собор:
 Учила там мечта недоумелый взор:
 Вот тайна сводов сих...⁴⁵

Указанный текст отсылает к раннехристианскому апокрифу, известному как «Пастырь Гермы» (IV в.). Приводящаяся в нем притча «Строение башни, изображающей Церковь» представляет собой видение, воплотившее в себе идею строительства единой Башни-Церкви из «каменей» — душ верующих⁴⁶. Эта идея преобразования человека через башню-храм, основанная на архетипе мистического единства, станет важной составляющей мифотворчества Вяч. Иванова. Образ башни и башни-храма у поэта в этом и других произведениях тяготеет к воспроизведению образа макрокосмоса и является его аналогом на земле. Кроме того, важным мотивом является мотив трансформации («соделались тела камнями в славу бога»). Юнг, ссылаясь на этот же источник в своих исследованиях, связывает тайну храма-башни с алхимической символической трансформации: «Как мы знаем из “Пастыря Гермы”, храм построен после явившегося святым видения огромного здания, в котором человеческие существа, стекающиеся с четырех сторон света, образуют живые камни, соединяющиеся без швов»⁴⁷. Это таинство, как «Новое Рождение, Перерождение (*παλιγγένεσις*) или Возрождение (*ἀναγέννησις*), в смысле быть рожденным свыше (*zōovēn*)», Дж. Р. С. Мид, известный знаток гностицизма (с работами которого Вяч. Иванов был знаком через А. Р. Минцлову), комментируя свод Герметических книг (*Corpus Hermeticum*), трактует как «учение о Новом Рождении и Священном Браке», которое «явилось завершающей мистерией Духовного Пути всех мистических школ того времени»⁴⁸.

В поэме Иванова «Ars Mystica» башня-храм обозначена как некий сакральный центр, в котором совершается акт мистического творения, ее принцип — движение вверх как осуществление связи человека с небом и создателем. Весьма важным показателем герметизма образа является готический код, который

получит дальнейшее развитие как в идее «соборности» у Вяч. Иванова — проективной форме утопии, сложившейся в «башенный период», так и в готических образах поэмы «Человек» и ряда других произведений. Готический код основан на отождествлении тела Христа и Церкви. Кроме того, круг в средневековой эстетике основан на чувстве абсолютного центра — тождества Бога, в алхимии и герметизме он связан с образом Бога и совершенного человека и является андрогинным символом⁴⁹.

Исследователи герметических тайн готических храмов пишут о том, что символизм готического собора выражает «высшую ступень посвяtitельного могущества, свойственного глубокой и возвышенной философии» и является последним пристанищем древней эзотерики, потому что здесь символические формы имеют скрытый от непосвященных смысл⁵⁰. Ключ к тайне посвящения, по мысли Фулканелли, знаменитого алхимика и исследователя готических соборов, в надписи на фронте знаменитого храма в Дельфах «Познай самого себя», которая в латинском переводе («NOSCE. TE. IPSUM») украшает барельефы соборов⁵¹. К ней многократно обращался Вяч. Иванов в своих статьях (например, «Ты еси», «Споряды», «Копье Афины»), поэтических произведениях и собственных комментариях к ним.

Здесь намечен один из путей воплощения посвяtitельного мифа, который был в числе других использован Вяч. Ивановым в «башенном» проекте на Тверской-Таврической, 25 и нашел отражение во многих его работах, в том числе в статье «Ты еси» (1907) как противостояние мотиву строительства «железной башни», появляющегося в конце поэмы «Ars Mystica» (аналог мотиву Вавилонской башни в цикле сонетов «Два града» из мелопеи «Человек»). Именно этот фрагмент поэмы был опубликован им в «Автобиографическом письме» (II, 18–19). Это был путь возрождения древних ритуалов и сакральных браков (иерогамии), создания новых посвяtitельных союзов в форме симпозиальной и карнаваловой жизни. Основой стал мистический союз Вяч. Иванова и его второй жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, который сам по себе воспринимался как посвяtitельный брак, о чем много писали современники и биографы поэта и на

⁴⁵ См. об этом: Эко У. Эволюция средневековой эстетики / Пер. с ит. СПб., 2004. С. 90.

⁴⁶ Иванов Вяч. И. Ars Mystica. Л. 16–17.

⁴⁷ Публикация этого раннехристианского апокрифа, не вошедшего в Новый Завет, см.: Пастырь Гермы / Вступ. статья и примеч. И. С. Свенцицкой. М., 1997. Упоминание имени Ерма см.: Рим. 16:14

⁴⁸ Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения. С. 23. — Юнг связывает круг и четырехугольник с сосудами трансформации.

⁴⁹ См.: Мид Дж. Р. Трижды Величайший Гермес / Пер. с англ. М., 2000. С. 174–175. «Гора Посвящения в духовных традициях... как указывает Дж. Р. Мид, — является не физической горой, а вершиной созерцания, внутренним состоянием духовного сознания» (там же). — О знакомстве с его работами Вяч. Иванова см.: *Система Л. Герметизм и герметика*. С. 105.

⁵⁰ Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания / Пер. с фр. М., 2003. — Большую роль здесь играет символика трансформации и мистического единства. Ее понимание достигается через герметическое знание, «которое древние мастера определяли как вечную премудрость» (там же, с. 314).

⁵¹ Фулканелли (Жан Жюльен Шампань (1877–1932) — современник К. Юнга и Вяч. Иванова, известный алхимик и оккультист, изложивший свое учение в книге «Тайны соборов» (см.: *Fulcanelli. Le Mystère des Cathédrales*. Paris, 1926), показав через сложные алхимические символы, что готический собор воспроизводит в символических формах тайны человеческого сознания, доступные только посвященным.

⁵² Фулканелли. Философские обители. С. 339. — Истолкование надписи на фронте храма Аполлона в Дельфах со ссылкой на Плутарха см. в комментариях Вяч. Иванова к мелопее «Человек» (III, 741–742). Об использовании Вяч. Ивановым в качестве источника статьи текстов Плутарха в интерпретации этих текстов Р. Штайнером см.: *Обитали* Г. Иванов-мистик. С. 30–31. — Интересно, что при интерпретации этой надписи Р. Штайнер рассматривает различные пути познания этого изречения, приписываемого Аполлону, начиная с М. Экхарта (см.: *Штайнер Р. Мистика на заре духовной жизни нового времени и ее отношение к современным мировоззрениям*. М., 1917. С. 12).

что Вяч. Иванов сам многократно указывал в своих письмах, дневниковых записях и художественном творчестве, как и его биографы, например О. Шор.

Интересную трактовку указанной выше надписи, приписывавшейся Аполлону, дает М. Сабашникова во вступительной статье к ее переводу сочинений Мейстера Экхарта «Проповеди и рассуждения», выполненному в период жизни на Башне Вяч. Иванова. Отмечая, что «камни соборов исповедуют ту же мысль, что и Экхарт», она пишет: «Человек есть маленький мир, в нем есть все, что есть в большом мире. По мере познания себя самого, познает он мир; находит в себе первообразы всех вещей, всех сочетаний, всех душ. И находит во внешнем мире реальное воплощение всей полноты своего духовного мира. Требование всех: «познай самого себя»³².

«Человек»

Мелопею «Человек» можно считать тем «последешенным» произведением, где архетипическая символика башни-храма находит сложное религиозно-философское истолкование в связи с надписью на храме Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя», как указал Вяч. Иванов в примечаниях к поэме. Мистическая основа произведения и сложность ее понимания отмечались как самим Вяч. Ивановым, так и П. Флоренским (III, 737). Выделим лишь важнейшие с точки зрения поставленной проблемы образы башни, храма, собора. Это прежде всего образ Вавилонской башни — «До ненависти к Богу — крепость Ада» и образ нерукотворного храма, созидающегося из душ верующих («На рамена подымают Божий Дом»), являющиеся основой венка сонетов «Два града» с проекцией на идею Града Божия Августина. Причем у Вяч. Иванова наблюдается, как и у Августина, их «переплетенность» («до такой степени, что один человек может носить в себе начала и того, и другого»), что не мешает им, однако, находиться в постоянной борьбе, которая, по мнению Августина, составляла основу мирового исторического процесса³³.

Показательно, что в окончательной редакции поэмы «Человек» в эпиллоге поэт не называет слово «готический», как в черновой редакции³⁴. Видимо, для

³² Экхарт М. Проповеди и рассуждения / Пер. и вступ. статья М. Сабашниковой. М., 1912. С. XI, XVI.
³³ Бачков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 24–25.

³⁴ Я видел умным взором в серебре / Готические стрелы: арки, / Рядами возникавшие из мглы, / Просвеченный сияньем розоватым, / Из тех рядов другие вырастали / И вывсь стремились. И хотелось мне / Их сиянь увидеть, разгадать строенье, / Но розовая мгла все застилала / Лучистото туманностью. И выше / Все выше рос тот лес, и в вышине / Был золотом пронизан и смыкался / Эфирным сводом. Но незрим был свод, / Затем, что в нем, как несказанный облак, / В стремительном летал свержании Голубь, / И дивное свершалось: чем больней / Свет молнийный земное раил ою, / Тем зрение, крепкая, больше света / Впявало, тем улащай был ему / Блеск нестерпимой белизны, что в розу / Переливалось на окраинной сфере / И минилось, был под Голубем погир / Из цельного сафира. То была / С Дарам Чаша. В ней вино и хлеб / Во плоть и кровь Господню превторился. / И небесовод был сафир, и солнца / Животворщей влагой кровь была, / Земля же Агнем...» (см.: Вачеслав Ианков. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 5. (Публикация А. Б. Шинкина). См. у Штайнера образ собора Свя. Тралля в лекции от 13 декабря 1919 г. (*Штайнер П.* Мистика Архангела Михаила. М., 2000. С. 186–204).

него важен образ некоего вселенского собора. Показательно, что исследователи готических соборов пишут о том, что «в миниатюрах некоторых французских морализованных библий установилась традиция изображать ветхозаветный храм Соломона как постройку, обладающую романскими или византийскими формами, а церковь Христову как готический храм»³⁵. Кроме того, готический собор имеет присущую ему в традиции посвящения символику, отразившуюся в его плане³⁶. В основании готического храма некоторые исследователи усматривают воспроизведение идеи тела распятого Адама как архетипического символа Христа. В примечаниях к поэме Вяч. Иванов писал: «Каббала учит, что на теле человеческого невидимо начертан весь священный алфавит: сколько букв, столько тайн о Человеке» (III, 742), «Райское тело Адама поэт видит движущимся лучезарным крестом» (III, 741). К. Г. Юнг также писал о том, что человеческое тело в культурной традиции часто изображалось в виде здания³⁷. Путь к познанию тайны человека у Вяч. Иванова был связан с Башней на Таврической, 25.

БАШНЯ ВЯЧ. ИВАНОВА КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Таврическая, 25

В «башенном» проекте Вяч. Иванова воплотилось то, что Юнг называл «психологией переноса». Архетипическая символика имеет не только выход к глубинным уровням бессознательного, на во многих случаях носит проективный и провиденциальный характер, хотя может носить характер некоей утопии. «Башенный» проект Вяч. Иванова, так и впоследствии у Юнга, продуцировался, безусловно, архетипическими образами и мотивами, которые невозможно свести к однозначным смыслам. Поэтому Юнг считал, что важное значение имеют инициальные сновидения, имеющие мистический характер, что «каждое толкование есть лишь гипотеза, попытка прочтения незнакомого текста», «полезнее рассматривать символику сна не семиотически, т. е. как знак или симптом постоянного характера, а как подлинный символ,

Штайнер акцентирует внимание на готическом коде собора, который являет собой «храм храма», «собор собора». Его символом является круг, заключающий в себе крест (там же. С. 192–193).

³⁵ Мутанова К. М. Мастер французской готики XII–XIII вв. М., 1988. С. 305–306.

³⁶ О символике готического собора см.: Пановский Э. Готическая архитектура и схоластика // Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». С. 213–325.

³⁷ Юнг К. Г. К вопросу о подосновании // Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1996. С. 75. — Об идее Человека как Храма см.: Штайнер П. Легенда о Храме и Золотая легенда как символическое выражение прошлых и будущих тайн развития человека. М., 1998. С. 106. — Эта идея была укоренена в древнейших мистериях. См.: Халл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейферской символической философии / Пер. с англ. СПб., 2005. С. 308–315.

то есть выражение еще не распознанного сознанием и понятийно не сформулированного содержания, соотносящегося с определенной установкой сознания»⁵⁸.

Период Башни в жизни Вяч. Иванова совпадает с эпохой символотворчества в жизни и в искусстве. Мифологизированные рассказы о квартире на Тверской-Таврической, приведенные биографами поэта, важны для того, чтобы связать эти символы с реальными свидетельствами Вяч. Иванова и его жены — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Во-первых, важен providentialный сон Л. Д. Зиновьевой-Аннибал накануне приезда в Петербург, который связан с явлением, названным К. Юнгом синхронистичностью: совпадением сна с реальными событиями «обращения» Башни⁵⁹. Во сне большую роль играет символика круга: «Круглая комната. Посреди урна» (I, 88). Образ круга возникает как в письмах Л. Д. Зиновьевой-Аннибал («Все стены в ней полукруглые», «из нее вход в башню, составляющей круглый угол дома»)⁶⁰, так и в письмах самого Вяч. Иванова («Живем вдвоем с Лидией Дмитриевной наверху круглой башни...»)⁶¹. Кроме того, большую роль в «башенной символике» играет готический код: восприятие квартиры как чего-то «готического» было присуще и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал («Прямо вход в огромную, глубокую комнату, к концу ее обращаясь в свод и <прз>б. единственный суживающийся снаружи окном. Что-то готическое», и Вяч. Иванову («Тон собрания устанавливается изящно-богемный, благодаря странности безумия квартиры, неожиданной красоте вида, изысканности трех комнат башни и странностью готического, просторного «мансарда» с низким потолком») в письмах этого периода⁶².

Как свидетельствуют эти и другие материалы — воспоминания современников и исследования биографов Вяч. Иванова, — пространство Башни на Тверской-Таврической было воспринято как ритуальное. По мнению В. Топорова, в архaisческих ритуалах сакральные объекты («мировая гора, башня, врата /арка, столп, трон, камень, алтарь, очаг и т. п.) продуцируют самый «образ творения (а ритуал), который основан на отождествлении микрокосма с макрокосмом»⁶³, от-

сюда — отождествление человека и Бога и идея сакральных браков как актуализация мифологической традиции, что оказалось важно для проективного пространства петербургской Башни. Сложные взаимоотношения, возникшие на Башне в результате тройственных союзов Вяч. Иванова и его жены сначала с С. Городецким, а затем М. Волошиной-Сабашниковой, «афизитства» — любви к Другу, женитьбы Вяч. Иванова на В. К. Шварсалон, дочери Л. Д. Зиновьевой-Аннибал после ее смерти, понимались Вяч. Ивановым как важная сторона его мистической жизни на Башне.

Важнейший принцип — *coincidentia oppositorum* (совпадение противоположностей) демонстрирует идею совершенного духовного человека — андрогина, затронутую В. С. Соловьевым, Д. С. Мережковским и получившую на Башне Иванова символическое воплощение. Не случайно, по свидетельству современников и участников «башенной» мистерии, «вся жизнь в башне была вознесена в потусторонние сферы, в которых естественные чувства должны уняться, и в то же время потусторонность соекалась вниз, в сферу личных желаний»⁶⁴.

Мотив андрогина как изначального архетипа (который спроецирован на понятия *anima* и *animus*) и мистического брака был положен в основу одного из «башенных» мифов Вяч. Ивановым в 1905–1907 годах и связан с формированием семьи как Новой Церкви. Интересен сохранившийся в архиве неопубликованный текст, относящийся к началу 1900-х годов и представляющий собой набросок вопросов, сделанных рукой Вяч. Иванова, и ответов на эти вопросы, записанных рукой Л. Д. Зиновьевой-Аннибал:

- «1. Ваше отношение к Богу?
2. Ваше отношение к Миру?
3. Ваше отношение к Человеку?

⁵⁸ Юнг К. Г. Использование анализа сновидений // Юнг К. Г. Психология переноса. Статьи. М., 1997. С. 72–77–78.

⁵⁹ См.: Юнг К. Г. Синхронистичность. М., 1997. — В этой работе Юнг развивает идею «мыслowego совпадения» двух или более событий и исследует «ощущение уже виденного», когда новый опыт настоящего уже переживался прежде. (с. 183). Ссылается на работу А. Шопенгауэра «Об очевидном узоре в судьбе человека» («Parerga und Paralipomena»), он пишет о воле, которая, воплощая безосознательные стремления человека (или его архетипы), моделирует «будущие события, играя роль Судьбы или Провидения» (с. 205–206).

⁶⁰ Публикацию писем см.: Шинкина А. Симпсон на петербургской башне в 1905–1906 годах. С. 276–277.

⁶¹ Брюсов В. Я. Переписка с Вяч. Ивановым // Литературное наследство. Брюсов В. Я. М., 1976. Т. 85. С. 479. — В письме от 1 августа 1905 г. Вяч. Иванов пишет: «Я похож на посвящаемого в мистери: меня держат в потемках, и до меня доходят только отрывочные устрашающие и непонятные восклицания или шепоты...» (там же, с. 477).

⁶² См. письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 1 августа 1905 г. и письмо Вяч. Иванова 22 сентября 1905 г. в статье: Шинкина А. Симпсон на петербургской башне в 1905–1906 годах. С. 276–277.

⁶³ См.: Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику // Архангелский ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 12–13. — На принцип восхождения и нисхождения, а также соответствия («Что вверх, то и вниз») указывает при рассмотрении шумерских храмов-башен А. Йеремас (*Jeremias A. Die Weltanschauung der Sumerer*. Leipzig, 1929. P. 9–11). Эта идея развивается уже в ранних статьях Вяч. Иванова, где он пишет об илудизме: «...главная идея ведической религии — полное соответствие между миром людей и миром богов: что происходит на земле, находит свое совершенное выражение за гранью видимого, в сфере божественной, или метафизической» (Иванов Вяч. И. Эллиническая религия страдающего бога. С. 36). Эта идея является основной в герметизме. Выписки, сделанные Вяч. Ивановым из «Измуродной скрижали» Гермеса на латинском языке, относящиеся к более раннему периоду 1890-х гг., воспроизводят эти мысли: «*Verum sine mendacio centum et verissimum: quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetrandam miracula Rei Unius...*» (ОР РГБ. Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 17. Л. 1).

⁶⁴ Волошина-Сабашникова М. Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М., 1993. С. 184. — О. Шпор писала об этом: «Преодоление двухсубъективности В. И. и Л. Д. решили осуществить полностью: духовно, душевно и телом. Они стали искать, «притягивать» душу «недостижимую», которая способна была бы стать новым познающим субъектом и обусловить необходимость нового трансцендуса. Но нарочитое «притяжение» не могло стать животворящим. Все старания «в единый сплав» слиток «чужую душу с их двуединой душой неизбежно срывались и вызвали разочарование. «Башня» с ее собораниями «по средам» была «центром, духовной лабораторией», в которой соприкасались, сталкивались, определялись, объединялись новые литературно-художественные и религиозно-философские течения, но началом «вселенской общины» она не стала» (Л. 768).

4. Ваше отношение к Себе (или в обратном порядке 4.3.2.1)?

5. Ваше завешание Людям?

1) Бог — творческое начало Мира.

2) Мир — тоже Бог, так как каждая частица его несет в себе божеское начало.

3) Человек — часть мира и тоже несет в себе Бога.

4) Я — человек, и тоже несу Бога в себе. Я чувствую его в себе особенно ярко в минуты творчества и в минуты, дающие счастье.

5) Помните всегда, что в вас заложена искра Божия. Найдите ее, дайте ей разгореться, и вы будете счастливы.

Творчество лучше всего приближает к Богу и постарайтесь найти его в себе.

От тьмы — от страдания, от неудовольствия.

Чтобы найти то, что бы осветило мне мой путь.

Куда — к этому свету, чтобы слиться с ним и там найти то, чего я хочу.

Я могу достигнуть такого совершенства, чтобы ощущать в себе Бога, самое высшее, и слиться с ним, чтобы уничтожить в себе все рабское, тленное, чтобы давать людям счастье высшее — это совершенство называть их и давать им счастье и свет. Я хочу, найдя высшее, давать его другим»⁶⁵.

Нетрудно убедиться в том, что в этих записях формулируется цель новой семы. Ритуал является своего рода творческим лоном. Поэтому формы жизни — «цитаты» из ритуализованных практик: Башня у Иванова — место дионисийских мистерий («Мэнада» и отождествления себя и других с божеством («Бог в лупанарии»), место ритуальных браков (цикл «Золотые завесы» и сборник «Эрос»), место воскрешения мертвых через связь «вкусившей» смерть матери с дочерью. О. Шор писала, что «В. И. видел в дочери Лидии — дочь Деметры, Персефону Элевсинских мистерий» (I, 134). Основа ритуализованных жизненных практик — смерть себя прежнего и возрождение через новое рождение по типу сакральных браков богов»⁶⁶.

Ритуализованный характер приобретает на Башне и мистическая духовная связь Иванова с умершей женой. Как пишет О. Шор, «общение с умершими было для Вяч. Иванова не постулатом веры, не идеологическим допущением, а непосредственным ощущением действительного присутствия ушедших» (III, 772). Поэтому не случайны среди его дневниковых записей и черновых набросков случаи «автоматического письма», которые называют также медиумическим. Это записи, сделанные Вяч. Ивановым «под диктовку» умершей жены и от ее имени, иногда на латинском языке. Они частично опубликованы М. Вахтелем и Г. Обатиним»⁶⁷. Подобные записи возникают, по мнению Юнга, как

активизация в бессознательном неких вечных праформ или архетипов в состоянии экстаза, медиумического транса, галлюцинаций, когда они «выходят» на поверхность, преодолевая «порог сознания». Этот процесс был описан им в работе «К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов» (1902). Приводим один из текстов в публикации О. Шор, важных для истолкования архетипических мотивов, связанных с образом Башни:

«Ее голос: Eo de tiari hac larvis bona sape bene me Onoras tua hospitalitate. Ты велишь воде против огня. Воде против тобою пойти. Тебя дадут воде, тебя дадут волнам водным в добычу, если ты не выгонишь воду из башни. Она видит Тебя водным. Ты в волне водной. Ты в том теле, которое тебя творит демоническим. Fac hodie finem huius pomarii Priapi. Ora e Sempre tua» (II, 778)

Пространство Башни предстает здесь как «мнимое». Оно разворачивается как бы из будущего провиденциального времени и стремится к своему уничтожению. Здесь не человек выступает творцом пространства, а оно само, несущее в себе гибель и разрушение души. Заключительная фраза на латинском языке («По-кончи сегодня с этим садом Приапа. Ныне и Вечно твоя») обозначает пространство Башни как мифологический сад Приапа, славившийся своими фаллическими культами, основанными на религии Диониса — одного из отцов Приапа. Башня здесь выступает и как символ души, требующей очищения, и как ковчег спасения, и как символ тела без головы (архетип отрубленной головы, плывущей по воде в египетской мифологии, дионисийских или орфических культах).

Многократно повторяющийся образ воды не случаен. Вода, в мифологическо-культовой традиции древних греков, по словам А. Ф. Лосева, анализирующего сочинение Порфирия «О пещере нимф», ассоциировалась с хтоническими, связанными с земными недрами, силами, «имела катарктические и мантико-профетические функции»⁶⁸. Сама Л. Д. Зиновьева-Аннибал связывала себя с водной стихией. Интересны ее суждения о путях посвящения в письме А. Р. Минцловой от 8 февраля 1907 года, где она представляет свою душу водной дионисийской стихией, а также огнем: «Эти две стихии чувствую своими: вода — мое течение, покрывающее Необходимость Божественного выявления, и огонь — мое поклонение Святому Духу, третьему лицу, отцу моих молитв, погружений и иступлений» (письмо от 8 февраля 1907 года)⁶⁹. Кроме того, образ водной стихии предостерегает от возможной гибели, как во время всемирного потопа, который, как толкует его Э. Сведенборг, означает ложную идею, уводящую от Церкви⁷⁰. Согласно идеям Юнга, «психологически вода означает ставший бессознательным дух», человек, видящий воду, «видит прежде всего собственное отражение»⁷¹.

⁶⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. I. С. 102.

⁶⁶ Цит. по: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 42.

⁶⁷ Сведенборг Э. Тайны небесных. М., 2003. С. 342. — В письме от 26/13 августа 1910 г. из Рима к М. М. Замятиной, информирующей его о «башенной» жизни Вяч. Иванова называл петербургскую Башню «носимым ковчегом». См. публикацию письма в статье Н. А. Богомолова «Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова» (Europa Orientalis. XXII. 2002.2. С. 110).

⁷¹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 109, 111.

⁶⁵ Зиновьева-Аннибал Л. Д. Ответы на вопросы Вяч. Иванова (ОР РГБ. Ф. 109. К. 41. Ед. хр. 10. Л. 1–3).

⁶⁶ К. Г. Юнг, исследуя символику человека, писал о символическом обряде священного брака, составлявшем сокровеннейшую основу инициации со времени ее зарождения в мистериальных культах древности. См.: Юнг К. Г. Человек и его символы. С. 132.

⁶⁷ См.: Обатин Г. Об одной проблеме подготовки академического собрания Вяч. Иванова // Русский модернизм: Проблемы текстологии. СПб., 201. С. 201–216; Wachtel M. Vacheslav Ivanov: From Aesthetic Utopia to Biographical Practice // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, 1994. P. 151–166.

Общение с миром мертвых основано у поэта на бессознательном стремлении к мистическому единству — *unio mystica*, духовному браку, путь к которому намечен в образах диалогов Платона, библейской Песни Песней и истолкован в сочинениях христианских мистиков, таких как М. Экхарт (с которым отождествлял себя К. Юнг), Я. Рейсбрук, Я. Беме, Э. Сведенборг и др. В основу духовного брака положено платоновское понятие андрогинности⁷². Символично «башенное» имя Л. Д. Зиновьевой Анибал — Диотима — жрица, которая «посвятила» Сократа⁷³. «Мы с Диотимой чувствуем себя часто нерасторжимо скочанными...» — пишет Иванов в 1906 году в своем дневнике (II, 746). В статье «О достоинстве женщины» (1908), развивая эти идеи, он указывает на образ «круглого человека», уподобленного сосуду трансформации в алхимии и душе в христианской мистике:

«Мы наблюдаем в настоящее время женщину в периоде индивидуального симбиоза с мужчиной. Семья, основа нашей общественной жизни, предполагает постоянное и бессрочное сожителство двух людей разного пола: это — космическая попытка соединить оба природных и духовных начала человечества в двуполой слит-

⁷² Источники особого внимания Вяч. Иванова к этой проблематике могли быть: сочинения шведского мистика, философа Э. Сведенборга (1688–1772) об андрогинной природе человека, которые восходят к мифу Платона («Пир» 189E–193D). См. книгу из библиотек Вяч. Иванова: *Sведенборг Э.* Усечение премудрости о любви супружеской. М., 1914. — Написана в 1768 г. и основана на идее андрогинности: «Человек, живя по смерти, остается мужчиной мужчиной и женщиной женщиной, потому что пол человеческий не изменяется по смерти, но оба составляют человека духовного» (с. 33). Речь идет о духовном синтезе, о ритуально-мифологической андрогинности как явлении религиозной духовности. Данное учение сложилось под влиянием гностицизма, сочинений Меистера Экхарта и позднее было развито Э. Сведенборгом, Я. Беме, разработано в алхимии. Нашло воплощение в мистическом романе О. де Балзак («Серафит» («Séraphite», 1835), который, по инициативе Вяч. Иванова, перевел Александр Чеботаревский, но не был опубликован по решению Э. К. Метерлиха. Перевод романа сохранился в рукописном варианте в архиве А. Н. Чеботаревской с правкой Вяч. Иванова. (РО ИРЛИ. Ф. 189. № 27). Серафит — Серафитус представляются в романе реальным существом и иллюзорным: «Это таинственное существо было словно лунным центром круга образованности вокруг себя широкую атмосферу, нежеля чело, которую окулали другие люди; всякий, кто вступал в нее, попадал во власть выхвата света и пожираниях мыслей» (л. 44). Идея андрогинности была предметом обсуждения в современной Вяч. Иванову философской и религиозной мысли (В. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Бердяев). О влиянии мистической литературы Сведенборга, Я. Беме, а также романа Балзак на становление символизма см. в статье Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (1908) и «Symbolism» (1936). Незыблительными представляются источники, собранные А. Н. Веселовским (*Веселовский А. Н.* Средневековые легенды о половой метаморфозе. СПб., 1881). Он писал, что приведенные легенды некоторые мифологи связывали с «индоевропейским верованием в андрогиничность божества» (там же, с. 19). Подробно об указанной проблеме см.: *Этиде М.* Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. — Возможным источником данных мистических представлений в христианстве могли быть слова апостола Павла (Гал. 3 : 28; Еф. 2 : 14, 2 : 16). Ср. с высказыванием Вяч. Иванова в статье «Размышление об установках современного духа»: «Природа в будущем воскресении спасется вся, целиком, вместе с прославленной плотью целого человека, потому что природа есть тело человека, а Человек, являющийся единением множества отдельных бессмертных личностей, в которых он воплощается, есть как единство ("да будут все едино") мистическое тело Христа» (III, 467).

⁷³ «Жрица Диотима пробудила в Сократе ту демоническую силу, которая должна привести его к божественному. Она "посвятила" его» (*Штайнер П.* Мистерии древности и христианство. С. 49).

ности удвоенного индивидуума. Первоначальный мужеженский человек — "круглый человек" Аристофана, одного из собеседников Платона "Пира", — захотел восстановить себя путем этого симбиоза..." (III, 142).

Показательно, что Вяч. Иванов развивает в статье идеи, связанные с представлением о том, что союз мужчины и женщины представляет собой не физиологическое или биологическое единство, но единство мистическое и космическое. Символ круга — круглого человека Платона — основан на идее андрогинизма. В христианской традиции идея андрогинности основана на аллгоритме брака души с Христом, символом которого является Дева Мария. У Э. Сведенборга андрогинность связана с учением о мистическом супружестве. В алхимии андрогинность трактуется как *mysterium coniunctionis* (таинство воссоединения). Ее истоки связываются с архаическими мифами о божественном браке, как уже указывалось. «Если мы проследим эту идею вглубь, — пишет К. Юнг, — то обнаружим, что в алхимии она имеет два истока: один — христианский, другой — языческий. Христианский источник — это, безусловно, учение о Христе и Церкви, *spousus* (лат. жених) и *sponsa* (лат. невеста). <...> Языческий источник — это, с одной стороны, иерогамия, а с другой — брачный союз мистика с Богом»⁷⁴. Это был путь к ивановскому мифу о Башне как Душе (Психе), в полной мере понятый уже в «послебашенный» период, когда, прочитав параболу П. Клоделя («Анима и Анимус»), он понял, что эти образы уже воспроизведены им в стихотворениях «Психея-Скиталица» и «Психея-Мстительница» (III, 279–281). Этому помогло и знакомство с работами К. Юнга.

Размышление Вяч. Иванова, высказанное по поводу близости своего понимания аспектов душевной жизни человека, в аллгоритмической форме дает ключ к прочтению символического смысла образа Башни как образа Психеи — души, стремящейся к «духовному Браку» с «*l'amant divin*» — божественным возлюбленным. В христианской мистической традиции — это принцип «рождения» Христа в душе человека, обоснованный в учении Августина, проповедавший М. Экхарта, сочинениях Я. Беме, Э. Сведенборга, Я. Рейсбруха⁷⁵. Башня обретает при этом смысл сакрального места рождения божества и приравняется душе, Психе, сосуду трансформации в алхимической традиции. Большую роль здесь играет принцип трансцендирования, восходящий к учению Августина, на которое Вяч. Иванов ссылается во многих своих работах и прежде всего в статье «Ты еси» (1907) и ее переработке 1935 года, озаглавленной «Анима» (III, 283)⁷⁶. Этот

⁷⁴ *Юнг К. Г.* Психология переноса. М., 1997. С. 107.

⁷⁵ Интересен тот факт, что именно Э. Метер о осуществил в символистском книгоиздательстве «Мусает» появление на русском языке мистико-религиозных книг М. Экхарта (*Экхарт М.* Проведения и рассуждения / Пер. и вступ. статья М. Сабашиной. М., 1912) и Я. Рейсбруха (*Рейсбрук Я.* Одеяние духовного брака / Вступ. статья М. Метерлиха; пер. М. Сплова. М., 1910), ставшими, как и книги Я. Беме и Э. Сведенборга, знакомыми как для Вяч. Иванова в его статьях о символизме, так и для К. Г. Юнга.

⁷⁶ *Transcensus sui* (лат. — букв. познать себя) — понятие, восходящее к учению бл. Августина, формула трансценсу или самотранспенсуация как поиска правды о себе, диалогического способа восприятия другого и выход за пределы своего «я», раскрываемого в «Исповеди». О влиянии идей бл. Августина на

принцип, как уже указывалось, стал базовым в аналитической психологии К. Юнга, особенно в его поздних работах, где наметился уклон Юнга к христианской религии и где на ее основе он дает схемы индивидуации, как, например, в статье «Символ превращения в мессе» (1941). В четвертой части работы он рассматривает процесс индивидуации, когда под влиянием объединяющих символов — круга, креста, креста в круге и мандалы — происходит сложный процесс восстановления целостности человеческого сознания. Причем путь к целостности души может носить эротический, как мы уже убедились на основе аналогий «башенного» символизма с ритуалом, и не эротический характер⁷⁷.

«Turtis eburnea»

Образ башни из слоновой кости — один из сложнейших в творчестве Вяч. Иванова. Он является сквозным и охватывает ряд архетипических мотивов и символов, трансформированных поэтом средствами искусства в высшую реальность. Считается, что в поэтической традиции он утвердился благодаря Ш. Сент-Бёву и связан с пониманием индивидуалистической отчужденности и отрешенности поэта от жизни, как свидетельствует его стихотворное послание А. Ф. Вильмену из книги «Августовские мысли» (1837). В идущей от Сент-Бёва традиции

Вяч. Иванова см.: Дудек А. Идеи бл. Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова // *Euroora Orientalis*. XXI. 2002. 1. С. 358–359. — В статье «Ты еси» воплощен опыт осмысления Вяч. Иванова реальных жизненных отношений, сложившихся на петербургской башне в 1906–1907 гг. Как пишет биограф Вяч. Иванова О. Шор, «В. И. задумался над “несулиями”, увидел, заплакал, осознал два начала в себе и рассказал о драме, разыгравшейся между женской и мужской стихиями в нас и о многообразном, сложном отношении нашего рассудочного “я” и певуны Психики к Самому Разуму истинны, к Абсолютому в глубочайшей святости нашего духовного существа. В самом начале 1907 г. он пишет статью “Ты еси”, в которой разбирает retrospectively или усмотренные события внутреннего опыта в связи с экзистенциальными состояниями “выхода из себя”, вскрывающими антинomio личности. Статью эту Лидия особенно любила. К вопросам о Психике В. И. впоследствии не раз возвращался и в прозе, и в стихах. Непосредственные высказывания в поэзии и систематические рассуждения этих проблем принадлежат к самому высокообразному и значительному в творчестве Вячеслава Иванова. В те годы, когда модной становилась “психология без души”, он решительно пошел против течения, обратив эмпирическую психологию к пневматологии» (II, 766).

⁷⁷ Речь идет как об эротическом пути к транспонсу (см. об этом: *Сизаро Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 57–58; *Димбарова-Лебедева М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Томск, 2004), так и религиозно-мистическом пути, представлении о котором сложились у Вяч. Иванова под влиянием как Платона, так и христианских мистиков и прежде всего Августина. В письме к А. Пеллетрини, написанном в феврале 1934 г., в период подготовки статьи «Анимы», Вяч. Иванов писал: «Душа истинна» подлинного гуманизма есть Эрос Платона: а Эрос Платона, не есть ли это любовь, переживаемая как непрестанный “транспонсу” себя?» (III, 439). Имеется в виду платоновское учение об Эросе, в котором одной из основополагающих идей становится идея андрогинности (*Платон*. Пир. 189с–193а). Вместе с тем Эрос у Платона имеет и вторую форму — форму юсмиачности. «Эта вторая форма Эроса: Эрос прекрасных душ и их порождений», как указывает А. Ф. Лосев, считая, что, по Платону, «Эрос для человеческого естества является началом единения его с небом и, следовательно, преобразованием», что «Платон воспринял и общий дионисийский Эрос Эроса, — что есть Эрос богатство, то есть, во-первых, общую лирическую настроенность души, а во-вторых, разносторонность в эротическом восторге чисто философских постижений» (*Лосев А. Ф.* Эрос у Платона // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 52, 58).

образ башни трактуется как символ одиночества и несоответствия мира реального и идеального, отсюда — желание найти свой путь, уйти и замкнуться в «башню из слоновой кости» (III, 669), как указывает Вяч. Иванов в статье «Мысли о поэзии» (1943). В трактовке этого символа поэт опирается на литературную традицию, а в цикле «Turtis eburnea» и в «Повести о Святиице царевичу» осуществляет сложнейший религиозно-философский и художественный синтез.

Башня из слоновой кости в католической традиции является одним из сакрализованных символов Девы Марии. Не случайно попытка Вяч. Иванова обратиться к своей Башне, как свидетельствуют его письма, «в кусочек неба, в лазурный грот»⁷⁸. Это попытка мифологизации пространства. Пещера и грот связывались с религиозно-мифологическими представлениями о зарождении души в лоне Матери-Земли, как свидетельствует философско-теологический текст неоплатоника Порфирия «О пещере нимф»⁷⁹, с таинством рождения Христа. Как указывает Е. Жолковский, в теологических толкованиях начиная с XVI века широкое распространение получает символ Девы Марии как «башни из слоновой кости»⁸⁰. Здесь большое значение сыграл культ Девы Марии в католичестве, особенно догмат о непорочном зачатии⁸¹.

Цикл, состоящий из трех стихотворений, имеющих форму газеллы, назван Вяч. Ивановым «Turtis eburnea». Он был написан в 1910 году и вошел в сборник «Cor Ardens» в раздел, озаглавленный «Rosarium». Это одно из загадочных творений Вяч. Иванова, которое он относил, по его свидетельству, данному в письме от 8 июня 1910 года, к своим лучшим стихам⁸². Одним из источников текста произведения могла быть, на наш взгляд, «Лоретанская литания» — разновидность католической молитвы к Деве Марии, где Дева Мария представлена в различных символических образах. Поразительно, что именно ее Юнг берет для анализа в книге «Психологические типы» для того, чтобы продемонстрировать присутствие в ней идеи объединяющего символа:

⁷⁸ Из письма Вяч. Иванова от 12 августа 1909 г.: «Бетховена квартет с русской темой, Гретри и Глок — в почти пустой — Лидии и Марусиной комнате, которую я счастливым выбором обвеем обрати в кусочек неба, в лазурный грот» (II, 789).

⁷⁹ См.: *Порфирий*. О пещере нимф // Плутарх. Исид и Осирис. Киев, 1996. С. 211–229. — В комментариях к этой работе А. Ф. Лосев пишет, что в ней создается символическая конструкция мира и метод его философского познания (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. 1. С. 97).

⁸⁰ *Ziolkowski Th.* The View from the Tower. P. 30–31.

⁸¹ См.: *Лебедева А.* Разности церквей Восточной и Западной в учении о Пресвятой Деве Марии Богородице. СПб., 1903.

⁸² Стихотворение датируется по публикации Н. Богомоловым письма Вяч. Иванова к В. К. Шварсвалду от 8 июня 1910 г. (см.: *Богомолов Н.* Из итальянских впечатлений Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией. *Euroora Orientalis*. XXI. Roma, 2002. N 2. С. 108). «В Троицын день, — пишет Вяч. Иванов, — я закончил оба цикла газел: “о Розе” (7) и о “Башне из Слоновой кости” (3) — всего десять стихотворений, которые, кажется, принадлежат к моим лучшим стихам». В последних письмах поэта к В. К. Шварсвалду — будущей жене — возникают образы католических храмов, посвященных Деве Марии, а также Пантаеона и Коллизея, являющихся для поэта символами мистического брака и связанными с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (там же, с. 112–113 и др.). Три газеллы «об из слоновой кости башне» упоминаются также в письме М. Замiatинной к В. К. Шварсвалду от 7 июня 1910 г. См. публикацию Н. А. Богомолова «Из башенной жизни 1908–1910 гг.» в наст. издании, с. 35–52.

«Mater amabilis, / Mater admirabilis, / Mater boni consilii. / Speculum justitiae, / Sedes sapientiae, / Causa nostrae laetitiae. / Vas spirituale, / Vas honorabile, / Vas insigne devotionis. / Rosa mistica, / Turris Davidica, / Turris eburnea, / Domus aurea, / Foederis arca, / Janua coeli, / Stella matutina»⁸³.

В «Литании» используется отождествление Девы Марии с башней из слоновой кости. В «Песни Песней», откуда непосредственно взят этот образ, он носит многозначный характер, в том числе и эротический: «Шея твоя, как столп из слоновой кости» (Песн. 4: 4) или «Я стена, и сосцы у меня как башни» (Песн. 8: 10). «Песнь Песней» понимается как брачное песнопение, где Христос — жених, а Церковь — невеста. Юнг при анализе «Литании» в книге «Психологические типы» подчеркивает архаический характер библейских символов в ее тексте. Анализируя раннехристианское сочинение «Пастырь Гермы» (которое уже упоминалось нами при анализе поэмы Иванова «Ars Mystica» в связи с образом храма, создающегося из душ верующих, превращающихся в камни), Юнг пишет о вытесненном эротическом желании Гермы, воплотившемся в аллегорическом видении храма. Этот объединяющий образ храма из душ — камней спасает христианского проповедника от утраты собственной души. «Эта башня, построенная без смычек, стало быть, особенно плотно и несокрушимо, означает Церковь, как узнал Гермас, — пишет Юнг: — *Его Госпожа есть Церковь, и башня есть тоже Церковь* <...>. В атрибутах Литании Лорето (лавретанской литании) мы уже видели, что Марию именуют *Turris Davidica* и *Turris eburnea*, то есть башней из слоновой кости. По-видимому, и тут мы имеем дело с тем же самым или сходным отношением»⁸⁴. Он считает, что здесь воплощается антидзе вавилонскому столпотворению, так как христианская церковь первых времен страдала от расколов, и важен был объединяющий символ, каким стал образ христианской церкви, воплотившийся в «Пастырь Гермы», а затем в Литании Лорето. Отождествление женщины с сосудом характерно для языческих представлений о том, что все произошло из воды. Кроме того, здесь важен гностический миф, выдвигающий женское начало на первый план («лоно премудрости»). По мнению Юнга, в «Литании» произошла ассимиляция архаических и архетипических представлений⁸⁵.

Для Вячеслава Иванова после смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал важны были такие символы, которые бы заключали в себе смысл возрождения души и ее спасения. Поэтому он обращается к женской символической в ветхозаветной и христианской традиции. Женская символика во многих мифах была связана с процессами

индивидуации — внутреннего перерождения. Этот сюжет в цикле Вяч. Иванова основан на мотиве «встречи» софиологии и марииологии («как особой онтологической сфере, в которой эта встреча только и может произойти», потому что в христианской традиции Дева Мария — «врата Неба»⁸⁶). Самый известный символический случай этого обозначения, по мысли С. С. Аверинцева, «Лоретанская литания», которую предвосхищает ранневизантийский Акафист (не позднее 626 года) и латинская гимнография, которые определяют Деву Марию как «Дом Божий»⁸⁷.

Вяч. Иванов пытается мифопоэтически совместить трансцендентное и имманентное, создать пространственный образ вечного Дома Бога в душе, постичь тайну проникновения божественного (софийного) начала в тварный мир. Образ Девы Марии определяется символической рая. Об ощущении Рая, связанном с образом Богородицы — Невесты Невенуемой у Вяч. Иванова, пишет О. Шор, указывая на его стихотворение «Стих о Святой Горе», где храм освящается присутствием Царицы Небесной (I, 49–50). В сборник «Кормчие звезды» был включен раздел «Райская мать», в «Cor Ardens» — раздел «Rosarium», в который и входит цикл из трех газелл, по авторскому определению Вяч. Иванова, — «*Turris Eburnea*». В цикле символика Девы Марии носит не столько архетипический характер, сколько представляет собой образец трансформации архетипических значений в соответствии с христианской традицией, ставшей сферой сакрального и неизреченного:

I

Изваяна не из камней — из слоновой кости Башня.

У зеленых райских раменей — из слоновой кости Башня.

Светит вам, любви паломники, словно рог ликорна белый,

Словно парус в море пламеней, — из слоновой кости Башня.

Жгут ступню пески горячие... Вот ноцлег, и ключ, и пальмы...

Снится сердцу Роза знаменый, из слоновой кости Башня.

Смутным златом препоясанным, облеченным в пурпур черный, —

Вас покомит в брачной хранили из слоновой кости Башня.

II

Манны ты живой ковчег, из слоновой кости Башня!

Ты белей, чем горный снег, из слоновой кости Башня!

В злобной ревности пучин, в тревольных ночи бурной,

Ты — маяк и верный брег; из слоновой кости Башня!

Ось незблемых небес твой одержит остов нежный;

Ты смиряешь волн набег, из слоновой кости Башня!

⁸³ К. Юнг приводит текст «Литании» на латинском языке в швейцарском издании книги «Психологические типы». См.: *Psychologische Typen* von C. G. Jung, Zurich, 1925. S. 314. — В русском издании приводится перевод С. А. Лорие: «Матерь любезная, / Матерь чудесная, / Матерь благого совета, / Зерцало справедливости, / Лono премудрости, / Источник нашей радости, / Сосуд духовный, / Сосуд почитания, / Сосуд совершенный благочестия, / Роза мистическая, / Башня Давидова, / Башня из слоновой кости, / Дом золотой, / Завета ковчег, / Врата в небеса, / Утренняя звезда» (цит по: Юнг К. Г. Психологические типы. С. 327).

⁸⁴ Там же. С. 328–336.

⁸⁵ Там же. С. 343.

⁸⁶ Аверинцев С. С. Софиология и мариология: предварительные замечания // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 253.

⁸⁷ Там же. С. 257.

Замкнут девственный оплот гладких стен, и приступ тишетен:
Двери нет в чертоги нег, из слоновой кости Башня!

Только Голубю с лучом ты раскрыла чашу розы,
О, Земли в лазурь побег, из слоновой кости Башня!

Двери нет, но многих душ ты приют страннопримный.
Дай нам с милыми ночлет, из слоновой кости Башня!

III

Ты нам дашь цветы лазурные, из слоновой кости Башня!
Будем розы мы пурпурные, из слоновой кости Башня! —
Как придем в твои обители, как минуем в утлах челнах
Этих странствий воды бурные, из слоновой кости Башня!
Только в пристани на якорях нас дожидся, парус белый,
Turris Domini Eburnea, — из слоновой кости Башня! (II, 457–458)

Библейская символика — «Башня из слоновой кости», «ковчег», «голубь» — используется для обозначения темы спасения. Все «предызображает Деву Марию, родившую Спасителя мира»⁸⁸.

Цикл стихотворений основан на сюжете мистического брака души с Христом в лоне Церкви — Девы Марии, отождествляемой с башней из слоновой кости. Его сложная символика диктуется словами католической молитвы, где Дева Мария представлена и Великой Матерью, и мистической розой, и сосудом духовным, и ковчегом спасения, и вратами в небеса (символ непорочности). Дева Мария как образ «брачной хранины», брачного чертога или святой обители — обширная тема христианской мистики. Символом Марии в христианской культуре Средневековья становится мистическая роза. Она же — атрибут данте-петрарковской поэзии и один из сложнейших традиционных символов. О. Шор писала о том, что первым после Соловьева философом для Вяч. Иванова был Платон в тайном понимании смысла любви, слава «розы, возносящейся над черною глыбой» (I, 39). Роза символизирует связь небесного и земного, это — символ рая⁸⁹. Именно эту архетипическую символику имел в виду Вяч. Иванов, обращаясь к такой форме восточной поэзии, как газелла, для которой, по его мнению, характерно не только единство мысли, но и *мотив сопряжения неба с землею*, — «недаром Вл. Соловьев так любил Гафиза и переводил его...»⁹⁰.

⁸⁸ См.: Аверинцев С. С. Мария // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. С. 125. — Ср. символику цикла с записями в дневнике Вяч. Иванова от 14 апреля 1910 г.: «Маслину мира пусть несет душа твоя, как голубя ковчег, ибо в душе твоей обожались вершины от губительных вод, и она ждет ковчег. И если мир шлет тебе голубя с маслинной верной, это знак, что ты спасен в ковчеге твоём — от губительных вод» (II, 807).

⁸⁹ Веселовский А. Н. Из символики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132–137.
⁹⁰ См.: «Кружок поэзии» под руководством Вяч. Иванова в записи Ф. Коган / Публикация А. Б. Шпикина // Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией // Europa Orientalis. XXI. 2002. N 2. С. 141.

Кроме того, в этом стихотворении, как и в других текстах «поэтической мариологии» Вяч. Иванова, Дева Мария является одной из ипостасей Софии как посредница между землей и небесами и как воплощение красоты⁹¹. Здесь также важен образ лазури («ты нам дашь цветы лазурные»), символизирующий софийное начало мира и встречающийся в лирике Иванова вслед за В. Соловьевым и П. Флоренским. Таким образом, Вяч. Иванов создает художественный текст, представляющий собой мифологизированную переработку определенных канонизированных в христианстве догматических мотивов и образов, основанных на библейской традиции. Кроме того, используется литературная традиция восточной поэзии с ее сложной семантикой и мистикой розы, традиция поэзии Данте и Петрарки. Для Иванова важными источниками становятся архетипы, трансформированные религиозной и литературной традицией. В этом смысле он оказывается человеком той же эпохи, что и Юнг: Их объединяют принципы восхождения к архетипам через христианские образы. Есть некая глубинная общность метода, которая обуславливает сходство и даже совпадение в выборе материала.

Образ камня в первой строке («Изявляя не из камней — из слоновой кости башня») — не просто антитеза петербургской Башне, а образ, требующий духовного проникновения в традиции христианской мистерии рождения Христа в душе человека и мистического единства — *unio mystica*. Образ ковчег — глубоко личный символ для Вяч. Иванова, хотя он характерен для символики как башни, так и женщины как символа спасения и возрождения. В интерпретации К. Юнга образ женщины-матери также является символом спасения и возрождения, символом целостности (андрогинности) души⁹².

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ И АЛХИМИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА БАШНИ К. Г. ЮНГА

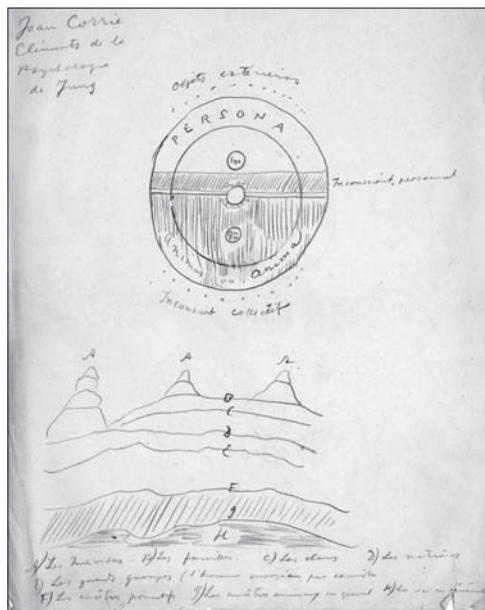
Psyche

С идеями Юнга Вяч. Иванов познакомился, по свидетельству его дочери, Л. Ивановой, в 1925 году в Давосе через посредничество Э. К. Метнера, который был пациентом и поклонником Юнга⁹³. Знакомство с фундаментальными работами К. Юнга и прежде всего с такими, как «Либидо, его метаморфозы и символы» (1912) и «Психологические типы» (1921), у него произошло, судя по переписке с Э. К. Метнером, в 1929 году и вызвало неоднозначную оценку работ знаменитого цюрихского психолога. Вместе с тем об интересе Вяч. Иванова

⁹¹ См., напр.: Dudek A. Поэтическая мариология Вячеслава Иванова // Studia Litteraria Polono-Slavica. I. Warszawa, 1993. С. 41–51. — В исследовании анализируются богородичные мотивы и их символика в творчестве Вяч. Иванова как воплощение онтологического принципа.

⁹² См.: Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1996. С. 260

⁹³ См.: Иванова Л. Вяч. Воспоминания: Книга об отце. С. 217–218. См. об этом: Иванов В., Метнер Э. К. Переписка из двух миров.



Рисунки Вяч. Иванова, выполненные при чтении книги ученики К. Г. Юнга
Ж. Кори. Рисунки архив писателя

ва к идеям Юнга после прочтения его работ свидетельствует изучение его теорий в изложении цюрихских учеников Юнга и прежде всего Ж. Кори, книга которой «Элементы психологии Юнга» с пометами русского поэта и его рисунками хранится в Римском архиве⁹⁴.

⁹⁴ См.: Corrie J. *Eléments de la Psychologie de Jung*. Paris, 1929. — Пер. с немецкого был выполнен Е. Серн (Е. Surj). Рисунки воспроизводят схемы из книги К. Юнга, демонстрирующие его теорию коллективного бессознательного (с. 14) и теорию индивидуации (с. 15). — Приношу искреннюю благодарность А. Б. Шипкину, предоставившему эти материалы для публикации.

В статье «Размышления об установках современного духа» (1933), ссылаясь на Юнга как ученого-позитивиста, Вяч. Иванов отмечает созвучность идей Поля Клоделя, воплощенных в его параболе «Анима» и «Анимус», идеям Юнга и своим собственным размышлениям:

«Замечательно, что в психоаналитических трактатах позитивиста Юнга, одного из непокорных учеников старика Зигмунда Фрейда, встречается характеристика душевной жизни человека, удивительно совпадающая с шуткой Клоделя. *Anima* (слово это употребляется как научный термин) покорствует тому “я”, которое занимается созданием *персоны*, то есть внешних форм социального положения, маски, в которой человек является в обществе; но швейцарский психолог добавляет еще одно замечание: он указывает на то, что человек все же считает полезным уделять часть своего внимания и Психее (*Anima*), отчего получается типичный контраст между образом индивидуума, так сказать, репрезентативным и тем, который обнаруживается в семейном кругу. Действительно: *Anima* весьма редко живет в любви и согласии с интеллектом, который есть тиран, без всякого основания убежденный в своем превосходстве, а Психея, непонятая, презираемая, устремляется к духовному “я”, тающемуся в хранильной тиши; когда ей не удается его дозваться, его пробудить, она становится безумной, бешеной; а, когда ее суженый (Клодель называет его “l’amant divin”), ей отвечает, она, просветленная, вступает с ним в духовный брак; и Благодать беспрепятственно вершит свои дела, ведущие к Спасению» (III, 483).

Указывая на тот факт, что некоторые идеи Клоделя, близкие теориям Юнга, Вяч. Иванов превосходил в ряде своих стихотворений и прежде всего в таких, как «Психея-Скиталица» и «Психея-Мстительница» (III, 279), Иванов признал тем самым трактовку образа Башни в своем творчестве как Психеи⁹⁵, как уже указывалось. Психея — одно из «башенных» имен Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Данная проекция образа Башни, казалось бы, совпадает с той, которую имел в виду К. Юнг, назвав свою Башню в Боллингене «Башней Души» (*Psyche*). Истории этой Башни и ее символическим репрезентациям уделяют внимание как биографы Юнга, так и исследователи «башенных» проектов в культуре XX века⁹⁶. Между тем истолкование символики башни у Юнга связано не только с его теорией архетипов и учением об объединяющем символе. Здесь большую роль играет учение о бессознательном. Нас будут интересовать архетипиче-

⁹⁵ О стихотворениях «Психея-Скиталица» и «Психея-Мстительница» см. в статье «Анима» (III, 279–281). Понятие «внутреннее Я человека», которое использует Вяч. Иванов, часто встречается в ранних работах Юнга. Позднее он заменяет его на термин аналитической психологии «Эго». См. об этом в предисловии В. В. Зеленского к современному изданию книги К. Г. Юнга «Психологические типы» (СПб., 2001. С. 39).

⁹⁶ См.: Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Минск, 2003. С. 163; Ziolkowski Th. *The View from the Tower*. P. 131–148. — О личном мифе К. Юнга см.: *Роузен Д.* Дао Юнга: Путь целостности. С. 173–185. — Об антропологических аспектах новой этики К. Юнга как пути к пониманию целостности человека см.: *Нойманн Э.* Глубинная психология. Человек мистический. СПб., 1999.

ские фигуры, образы и символы, связанные у Юнга с пространством Башни как символом человеческой души и сосудом трансформации в алхимии.

Интересно, что архетипический образ башни у Юнга складывается в двух его снах, достаточно известных: один дает фаллический образ — символ восхождения (на символику башни, с ним связанную, уже указывалось); другой демонстрирует процесс нисхождения вниз, в бессознательное, и дает проекцию души. Это символический сон Юнга о доме как замке или башне, каждый этаж которого — от верхнего этажа до сводчатого подвала и подземелья — представлял кольцо времени от современности до эпохи Древнего Рима и первобытных пещер. В книге «Воспоминания, сновидения, размышления» Юнг писал:

«Я понял, что дом — это в каком-то смысле образ души, то есть образ тогдашнего состояния моего сознания, которое выглядело как жилое пространство, вполне обустроенное, хотя и несколько архаичное. <...>. Если судить по моему сну, то, помимо собственно сознания, существовало еще несколько нижних уровней: неопитаемый «средневековый» первый этаж, затем «римский» подвал и, наконец, доисторическая пещера. Это были вехи сознательной истории человечества и вехи в развитии человеческого сознания»⁹⁷.

В этих словах — ключ к прочтению смысла символа башни. Она становится проекцией души, но не в христианском смысле, а исходя из теории аналитической психологии, где каждая реальность есть лишь отвлеченный символ связи сознательного и бессознательного. Этот же принцип важен был для К. Юнга, определившего башню понятием «Psyche», и, как мы уже могли убедиться, для Вяч. Иванова, у которого кроме этого значения образ башни был насыщен множественностью архетипических смыслов, основанных не столько на понятии «коллективного бессознательного», как у Юнга, сколько «культурного бессознательного», важного в становлении личности, что, по-видимому, отстаивал Вяч. Иванов, не принимая идей Юнга, высказанных в его ранних работах, изданных со вступительными статьями Э. Метнера.

Башня Юнга — дом, который он стал строить в Боллингене с 1922 года, была задумана как нечто целое, воплотившее в себе сокровенные мысли и знания. Это был круглый дом, архетипом которого стала мандала, по словам Юнга, а назначение Башни — ритуальные посвящения (биографы Юнга пишут о мистическом браке втроем: с Эммой Юнг и Тони Вольф). Впоследствии Башня стала для Юнга местом общения с «миром мертвых»:

«Башня сразу стала для меня местом зрелости, материнским лоном, где я мог сделать то, чем я был, есть и буду. Она давала мне ощущение, будто я переродился в камне, являясь олицетворением моих предчувствий, моей индивидуации, неким памятником аеге реггенус (прочнее меди — лат.). С ее помощью я как бы

утверждался в самом себе. <...>. Можно сказать, я строил как бы во сне. Только потом, взглянув на то, что получилось, я увидел некий образ, преисполненный смысла: символ душевной целостности»⁹⁸.

В «башенном» проекте К. Юнга был воплощен проективный сон как форма утопии. В результате он чувствовал себя в Башне так, словно жил «одновременно во множестве столетий»⁹⁹. Это стало возможным благодаря осуществившейся связи между сознательным и бессознательным. Проводником стала, по его словам, анима. «Аниме человека, — пишет он, — присущ исторический характер. Как персонализация бессознательного она восходит ко временам историческим, включая в себя знание о прошлом, своего рода предисторию»¹⁰⁰. Башня для него стала символом дома, матери и возрождения. Архетип башни находит сложное выражение в некоторых транскультурных символах божества, связанных прежде всего с Великой матерью как символом города и защиты, а также символом целостности человеческого сознания. «Поэтому понятно, — пишет Юнг, — что богини-матери, Рея и Кибела, всегда изображались увенчанными короной в виде городской башни»¹⁰¹. Причем башня как объединяющий образ и у Юнга, и у Иванова, имеет проекцию вверх (восхождение) — трансцендирование — процесс индивидуации) и вниз, так как, по свидетельству Д. Дарули — священника и ученика Юнга, «все мощные, в том числе религиозные символы всплывают из глубин и подаются из источников, общих всему человечеству и определенных Юнгом как коллективное бессознательное»¹⁰².

И для Юнга, и для Иванова центральной проблемой культурной антропологии стал вечный вопрос о мистерии человеческой души, о таинстве ее воссоединения с абсолютотом. Подобный вопрос в постхристианскую эпоху стал едва ли не глобальной проблемой времени. Он рассматривался в системе различных религий, богословия, философии, антропологии, психологии. Юнг и его ученики пытались найти единый источник для описания жизни человеческой

⁹⁸ Там же. С. 221

⁹⁹ Там же. С. 232

¹⁰⁰ Там же. С. 280. — В учении К. Юнга о коллективном бессознательном, в соответствии с которым «анима является фигурой архетипа, которую можно описать как вбравшую в себя результат сотворенных впечатлений, которые мужчина создал себе о женщине, не при помощи сознательно продуманных мыслей, но при помощи формы, передающейся бессознательно. Анима часто является в снах, иногда в литературе. <...> Иногда этот образ проецируется на настоящую женщину, как, например, Беатриче для Данте» (см.: Corrie J. Elements of the psychology of Jung. Paris, 1929. P. 16). Речь идет о теории К. Юнга, согласно которой «анима — фактор наивысшей важности в психологии мужчины, где всегда действуют эмоции и аффекты. Она усиливает, превеличивает и мифологизирует все эмоциональные отношения к профессии и людям обоих полов» (Юнг К. Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 119). Книга вышла в свет в 1912 г. и позднее была озаглавлена «Метаморфозы и символы либидо». О знакомстве с ней Вяч. Иванова и ее негативной оценке в связи с желанием Юнга «свести все многообразие человеческого опыта лишь к психологии см. письмо Вяч. Иванова к К. Г. Метнеру от 22 сентября 1929 г. (Иванов Вяч. И., Метнер Э. К. Перепiska из двух миров. С. 306).

¹⁰¹ Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. С. 215

¹⁰² Дарули Д. П., Эдмундс Э., Зеленский В. М. К. Г. Юнг и христианство. СПб., 1999. С. 9.

⁹⁷ Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. С. 162–163.

души, выдвинув фундаментальные духовные идеи о том, что мифологические образы имеют психологическую природу, пребывают в нас в форме архетипов «коллективного бессознательного» и воплощаются в языке символов и мифов. В книге «Либидо...» (глава «Символы матери и возрождения») образ башни ассоциируется с образом города, как уже указывалось, он же материнский символ, так как заключает в себе, соединяет. В космическом плане это — Мировая Душа, которая объединяет в себе весь мир, символом ее является круг: Он же — символ соединения в материнской утробе дитя и матери, символ воссоединения мужского и женского начала. Ссылаясь на самый загадочный диалог Платона («Тимей»), Юнг пишет, что «образ «души» является производным материнской «шапо» и связан с символическим крестом (разделения и соединения), ссылаясь на Плотина, указывает на связь материнского символа со значением Мировой Души. Далее прослеживается связь креста и мирового древа, троичности и Пресвятой Девы как трансцендентного образа матери.

Обратим внимание, что все символы башни у Юнга спроецированы на мономию матери как архетипе нисхождения (кровосмешение-инцест) и восхождения (мистический брак). На принципе восхождения основана христианская традиция средневековой мистической литературы: сочинения Я. Беме, М. Экхарта, Э. Сведенборга и др. В дальнейшем этот архетип углубляется как мистическим погружением в алхимические процессы (мистерия воссоединения — андрогинные символы), так и погружением в языческие и христианские мистерии (мировое яйцо, мандала, круг и крест). «Смысл разбираемого нами круга мифов ясен, — пишет Юнг, — это томление по новой жизни, то есть стремление *через возвращение в материнскую утробу вновь возродиться, стать бессмертным подобно солнцу*»¹⁰³. Эти символы претворены в жизнь в реальном проекте Башни. Причем центральным символом Башни для Юнга стал камень. Он понимал его «как место рождения богов (например, рождение Митры из камня)», как воплощение Бога (Христа), как место встречи Земли и Неба¹⁰⁴. Поэтому основной мотив строительства Башни — соединиться с камнем, чтобы заново родиться, на что Юнг указал в своей книге «Воспоминания, сновидения, размышления».

Сопоставление двух «башенных» проектов Юнга и Вяч. Иванова и рассмотрение символических прокций образа башни у Иванова позволяет выйти к пониманию данной реальности как *mysterium coniunctionis* (мистерии или таинства воссоединения), характеризующему, по нашему мнению, архетипическое значение образа башни. Данное алхимическое понятие восходит к одноименной книге К. Юнга («Психология и алхимия: *Mysterium Coniunctionis*») и его трудам по психологии бессознательного. Это же понятие является одним из базовых в религиозно-философских построениях Вяч. Иванова, воплотившихся в его творчестве от замыслов ранних поэм в 1890-е годы до «Повести о Све-

томире царевиче», хотя, как мы уже отмечали, Вяч. Иванова и Юнга отличает как система символов, так и глубина подходов, обусловленная тем, что Вяч. Иванов использует прежде всего эстетический подход. Для него важен индивидуально-творческий процесс символизации как определенного видения и ведения. Выделяя озаменователную функцию символа, он понимает язык искусства как мистико-теургическое таинство, поэтому он не принимал эзотерическое учение Юнга целиком. Но символический язык образов и у Юнга, и у Вяч. Иванова укоренен в мифе, обряде, ритуале, мистерии и основан на понимании религии как пути к возрождению и спасению души. Вяч. Иванов понимал мистику как путь к теургии и соборности: «Мистерия в истинном, т. е. теургическом значении этого слова, будет похожа на то собрание верных, когда “все они были единодушно вместе”»... (II, 650) У К. Г. Юнга сфера эстетического не является доминантной. Его аналитическая философия и симвонология спроецированы в большей степени на истолковательную функцию символической формы и на ее описание, исходя из понимания архетипов как проявления коллективного бессознательного, т. е. на феноменологию символических форм. У Вяч. Иванова архетипическое включается в онтологическую поэтику. Оно является основой мистического постижения истины, воплощенной в культурной памяти человечества.

¹⁰³ Там же. С. 219.

¹⁰⁴ Юнг К. Г. О природе психе. М., 2002. С. 356, 359. — Так как Юнг отождествил себя с богом Митрой, камень для него был «разящей скалой», из которой появился Митра и которому, по преданиям, поклонялись в храмах. См.: Юнг К. Г. Мистерия Митры. СПб., 2000. С. 172.

Мария Цимборска-Лебода
(Люблин, Польша)

ПОСЛЕ БАШНИ: ЭХО «БАШЕННОГО ТЕКСТА» В СТАТЬЯХ Н. БЕРДЯЕВА И ВЯЧ. ИВАНОВА ЭПОХИ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (дискурс о России и русской душе)

Культура всегда есть не готовое, а завоёванное. Культурой как творчеством можно лишь зарабатывать.

В. Эрн¹

Исходным моментом настоящей статьи являются, на наш взгляд, два весьма важных положения, относящихся к существованию и культуре Башни, имплицированных мемуарами Серебряного века и наиболее отчетливо выраженных в исследовательских работах Сергея Аверинцева², Андрея Шишкина³, Николая Богомолова⁴ и др. Первое связано с утвердившимся представлением о культурообразующей и смыслопорождающей функции⁵ Башни, в атмосфере «высоты»⁶ которой не только создавались конкретные художественные, философские, критико-эстетические произведения, образующие «большой башенный текст»⁷, но и, что не менее важно, зарождались условия для возникновения

возможностей новых текстов, потенциальных новых дискурсов, в другой (более поздней) общественно-культурной ситуации использующих «башенную» топикку. «Многие идеи, впервые прозвучавшие как на совместных обсуждениях философских и эстетических проблем, так и на чтении стихов, кроме литературного творчества, воплощались позднее, в публичных выступлениях, статьях и философских эссе»⁸. В силу этого «башенные» импульсы непосредственным или подспудным путем действовали и после того, как исторически Башня перестала существовать.

Второе положение, с точки зрения наших рассуждений не менее существенное, связано с «тематической ориентировкой» Башни и ее топикой, и проявляется следующей цитатой:

«Башня была отъединением от быта, но никак не от реального драматического и исторического момента, переживаемого Россией»⁹.

Записи в дневнике Иванова от 1 июля 1906 года (II, 744), свидетельствующая разговор о судьбе России и варварстве, письмо поэта от 12 ноября 1908 года¹⁰ к Александру Блоку — это лишь некоторые подтверждения того, что представлениям Башни и прежде всего ее хозяину и символу «башенной» культуры¹¹ был присущ особый способ ориентации в действительности и ее осмысления. Ведь это в «башенную» эпоху возникли столь существенные с точки зрения принятой темы тексты поэта, как «О Дионисе и культуре» (1909) и «О русской идее» (1908–1909). Именно от них, как мы полагаем, можно провести прямую линию к статьям поэта, написанным в годы Первой мировой войны, прежде всего к работе «Живое предание» (1915). Ибо, как мы увидим далее, в них заложены некоторые смысловые потенции и основы дискурса о России и русской душе. Думаем, что пророчливо уловил В. Эрн, полемизирующий с Бердяевым в своем отклике на статью «О "вечно-бабьем" в русской душе»¹².

В определенном смысле можно сказать, что в годы войны, когда были написаны «Живое предание» и работа Бердяева «Душа России», мы имеем дело с ситуацией в некоторой степени параллельной той, о которой Иванов писал в статье «Заветы символизма»:

«Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны <...>, они были бы медью звенящею и кимвалом бряцающим. Но переболеть общим недугом для них значило многое; ибо душа народная боледа, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безудной душе» (II, 599)¹³.

Рассматриваемые в этой связи статьи Иванова и Бердяева могут быть восприняты как после-символистский опыт реагирования на «кризис войны», пережива-

¹ Эрн В. Ф. Сочинения. М., 1999. С. 284.

² Аверинцев С. С. «Скворещини вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 77 и др.

³ Shishkin A. Le banquet platonicien et soufi à la «Tour» pétersbourgeoise: Berdjajev et Viatcheslav Ivanov // Cahiers du Monde russe. 1994. XXXV (1–2). P. 15–59; Шишкин А. Б. 1) Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. СПб., 1998. С. 273–352; 2) История Башни. Рим, 1996. С. 159 (выражаю искреннюю признательность автору за предоставленный мне текст книги); см. также: Из писем к В. И. Иванову и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Н. А. и Л. Ю. Бердяевых / Вступ. статья, подг. писем и примеч. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Новые материалы и исследования. М., 1996. С. 119–131.

⁴ Богомолов Н. А. Петербургские гадзиты // Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995.

⁵ Ср.: «Пора "Башни" — апогей активного воздействия Вяч. Иванова на самосмысление и самоформирование новой русской культуры <...>» (Аверинцев С. С. «Скворещини вольных граждан...». С. 77).

⁶ См.: Мицкевич Д. «Высота Башни» (в наст. изд. с. 7–20; за возможность ознакомления с текстом доклада благодарю А. Шишкина).

⁷ Шишкин А. Симпозион на петербургской Башне... С. 279.

⁸ Там же. С. 128–129.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публикация Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. 1982. Т. 41. № 2. С. 168.

¹¹ Аверинцев С. С. «Скворещини вольных граждан...». С. 85.

¹² Эрн В. Ф. Налет валькирии. Ответ Н. А. Бердяеву // Н. А. Бердяев: Pro et contra. Антология / Подг. издания А. А. Ермичева. СПб., 1994. Кн. 1. С. 260.

¹³ См. коммент. к этой цитате: Шишкин А. Б. История Башни. С. 46.

емый вместе с Россией и опыт осмысления того, что есть *Россия*, ее душа, ее подлинный лик. Само слово «*душа*» в мифологизированном дискурсе двух мыслителей, которые придавали мифу столь важное значение, здесь ключевое. Это показательно, если помнить, что сам концепт души и личности как души начал складываться в творчестве Иванова именно в «башенный» период, находя выражение в статье «Ты еси» (1906), а последующее оформление в «*Анима*»¹⁴ и, что не менее важно, в эссе «О русской идее». Значит, его истоки находятся в той петербургской эпохе, о которой Бердяев в письме Иванову от 22 июня 1908 года писал: «Моя Петербургская жизнь <всегда> была связана с Вами»¹⁵.

Признание, очевидно, подтверждающее *активность воздействия* Иванова и позволяющее судить о тогдашнем духовном общении и близости двух мыслителей (ср., например, в письме Бердяева 1909 года, адресованном поэту: «Все это время силось я осмыслить наше общение и хочу довести до ясности степень нашей близости»¹⁶), другой стороной которых были «старые наши споры»¹⁷, противоречия и расхождения¹⁸. Все это — то, что составляло «высшую ценность» культурной жизни Башни¹⁹ — общение и диалог, прислушивание к чужим точкам зрения и полемика с ними — не прошло бесследно и, как мы увидим далее, проявилось в соответственной форме на следующем этапе творческих отношений Иванова и Бердяева²⁰. Становишь ли творческие отношения интерес как с точки зрения их герменевтического *понимания* (они же требуют соотношения с другими, предшествующими текстами²¹) — понимания того, *что* и *как* нам говорят о России и русской душе, так и в аспекте содержащихся в них авторских дискурсивных стратегий, использованных дискурсивных фигур, имеющих цель подкрепить мировоззренческие позиции двух авторов, их представления о *национальной душе*. Ибо, на наш взгляд, эти дискурсивные фигуры находятся в явной связи с созданным во время Башни «общим языком образов и символов»²². Среди них особое место занимает фигура, или мифологема, души, существенная для создания концепта «русской души». Уже само ее присутствие в текстах Иванова и Бердяева (у последнего слово «душа» вынесено в заглавие) приводит на мысль традиционные представления²³ о существовании внутреннего пласта в русском характере и о его эзотеричности, о глубинном измерении и

¹⁴ Более подробно: Цимборска-Лебода М. *Anima* и ее культурный контекст (К проблеме «Вячеслав Иванов и Поль Клодель») // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Междунар. симпозиума. Вена, 1998. С. 235–260.

¹⁵ Из писем к В. И. Иванову и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Н. А. и Л. Ю. Бердяевых. С. 134.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 135.

¹⁸ См.: Шиликин А. Б. Вступительная статья // Там же. С. 124–125.

¹⁹ Шиликин А. Б. История Башни. С. 73.

²⁰ Известное письмо Бердяева от 30 января 1915 г. к Иванову выражает лишь часть правды об этих отношениях (см.: Из писем к В. И. Иванову... С. 138–140).

²¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 384.

²² См.: Шиликин А. Б. История Башни. С. 128.

²³ См.: Hansen-Löve A. «Свое как чужое чудот» и наоборот (Примечания к теме: Россия Европы и Европа России) // *Dzielo literackie jako dzieło literackie*. Литературное произведение как литературное произведение // Ред. А. Majmieszkow. Bydgoszcz, 2004. С. 433–454.

сложности русского бытия. Отзвуки этих представлений у Иванова слышны уже в период создания некоторых стихотворений цикла «*Cor Ardens*», а также в упомянутом письме Александру Блоку. О герменевтической важности понятия-образа души у Бердяева может свидетельствовать и его присутствие в более поздней работе «Философия неравенства» (1918/1923), где оно концептуализируется посредством соотношения с категорией личности.

«Поистине всякая реальность есть *личность*, и имеет *живую* Душу — и человек, и *нация*, и человечество, и космос, и Церковь, и Бог»²⁴, — пишет Бердяев.

Этот персоналистский подход к нации (народу) как личности, имеющей душу, определяет также другой важный момент мышления Бердяева, отсылающий к Иванову и «башенным» дискуссиям. В личности особую важность приобретает память, связь «с предками, с историей». В «сложной и запутанной» русской душе, по Бердяеву, «столкнулись и смешались два потока мировой истории, восточной и западной»²⁵; они наложили свой отпечаток на русское бытие, на «душу» народа, его природу, его сознание. Это утверждение мыслителя предвещает и находит свое отражение в работе «Душа России»; и можно сказать, определяет логику его дискурса. Добавим к тому же, что личностный подход к России, истолкование ее глубинной природы в категориях души, присуще также Иванову. Не случайно в высказываниях поэта в годы революции акцентируется мысль о массовом забвении души, равнозначном потере *лица* и Бога, о новых ценностях, «не поддержанных ни заветами неба, ни святынею земли, ни человеческим преданием» (III, 362).

Но соотношение души (*всенародной души*) и памяти, сохраняющей «отеческое предание», возрождающей «забытые слова и казавшиеся превзойденные точки зрения» (III, 321), появляется уже в статье «О русской идее» — в интенции поэта призванной привести читателя, «на повороте наших исторических путей», к осознанию «какой-то огромной правды», скрытой в старых проблемах, в «принципиальных русских вопросах» о личности и обществе, о культуре и стихии, о национальном самоопределении (III, 321–322). Таким образом, категория души, ассоциируемая с памятью и возможностями *высветления правды* (у Иванова) или осознания связи с отечественной историей (у Бердяева), приобретает статус понятия-ключа к самоидентификации и пониманию России. В этом смысле, кажется, существует некая исходная категориальная общность Бердяева и Иванова, близость исходных позиций, применяемых понятий. И это не случайно, если учесть вышеотмеченное их общее прошлое, общую «башенную» закуску. Отзывчивость Бердяева на «другое», которую В. Эрн в полемическом задоре назвал его внутренней «барометричностью»²⁶, автор «*Смысла творчества*» истолковывал более глубоко и универсально, говоря о личностном способе существования человека в культуре, об усваивании чужого культурного опыта («Человек прошел через Гамлета и Фауста, через Ницше и Достоевского, через гуманизм, романтизм и революционизм, через философию и науку нового времени, и зачеркнуть пережитого нельзя. <...> Это закон

²⁴ Бердяев Н. Философия неравенства // Бердяев Н. Судьба России. М., 1998. С. 517.

²⁵ Там же. С. 519, 470.

²⁶ Эрн В. Ф. Налет валькирий... С. 258.

жизни»²⁷) и о его преодолении более высоким состоянием, сохранявшим все же следы прежнего опыта.

Уместно в связи с этим поставить два вопроса: 1) в какой степени этот «закон жизни», культурной жизни личности, формирующий, по Бердяеву, «ткань ее души», приложим к нации, к ее собирательной душе, русской душе и ее (как полагал философ) «женственной» (женственной ли?) восприимчивости, открытости на чужое? 2) в какой же степени «закон жизни» приложим и к самому Бердяеву? Другими словами, в какой степени «башенный» опыт автора («Смысла творчества», опыт его общения с Ивановым и наследием близких последнему «старших братьев» — славянофилов и западников²⁸, присутствует в его — Бердяева — мышлении (его работах) послепешенного периода? И если так, то какое доказательством является, что мы увидим далее, сходство дискурсивных фигур, то, как и чем он преодолевается, каким «высшим состоянием» мысли (опыта), русского самосознания, в рамках дискурса, возникшего в другой культурно-исторической ситуации (годы войны).

То, что характер и возникновение дискурса о России вызвано этой ситуацией, Бердяев осознает вполне отчетливо, когда он пишет, что «русская национальная мысль» чувствует потребность и долг *разгадать загадку России*²⁹, определить ее задачу и место в мире³⁰. Рефлексия мыслителя поднимается этой интенцией и, кажется, становится аргументированным развитием его исходной точки зрения, которую можно свести к следующим положениям: 1) Россия все еще, как и прежде, для многих умов остается «неразгаданной тайной»; в восприятии ее созерцателей она «противоречива, антиномична»; 2) «Душа России не покрывается никакими доктринами»; из чего следует последующий спор Бердяева со славянофильством и его «доктриной»; 3) разгадка тайны, «скрытой в душе России», возможна лишь при условии признания антиномичности России, ее «жуткой противоречивости». Последнее для Бердяева не только условие, но и залог того, чтобы русское самосознание освободилось «от живых и фальшивых идеализаций, от отталкивающего бахвальства», от приписываемого ему чужеземного рабства и проч. (СР, с. 273).

Из положения Бердяева, что «душа России», ее глубинная природа представляет собой тайну, явствует, что должен быть найден соответствующий язык для постижения и выражения этой тайны. Для Бердяева, не прошедшего мимо символистского опыта, им оказывается язык аналогий, мышление изнутри метафоры и символа, открывающее возможность выразить тайный, неразгаданный

смысл русского характера. В такой функции в дискурсе Бердяева применяются прежде всего две ключевые категории-метафоры: *женственное* — *мужественное*, т. е. те понятия, которые до этого, в статье Вяч. Иванова «Ты еси», были использованы для описания индивидуальной души человека, а несколько позже (в других текстах поэта) и для определения народной души³¹, и в целом сыграли существенную роль в русском философском дискурсе начала XX века, в рамках так называемой философии женственности³². Конечно, у Бердяева эти категории подвергаются перетолкованию и подчиняются его собственной концепции русской души, русского характера, но в то же время они закладывают основу мифологизации образа России. Достаточно привести хотя бы следующие высказывание, вызвавшие реакцию в кругах русской интеллектуальной элиты:

«Русский народ не хочет быть мужественным строителем, его природа определяется как женственная, пассивная и покорная в делах государственных, он всегда ждет жениха, мужа властелина. Россия — земля покорная, женственная» (СР, с. 275).

Это высказывание интересно также и потому, что в нем слышится прямой отзвук известной мысли Вл. Соловьева из «Смысла любви», «что мужчина представляет активное, а женщина — пассивное начало, что первый должен образовательно влиять на ум и характер второй — это, конечно, положения азбучные, но мы имеем в виду не это поверхностное отношение <...>»³³.

Это «азбучное положение» у Бердяева возводится, однако, на новую ступень понимания, в силу того, что оно осложняется другими синонимическими рамами понятий, отсылающими к «башенному» дискурсу, такими как стихия и форма, дионисийское — аполлоновское; их цель — эксплицитировать исходные категории. Отмеченная же выше трактовка соотношения женственного и мужественного как пассивного и активного начал, согласно Бердяеву, призвана определить характер отношений между русским народом (свойствами его «души») и властью. Женственный облик первого (народа) в интенции философа должен выразить, во-первых, его, народа, загадочность, *таинственность*, т. е. те характеристики и качества, которые, как правило, ассоциировались с природой женщины и женским началом в текстах русских мыслителей и поэтов XX века, например у Иванова в статье «О достоинстве женщины», у Блока³⁴

³¹ Показательным в этом смысле является письмо к Александру Блоку от 19 ноября 1908 г., особенно следующий его фрагмент: «... я хотел сказать о тоске единой, живой, женской души нашего народа, нашей земли» (Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым. С. 168).

³² См.: Рабов О. В. Русская философия женственности (XI–XX века). Иваново, 1999. См. также о «феминистическом компоненте символистской культуры» у Аверинцева («Скворещник вольных граждан...» С. 579).

³³ Соловьев Вл. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 529.

³⁴ Ср.: «Существует как бы согласие всех мужчин — consensus omnium virorum — в этом восприятии женщины, как бессознательной хранительницы какой-то сверхличной, природной души» (III, 140). В журнальном варианте статьи «О русской душе» читаем: «Романтизм Блока рассматривает русскую народную душу как женское начало, загадочное, темное, неотрегитивно-влекущее влюбленного поэта...» (Золотое руно. 1909. № 1. С. 89; цит. по: Гражданин Н. Ю. Комментарии // Александр Блок: Про et contra. СПб., 2004. С. 649).

²⁷ Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М., 1994. С. 156. Ср. также с. 14: «Можно предположить, что пережито в опыте жизни, но самый пережитый опыт навеки остается достоянием человека, расширенной реальностью его духовной жизни. Зачеркнуть самый факт испытанного нет никакой возможности».

²⁸ Ср.: конец VII части статьи «Живое предание» (III, 347).

²⁹ Уместно здесь вспомнить слова Иванова, высказанные им в 1908 г.: «Воина — пробный камень народного самосознания и искуса духа, но столько испытание внешней мощи и внешней культуры, сколько внутренней энергии самоутверждающих потенций соборной личности» (III, 322).

³⁰ Бердяев Н. Душа России // Судьба России. С. 271. — Далее ссылки на это издание обозначаются СР и даются в тексте с указанием страницы.

и др. Во-вторых, женственные атрибуты русского народа в дискурсе Бердяева имеют цель акцентировать и нечто другое: присущую ему (народу), как думает философ, рецептивность и смирение по отношению к внешней, трансцендентной ему государственности. При этом последняя понимается не только как активное, образовательное, мужское начало — что было бы «азбучным», но и как чужеродное, чужое или зависимое от инородного. При таком подходе соотношение женственное (народ) — мужественное (власть) оборачивается иной семантической парой: свое — чужое. Женственная природа русской души (души народа) в одном из своих проявлений означает — для Бердяева — ее податливость на воздействие чужого в разных сферах русской жизни, бытия России³⁸.

Тайну этой русской податливости, женственной (по Бердяеву) рецептивности русской души в дискурсе философа выражает еще одна важная мифологема, бытующая в русском культурном сознании начала XX века, в текстах поэтов и мыслителей, причастных мировоззренческой и культурной «высоте» Башни. Речь идет о мифологеме невесты, или «вечной невесты», долженствующей выразить культурный статус и природную роль женщины в вышеупомянутой статье Иванова «О достоинстве женщины», в которой поэт отмечал присущую женщине метафизическую «тоску по Жениху» (III, 146). Однако на языке Иванова это означало, что чисто земная мужская энергия для женщины недостаточна, ибо «мистическая жажда» направляет ее к поискам истинного соединения. Мифологизируя свой дискурс и прибегая к прежним мифологемам: невеста — жених, имевшим в то время уже характер топосов, Бердяев не только лишает их ивановского метафизического смысла, но использует для другой, полемической и снижающей цели. Не случайно его замечание о присущей русской душе привычке «невеститься» вызвало столь резкое негодование у В. Эрна и несогласие самого Иванова (III, 345). «Русский народ хочет быть землей, которая невестится, ждет мужа», — утверждает Бердяев (CP, 276).

Любопытно при этом, что фигура «мужа-властилина», по Бердяеву, долженствующая выразить «безрадостность и придаленность» русской жизни и русской истории, в сущности означает для философа «власть бюрократии» и плен у чужого (чужеродного) начала — «внутреннее нашествие неметчины». «Неметчина как-то органически вошла в русскую государственность и владела женственной и пассивной русской стихией. Земля русская не того приняла за своего суженого, ошиблась в женихах» (CP, 277).

Констатируя эту историческую, сущностную ошибку, будто бы определяющую бытие России, Бердяев в своем мифологизированном дискурсе все же отмечает некое разногласие, удивительное противоречие между внутренней природной склонностью народа и его бездейственностью; отсюда он прибегает

ет к столь важной в поэтике Иванова фигуре сердца: русский народ покорно отдал «свои силы на создание империализма, в котором сердце его не было заинтересовано» (там же).

В целях, как дискурсивные фигуры, невесты и ложного жениха (иностранного мужа), по Бердяеву, должны выразить «тайну русской истории и русской души», их сложность и загадочность; эта тайна для него связана с тем же неправильным «соотношением женственного и мужественного начала в русском народном характере» (CP, 277).

Это таинственное противоречие, по мнению философа, определяет «все русское бытие»: не только покорность анархического, свободолюбивого народа по отношению к бюрократии, но и отношение русского сознания к проблеме национальности.

Не будем касаться спора Иванова с Бердяевым относительно его понимания соотношения между русским народом и властью. С точки зрения нашей темы более важно отметить, что, полемизируя с Бердяевым, Иванов сам использует близкие ему дискурсивные фигуры уподобления, однако наделяет их другим смыслом. Так, женственное начало и женственный облик России у Иванова ассоциируются с двумя мифологемами — Дюльсией и Альдоной, имевшими столь важное значение в творчестве поэтов (Сологуб и др.) эпохи Башни, мужское же начало — с образом Дон Кихота-поэта, влюбленного в свой идеал. В ивановском ответе Бердяеву появляется и фигура Невесты, но ее интерпретация способствует выявлению иного, чем у Бердяева, концепта женственности вообще — как «некоторой основной ценности в правом самосознании человеческого духа» (III, 138) — и женственности России в частности; в целом это позволяет заключить, что тексты двух мыслителей отражают два типа мышления о России.

Если прочитывать эти семантические фигуры с перспективы Бердяева, то можно сказать: Иванов вводит в свой дискурс тот «мечтательный элемент», который, по мнению философа, был присущ славянофильскому мышлению. Если же взглянуть на наличие и роль указанных мифологем со стороны самого Иванова — то они (Дюльсина, Альдоны, Невеста) суть свидетельство того, что поэт переводит мышление о России с уровня национальной психологии на уровень онтологии, бытия идеи, ее мистического понимания. В этом смысле Иванов сохраняет верность своей прежней мировоззренческой установке, своею столь существенному заявлению 1908 года:

«И поскольку мы <...> вырабатываем синтез, мы принуждены вести речь о postulataх, а не свершениях; о чаяниях наших, а не об осуществлении исторических. Становится то, что есть; раскрывая потенциальное бытие в эмпирической наличности, мы раскрываем вместе бытие идеи, долженствующей воплотиться в воплощении; неудивительно, что результаты наблюдения психологического найдут свое другое выражение в терминах религиозной мысли» (III, 325.).

Рассматриваемый в этой связи символический акт «обретения невесты» в его мистическом понимании в статье «Живое предание» означает для Иванова высвобождение невесты/России из плена грубой действительности и постижение

³⁸ Если отнестись это утверждение к русской философской мысли, то можно вспомнить в связи с этим точку зрения Зеньковского, отмечавшего, что «я философски (до первой половины XIX в. — М. П.-Л.) собственное творчество было все же стеснено в России именно тем, что находили русские люди на Западе: целые поколения попадали в плен Западу, в страстное и горячее следование его созданиям и исканиям». (Зеньковский В. В. История русской философии. Введение // О России и русской философской культуре. М., 1999. С. 381).

«сокровенной реальности» (III, 345). Это есть еще один показатель того, что Иванов мыслит в категориях должного и заданного, а не данности, наличности. Правда, можно сказать и другое: с точки зрения Бердяева, в этом сказывается аисторичность мышления, присущего славянофилам, принимавших «природно-исторические черты русской стихии за христианские добродетели» (СР, с. 276). Уместно однако тут же добавить следующее: отмечая односторонность, аисторичность мышления славянофилов (и связывая с ними Иванова), не желавших видеть антиномичности России и не сумевших объяснить «загадки превращения России в величайшую империю», Бердяев все же и теперь, и позже, в годы революции, скажет, что у них была «своя правда» (СР, с. 290; 496). Именно эту правду, в качестве живого предания, обнаруживает в славянофильском мышлении о России Иванов. Но в его случае — это правда не одностороннего и даже не либерального славянофила, а поэта-платоника³⁶, который уже со времен Башни устанавливает диалог между поэзией и философией³⁷ и который обнаруживает платонический источник и компонент в славянофильстве (III, 341). В силу этого общие феминные фигуры в дискурсе на общую тему — «души России», у двух мыслителей выражают разное: у Иванова — ее метафизическую сущность, у Бердяева — сущность культурно-историческую. Конечно, можно попытаться вскрыть и некий общий момент, связанный с применением похожей стратегии уподобления России, ее души, женскому/неизвестному облику. Этот общий момент сказывается, в частности, в том, что в обоих случаях фигура невесты вводится в семантическое поле понятия «плен». Так, у Иванова душа России — невеста — Дюльсиня находится в плену у грубой действительности; ее же суженый призван высвободить ее истинный, сокровенный лик, скрытый под обликом Альдонсы (III, 345); значит — в духе платонической мировоззренческой установки поэта — познать ее подлинную сущность. С этим связано важное в ивановской мыслительно-философской системе, сформировавшейся уже в эпоху Башни, различение того, что существенно есть или же существенно нет, и того, что эмпирически «зачастую проявляется» (III, 345), будучи только феноменом.

Не то у Бердяева: «будучи метафизиком, он для метафизика как будто слишком страстен, нервен, эмоционален»³⁸, слишком отзывчив и полемичен. «Невестина», женственная душа России, в рамках его дискурса, эта душа, находящаяся в плену то ли «хаотической стихии», то ли чужеродного (исторически определенного) начала. Что касается первого, то речь идет о дионисийской стихии, означающей, однако, не творческий исток и силу жизни (как о ней скажет

³⁶ Аверинцев С. С. «Скворещиц вольных граждан...». С. 88. Ср.: «Мы могли бы сказать с несколько невеселой улыбкой: он "славянофильствовал с оттенком либеральным"...». О неославянофильстве в годы Первой мировой войны см.: Хеллман Б. Когда время славянофильствовало. Русские философы и первая мировая война // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia / Ред. Л. Бюклинг и П. Песонен, Helsinki, 1989. С. 211–239. Ср. также: Баран Х. Первая мировая война в стихах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. С. 171–185.

³⁷ См.: Шишкин А. В. Симпозиум на петербургской Башне... С. 313; Цимборска-Лебода М. Диалог между эстетикой и философией. Эрос и эротика познания в текстах В. Иванова и других мыслителей XX века // Z. polskich studiów slawistycznych. Warszawa, 1998. Seria IX.

³⁸ Цимборска В. О человеке, который ставил свободу выше Бога / Бердяев Н. Судьба России. С. 5.

Бердяев в «Русской идее»), а неорганизованный разрушительный хаос, нуждающийся в аполлоновской форме, чтобы стать «личностным космосом»³⁹. Аполлоновское же начало у Бердяева ассоциируется с имманентным конкретному историческому бытию мужественным элементом — с рыцарством; именно оно «кует чувство личного достоинства и чести, создает закали личности». По мнению Бердяева, в русском человеке не хватает этого «выточенного личного профиля». Ибо, как пишет философ, «этого личного закала не создавала русская история», «личное начало» не раскрылось в русском народе (СР, с. 275).

Дионисийская стихия русской души, согласно Бердяеву, проявляется, в частности, в русском анархизме, который философ определяет как «женственный, а не мужественный», пассивный, а не активный, творческий (там же). Отметим в связи с этим, что само использование категорий дионисийское — аполлоновское в качестве синонимов соотношения женственное — мужественное, для интерпретации некоторых свойств, присущих русскому народу, у Бердяева не ново, ибо предвосхищается в текстах Иванова «башенного» периода, прежде всего в эссе «О Дионисе и культуре». Именно здесь с мифологемой Диониса и дионисийством Иванов соотносит русский нигилизм, почивающий «в сердце нашего народа»; в этом русском феномене поэт акцентирует «пафос обесценения и обезформления», являющийся, по его словам, признаком «отрицательной, нетворческой, косной, дурной стихии варварства» (III, 124). Именно в связи с этим в статье Иванова появляются знаменательные слова: «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным» (III, 126). Напомним, что кроме разрушительной стихии Иванов выделяет стихию положительную, творческую, но в обоих случаях, подобно, как, скажем, у раннего Флоренского⁴⁰, она является способом самоутверждения народа.

Также в другом тексте Иванова этого времени появляется рефлексия о существовании прежнего «хаоса в нашем душевном теле» (III, 323) — и в целом, мифологема «хаотической души», т. е. дионисийской, какой, по Бердяеву, и является «русская душа»; хотя у Иванова она приобретает и другие характеристики: «разгульно-широкая», «расточительная» и «варварски-благородная» (III, 332). Любопытно при этом, что в «башенном» дискурсе поэта находим и иную, не менее важную мысль — о хаосе, который «пытается преодолеть свою природу началом света...» (III, 127).

В этом контексте уместно поставить вопрос, в какой степени дискурс Иванова предваряет или обогащает бердяевский — наличием указанных концептов и категорий. Их диалогический отзвук слышится у Бердяева уже в самом соотношении понятий стихии и формы, в некоторых словесных перекличках⁴¹, например: «Но русская стихия требует оформляющего и светоносного лого-

³⁹ См. о соотношении «близкого хаоса» с «условным космосом» в размышлениях Иванова об английской душе и «типических формах человеческого самоутверждения» (III, 323).

⁴⁰ Павел Флоренский и символисты. Опыт литературные. Статьи. Переписка / Сост., подг. текстов, комп. Е. В. Ивановой. М., 2004. С. 343.

⁴¹ Ср., напр., мифологем «мужественного Аполлона» в статье «О достоинстве женщины», в которой Аполлон толкуется как «хруститель дионисийских оргий», как сознательное начало и светлый покров, прикрывающий «бури хаоса» (III, 141), с нижеприведенными высказываниями Бердяева.

са» или: «Бог Аполлон, бог мужественной формы, все не сходил в дионисическую Россию. Русский дионизизм — варварский, а не эллинский» (СР, с. 285).

Таким образом, мифологема дионизизма, в целом столь близкая Иванову, переходя в другой мыслительный контекст, приобретает иной, лишь отрицательный смысл и становится у Бердяева русским «варварским дионизизмом», «народным дионизизмом, не желающим знать формы» (СР, с. 283). Основная цель этой мифологемы — выразить и понять тайну России; по Бердяеву, эта тайна соотносится с ее — Россией — несвободой, с «искажающим рабством у темных стихий». Освобождение от этого плена, согласно философу, возможно на духовном пути и «связано лишь с мужественными, активными и творческими путями духа», с образованием личного свободного бытия и раскрытием в личности «внутреннего человека» (СР, с. 296–297)⁴².

Традиционное понятие русской стихии — стихии русской хаотической души (вспомним тоpos «хаотичной России» у Чаадаева) конкретизируется у Бердяева посредством уже известных определений, таких как «темная», «женственная», «влекущая», или новых, специфически бердяевских — «порабощающая», «восточная», «серединная», «низинная», «земляная» и др. Они призваны указать плен русского (мужественного) сознания у «природного начала», понимаемого как женственное, — рабство горного русского духа, склонного к абсолютизму, у «низиновой», «серединной» материи. Той материи, или, по Иванову, «материальной основы народной жизни», которая — в рамках размышлений поэта — должна быть соотносена со сферой духа и подчиняется «постулатам духа» (III, 124); из чего следует, что при условии такого соотношения сущностного противоречия между ними, у Иванова нет и быть не может. Несколько иначе это выглядит у Бердяева, констатирующего не столько метафизически сущностное, сколько исторически наличное, эмпирическое; его дискурсивная стратегия нацелена на то, чтобы явить читателю «новые стороны» основного противоречия души России: разобщенности мужественного и женственного начал в недрах гипертрофированной русской стихии и русского духа (СР, 294).

Впрочем, Бердяев говорит не только о разобщенности, но и о торможении развития мужественного (рыцарского), личностного начала в бытии России — женственным (стихийным). Среди вышеотмеченных характеристик русской стихии имеются две, заслуживающие особого внимания: «низинная», «земляная». «Земляная стихия» — это стихия земли, Матери-Земли, «лоно матери», к которому, по Бердяеву, так любит припадать русский человек. Подобное мнение философа, присутствующее и в других его работах, вызвало отклик Иванова и утверждение, что Бердяев «серьезно сердится (на Землю. — М. Ц.-Л.) за то, что она мать», и посягает на «трансцендентные святяны, религиозные и культурные ценности» (III, 317), столь близкие самому поэту. Утверждение не случайное, если помнить, что мифологема Земли-Матери одна из ключевых в петербургском творчестве Иванова. В статье «О достоинстве женщины» именно она связывается с понятием «сверхличной, природной тайны», хранительницей кото-

рой, по Иванову, является женщина. «Душу Земли-Матери, темной и вещей, привыкли мы видеть и чувствовать в этой тайне» (III, 140). Это привычно-русское, традиционное представление⁴³ у Бердяева лишается присущего ему (у Иванова, у Блока) мистического смысла и соотносится не со сверхличным, а с безличным. Ибо, как полагает мыслитель, любовь к родной земле принимает в России форму, «препятствующую развитию мужественного личного духа». В толковании Бердяева это означает поработченность духа эмпирическим, природным, родовым; бессилье России «образовать из себя личность» (СР, с. 285, 296).

Схему неправильного отношения между женственным и мужественным началами, понимания женственного как пассивного и безличного, Бердяев прилагает и к интерпретации русской религиозности; и в этой сфере философ констатирует «недостаток духа», оформляющего, созидającego, мужественного, конечно. Традиционная русская религиозность, согласно Иванову, связанная с христианской идеей и составляющая природу русской души (III, 333, 336), по мнению Бердяева — «женственная», «теплая», «влажная», «родовая», «коллективная»; она отказывается от мужественного активного духовного пути, от личного дерзновения и восхождения. Ибо «это не столько религия Христа, сколько религия Богородицы, религия матери, земли, женственного божества, ошаающего плотский быт» (СР, с. 279). Любопытно, что в такой религиозности, проникнутой культом Мадонны, «священным в своей основе», Бердяев отмечает некий «дурной уклон»: «Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу» (СР, с. 280).

Вопрос о том, в какой степени прав или не прав Бердяев в своих оценках, мы сейчас опускаем⁴⁴. Нам более важно акцентировать другое: качество таким образом толкуемой «русской душевной религиозности», чертой которой является также «смирненная греховность, не дерзающая подыматься», Бердяев выражает и посредством метафоры влаги. В то время как с помощью метафоры огня, пламени, имеющей ту же символистскую родословную, он определяет личную, восходящую, дерзновенную духовную религиозность, присущую русским скальникам и странникам. В последней, как пишет философ, совершается «победа огня духа над влагой и теплом душевной плоти» (СР, 297).

Знаменательно, что обе эпистемологические метафоры встречается в текстах Иванова⁴⁵, предвещающих статью Бердяева, в которых присутствует различие

⁴² В упомянутом письме Блоку Иванов пишет об опасности, «...прозревая и страстно влюбляясь в женскую стихию темной русской Души, отдать ей свое мужское, не осверливая его светом Христовым» (Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым. С. 168).

⁴³ Отметим лишь следующий фрагмент статьи Иванова «О русской идее», ослабляющий аргументацию Бердяева: «Единственная сила, организующая хаос нашего душевного тела, есть свободное и цельное принятие Христа <...> как единого всеопределяющего начала нашей духовной и внешней жизни...». См. также о завете «уподобления Христу» и мысль о том, что «характерный признак» русской религиозности это — «на одной России Светлое Воскресение...» (III, 323–324).

⁴⁴ По мнению Лосева, *огонь* (свет) — это «первичная модель» в творчестве Иванова (Лосев о Вяч. Иванове // Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 153–155); в статье «Мысли о символизме» эта модель сочетается с моделью влаги (их соединение служит определению брачной сущности символа). Ср.: «Символ уподобляется радуче, испускающей слово-лучом и влагой души, отразившей луч...» (III, 666).

⁴⁵ Категории «внешнего» и «внутреннего человека» у Иванова — ключевые. См., напр., статью «Легкий и соборный» (III, 258).

ние душевного и духовного (дерзновенного) в человеке («О любви дерзующей»). Так, метафора влаги появляется в «Дневнике» Иванова (запись от 12 мая 1906 года) и в статье «Чюрленис и проблема синтеза искусств». В первом случае эта метафора прямым образом втягивается в семантическое поле женщины и женского и вскрывает некоторые смысловые аспекты женственно-начала как приемлющего, отзвучного, покорного; или, скорее, некую преданную установку на такое восприятие/проявление женственного (III, 748). Во втором случае, более существенном и типичном для поэта, речь идет о «жизненной и благоухающей влаге» (III, 155)⁴⁶, о положительном значении влаги, которое встречаем в то время также у Флоренского⁴⁷. Об ассоциативной связи влаги с женственным началом и его позитивной контуализацией свидетельствует фрагмент статьи «Живое предание», заглавие которой ставит акцент на преемственности традиции и традиционных представлений (славянофильских и не только). В данном фрагменте поэт, как бы откликаясь на бердяевскую идею об антиномичности России и неслиянности женственного и мужественного начала в ее душе (о разладе в ней противоборствующих стремлений), выражает мысль о их взаимодополняющем единстве или о «целостном составе природных полярностей», о единстве «женственно-благоухающей нежности» и «мужественной царственности» России, постигаемых в опыте любви (III, 343, 342).

Смысловой сдвиг здесь вполне очевиден: *женственное и благоухающее* в данном контексте синонимично *живительной и животворной влаге*, как силе жизни. Впрочем, смысловое расхождение и несогласие с Бердяевым сказывается не только на глубинном уровне семантической организации текста Иванова — в пределах имплицитных значений, но и выраженных эксплицитно. Так, желая говорить о русском народе — о его душе, «любви», — поэт, подобно Тютчеву, мыслит о ней не как о «очевидности внешнего опыта, но как о сущности умопостигаемого бытия» (III, 341). При таком подходе душа России для Иванова, аналогично как в славянофильской метафизике — понятие онтологическое; она отнюдь не «эмпирический характер народа». Она — собирательная мистическая личность, «метафизическая реальность», поэтому по отношению к ней «все исторические, бытовые, психологические определения (т. е. те, к каким, как правило, прибегает Бердяев. — М. Ц.-Л.) суть только внешние облачения, временные одежды...» (III, 341).

В связи с этим возникает вопрос: что является для поэта подлинной Россией? Подлинной, по Иванову, является лишь «святая Русь»; другая же Русь, т. е. Русь не святая, подлинной не является (III, 341). В рассуждениях Иванова этот вопрос сопровождается другим, не менее важным: кто и каким образом может эту правду о России постигнуть — правду «о соотношении между умопостигаемой сущностью и явлением»? Согласно поэту, правда о душе России, как и отдельной человеческой личности, есть правда о ее сокровенном лике; она же не могла и не может быть постигнута неметафизическим направлением мысли, в том числе

мысли западников, для которых «Русь была только феноменом» (III, 340). Это положение Иванова, на наш взгляд, созвучное его мировоззренческой позиции и, в определенной степени, славянофильской «установке» его взглядов на Россию, определяется платоническими корнями его мышления. Душа России, ее «корень, глубь...», ее глубинная основа — это святая Русь «как в бытийственной тайне сущая», это «предмет умного зрения»⁴⁸, предстоящий ее созерцателям в качестве чистого задания (III, 342). Остается, однако, факт, что подлинная душа России все же «не отделяма от видимой и грехом оксверненной Руси» (III, 342), ее внешнего покрывала; остается вопрос о правильном постижении соотношения между умопостигаемой сущностью и явлением. Последнее, в качестве гносеологической проблемы, по Иванову, требует того, чтобы высшее умозрение, обостренное до интуиции, соотечалось с экзистическим «неизречаемым опытом сердца» (III, 341). Этот момент дискурса Иванова — значение фигуры сердца и «опыта сердца» — требует специальной оговорки. Вполне очевидно, что фигура сердца, отсылающая ко времени создания («Cor Ardens», в творчестве поэта⁴⁹ и мыслителя, причастных высоте Башни, наделена особым символическим смыслом. Напомним хотя бы тот высокий смысл, какой она имеет у Флоренского, у которого сердце — это вместилище Мудрости как «дара Духа Святого». Существенно также то, что, согласно Флоренскому и библейской традиции, «все женщины мудрые сердце»⁵⁰. Рассматриваемый в этой связи опыт сердца, в статье Иванова соотносимый с понятием экстаза (возгорания) и — согласно логике его размышлений — позволяющий постичь правду о России, синонимичен высшей, интуитивной мудрости⁵¹. Той мудрости, которая у Иванова, в пределах его метафизики личности, связана с Психеей/Анимой, женственной частью сокровенного человеческого существа, и с присущей ей добродетелью любви⁵²: «живой любви», знающей и оправдывающей. «На вечное в любимом устремляет свой взор подлинная любовь, но это вечное провидит в самом временном, малом и смертном, и все оправдывает в последнем, кроме греха, как чего-то чужого и не принадлежащего ко его подлинной сущности...» (III, 342–343), — пишет поэт.

Это утверждение значимо и в другом отношении: оно подтверждает присутствие прежних констант⁵³, образно-мировоззренческих, в дискурсе Иванова «последнего» периода — в том числе и «эротической» константы. Как мы стремились показать, эти константы, известные категории и топосы

⁴⁶ Ср. в письме Флоренского к Андрею Белому 1914 г.: «Вы сами знаете, что и в православии требуется не вообще мистика, а умная мистика, требуется умное зрение» (там же. С. 485).

⁴⁷ Шинкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова (К теме «Иванов и Данте») // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. С. 333–349.

⁴⁸ Павел Флоренский и символисты. С. 484–485.

⁴⁹ Ср. утверждение Иванова в статье «О русской идее»: «<...> многое разглядели бы [мы] под поверхностью вещей, в подсознательной сфере коллективной души, где таятся корни событий, если бы путем синтеза и интуитивного прозрения могли разглядеть их сокровенную природу» (III, 328).

⁵⁰ Подробнее об этом см.: Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. М., 2004. С. 144 и др.

⁵¹ Ср. в статье «О достоинстве женщины» идею осуществления и утверждения в любви «только абсолютного» (III, 144).

⁴⁶ Частотность мотива влаги у Иванова особо значима. См. его присутствие в «Золотых завесах» (II, 385) и в поэме «Человек» (III, 212).

⁴⁷ Павел Флоренский и символисты. С. 171 (имеется в виду стихотворение «Трезвая пьяность»).

ивановского мышления, трансформируясь, «входят» в культурно-мыслительный опыт Бердяева и определяют его историсофские конструкции. Насыщаясь другим содержанием, они как бы преодолеваются в рамках нового состояния мысли, пытавшейся у Бердяева вознестись над традицией славянофилов и западников, которые, по его мнению, не сумели понять тайны русской души. Ибо, согласно Бердяеву, «чтобы понять эту тайну, нужно быть в чем-то третьим...» (СР, 491)⁵⁴, нужно встать над противоположностью двух сознаний (славянофильского и западнического). В пределах статьи, призванной исследовать душу России, думается, это «третье» отсутствует, если под «третьим» понимать — говоря словами Иванова — «обогащенный и совершенный синтез», то есть такой синтез, в котором «упраздняются односторонности и несовершенства» унаследованного мышления. Отсылка к ивановскому понятию синтеза здесь существенна: ибо идея синтеза — «как третьей, высшей формы, снимающей противоречия <...> двух низших форм» появляется в «О русской идее», в размышлениях поэта о народе и интеллигенции, стихии и культуре. В этом контексте поэт формулирует следующую важную мысль: «чтобы понять в их взаимодействии обе формы исторического бытия нашего (стихию и культуру. — М. Ц.-Л.), чтобы противопоставить их как тезу и антитезу, необходимо объединить их в характеристике единой души всего народа...» (III, 325).

Этой объединяющей характеристики *единой души* России, как нам представляется, у Бердяева, в сущности, нет; есть сопоставление тезисов и антитезисов, одним из которых — и основным — является утверждение о существующем разладе женственного и мужественного в русской душе. Притом в осмыслении этого разлада у Бердяева высшую ценность приобретает мужественное (освобождающее, оформляющее, активное) начало, женственное же начало, будто бы не образующее личности и к «царственному» творящему духу не причастное, лишается того высокого смысла, какой оно имело в «башенном тексте» Иванова, Блока и других⁵⁵, и в итоге превращается в «дурную женственность»⁵⁶. Исследо-

ванный в этой связи мифологизированный дискурс Бердяева о русской душе (статья «Душа России», «О «вечно-бабьем» в русской душе») является интересным и важным материалом для наблюдений над усвоением, живучестью и трансформацией символистских категорий, «башенных» мифологем и идеологем; а также для выявления тех сходств и расхождений с концептами Иванова, которые обозначились уже во время Башни.

⁵⁴ Ср.: «Русское самосознание не может быть ни славянофильским, ни западническим, так как обе эти формы означают несовершенство русского народа, его незрелость для жизни мировой, для мировой роли <...>. Высшее состояние не есть Запад, как не есть и Восток...» (СР, 291).

⁵⁵ Этот высокий смысл женственности сохранится и позже, напр., в романе Пастернака «Доктор Живаго», в философской мысли П. Евадокимова. Ср.: «Художественная чуткость, космическое соборное чувство и глубоко мистический подход к жизни составляют специфически "женские" черты русского духа <...> именно русская женщина представляет человеческий тип в своей полноте — больше чем русский мужчина» (Евадокимов П. Женщина и спасение мира. Минск, 1999. С. 148 и др.).

⁵⁶ В этом плане Бердяев уклоняется от некоторых своих более ранних представлений относительно женщины, высказанных в «Метафизике пола и любви» (см.: Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 236–237). Следуя мнению некоторых исследователей, можно предположить, что этот уклон связан с «присутствием вейнингеровского пласта в философии Бердяева» (см.: Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерианстве // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 69–70; Naiman E. Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, 1997. P. 39–45). Очевидно, что следующее утверждение Иванова и вообще строй идей, высказанных им в «О достоинстве женщины», ставит его вне «русского вейнингерианства»: «Вопрос о судьбах женского полового энергетизма в сфере сверхбиологической есть вопрос о сохранении древнейших

и священнейших потенций человеческого духа <...>, вопрос о том, иссякнут или нет ключи откровения и откровения в мистической жизни человечества <...>, вопрос о том, будет ли грядущее человечество интеллектуальным по преимууществу и потому оторванным духовно от Матери-Земли или пребудет верным Земле органическим всечувствованием ее живой плоти, ее глубинных тайных заветов» (III, 141–142). Не случайно Иванов позже (в «Живом предании») и как бы попутно ставит вопрос о том, правомерно ли Бердяев называет некоторые черты, приписываемые им русскому характеру и славянофильству, — «женскими» (III, 344–345).

Гrażyna Bobiliewicz
(Варшава, Польша)

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ДОМОВ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ИХ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Наиболее архаичной, изначальной моделью культурных пространств является человеческое жилище. Любое действительно обжитое пространство имеет значение дома. С древнейших времен дом мыслится как центр мира, прирученный космос, святилище рода. Дом, как пишет Гастон Башляр, — наша «первая вселенная», наш «угол мира»¹. Основным атрибутом дома является очаг, который в архаические времена выполняет функцию алтаря. В христианском контексте дом функционирует как место жилья и место молитвы. Дом — это и сложная информационная структура с элементами ассоциативного восприятия. Он символизирует «освоенное, покоренное «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где мы родились и куда мы возвращаемся из любых странствий»². Символика дома направлена на семантизацию его внутреннего единства, определение его главной и самой функциональной особенности как защищенного и защищающего места, обладающего качеством стабильности. Дом подвергается сакрализации. Он мыслится как первоначальное тепло, земной рай. Дом — символ уюта, спокойствия, мира, душевного равновесия, значит — символ материального и душевного благополучия, богатства, изобилия. Дом функционален и в смысле интимного пространства души. У каждого дома есть свои семантически активные локусы и свои атрибуты, своя пространственно-временная структура.

Дому с его значением пространства стабильности противопоставляется по смыслу и назначению внешнее пространство пути/дороги, основным свойством которого является изменчивость, а вычленимым признаком — передвижение. «Перемещение» в пространстве, удаляющее от дома или приближающее к дому, движение-бегство или движение-возврат (поиск) разлагаются на более элементарные признаки, или формы движения: инертное и активное, линейное, запутанное, ритмическое и беспорядочное, добровольное и

принудительное, предполагающее выход, и безвыходное, быстрое и замедленное и т. п. Пространства пути и дома актуализируют семантические сферы: переселения/заселения (новоселье), «старое»/«новое», оппозицию «свое» и «чужое».

Концептуальное самосознание эпохи Серебряного века — символизма и модерна, создает особую, нетрадиционную модель частной жизни с ее активным функционально и семиотически центром — жилым домом. Пространственно-временная организация жизненной среды, частных интерьеров, подробности быта и обихода выражаются с помощью разнообразных средств, помогающих преодолеть прозаизм будничности. Мифологическое начало превращает повседневное существование художников в некое действо, исполненное скрытого смысла. Двойное видение мира закрепляется свойственными модернистской культуре приемами театрализации. Повседневность предстает как карнавал, игра, смена масок. В этой игре условны пространство и время, жизненная обстановка и ее аксессуары. Причудливую рамку для модернистского действия создают освещенные и темные места, локусы: город/деревня, дом/квартира/интерьер, а также места, лежащие вне этих пространств, близкие и далекие (культурные и природные ландшафты). Условность мира мифологизирующей и эстетизирующей частной жизни/повседневности становится полем развертывания безусловного смыслового начала, делающего любое пространство и время, и их составляющие, знаками. Функционален «язык» пространственно-предметных структур и вещей. Составляющие модели частной жизни/повседневности (архитектурный облик зданий, интерьер, вещи) наделяются определенным смыслом, рождая метафоры, символы сложных семейных отношений и душевных состояний. Частные хронотопы конструируют систему «говорящих» форм, вызывающих множество ассоциаций.

Эстетика русского модернизма подчеркивает ценность освоения локусов в духовном опыте художника. Значимым является стремление к поиску красоты и поэзии в частном существовании. Художники пытаются соединить красоту и пользу, ввести поэтическое и художественное начало в быт, иногда воплотить в нем свои программные концепции. В повседневный жизненный уклад входят вещи, призванные моделировать его — украшать и что-то обозначать. Отстаивая ценность частной жизни, пронизанной мифологическим, эстетическим, игровым и духовным началом, модернисты создают индивидуально-неповторимую жизненную среду, в которой концептуализированные пространство дома / квартиры / интерьеры и мир предметов становятся усвоенными, своими. Повседневность обрывает значимыми, личностно-мифологизированными деталями и подробностями. В духовной атмосфере жилого пространства складывается особая, «домашняя» символика и эстетика, в основе которых «семейный» образ жизни гармонически содействует с творческим процессом. Художники преодолевают прозаизм жизненного стандарта, вносят и элемент провокации в привычное и устойчивое повседневное существование. Они прибегают к мифификации, трансформации жилищного пространства, придавая ему замкнуто-трансцендентную форму или открытую, праздничную, сильно насыщенную экспрессией и эмоциональностью. Мифопоэтическое,

¹ Bachelard G. Dom rodzinny i dom oniryczny // Bachelard G. Wyobrażenia poetycka. Wybór pism / Wybór dokonał H. Chudak. A. Tatańkiewicz. Przedmowa J. Biłoskiego. Warszawa, 1975. С. 322.

² Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2001. С. 159.

театрально-игровое и духовное начала преодолевают утилитаризм домашних пространств и их аксессуаров: вещей, костюмов, поведения и т. п. Подчеркнуто демонстрируется искусственность создаваемого частного мира/повседневности.

Модернисты, стремясь к тому, чтобы жизненная обстановка была непохожей ни на что существовавшее ранее, преобразуют ее, прибегая и к приему стилизации (в моделировании интерьера, поведения, костюмов). Вхождение мифопоэтики и искусства в частную жизнь интерпретируется как высший тип естественности, которая создается искусственно — именно с их помощью. Концептуально моделированная жизненная среда должна быть столь же совершенной, как искусство. Органично влитые в пространство-временные структуры повседневности элементы игры, карнавала, театра, чудесного действия жизни и искусства выводят художников за пределы обыденности, позволяют воссоздать иной мир, мир вымысла, мир духовной жизни, мир поэтического мифа, превратить жизненный быт в своеобразное произведение искусства или исповедуемую творческую программу. Концептуально частная жизнь должна функционировать как одна из категорий творчества, преобразоваться в творчество, выстраиваться, читаться и восприниматься как художественный текст. Сочетание функционального и эстетического начал в жилищном быте во многих случаях концептуализируется и в форме синтеза искусств (поэзии, музыки, танцев, живописи, скульптуры, дизайна), часто в гармоническом сочетании с природным пространством (сад, парк, огород в окружении дома).

Тема «текста жизни» поэта, философа и ученого — Вячеслава Иванова, с его многоаспектным и смыслонасыщенным локусом — домом, не относится к числу ни «новых», ни исчерпанных. При этом каждое исследование вносит свой интерпретационный вариант. В основу настоящего — базирующего на выбранном экземплификационном материале, текстах воспоминаний и мемуаров, исследований, фотографий и документах — положен типологический анализ, квалифицированный по пространственно-временным показателям. По их набору и составу констант интерьера дома проанализируем репрезентацию следующих локусов: вилла Жава (villa Java) в Шатлене близ Женевы (1900–1905), Старая Башня в Петербурге (1905–1912), дом в Москве на Зубовском бульваре, 25 (1913–1918) и дом на via di Monte Tarpeo, 61 в Риме (1936–1940).

Все жилища Иванова можно квалифицировать по следующим признакам: по топографическим, функциональным в рамках оппозиции «свой» — «чужой» (заграница / родина, город / городок / пригород / деревня / поместье, столица / провинция), по имущественному состоянию (временные, снимаемые, собственные), по временным показателям (краткий / длинный срок местопроживания), по пространственному объему (большие / малые, многокомнатные / однокомнатные), по архитектурному «жанру» (многоэтажное городское здание, коммунальная квартира, гостиница, пансион, вилла, домик), по локусу времяпрепровождения (усадьба, дача, санаторий).

Пространственно-временная структура домов Иванова дифференцированная и смыслонасыщенная. Пространства детерминированы неодинаковой ценностью и значимостью неоднородных жилищных локусов (расположение и

архитектура зданий, интерьеры, мансарды, чердаки, углы, погреба и т. д.). Они сами по себе иначе организованы и оформлены, требуют определенных форм поведения (речевого, телодвижущего), в них иные способы распределения вещей и иная организация многих других аспектов человеческого бытия¹. Функциональными показателями внутреннего пространства домов/интерьеров являются: замкнутость/ограниченность и разомкнутость — направленная и ненаправленная, активизирующаяся на физическом, творческом и этическом уровне.

Периоду творческого и этического неподвижного «замкнутого» локуса противостоит период «открытого» пространства. Эффект открытости пространства моделируют архитектурные формы (окна, балконы, террасы, в Башне — крыша), а также культурные и природные ландшафты. Подобно пространству, на изолированные сферы распределяется и домашнее время, основными показателями которого являются: цикл времен года, суток, будней и праздников. В пространственно-временном моделировании дома / интерьера смысловую нагрузку получает граница с ее двойными оппозиционными аспектами — внешним и внутренним, возможным и невозможным через нее проникновения. Основными показателями границы внутри дома являются: лестница, коридор, двери, порог, передняя, стены, окна, которые наделены культурно-ритуальным значением. В функции границы активны и непространственные отношения: оппозиции «общительность»/«интимность», «холод»/«тепло», «тишина»/«шум» и другие звуковые характеристики (пение, игра на инструментах). Репрезентация анализируемых в настоящем тексте домов Иванова опирается и на смысловую вертикальную схему, с ее пространственными сочетающимися координатами верха и низа.

В пространстве домов Иванова значим и интерьер. Всю совокупность жилищных интерьеров можно разделить на три группы. Две основные включают так называемые представительские интерьеры, ориентированные на показ (гостиная / столовая — в Башне получившие статус салона) и не ориентированные на показ «интерьеры для себя», которые моделируют пространство самореализации: рабочая комната / кабинет (иногда называемые Ивановым кельей) и частные интерьеры (спальня, кухня, ванная), конструирующие интимное пространство. Третья группа — это интерьеры других членов семьи или предоставленные временным гостям, друзьям, знакомым, например в Старой Башне, где функциональны и пустые помещения. Детерминированные пространственным объемом квартиры, интерьеры в домах Иванова имеют «промежуточный», смешанный характер и тяготеют в разной степени и к первой, и ко второй группе, что отражается в их формальных и смысловых характеристиках, например кабинет, соединенный со спальней в Старой Башне, и столовая-кабинет в Новой Башне. В моделировании домашних пространственных зон функциональна оппозиция женское/мужское. В целом концептуализация интерьеров в домах Иванова опирается на эстетику минимализма, экономно выразительных

¹ Фариньо Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 366.

средств, отказ от орнаментально-декоративного стиля модерн. На эстетическом и эмоциональном уровне репрезентации дома активны природные и культурные локусы: море/озеро, сад/парк, улица/двор/крыши домов/купола храмов и светских зданий, с их направляющими показателями: непосредственно/близко/далеко/в окружении.

LOCUS AMOENUS.

РУССКАЯ УСАДЬБА В ШВЕЙЦАРСКОМ СТИЛЕ

Маленький домик в Швейцарии, где Вяч. Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал поселились на пять лет после долгих лет странствований по Европе и временного проживания в многочисленных снимаемых жилищах, функционален и метафорически соотнесен с райским садом. Двухэтажная вилла с чердаком и мансардами, окруженная большим садом с фруктовыми деревьями пространственно-временными структурами конструирует идиллическую модель уединенного, замкнутого, патриархального стиля жизни. Естественное бытовое пространство, сочетающееся с творческой активностью Вячеслава и Лидии, один раз в год нарушаемое немногочисленными формами совместного семейного времяпровождения, функционируют как гармоническое целое. Оно проецируется и на сочетаемость пространственно-временных структур экстерьера (сад/интерьера (вилла) и значащие локусы, моделированные с помощью координат верха/низа. В скромно оформленной мансарде виллы работает Иванов, в неконвенционально декорированном сарае в саду пишет Зиновьева-Аннибал. Природный ландшафт и домик, как бы возносящиеся над бытовой реальностью, осмысливаются как носители некоего «духа», некоей неповторимой «атмосферы». Модель патриархальной жизни в вилле Жава, встроенная в красивое природное пространство Швейцарии, со снятой границей между «своим» и «чужим», стоит в явной оппозиции к стилю жизни в доме в пространстве Петербурга 1905 года. Снятая Ивановыми квартира в доходном доме на Таврической, 25, с излюбленной архитекторами-модернистами (проект М. Кондратьева) кораблеподобной формой здания и с башнеподобной надстройкой, фиксирует совсем другие нормы и ценности жизни.

Интерьер как информационный объект. Старая Башня

В способе концептуализировать пространство интерьера, костюмы (стилизованные греческие хитоны Зиновьевой-Аннибал и вызывающий «академические» ассоциации сюртук Иванова), поведение и стиль жизни Ивановых не следуют современной моде, у них есть собственный стиль. Жизнь в Старой Башне протекает в нескольких ипостасях: бытовой, но полуреалистической из-за отмены цикла суток (ночь заменяет день и наоборот), дионисийско-стихийной,

интеллектуальной, конструированной с помощью разнообразных хронотопов (платоновские пиры, симпозионы, сократические диалоги, журфиксы, вечера Гафиза и Фиса, кодируемые по значимой оппозиции мужское/женское, аудиенции), а также творческой и театрально-игровой. В целом это ритуализированный, мифологизированный, литературно оформленный стиль жизни, в имидже которого функционален и скандал. Из-за жизненной непрактичности Иванова в амплу главного дизайнера Старой Башни выступает Лидия Зиновьева-Аннибал, хотя план квартиры, постепенно расширяющей свой пространственный объем, насколько нам известно, сделан рукой Иванова (он активно участвует и в преобразовании оформления Новой Башни). В пространственном конструировании жилищных зон Ивановы функционально используют оригинальную архитектурную форму первоначальной кругообразной большой комнаты, фиксируя ее деление на три асимметричных, геометризованных домашних локуса, которые (даже их частные полуунообразные комнаты, оформленные в женском и мужском стиле) квалифицируются по трем признакам, активизирующих культурный контекст, литературно-эстетический вкус и авторскую программу Иванова: «соборную общительность», творческую активность и театрально-игровую праздничность.

В этих трех интерьерах конструируется модернистский концепт синтеза искусств (от идеи Gesamtkunstwerk до разновидности художественного синкретизма, близкого русскому сознанию). На Старой Башне ставят пьесы, музицируют, поют, даже танцуют. В концептуализации интерьерного дизайна Лидия Зиновьева обращается к знакам культурного прошлого и игровому принципу. Неоднородное по стилю оформление интерьерного пространства и неповторимый его климат создаются посредством традиционного, патриархального представления об уюте, но в основном посредством стилизации. Дизайны интерьеров конструируют: мебель «под старину» (мягкие кресла, диваны, большие ковры, голландские печи), узнаваемые символы (черное кресло Иванова для аудиенций, высокая урна Лидии для рукописей), нетрадиционные, слишком зрелищные краски стен, нарушающие закрытость интимных интерьеров (ярко-красная в кабинете Иванова и оранжевого цвета античной терракоты в комнате Зиновьевой), моделирующее пространство и настроение освещение (керосиновые лампы, свечи в бра на стенах, теплый, медовый свет которых любит Иванов, свечи на полу и необыкновенно встроенные в пространство интерьера окна). Смыслоносно моделированы и углы, кодируемые по принципу состава насыщенных культурным контекстом предметов, ретроспективных образов и цитат (греческая ваза, статуя Гермеса во весь рост с младенцем Дионисом на руках, выходящий вокруг зеленого плещ — атрибут Бахуса. Сатира, символ бессмертия, античные статуэтки, рельефы, фотографии и т. п.). Концептуализированный таким способом интерьер Старой Башни рассчитан на «зрительное» отношение к жилой среде и на «литературность» восприятия, на умение дешифровать фиксированные в интерьере смыслы. Коммуникативная функция дизайна преобразует утилитарное пространство в «текст искусства», наделяя его дополнительной нагрузкой: необходимостью изображать другой, условный мир. Погружаясь в иллюзорное пространство и время, хозяева и их гости

становятся «актерами», участниками некоей «игры»⁴. Мифологизированное пространство в рамках городской культуры ориентирует современную модель жизни на античный образец, а примененный в стилизованной вещи и интерьере «эффект отчуждения» обозначает и дистанцию времен, и их связь.

НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В НОВЫХ И СТАРЫХ ДЕКОРАЦИЯХ. ДОМ В МОСКВЕ

После смерти Лидии Зинovieвой-Аннибал переезд в Москву в 1913 году для Иванова и его новой семьи имел особое значение. Это и путь к «новому» пространству (смена стиля/форм частной и интеллектуально-общительной жизни), и возврат к «старому» (в родной город, к старым друзьям). Московский и петербургский локус и хронотоп похожи и не похожи; при определенном сходстве заметны и различия. Сохраняется топографический миф города, но он кодирован по-другому: в Петербурге по принципу круглообразных и угловых форм — в Москве по принципу оппозиций — бульвар / переулок⁵. Символическое совпадение заметно в нумерации домов — 25 и в локусоположении квартир в пространстве дома — на верхних этажах. Противоположен сам феномен дома: если в Петербурге у Иванова есть Башня — «притон царской Сивиллы», «Tutris Eburnea поэта», «устроенный, прохладный, тихий оазис», где замкнутость домашних интерьеров отражает от смутного времени экстерьера, то в Москве, при сходстве внешних условий, — настоящий дом, с более нормализованным стилем и ритмом внутренней / внешней жизни. Сходна структура хронотопов, но у них иначе ипостась (сохраняется интимная кружковая форма встреч на профессиональном и частном уровне, с их константой — литературной игрой, но их вид изменяется — аудитории заменяют интеллигентские вечера и дружеские беседы).

В концептуализации модели жизни (в начале пребывания в Москве), мирно сочетающей повседневную жизнь с интеллектуальной активностью, структура внешнего и внутреннего пространства сконструирована по принципу свободного сочетания замкнутости и разомкнутости. Положительное внутреннее, свободное пространство дома чаще открывается на экстерьерное городское пространство, с его дифференцированным по направлению движением (уход из дома, встречи с друзьями в их домах, хождение в церковь, формы времяпрепровождения: хождение в театр, на концерты, даже на балы).

⁴ Интересно кодирование интерьера и по другому игровому принципу. В мире предметов осуществляется эффект «переворачивания ценностей». Некоторые вещи утрачивают первоначальную, приносящую им функцию и замещают друг друга: стол и подушки — стулья, шали — покрывало и т. п. Этот эффект детерминирует новую телесность, которая задается на визуальном уровне, требуя определенных способов и техник телодвижения.

⁵ *Проскурина В.* Рукописный журнал «Бульвар и Переулок» (Вяч. Иванов и его московские соседки в 1915 году) // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 173–209.

Хотя по объему жилищных локусов Башня больше пятикомнатной московской квартиры, в последней сохраняются жизненные формы, похожие на башенные: амплуа гостеприимных хозяев дома — Иванова и Веры Шварсалон-Ивановой — новой хозяйки московского литературного «салона», функциональность структур интерьеров с их константами (столовая, гостиная, кабинет поэта) и частично их дизайн: часть старой мебели, старый рояль, подушки (но в свойственной им функции украшать широкие диваны), библиотека с расширенным фондом (книжные шкафы покрывают все стены до самого потолка), на полу лежат ковры, в окнах висят гардины. Постель Иванова прятается в алькове, замаскированным занавесами и книжными шкафами, стены интерьеров раскрашены в более пастельные тона, хотя поэт сохраняет в своем кабинете красный цвет, но он теперь более тонированный — темно-красный, бордовый. На психологически-эстетическом и смысловом уровне функциональна, свойственная всем домам Иванова тесная связь природных и культурных ландшафтов. В целом модель московского стиля жизни семьи Ивановых, сохраняя некоторые традиционные формы, получает новую содержательность, более демократичную и прагматичную.

ПРОСТРАНСТВО ЗЕМНОГО РАЯ. РИМСКИЙ ДОМ НА СКАЛЕ

В заключение наших исследований репрезентаций домов Вячеслава Иванова вместо примененной методологической конвенции используем прием цитации и предоставим слово поэту и его детям — Лидии и Димитрию Ивановым. Ибо никто точнее не передаст «духа» дома, как тот, кто в него влюбился, в нем счастливо жил в «чужом» / «своем» пространстве и его освоил как «свое». Три фрагмента впечатлений от римского дома на Тарпейской скале и его природно-культурного пространства можно читать на метафизическом уровне и по коду мужское / женское. Сам Иванов отождествляет римский локус с земным раем, его дочь со сказочным волшебным садом, сын более прагматичен. Поэтическая интерпретация дома вызывает и ряд ассоциаций⁶.

Староселье

Журливый садик, и за ним
Твои нагие мощи, Рим!
В ней лавр, смоковница, и розы,
И в гроздях тяжелых лозы.
Над ним, меж книг, единый сон
Двух спавших за рекой времен

⁶ *Bobiewicz G.* Wyobraźnia poetycka — Wacław Iwanow w kręgu sztuki. Warszawa, 1995. С. 333–334.

Две памяти молитв созвучных, —
Двух спутников, двух неразлучных...
Сквозь сон эфирный лицевизм
Твои нагие мощи, Рим!
А струйки, в зарослях играя,
Поют свой сон земного рая.

(11/24 июля 1937 (III, 584))

«Из подъезда тесный внутренний проход провел нас к открытой входной двери квартиры. Мы прошли в главную комнату, мимо кухни (налево), крошечной комнатки с решетчатым окном, увитым хмелем (направо). В главной комнате направо и налево двери двух боковых комнат, а прямо перед нами распахнутая оконная дверь. Вид из нее: прямо и справа — Паладин, слева — Форум, открытый до самого Коллизея. Причем, так как дом Монте Тарпео находится на возвышении Капитолийского холма, между ним и древним Римом не виднеется ни одной новой постройки. Оконная дверь выходит на длинную железную лестницу; она спускается в садик. Волшебный садик! Маленький бассейн с красными рыбками, деревья с золотыми шарами (каки), всевозможные фрукты. Под лесенкой в стене огромный бюст Моисея, частичный гипсовый слепок со знаменитой статуи Микельанджело. Сбоку восьмидесятилетия глина, с годами превратившаяся в целое дерево; ее душистые цветущие ветви обвивают доверху всю стену четырехэтажного дома. Садик обрывается высокой городской стеной, обрамляющей Капитолий»⁷.

«Это была совершенно необыкновенная квартира. Войдя с улицы, вы проходите насквозь длинный коридор. Направо и налево спальни, а в глубине коридора — гостиная и лестница спускающаяся в маленький садик. Там был небольшой фонтан с золотыми рыбками, фитовое дерево и пальма: все крошечное, но необычайно римское. А напротив садика — другой Рим: арки, Коллизей... Она была не очень удобна: кухня и ванна оставляли желать много лучшего: все было примитивно, но в конце концов, жить было можно»⁸.

Страницы книги жизнестроительства Иванова замыкаются, но возврат к «старому» / «новому» пространству Рима, к самому его сердцу, где стоит дом на скале и открывает новые пространства. Римская модель дома и жизни концептуализируется как замкнутое интимное пространство души.

К. Г. Исупов
(Санкт-Петербург)

ЭСТЕТИЗМ НА БАШНЕ

Под словом «эстетизм» обычно подразумеваются три, как минимум, значения: 1) перенос явлений искусства на бытовую реальность (оттенки — «дендизм, снобизм»); 2) восприятие исторически актуальной действительности как эстетического артефакта (оттенки — «пасеизм»); 3) тип творческого поведения — самоорганизация биографии как художественного произведения (оттенки — «мифотворчество»)¹.

В целом мы имеем дело с игрой всерьез — игрой в жизнь и игрой в искусство, в которой детская забава² неотличима от театрального эксперимента³,

¹ См.: Аскальдов С. А. Психология характеров у Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Л., 1924. Сб. 2; Барбье д' Орельи Ж. А. О дендизме и Джордже Бремеле / Вступ. статья М. Кузмина. 1845. СПб., 1912; Бердяев Н. А. 1) Константин Леонтьев. Париж, 1926; 2) Мутные люди («Воспоминания о А. А. Блоке» А. Белого // Эпопея. 1922. № 1-3) // София. Проблемы русской духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923; Бухштаб Б. Я. Эстетизм в поэзии 1840-х гг. в пародии Козьмы Прутков // Труды Отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948. Вып. 1; Габитова Р. М. 1) Философия немецкого романтизма. М., 1978; 2) Философия немецкого романтизма. Гельдерлин, Шлегельмахер. М., 1989; Гайденоко П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970; Гальцева Р. А. Семь злейших духов // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 37-49; Гроссман Л. П. Дендизм Пушкина // Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М., 1925; Лотман Ю. М. Русский дендизм // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре (Быт и традиции русского дворянства -XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 123-135; Исупов К. Г. 1) Роман Ф. Степуна «Николай Переселгин» в истории отечественного эстетизма // Тезисы Международ. конф., посвящ. 120-летию И. А. Бунина. Елец, 1990; 2) Русская эстетика истории. СПб., 1992; Ильин А. А. Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий. 21. Сноб // Ильин А. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 129-131; Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1: Теория. М., 1920; Кутузов А. Г. Мальмис М. А. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. 1990. № 9. С. 67-76; Леонтьев К. Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни (по двум письмам). М., 1912; Степун Ф. А. Николай Переселгин. Париж, 1929; Насимович С. Т. Эстетизм и эстетика // Багульник, 1916. № 3; Ерасова Е. Маски Макса // Иностранная литература. 2003. № 11. С. 234-241; Кантор В. К. Артистическая эпоха и ее последствия (По страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. М., 1997. №2. С. 124-165; Колесникова А. В. Жизнестворчество как способ бытия интеллигенции. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2003; Стылова И. Как началось на эстетизма // Философ. альтернативы. София, 2002. Т. 11. № 1-2. С. 28-40; Чулков Г. Траурный эстетизм // Аполлон. 1910. № 4.

² Лидия Иванова рассказывает об игре с Белым в оловянных солдатиков. Когда Лидия одного солдатика как «шпиона» повесила на стене игрушечной крепости, Белый «был потрясен и молча убежал в свою комнату» (Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 35. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с индексом ЛИ).

³ В «Башенной» постановке В. Мейерхольдом «Поклонения Кресту» Кальдерона, как отмечено В. Пястом, актер впервые выходит к сцене из зрительного зала; рампя при этом отсутствует (Пяст В. Встречи. М., 1997. С. 122).

⁷ Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 234.

⁸ Обер Р., Гетцлер У. Беседы с Дмитрием Вячеславовичем Ивановым / Пер. с фр. Е. Баевской, М. Яснова. СПб., 1999. С. 94.

а подражание — от новаторских изобретений новых типов образного слова и новой эстетики творчества.

В «поэтически претворенной культуре общения» на Башне была создана, по слову Н. Бердяева, «утонченная культурная лаборатория» (ЛИ, 321), — и уже одно это обязывает нас отнестись к ивановскому дому на Таврической, из которого поэт устроил подлинный «проходной двор» культуры, как к топосу новой креативности, что стало типологической чертой Серебряного века. Воспринятый вначале как маскарад масок⁴, к которому гости отнеслись «с любопытством»⁵, этот тип поведения пришелся по душе множеству людей, различным по темпераментам и уровням одаренности. Объяснить их добровольную и продуктивную вовлеченность в «башенные» игры модой или «законами подражания» (Г. Тард) вряд ли получится; следует найти некую общую поведенческую мотивацию, действию которой мы обязаны рождением столь разнородного «собора» нового культурного сообщества.

Такой общей мотивацией было союзное желание приходящих и уходящих преодолеть психологическую и творческую разьединенность интеллигентов и поэтов-самобытников в начале XX века. Гипнотически-притягательной и обязательной-соболающей представляла современникам фигура Вяч. Иванова — опасного красноречивого, ловца душ, вездельного исповедника, создавшего на Башне атмосферу яркого, то расслабляющего, то возбуждающего, эротически-утонченного и ни к чему не обязывающего общения. В этой двусмысленной атмосфере салонных игр, комплиментарной риторике и не всегда ответственной болтовни любой мог почувствовать себя конгениальным великой и лукавой умнице, поэту, книгоучено-толмачу, страннику по пространствам мировой культуры — Вяч. Иванову, в котором, по словам другого эстета, Ф. Степуна, «было нечто прелестно-старинное <...>, но одновременно и нечто явно надломленно-декадентское» (ЛИ, 374). Рядом с ним даже Л. Зиновьева-Аннибал, творчество и поведение которой многие современники принимали в штыки, была спасена своим ружьем в хитоны «Диотимы» для культурной памяти эпохи (тем характернее — по принципу самоузнавания — насмешки над ней других «ряженых»: злоеходного и мстительного В. Брюсова; профессионального лицедея-юрюдиого А. Белого...).

Термин «эстетизм» широко употребляется в негативном оценочном смысле, когда имеется в виду эстетизм ренессансного типа⁶, чреватый ложной героизацией «я», гиперсемантизацией реальности (она «читается» как текст символический или разгадывается как энигматический), кризисом общения, страхом перед жизнью.

Романтический эстетизм превращает жизнь в «роман», а реальных людей — в его «персонажей» (ср. театрализованные-«литургический» культ «прекрасных дам» в среде немецких романтиков и русских символистов).

⁴ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 346.

⁵ «К этому "театру" мы <...> относились очень не всерьез, но с любопытством» (Добужинский М. Встречи с писателями и поэтами // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 356).

⁶ Ср. амбивалентную характеристику религиозного эстетизма Возрождения: «Эстетизм Ренессанса был волею к творчеству» (Бизли П. М. Франциск Ассизский и проблемы Ренессанса // Современная энциклопедия. Париж. 1927. Т. 30. С. 523).

Итог этой разновидности эстетизма — профанация Эроса, превращение философии любви в оправдание своего рода эстетической эротофагии (Ф. Степун. «Николай Переселгин», 1929).

Таков и ницшеанский эстетизм, в котором окончательно разведены этическое и эстетическое: первое обращено в амбивалентно-циничское самоосмеяние-величание, а второе — в неведомую собственной альтернативы самодовлеющую «красоту» (т. е. красоту силы, витальной цепкости, онтологического упрямства).

Эстетизм оказывается суррогатом веры и жерелигии. Бессознательная подоплека названных форм саморазрушения «я» — нарциссизм; его деривативы в сфере поведения можно считать кокетство, салонное «жизнотворчество», намеренное шутство и юродство, самолюбование отчаянием, «самосочиненность» (словечко Достоевского) и творческий самообман. Однако подлинные социальные мотивации могут иметь и вполне трагический характер. Они принуждают насильственно овнешненное «я» к спасительному театру личин и к исполнению амплуа ожидаемых обществом ролевых стратегий (Теккерей В. «Книга снов», 1847).

В ситуации, когда «в жизни жизнь переходит в искусство» (Б. Пастернак) мы имеем дело с эстетической защитной реакцией на отчужденную «я» враждебную действительность. Европейская тема приносимого искусством зла (Т. Манн, М. Бланшо) родилась из предпочтения «духа музыки» хтоническому гнету внешних стихий чуждого мира; но «рождение искусства из духа музыки» (Ницше), знаменует для романтической традиции эстетизма не победу гармонических орудий Аполлона, а торжество дионисийского экстаза в хаосе.

В русской традиции в красоте не только спасение (по реплике героя Достоевского Зосимы), но также и искушение. Нетрудно эстетизировать страдание и превратить его в предмет греховного самолюбования (о чем многократно предупреждали подвижники аскетического опыта), но и картина мира, в котором не страдает никто, как у Лейбница, с его гипероптимистической теодицеей, — может стать результатом эстетского восприятия мироздания за рамками органического Зла. В дневниковой записи русского мыслителя читаем: «Есть красота, и есть служение красоте, и есть потребительское отношение к красоте: эстетизм. И очень похожий на эстетизм есть оптимизм, как, তবে вовсе не оправдаваемая личным творчеством добра, вера, что все в мире идет к лучшему»⁷.

Второе значение термина «эстетизм» («эстетика истории») актуализируется уже в эпоху перехода от мифологических описаний к раннеисторическим, в рамках которых человек, вовлеченный в мировой поток необратимого времени, может быть понят лишь в категориях возвышенной трагедии (карма в традициях индуизма и буддизма; Судьба в трагическом историзме Ветхого Завета) и мистериально-жертвенной катастрофы (эсхатологический пафос «Откровения»⁸).

⁷ Пшибиш М. Незабудки. М., 1969. С. 152.

ния» Иоанна Богослова). Драматизованная историография Античности и Средневековья, хронографии Византии и историческая проза возрожденцев, декоративно-приключенческие мемуары и хроники Просвещения и героическая монументальность русских летописных сводов, беллетризованный пессимизм романтиков, с их обостренной исторической интуицией и поэтической историософией, — весь этот эстетический опыт памяти усовершенствовал особый механизм зрелищного восприятия прошлого («феатр истории», «высокое зрелище») то в виде спектакля («игра»), то в виде картины («офразис»), то в виде литературного текста («роман жизни») в «Евгении Онегине»), а позже — в поэтике синема.

Термины, фиксирующие типы мистической коллективности («почва», «соборность», «богочеловечество», «всемирность», «симфония», «ноосфера»), также обогатились эстетическими акцентами. «Философия истории» Гегеля — в той же мере героический эпос Мирового Духа, в какой «Закат Европы» О. Шпенглера — трагический фарс, а «Смысл истории» Н. Бердяева — манихейский фельетон.

Третий смысловой слой термина «эстетизм» (построение жизни как текста) важен для философской критики всякого художнического артистизма и того специфического единства высказывания, поступка и произведения, который Грибоедов и Батюшков отразили в формуле «пишу, как живу, и живу, как пишу», а М. Пришвин назвал творческим поведением.

Мыслители и художники романтического типа свои биографии творят по закону литературного жанра («песня», «поэма», «роман») или по действию высокого сакрального архетипа («поэт = жрец/жертва», «изгнанный пророк», «мессия»; «Встреча», «Голофа»). В поведении и реальных судьбах волюндумцев и масонов XVIII века — Карамзина, Пушкина, Гоголя, Герцена, Бакунина позитивный эстетизм жизнестроения отвечал осознанному мессианизму как основному стимулу творчества. Тот же мессианский эстетизм стал формой художнической судьбы Ф. Достоевского, Н. Федорова, К. Леонтьева, В. Гаршина, Л. Толстого, В. Соловьева, А. Блока; ср. тему «вестничества» у оберутнов (Я. Друскин) и Д. Андреева. Уменьшенно-редуцированный вид приобрел эстетизм такого типа при переходе его из мессианизма в учительно-пропагандистский миссионеризм демократического толка в эстетике круга «Современника» и «Отечественных записок» (Н. Чернышевский, Н. Некрасов).

Направленным жизнестроительным активизмом отмечено творчество большинства символистов и футуристов. В бытовом и философском опыте социологов и имяславцев, «апокалиптиков» (В. Свенцицкий) и «соловьевцев» (А. Белый), в памятниках «христианского символизма» («Столп и утверждение Истины») П. Флоренского, 1914) и персонализма («Самопознание» Н. Бердяева, 1940), в творчестве «мирикусликов» и авангардной теории «магического театра» (Ф. Сологуб; ср. «магический театр Г. Гессе» и «театра для себя») (Н. Евреин), в философско-исторической критике (П. Бицилли) сложно переплелись ностальгический пессимизм и стилизация старых эпох и мировоззрений: «александризм», «греческое возрождение», православное визионерство и инославные рефлексы, декадентская гримаса отвращения к «низкой» действи-

тельности, салонная утонченность цитатной риторики, мессианская поза («апокалиптики», «гогольские христиане» «нововиновцы»), юродская самоирония, культ от добра и зла отрешенной красоты, эстетика гибели, мода на эзотерическое знание, философия Эроса и Танатоса, истерическая эсхатология последнего исторического дня, цинический пафос революционерского разрушения и привычный трагизм русской исторической реальности.

На этом фоне самоорганизация личной биографии как упорядоченного текста могла оказаться единственно возможной для философа и художника формой онтологического поединка с разрушенным миром ценностей и распавшейся на осколки личности, т. е. преображения хаоса стихий в космос культуры (миры, по слову Блока, должно строить «не на хаосе, а из хаоса»).

Автор концепции «эстетической самоорганизации личности» — Ф. Степун, как ранее П. Флоренский и С. Булгаков, уверен, что в форме личности каждый становится формой самого себя.

Меланхолически признаваясь в биографических источниках «Николая Пересланина», Степун пытается объяснить поведение героя повальной эпидемией эстетизма: «В эпохе было много беспредметной проповеди, артистической поэмы и эротического снобизма»⁸.

В ранних работах А. Мейера говорится об эстетической завершенности бакунинской жизни и о революционере как «художнике-артисте»; позднее он построит концепцию жертвенной мистериологии культуры, согласно которой все частные сознания поднимаются к единому множественному «Верховному Я»; оформляется эта богочеловеческая Встреча в контексте литургико-эстетического действа.

Башня стала местом культурнической мистериологии искусства («хоровое действо») и идеологии («мистический анархизм»).

Русская богословско-эстетическая теодицея и художественное оправдание жизни искусством сошлись в общей точке положительной эстетики жизни и истории. Глубину конфликта между этическим и эстетическим в эстетизме русская религиозная философия изучала на героях Достоевского; особое внимание снискал эстетизм Ставрогина (С. Булгаков, Н. Бердяев, С. Аскольдов-Алексеев).

«В эстетическом бытии можно жить», — говорит М. Бахтин в «Философии поступка». Поэтому «столь и убедителен соблазн эстетизма». Но в этом эстетическом бытии «живут другие, а не я, я там только «самозванец»⁹.

Очень точная и так много объясняющая реплика Бахтина позволяет понять еще одну общую для насельников Башни мотивацию: сюда приходили или спрятали свое лицо под удобной для общения маскировкой, или вывятили свое лицо сквозь

⁸ Степун Ф. А. Бывшее и несбывшееся. СПб., 1995. С. 563. См. здесь же о «снобистском эстетизме» «Аполлона» (с. 230).

⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 20. — Весьма важно суждение Бахтина о юродстве, которое «есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком» (там же, т. 2, с. 131). Таким было юродство Франиска из Ассизи, а в плане историко-культурном — поведение множества людей от поздних Гоголя и Л. Толстого до Вс. Гаршина, Вл. Соловьева, А. Белого, А. Шмидта, А. Ремизова.

прирошную к нему маску¹⁰. Обличение в подлинность для культуристера Серебряного века было смерти подобно: созерцание правды единственного лица стало невыносимым. Сплошная театральзация быта и эстетская игра масками стали формой эстетического спасения «я» от «я» и «другого» от всех «мы». Маска дает понять, что она прикрывает некую таинственную значительность, личное «иное». На деле она может скрывать пустоту. В хороводе масок удобно общаться — род кружковой ролевой конвенции. Когда я в маске, с меня снята личная ответственность за поступки: это не я их свершаю, а маска, а с нее какой спрос?

Религиозно-философская антропология внимательно отнеслась в эти годы к триаде «лик / лицо / личина» и теоретически проработала иерархии восхождения от греховных масок дольного мира к человеческой явленности «лица» как образа Божьего, а от него — к «лику» как внутренней иконе богоподобия¹¹. М. Кузмин, участник «общества Гафиза», говорит Вяч. Иванову в письме от 9 ноября 1908 г.: «Блок пишет, что я сам виноват, что "большая публика" не видит моего настоящего лица. Но кто хочет, кто может — видит, и не довольно ли этого?»¹².

¹⁰ *Обитница Е. Р.* Обезьяня Великая и Волыная Палата А. Ремизова: Игра и ее парадигмы // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 17. С. 185–217; *Вислова А. В.* «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа веков. М., 2001; *Котляков А. Ю.* Метафоры игры в культуре переходного типа. Канн, дис... культурилог. СПб., 2000; *Осмыслена О. Ю.* Феномен маски в художественной культуре России (XVIII – первая половина XX века). Саранск, 2002.

¹¹ См.: *Адамович Г.* «Лица и книги» (1933); *Асольдов С. А.* «Психология характеров у Достоевского» (1922); *Ауслдер С.* «Записки Ганимеда» (1906); *Бердов Н. А.* 1) «Ставрогипс» (1914); 2) «О рабстве и свободе человека» (1938); 3) «Философия свободного духа» (1927); *Булаков С. Н.* 1) «Русская трагедия» (1914); 2) «Труп красоты» (1915); 3) «Свет Невечерний» (1917); *Туркин В.* (Веронин). «Лица, слова и вещи» (1917); *Ветхари Э.* «Лики жизни» // Пер. В. Брюсова. (1905); *Волошин М. В.* «Лица и маски» (1910); «Лики творчества» (1914); *Гурин Рени, де.* «Книга масок» / Пер. В. Брюсова. (1903); *Гиппиус З. Н.* «Живые лица» (1925); *Достоевский Ф. М.* «Идиот» (1868); *Зайцев К. И.* «В сумерках культуры» (1921); *Замитин В. В.* «Лица» (1928); *Иванов Вяч. И.* «Лицо или маска?» (1904); *Карсавин Л. П.* «Saligia» (1919); *Лосев А. Ф.* «Диалектика мифа» (1930); *Лосский Н. В.* «Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие»; *Лосский Н. О.* «Свобода воли» (1927); *Мейер А. А.* «Интернационал и Россия» (1918); *Мережковский Д. С.* «Грядущий Хам» (1905); *Мочульский К.* ««Положительно-прекрасный человек» у Достоевского (1939); *Неизвестный Э.* «Лик — лицо — личина» (1990); *Розанов В. В.* 1) «Темный лик» (1911); 2) «Люди лунного света» (1911); 3) «В темных религиозных лучах»; *Сергеев-Ценский С.* «Маска» (1904); *Скавдин А.* «Затемненный лик» (1913); *Соловьев Ф.* «Елисавета» (1905); *Трубецкой Е. Н.* «Два Зверя» (1918); *Флоренский П. А.* 1) «Иконостас» (1922); 2) «Из богословского наследия»; 2) «Троице-Сергиева Лавра и Россия»; *Шмелев И.* «Лик скрытый» (1916); *Горюхастов Г.* «Лицо зря» (1928).

См. исследования: *Аудеев А. Д.* Маска и ее роль в процессе возникновения театра // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964; *Груздев И. А.* О маске как литературном приеме (Тоголь и Достоевский) // Жизнь искусства. Пг., 1921. 4 окт.; 15 нояб.; *Корончевский Д. А.* Народное предубеждение против портрета... Волшебное значение маски. СПб., 1892; *Поспелов К. Ю.* Душа и маска «Мусгета» (К истории имперского сознания в России) // Казань; М., 1965: Российская Империя взглядом из разных углов. СПб., 1997. С. 232–246; *Топоров В. Н.* О предистории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987.

¹² Цит. по: *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906–1907 гг. // Ал. Блок и революция 1905 года (Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 813). Блоковский сборник. Тарту, 1988. Т. 8. С. 111, сн. 61. — Уместно звучит здесь суждение Кузмина о живописи Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротики, пестрота маскаральных уродцев, неверный свет свечей, фейерверки и радуги и вдруг — мрачные провалы в смерть, в колдовство...» (*Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 181. Там же. С. 101).

Может быть, в пику повальной эстетизации творческого поведения возникла в начале века философия ответственности и философия Другого, который обладает приоритетом видения подлинного лица «я», ослепшего в гордыне одиночества. Первая публикация Бахтина так и называлась: «Искусство и ответственность».

Недаром словечки «эстет», «эстетизм», «эстетство» под пером писателей-эмигрантов, когда все игры в придуманную жизнь остались в прошлом, обрели новую семантику: они стали знаками идеологического обличения. Ф. Степун говорит о «бегстве» большевиков «в культуричество»¹³, а М. М. Винавер в парижской книге «Недавнее» (1926) публикует очерк «Эстет на службе правосудия (С. А. Андреевский)».

З. Гиппиус в раздраженной рецензии на второй номер журнала Д. А. Шаховского «Благонмерный» (1926) целую группу поэтов обвиняет в «эстетосменовеховском» заигрывании с большевиками. Станным образом в одной компании оказались у нее «разлагатели-эстеты» М. Цветаева, Б. Пастернак и Святополк-Мирский («Мертвый дух», 1926). Однако в статье «Поэт и Тарпейская скала» (1938) она ностальгически напишет: «Скажем правду: в этом человеке высокой и всесторонней культуры, в этом ученом и философе до сих пор живет "эстет" начала века. И он особенно любит в себе "эстетта". Завидно ли мне? Может быть. Что такое новейшее наше разочарование в эстетизме, в литературе, в силе слова? Ведь это, пожалуй, только дань сумасшедшим "тем-пам" нашего времени, погоне за всяческой "актуальностью"» (ЛП, 373).

¹³ *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. С. 152.

Т. В. Игошева
(Великий Новгород)

СИМВОЛИКА ДРАГОЦЕННОГО КАМНЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «ПРОЗРАЧНОСТЬ»

Образ драгоценного камня издавна вошел в сокровищницу русской поэзии и занял в ней достойное место. В лирике XIX века образ самоцветов чаще всего использовался в качестве сравнения или метафоры, предназначенных подчеркнуть эстетическую сторону того или иного предмета. Тютчев: «...плодов между листьями / Благоухающий *рубин*»; Фет: «Трава при луне в *бриллиантах*» или: «Две незабудки, два *сапфира* — / Ее очей приветный взгляд» и т. д.

Русские символисты активно продолжают эту традицию. Брюсов: «И весь челнок, и плащ пловца / Сверкали ясным *аметистом*...»; Бальмонт: «*Изумрудное* растение»; Сологуб: «...зеленый *изумруд* в твоём бездонном взоре». Особенно богат и разнообразен в этом отношении Андрей Белый: «Слетит веселый рой на стекла / *Алмазных*, блестящих стрекз» или: «Под шепот *алмазных* фонтанов...»; «*Сапфиры* все реже, а красные *яхонты* чаще»; «огромное стекло / в оправе *изумрудной*; ки красный лунный диск / в разбитом зеркале, черта *рубины*, пляшет»¹ и т. д.

Однако помимо использования образов драгоценных камней в рамках классического приема метафоры, хорошо разработанного уже поэтами-предшественниками, символисты предпринимают попытки по увеличению семантического объема поэтического образа за счет создания суггестивной, ассоциативно-метафорической и символической среды.

Наибольший интерес, на наш взгляд, представляет образ-символ кристалла, вобравшего в себя и выразившего собою религиозно-мистические или философские идеи, в основу которого легла не отмененная при этом предметно-эмпирическая сущность драгоценного камня. Известно, что Андрей Белый предлагал понимать символическую образность как результат особого взаимоотношения образа действительности и символа. «Характерной чертой символизма в искусстве, — писал он, — является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. <...> Образ как модель переживаемого содержания сознания есть

символ. Метод символизации переживаний образами есть символизм»². М. Гофман в своей работе о символизме и символистах подчеркивал, что для «ультра-мистического содержания» символист находит «реальный, реалистический образ»³. Подобную мысль выражал и Вяч. Иванов в словах о том, что истинный символизм, не отрываясь от земли, придерживается «принципа верности вещам».

Так, в стихотворении Андрея Белого «Гроза на закате» «моделью переживаемого содержания» является образ грозы, выстраивая который поэт переводит лирические смыслы из пейзажной плоскости в религиозно-философскую, софийную, активно используя при этом густую и форсированную цветопись, где на 14 строк стихотворения — 8 цветоопределяющих предикатов:

Море вечернего *золота*
В небе опять разлилось.
Плачу и жду несказанного,
плачу в порывах безмирных.
Образ колосса туманного
блещет в *зарищах-сапфировых*.
Держит лампаду *пурпурную*.
Машет венцом он зубчатый.
Ветер одежд *лазурную*
рвет очертаньем крылатым.
Молнии *рубинно-сапфировые*.
Грохот тяжелого молота.
Волны *лазури* эфирные.
Море вечернего *золота*⁴.

Среди них — два, восходящих к драгоценным камням — сапфиру и рубину, колористически усиливающих апокалиптически-софийную разработку темы стихотворения. В «Комментарии к моей переписке с Блоком» 1926 года Белый подчеркивал: «...в цвете для меня заключено все то, что создает эзотерику и цену религиозных образов»⁵; «...цвета для меня были в то время, так сказать, символами обычных, образных символов: так сказать, — музыкальные тональности разных способов символизировать ("символизаций", как гамм)...»⁶. Действительно, глядясь в разработку поэтической темы, соглашаешься с Белым; разыграно как по нотам: символизация при помощи драгоценных камней — словно перевод в зрительные формы хроматической гаммы...

Другой вариант символизации образа драгоценного камня демонстрирует Вяч. Иванов. Исследователями отмечено, что «в лирике Вяч. Иванова каждая

¹ Белый А. Об итогах развития нового русского искусства // Белый А. Арабески. М., 1911. С. 258.

² Гофман М. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Очерки. Стихотворения. Автографы / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М., [1909]. С. 23.

³ Белый А. Золото в лазури. [Репр. изд.] М., 2004. С. 21.

⁴ Там же. С. 59.

⁵ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл., коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 56.

⁶ См. цитовый тезаурус поэзии Андрея Белого, включающий в себя образы драгоценных камней: Глухова Е. В. Поклительный миф в биографии и творчестве Андрея Белого. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.

вещь возникает в аспекте своей непреходящей красоты и значительности⁷. Скупыми, экономными средствами он создает зрительно достоверный, убедительный предметный образ. Так происходит у него и с образами драгоценных камней. Таков алмаз в «Хвалении духов благословляющих»: «В луче проснувшийся алмаз!»; изумруд в стихотворении «Покров»: «И застила синь фишмама / Блеск изумруда»; жемчуг в третьем стихотворении цикла «Золотые завесы» книги «Эрос»: «Жемчужину таинственного блеска...» и т. д.

Однако главной для Иванова оставалась задача в реальном предмете раскрыть его «реальнейший» смысл. В одной из дневниковых записей 1910 года он отмечал: «Чтобы видеть лик вещей божественных, научись видеть божественность вещей: утверди божественность в вещах, и они явят тебе Лик божественного» (II, 807).

К самоцветам его влек не только сугубо эстетический, но и мистический интерес⁸. Драгоценный кристалл оказался для него как раз одной из тех вещей, в которых он прозревал «Лик божественного». В этом смысле наиболее выразительным остается цикл из шести стихотворений «Царство прозрачности» из его книги «Прозрачность». По своей внешней характеристике стихотворения цикла — эмблематичны: каждое из пяти стихотворений посвящено одному из самоцветов: «Алмаз»; «Рубин», «Изумруд», «Сапфир», «Аметист», и только шестое, замыкающее стихотворение, нарушая заданную инерцию, называется «Искушение прозрачности».

О. Шор-Дешарт подчеркивала в «Прозрачности» следующие смыслы: «“Прозрачность” в противоположность “Кормчим Звездам”, — писала она, — вышла “на брег земного бытия” сразу, под напором одной лирической волны. Всмотревшись при свете “Кормчих Звезд” в топографию запредельного, показав себе в “магическом кристалле” своей собственной поэзии Кормчие Звезды, В. И. принимается рассматривать природу той духовной среды, в которой происходит воплощения мистической реальности (Res). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затенен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч — иначе Res не будет видна, ибо невидима она сама по себе» (I, 63).

Наиболее полно подобным требованиям отвечала именно природа самоцвета, прозрачного драгоценного камня. Качественные характеристики драгоценных минералов (прозрачность, отражение, цвет, сверканье в лучах света и проч.)⁹

позволяли с древнейших времен до современных Иванову оккультных концепций видеть в них символ одухотворенной материи¹⁰.

Период оккультных интересов у Иванова был связан с влиянием А. Р. Минцловой. «Прозрачность» же — книга, где генеральной идеей остается мысль о своеобразном мифопоэтическом синтезе античного язычества и христианства. Этот синтез виделся Иванову не как отвлеченно-умозрительный, но наполненный живым мистическим переживанием проект.

Уже первое стихотворение цикла «Царство прозрачности» — «Алмаз» свидетельствует как о его религиозно-мистическом содержании, так и об этой центральной для ивановского умозрения синтетической идее.

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз.
Взыграв игрою встреч небесных,
Ответный крик твоих лучей,
О Свет, мы будем в гранях твоих.
Ты сам — и цель твоих мечей!
Всепроницаемой святыней
Луча божественное Да,
Стань в сердце жертвенном твердыней,
Солнцедробящая звезда! (I, 754)

В качестве одного из центральных компонентов религиозных представлений Иванова, а соответственно и его творчества, начиная с первого поэтического сборника, являлось представление о «человеке в истине» — той мистической реальности, которую требовалось актуализировать в человеке данным. «Человек духовный», «новый Адам», «рождение Христа в человеке», «обожение» — именуется эта мистическая реальность в святоотеческой и богословской традиции. В «Anima» Иванов отмечал: «...рождение Христа в человеческой душе есть общеизвестный мотив христианской мистики» (III, 283). Привести земную плоть к состоянию обожения должно мистическое преобразование, о котором Иванов, разделяя по смысловому наполнению понятия «реальность» и «мир», писал в одной из своих дневниковых записей 1910 года: «Не реальность должно преобразить, ибо она — ослепительный свет преобразования. Преобразить ты должен мир. Свой преобразя мир, ты преобразяешь его» (II, 806–807).

Идея мистического преобразования личности, точнее, соборной личности, и шире — бытия в целом — центральная в стихотворении «Алмаз», где роль сим-

⁷ Мусатов В. В. Вячеслав Иванович Иванов // История русской поэзии: «Серебряный век». Великий Новгород, 2002. С. 45.

⁸ Ср. сообщение в письме В. Брюсова к жене от 8 марта 1909 г.: «Вчера <...> вечером был у меня Вяч. Иванов и изложил мне мистическое сравнительное значение железа и меди <...>» (цит. по: Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913 / Вступ. статьи, подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004. С. 465).

⁹ Об этих свойствах кристалла в творчестве Новалиса и Вяч. Иванова см. соответствующую главу в работе: *Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. London, 1994.

¹⁰ Обзор представлений о драгоценных камнях от «Махабхараты» и «Естественной истории» Плиния Старшего до немецких романтиков см.: *Brys, Grazyna. Poeticki swiat mineralow w tworczości młodszych symbolistów rosyjskich* (W Вячеславе Иванове, Анджеи Биэли, Александере Блоке). Wrocław, 1991 // *Slavica Wratislaviensia*. 1991. N 56. Acta universitatis Wratislaviensis. N 1137. S. 45–48.

волического образца преображенной материи у Иванова призван играть одноименный кристалл. Ивановские размышления о вечности, божественной вечности также были связаны с образом кристалла, о чем свидетельствует дневниковая запись 1909 года, в которой сказано: «кристалл вечности» (II, 775). Близкими Иванову оставались и естественнонаучные увлечения Новалиса, о котором он писал в своей поздней работе: «...любовь к геологии сказывается в его натурфилософии, и исследование недр земных кажется ему прямой дорогой проникновения в тайну Мировой Души» (IV, 266).

В библейской и христианской мистической традиции образы драгоценных камней зачастую сопровождали описания таких «пограничных» духовных состояний человека, как видения. Райские видения редко обходятся без описания-перечисления драгоценных камней. В видении Иезикии: «Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями: рубин, топаз и алмаз, хризолит, опикс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего (Иез. 28: 13).

Можно вспомнить и о видении Иоанна Богослова о Небесном Иерусалиме: «И вознес меня в духе на великую и высокую гору и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога: Он имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному <...> Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое: яспис, второе — сапфир, третье — халкидон, четвертое — смарагд, пятое — сардоникс, шестое — сардолик, седьмое — хризолит, восьмое — вирилл, девятое — топаз, десятое — хризопрас, одиннадцатое — гиацинт, двенадцатое — аметист...» (Откр. 21: 10–20).

Однако в качестве модели-символа преображения материи в стихотворении «Алмаз» Иванов предлагает более сложный, нежели библейский, вариант. Моднообраз драгоценного камня, характерный для библейской и святоотеческой традиции, нашедший свое развитие, например, в стихотворении Бальмонта «Драгоценные камни»¹¹ из сборника «Горящие здания», Иванов в своем стихотворении экспонирует в образную минералогическую пару — уголь — алмаз — минералы разные по экстерьеру, структуру которых, однако, образует один и тот же химический элемент — углерод, что стало известным науке уже в начале XVIII века, а общезвестным — в XIX веке. Вл. Соловьев в статье «Красота в природе» (1889) писал об этом так: «Алмаз, т. е. кристаллизованный углерод, по химическому составу своему есть то же самое, что обыкновенный уголь»¹².

По-видимому, одно из первых воспроизведений данной минералогической пары в русской художественной культуре представлено в картине В. Васнецова «Три царевны подземного царства» (1881), где каждая из трех героинь карти-

ны являет собою аллгорию богатств земных недр: золото, драгоценные камни и уголь. У царевны, олицетворяющей собою уголь, головное украшение венчает алмаз.

У Иванова алмаз есть результат преображения угля, т. е. уголь понимается как первоматерия, а алмаз — как материя последующей стадии развития, как материя одухотворенная, «Богоматерия» (Вл. Соловьев). На первый план у Иванова выступают не две формы проявления одного и того же элемента, а отношения стадальной по последовательности, в которые вступают уголь и алмаз. Такое представление о стадальности природной материи угля-алмаза было свойственно не только Иванову. Можно вспомнить широко известное блоковское: «Созрела новая порода, / Угль превращается в алмаз»¹³ из «Возмездия», или из сонета Бальмонта «Путь правды» (сб. «Горящие здания», 1900): «Бездонность сумрака, неразрешенность сна, / Из угля черного — рождение алмаза»¹⁴. Или стихотворение Брюсова «Маргерит» (1905):

Ты — как камень самоцветный,
Ты — как жемчуг маргерит:
Тайный пламень, чуть заметный,
В глубине его горит.
Я — как уголь — жгучим горном
Переженный, я погас, —
Но таится в угле черном
Ослепительный алмаз
...
Выпал жребий предрешенный:
Уголь — я, а ты — маргерит.
Но мой лик преображенный
Пред твоей душой горит!¹⁵

По поводу предполагаемых источников блоковского образа «угль превращается в алмаз» высказывались З. Г. Минц и Д. М. Магомедова. З. Г. Минц предположила, что помимо естественнонаучных идей, лежащих в основе образа, которые, возможно, были получены в общении с Д. И. Менделеевым, таким источником для Блока могло послужить стихотворение Циприана Норвида «В альбом» (1861):

Останется ли хаос и масса
Пустой золой? Иль результат конечный:
Под грудой пепла — зернышко алмаза,
Залог твоей победы вековой»¹⁶.

¹¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Л., 1960. Т. 3. С. 303.

¹² Бальмонт К. Стихотворения. М., 1989. С. 382.

¹³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 406–407.

¹⁴ Минц З. Г. Из поэтической мифологии «третьего тома» // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 543–544.

Д. М. Магомедова справедливо указала на другие источники, которые остаются актуальными не только по отношению к Блоку, но и в случае с Вяч. Ивановым. Это, во-первых, «Так говорил Заратустра», диалог угля и алмаза из третьей части: «Зачем ты так тверд! — сказал однажды древесный уголь алмазу. — Разве мы не близкие родственники?»

— «Зачем так мягки? о братья мои, так спрашиваю я вас: разве вы — не мои братья?»¹⁷. Однако так же, как и для Блока, для Иванова уголь и алмаз противопоставлены друг другу не столько по качеству твердый — мягкий, сколько по качеству светонепроницаемости, светопрозрачности — светонепроницаемости, двух состояний материи, находящихся на разных ступенях организации.

Во-вторых, в качестве источника к блоковскому образу «угля превращается в алмаз» Магомедова справедливо указывает на статью Вл. Соловьева «Красота в природе» (1889)¹⁸, где он пишет: «Красота алмаза, насколько не свойственная его веществу (ибо вещество то же самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно, зависит от игры световых лучей в его кристаллах. <...> Игра света, задержанного и видоизмененного этим телом, закрывает совершенно его грубо-вещественную видимость, и хотя темная материя углерода присутствует здесь, как и в угле, но лишь в виде носительницы другого светового начала, раскрывающего в этой игре цветов свое собственное содержание»¹⁹. И далее Соловьев пишет именно о преображении: «Идеальное начало овладевает вещественным фактом, воплощается в нем, и с своей стороны материальная стихия, воплощающая в себе идеальное содержание, тем самым преобразается и просветляется»²⁰.

В представлениях о возможности преображении угля в алмаз генетически заключена герметическая, алхимическая традиция, где получение магистерума (или философского камня, обладающего абсолютной прозрачностью, с которым по этому признаку иногда ассоциировался алмаз) происходит в процессе трансмутации. Для перехода из одного состояния в другое материальному телу необходимо «умереть», а затем — «возродиться». Как известно, стадия алхимического «умирания» носит название *melanosis* («чернение»), или *nigredo* («чернота»), т. е. смерть вещества. Вторая стадия носит название *albedo* («белизна»), т. е. «оживление», возрождение и придание необходимых субстанциальных качеств. И, наконец, возгона и получение искомого вещества.

Образ «угля, преобразованного в алмаз», видимо, следует рассматривать в рамках данной модели. Уголь — *nigredo*, алмаз — *albedo*. Трансмутация материи, вещества — символ мистического преображения непроявленной плоти в плоть духовного, тленного человека в бессмертного²¹.

Одним из принципиальных условий трансмутации, преображения является идея света — центральная в стихотворении «Алмаз» Иванова «Исполнит солнцем темных нас...». Именно свет выявляет свойство прозрачности камня, которая, по выражению Ханзен-Леве, «свидетельствует об их далеко уходящей дематериализации и одухотворенности»²². В стихотворении «Спор» уголь и сопровождается эпитетом «мертвый», а алмаз, названный «ковчезцем солнца», — деепричастием «ожив»:

Как мертвый уголь, перекален раскалом,
Ожив, родит ковчезец солнца — алмаз... (II, 405)

Согласно герметической традиции лучи небесных тел оказывают кристаллизующее влияние на низший мир, образуя при этом его различные элементы. Астральным двойником алмаза является солнце, т. е. именно солнечные лучи, внутри этого представления, формируют в породе кристаллы алмаза. У Иванова алмаз заключает в себя солнечный свет, поэтому он — «ковчезец солнца». Но поскольку в стихотворении речь идет не столько об алмазе, сколько о человеке, то идея света по отношению к человеку получает смысл божественного абсолюта. В стихотворении развивается не только мысль о преображении, но и воплощении. Определяя красоту, Вл. Соловьев писал о ней как о «преображении материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»²³. Таким сверхматериальным началом для Иванова выступает Бог. В Библии сказано: «Вы будете как боги» (Быт. 3: 5). Идея Бога, которого понесет в себе преображенный человек, соотносится у Иванова именно с солнцем, поскольку в христианской традиции идея Божества соотносена со светом, а приближение человека к Богу — с мыслью о просветлении. В одном из псалмов сказано: «Придите к Нему и просветитесь» (Пс. 33: 6).

В ивановском «*De profundis*» из «*Cor Ardens*» об этом сказано так:

Есть некий бог во мне — так с Солнцем спорит прах —
Тебя лучистей и светлее (II, 237).

Казалось бы, Иванов предложил поэтическую транскрипцию достаточно традиционного богословского представления об обожении человека. Но если, скажем, Майстер Экхарт, с сочинениями которого Иванов был знаком, писал о «рождении Христа в человеке»²⁴, живом ощущении божественного присутствия в духовном составе человеческой личности, то подобное ощущение было присуще и Андрею Белому, который летом 1904 года обращался к Блоку со словами, предполагавшими в адресате созвучие мыслей и чувств его собственным: «Мы, конечно, потерявшие себя, лики — иконы, живые — иконы во плоти».

¹⁷ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 173–174.

¹⁸ Там же. С. 176–177.

¹⁹ Соловьев В. С. Соч. Т. 2. С. 357.

²⁰ Там же. С. 359.

²¹ См. опыт анализа стихотворения именно с этой точки зрения: Brys Grazyna. Poeticki swiat mineralow w tworczosci mlodszych symbolistow rosyjskich...

²² Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб., 1993. С. 417.

²³ Соловьев В. С. Соч. Т. 2. С. 358.

²⁴ См.: Обитин Г. Иванов — мистик. Окультистские мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1909). М., 2000. С. 104.

ти. Мы сами альфа и омега, свое начало и конец — мы — символ, что то же самое, что икона. Мы боги. <...> Я знаю, что могу творить чудеса. И ты тоже»²⁵.

Однако для Иванова имя Бога не было столь однозначным, как для Белого, для которого Бог — христианский, и только христианский. «Не “Я”», но Христос во мне»²⁶, — говорил Белый. Ивановскому циклу «Царство прозрачности» в составе книги предшествует стихотворение «Пришлец», в котором речь идет о Дионисе. Как на один из знаков, эмблем Диониса наряду с «прозрением глаз», «дальностью слуха», «окрылением ног» в стихотворении указывается на уже знакомый нам мотив:

Угль, воскресший радугой алмаза;
В чреве Я вызывавший Бог (I, 753).

Бог, вызывавший внутри человеческого «Я» в данном случае — Дионис. Однако указание на «жертвенное сердце» в стихотворении «Алмаз» несет в себе одновременно как дионисийские, так и христианские коннотации. В 1907 году в статье «Ты еси» Иванов писал, собственно говоря, о том же, о некоем созвучии, если не амбивалентности Диониса и Христа: «...Мэнада (Гиппа неоплатоников) принимает в свою колыбель-кошницу новорожденного младенца Диониса, — что соответствует, в учении Мейстера Экарда, мистическому моменту рождения Христа в я» (III, 265). А в стихотворении «Сердце Диониса» мотивы прозрачности, алмаза и сердца вовлечены в единый лирический сюжет:

Осиян алмазной славой,
Снеговерхий, двоеглавый, —
В день избранный, — ясногранный, за лазурной пеленой
Узкобрежной Амфитриты,
Где купаются Хариты, —
Весь прозрачностью повитый
И священной тишиной, —
Ты предстал, Парнас венчанный, в день избранный предо мной!
(II, 236)

Мотив жертвенного сердца стихотворения «Алмаз» внутренне подготавливает переход к стихотворению «Рубин» с ключевой для него темой «жертвенной крови». Традиционная тема «жертвенной крови» Христа, ценой которой взойдет «божественная новь» — преображенное бытие, поддержано в стихотворении образами «багряца» (ср. с «Багряницей в терниях» Андрея Белого) и «лютого терна».

²⁵ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 172. Ср.: «Бог стал человеком, — писал св. Ириней, — чтобы человек мог стать Богом» (цит. по: Мистическое богословие восточной церкви / Сост. и предисл. Л. С. Юкушкина. М.: Харьков, 2001. С. 23).

²⁶ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 73.

Рдей, царь-рубин, рудой любовью,
Прозрачности живая кровь!
Затем, что жертвенною кровью
Взойдет божественная новь.
О, рок жреца! победа! слава!
Луч алый! пышность багряца!
Но лютой терн — твоя оправа,
Слеза небесного венца.
Ты красной волей ярко-властен,
О жизни замкнутый пожар!
Как солнце пагубное, страстен;
Как Да пылающее, яр (II, 754).

Однако христианская интерпретация работает в стихотворении ровно до тех пор, пока мы не преклонились смысловые регистры. Образ жреца в тексте «Рубина» включает в себя жертвенные мотивы, связанные не только с Христом, но и с Дионисом. Поддерживают и усиливают его финальные строки стихотворения:

Как солнце пагубное, страстен;
Как Да пылающее, яр.

Страсть, пагубная как солнце, «пылающая яр» — безусловно, дионисические атрибуты, разрастающиеся до образа «пожара жизни»: «О жизни замкнутый пожар!». В свою очередь Иисусова молитва «Да будет воля Твоя!» (Лк.: 11, 2), которой человек вручает свою судьбу воле Бога-Отца, в каком-то смысле оказывается в контексте стихотворения христианской аналогией античному року («О, рок жреца!»). Эта божественная воля в земной жизни окрашена в цвет крови:

Ты красной волей ярко-властен,
О жизни замкнутый пожар!

Как явствует из стихотворения, «жизни замкнутый пожар» разожжен «рудой любовью», являющейся живой кровью, питающей состав бытия-прозрачности. И пути к «жертвенной крови» — это пути любви, в равной степени для Иванова — дионисической и Христовой.

Дионисийский «пожар жизни» в следующем стихотворении цикла — «Изумруд» — получает иную, лишенную сугубо дионисийских черт, трактовку — теперь это умиротворенные «живые силы» бытия:

Твоих лучей живые силы
В прозрачных светах не замрут,
Пока луга весны нам милы,
О ненаглядный изумруд!

Зелено-искристый и нежный,
Змий — царь зачатий Красоты,
Обет чудес в дали безбрежной,
Зов верный творческой мечты!
Земли божественная злчность,
Ее рождающее Да,
О просветленной светозрачности,
Ты будешь наш всегда, всегда! (I, 755)

Изумруд ассоциируется у Иванова с землей («луга весны»), с ее рождающей материнской силой:

Блуждали мы в долине изумрудной... (II, 405)

Образ Земли, по существу, содержит в себе мифологему матери-земли. И вновь данный образ у Иванова поддается одновременно двойному прочтению. С одной стороны, образ матери-земли сформирован внутри русской народной христианской традиции и внутренне, в глубине, ассоциируется с образом Богородицы, а через нее — с Христом. С другой стороны, еще И. Ф. Анненский в своей статье «О современном лиризме» напоминал читателям Вяч. Иванова, что «мать Диониса называлась Семелой и была во Фракии божеством почвенным (может быть, даже в самых звуках Семела есть родство с нашим землем)»²⁷.

В «Эллинской религии страдающего бога» Иванов выявлял и обратную сторону рождающей силы Земли: «...в весенней радости греки не забывали о смерти, — подчеркивал он. — Весна как бы говорила им: "глядите, смертные: я — цвету, я — Кора Персефона! Немного быть мне с вами, и вы не увидите меня". И то же говорил Дионис. В этом его глубочайший пафос. Весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть»²⁸. «Прозрачность» здесь — условие выявления в весеннем цветении земной жизни «цветущей Смерти». Ее образ, сопровождаемый эпитетом «цветущая», свидетельствует о ее статусе инобытия в мировоззрении Иванова. «Земному» изумруду противопоставлен «небесный» сапфир:

И ты, глубокий, радуй очи,
О сине-блещущий сапфир,
В полудне моря свет полночи,
Небес сгустившийся эфир!
В прозрачной мгле и тайне влажной
Нежгучих пламеней пожар,
Завет ты налагаешь важный
Бессмертной властью мудрых чар.
О камень-волхв, о Да иное,

Чем наших уст неверных Да!
Ты на земле — все неземное,
Ты — вечный синий путь... куда?

Сапфир в стихотворении выступает как обетование об инобытии («Да иное»), о бытии «неземном», сопровождаемом вопросом об этом неземном синем пути. За «Сапфиром» следует «Аметист»:

И ты, как вздох молитв утешных,
Млей тенью сладкой, аметист!
Мерцай струями дум безгрешных,
Смиреномудр, и благ, и чист!
Умилый свет пред ночью близкой,
Глубоких звезд намек немой,
Нисходишь ты до сферы низкой,
Одет прозрачностью и тьмой,
Из стран, где сумрак твой основой
Верховной блещет стен святых,
И Да поешь надежде новой,
И нас преображаешь, тих (I, 756).

Вслед за средневековыми представлениями об аметисте, способном охлаждать страсти (почему его и носили священники и лица, посвятившие себя целомудрию), Иванов признает за этим кристаллом аналогичные свойства: «Мерцай струями дум безгрешных, / Смиреномудр, и благ, и чист!». Цветовые свойства аметиста позволили Иванову характеризовать свойства этого камня в качестве противоположных светлой прозрачности предыдущих камней: «тьма», «сумрак», «свет пред ночью близкой». Он одновременно одет «прозрачностью и тьмой», верховной основой его является блещущий сумрак. Здесь наиболее явно присутствует тема смерти, простирающейся тьмой сквозь прозрачность жизни. Если в «Эллинской религии страдающего бога» возникал образ «цветущей Смерти», то в «Аметисте» вырисовывается антиномичный в своей основе образ смерти как тьмы, несущей в глубине своего состава свет. Не случайно в конце стихотворения вновь звучит мотив преображения, которым открывался цикл, в стихотворении «Алмаз».

Минералогический ряд стихотворения завершает стихотворение «Искушение прозрачности»:

Когда нас открылит Прозрачность,
Всех бездн зияющая мрачность
Обнимет радужную кручь —
И, к ним склоняясь, Седмизрачность
Возжаждет слиться в белый дуч.
Но ты удержишь духом сильных,
О высей яркая среда,

²⁷ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 332.

²⁸ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 127.

Где слепнет власть очей могильных
И в преломлениях умильных
Поет всерадостное Да! (I, 756)

Проекция смыслового содержания цикла в нем окончательно переносится на человека («Когда нас открылит Прозрачность»), находящегося в окружении смерти — «зияющей мрачности», но преодолевающего ее бессмертием, окончательно преображающем человеческую личность.

Собственно говоря, весь минералогический ряд стихотворения является символической проекцией метафизического содержания сверхличного бытия. В своей мистериальной последовательности (в первом стихотворении императив: «Стань в сердце жертвенном твердней» — в пятом уже настоящее время: «И нас преображаешь тих») цикл раскрывает идею принятия божественной воли-света.

Подобно тому как прозрачный камень, пропуская через себя, принимает в себя свет, заключает его в себе, человек вбирает в себя абсолютное содержание «Прозрачности». Образ «мы» «Алмаза» и является таким прозрачным, пронизываемым для воздействия божественного абсолюта телом. Это «мы» в стихотворении высказывает «Лучу божественному Да». В «Анима» Иванов размышляет об особом значении слов «да» и «нет» для мистически чувствующего человека:

«Мистическое переживание есть беззвучный, почти невыразимый словами — разве только словами “да” и “нет” — диалог души с Богом и потому отнюдь не просто пассивное состояние, каким сам мистик нередко его описывает: оно сравнимо скорее с бракосочетанием, в котором все зависит от высказанного “да”» (III, 289).

В стихотворении «Рубин» это «Да», высказываемое божественной воле, окрашивается в цвет жертвенной крови Христа-Диониса («Да будет воля Твоя!» — подчинение року). Поэтому это «Да» — пылающее. В «Изумруде» «Да» является «рождающим Да» матери-земли, Семели, Деметры. В «Сапфире» — это принятие божественной воли выражается образом «Завет», заключенного между Богом и человеком: «О да иное, чем наших уст неверных Да». В «Аметисте» — «Да поешь надежде новой», что в контексте стихотворения понимается как надежда на преображение и бессмертие. И наконец, объединяющее «всерадостное Да» финального стихотворения цикла, в котором высказывается принятие воли божественного абсолюта — высшей целесообразности бытия, включающего в себя жизнь и смерть, преодолеваемую («слепнет власть очей могильных») новой, преображенной жизнью.

О. А. Кузнецова
(Санкт-Петербург)

ПУТЕШЕСТВИЕ ВЯЧ. ИВАНОВА ВОКРУГ СИЦИЛИИ

Впервые Италию Вяч. Иванов посетил в 1892 году. Обращает на себя внимание тот факт, что русский студент, отправленный в 1886 году, после первого курса Московского университета в Берлинский, усердный ученик Теодора Моммзена и внимательный читатель Фридриха Ницше, не спешил познакомиться с Италией *de visu*. Сначала он трудился над историческим описанием и юридической теорией («организации акционерных обществ римских податных откупщиков»), затем под влиянием чтения Фр. Ницше увлекся институтом оракулов и сивилл и, наконец, перешел к исследованию сакральных практик дионисийского культа. Долго откладываемая поездка, возможно, была вызвана страхом, что «странствия» могут разрушить с таким трудом созданный в «годы учений» свой собственный визуальный образ античного мира.

В 1891 году Вяч. Иванов отправился в Париж, чтобы работать в Национальной библиотеке, где он познакомился с Иваном Михайловичем Гревсом¹: «за сближением на почве общих занятий римскою историей последовала и душевная дружба» (II, 19). Во Франции «немецкий студент» столкнулся с принципиально иной системой преподавания. Если германские университеты были ориентированы на скрупулезное изучение источников, издание и комментирование текстов, а также поиск и обоснование новых методов, то блистательный монолог в форме одушевленной импровизации являлся несомненным достоинством французского профессора. При таком подходе личные впечатления и «вдохновение» от посещения античных руин были столь же необходимы, как и доскональное знание материала. И. М. Гревс, сторонник французской образовательной модели, внушал своему новому другу мысль о необходимости совершить поездку в Италию с женой и дочкой, перемещаясь с севера на юг, и в финале объехать Сицилию.

Он сам за год до этого совершил со своей семьей культурное паломничество по тому же маршруту. Впечатление было настолько сильным, что много лет спустя, в период «великой разрухи», находясь в Ленинграде, Гревс попытался воспроизвести и сохранить его в очерке «Моя первая встреча с Италией». «Путеше-

¹ О научных контактах Вяч. Иванова и Гревса подробнее см.: Бонгард-Левин Г. М., Ляпустина Е. В. Вячеслав Иванов и диссертация И. М. Гревса по истории римского земледелия // Вестник древней истории. 2003. № 4. С. 178–209; История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006.



Карта Сицилии конца XIX в. (фрагмент)

ствие, — писал он, — позволяет сердцу нашему биться в созвучии с душою человечества и мира. Да будет благословенно хождение человека по землям, памятичество по святым местам культуры². Другой «совет» посетить именно Сицилию мог исходить «из уст» И.-В. Гёте. «Италия без Сицилии не образует в душе никакой картины; здесь ключ ко всему»³, — заметил автор, многогомыслным собранием сочинений которого Вяч. Иванов в это время «упивался».

Подводя итоги «русского периода» своей жизни в автобиографии 1917 года, и поездке в Италию (здесь год спустя, в 1893 году, он встретился с Зинovieвой-Аннибал), и встрече с Гревсом (именно через него состоялось знакомство с Лидией Дмитриевной) Вяч. Иванов ретроспективно придает providentialный смысл. «Он <Гревс> властно указал мне ехать в Рим, к которому я считал себя не довольно подготовленным; я по сей день благодарен ему за то, что он победил мое упорное сопротивление, проистекавшее от избытка благоговейных чувств к Вечному городу, со всем тем, что должно было там открыться (курсив мой. — О. К.)» (II, 19). Здесь же в автобиографии воспроизводится и «властно» указанный Гревсом маршрут:

«Через долину разлившейся Роны, через Арль, Ним, Оранж с их древними развалинами, через Марсель, Ментону и Геную. После краткого предварительного пребывания в Риме мы пустились в путь дальше, на Неаполь, и обезджили Сицилию, после чего надолго осели в Риме» (II, 19).

В синхронных записях дорожных впечатлений, которые вел и многократно перерабатывал Вяч. Иванов, поездка распадалась на две части: первая отразилась в очерке «Волшебная страна Италия»⁴, — но это, по сути дела, только французская половина пути и лишь предвкушение долгожданной встречи; вторая — путешествие по материковой Италии и по Сицилии.

Впечатления от сицилийского отрезка итальянский путешественник попытался зафиксировать, по крайней мере трижды, в разных жанрах: в письме к Гревсу из Палермо — финальной точки странствия по острову (оттуда поэт с семьей проследовали в Неаполь), — в прозаических путевых очерках⁵ и, наконец, в стихотворении «С пути», вошедшем в сборник «Прозрачность» (1904).

В путевом дневнике Вяч. Иванов обозначил все пункты следования по Сицилии и даты прибытия:

«3 авг. 1892 по нов<ому> ст<илно> выезд из Неаполя
4 авг. Мессина

² Гревс И. М. Моя первая встреча с Италией / Публ. В. И. Рутенбурга // Россия и Италия. М., 1993. С. 281.

³ Гёте И.-В. Собр. соч. в переводе русских писателей / Под ред. П. Вейнберга. СПб., 1893. Т. 6. С. 154.
⁴ Об этом подробнее см.: Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год / Публ. Н. В. Кортеleva и Л. Н. Ивановой // Русско-итальянский архив III / Вячеслав Иванов — Новые материалы. Салерно, 2001. С. 7–24.

⁵ Эти путевые заметки сохранились в архиве Вяч. Иванова. См.: «Путешествие по Франции и Италии» (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 1. Ед. хр. 8) и «Путешествие по Италии» (там же. Ед. хр. 9).

5 авг. Таормина
6 авг. Николоси и Этна
7 авг. Приезд в Сиракузы⁶.

15/3 августа 1892 года из в Палермо Вяч. Иванов отправляет Гревсу открытку с подробным описанием только что совершенного им путешествия:

«Дорогой Иван Михайлович! Вот я и в Сицилии! Пишу вам, впрочем, уже из конечного пункта нашего пути, потому что мы всей семьей (имеется в виду первая жена, Дарья Михайловна Дмитриевская, и дочка Саша. — О. К.) — начали путешествие с Мессины; посетили затем прелестную, восхитительную Таормину, достигнув Катаны, немедленно направились в Николоси и оттуда совершили две экскурсии на мулах — я более отдаленную, жена с Сашей более близкую — к месту извержения; из Катаны поехали в Сиракузы, от которых остались в восторге, и пробыли там целых три дня; провели затем один день в чудесном Джирдженти (откуда я хотел, но не смог написать Вам, помня о Вашей симпатии к этому месту); вчера, наконец, прибыли в Палермо, откуда завтра на рассвете я думаю пуститься один в Сегесту и Селлинут».

Описание пути, как видим, представляет собой список топонимов, который для Гревса, не успевшего еще забыть свой собственный вояж, естественно, не звук пустой. «Одним словом, поездка в Сицилию оказалась восхитительной. Сегодня на почте нашел Вашу carte-lettre, получение которой меня очень обрадовало». Затем следует адрес отеля «Бристоль» в Неаполе и помета («Простите, что не могу писать больше»), — вызванная тем, что место на почткарте исчерпано. Исследователю, знакомому с перепиской Вяч. Иванова, хорошо известно, что в иных случаях, когда заканчивалось место на открытке, корреспондент все же продолжал писать поперек собственных строк. Далее следует традиционное прощание: «Горячо Вас приветствуют Д<арья> Ив<анова>. В<ачеслав>И<ванов>. Будьте здоровы»⁷.

Изложение этого же сюжета мы находим и в поэтической версии.

С пути

Прежде чем парус направить в лазурную Парфенопею,
Шлем из Панорма тебе добрую, странники, весть.

Путеводимы везде благосклонными явно богами,
Остров Тринакрии мы, тихо дивясь, обошли.

Дружные волны несли наш корабль меж Харибдой и Скиллой
В горном жилище своем нам не грозил Полифем.

⁶ Там же. Ед. кр. 8. Л. 21 об.

⁷ Петербургский филиал архива РАН. Ф. 726. Оп. 2. Ед. кр. 127. Л. 4.

Этною неизмеримой подавленный, зыбля темницу,
Снова с Зевесом ведет древнюю распря Тифон:

Мы ж неведимы не раз приближились к безднам, откуда
Пламенем дышит Гигант, пламя лжет и гремит...

Но что великого мы, но что прекрасного зрели, —
Эта ль табличка вместит? Будь же здоров — и прости! (I, 775)⁸

Стихотворение на первый взгляд представляет собой один из излюбленных жанров Вяч. Иванова: дружеское послание, обращенное к тому же адресату, что и письмо. Однако тут же возникает вопрос почему же в сборнике «Прозрачность», где для автора, все еще находившегося за границей, но уже планировавшего приезд в Россию⁹, было крайне важно собрать круг друзей-единомышленников, «преобразователей мира», посвящение Гревсу отсутствует? Кроме того, остается неизвестным, было ли отправлено это послание «адресату», так как в письмах Гревса этот текст не сохранился. Невозможно также определить, написано стихотворение по свежим впечатлениям или же десять лет спустя, при составлении сборника «Прозрачность»¹⁰. Автографов, позволяющих датировать этот текст, в нашем распоряжении нет. Так или иначе, мы можем выдвинуть лишь несколько предположений, ни доказать, ни опровергнуть которые сегодня не представляется возможным. Вяч. Иванов не относил Гревса к числу «weltverbesserer'ов» — преобразователей мира, круг которых поэт хотел собрать в России. Ему было известно, что Иван Михайлович искренне сожалеет о том, что стал случайным посредником знакомства поэта с Лидией Дмитриевной Зиновьевой, которой посвящен второй стихотворный сборник, и «невольной причиной» развода с Дарьей Михайловной Дмитриевской, приложившей много усилий для того, чтобы увидел свет первый поэтический труд автора — «Кормчие звезды». И, наконец, стихотворение написано при составлении сборника «Прозрачность», поэтому маршрут странствия в значительной степени мифологизирован, и сам текст не имеет к Гревсу уже никакого отношения, а является обращением к воображаемому читателю, с которым автор вступает в свой поэтический «диалог». В любом случае мы имеем прекрасную возможность, сопоставляя поэтический и прозаические аналоги одного и того же сюжета, проникнуть в творческую лабораторию поэта и увидеть ступени восхождения от жизненных впечатлений к формированию новых эстетических стратегий а *realibus ad realiora*.

⁸ Далее строки этого стихотворения приводятся в тексте курсивом.

⁹ Так, напр., Н. Е. Поярков, парижский знакомый Вяч. Иванова, отправившись в Москву, 25 ноября 1903 г. сообщил своему женовскому корреспонденту: «Уже три недели я в Москве, в вихре ее жизни. <...> Когда вы приедете сюда, и твердо ли решили сделать это? Здесь вами многие очень интересуются...» (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 33. Ед.кр. 21).

¹⁰ О том, что часть стихотворений была написана специально для сборника, Л. Д. Зиновьева-Аннибал сообщила своей корреспондентке Ал. Н. Чеботаревской в письме, отправленном 31 августа 1903 г. из Женевы: «Вяч. И. в своей "тош", завершил, полнит свою "Прозрачность", которой грозит порядочное угнетение (по числу страниц судя)» (ОР РГБ. Ф. 109. Оп. 24. Ед. кр. 22. Л. 2).

Самый близкий момент соответствия текстов письма и стихотворения — финальная строка: жалоба на то, что не хватает места, чтобы передать увиденное словами, вместить впечатления визуальные в формат вербальный, — и прощание:

Эта ль табличка вместит? Будь же здоров — и прости!

Сразу же бросается в глаза, что текст стихотворения поднят в более высокий регистр, причем достигается это не книжной лексикой, а за счет архаизации бытовых реалий, в данном случае письменных принадлежностей. «Табличка» — это, по всей видимости, дистрих — складывающиеся из двух частей дощечки из дерева, покрытые воском, которыми пользовались в античную эпоху. Рядом с этой «табличкой» фраза: «Будь же здоров — и прости!», — воспринимается как переведенное на русский язык «Vale!» в конце письма.

Другой момент, мимо которого не может пройти исследователь при сравнении текстов, — это картографический палимпсест. Сицилия, Палермо, Неаполь, упомянутые в письме к Гревсу и фигурирующие наряду с другими современными автору географическими названиями в путевом очерке, в поэтическом тексте трансформируются соответственно в Тринакрию, Панорм и Парфенопею — топонимы древнегреческие.

Таким образом, наш герой, отправляясь в Италию «с томиком Ницше», попадает в «Грецию»¹¹, или, по крайней мере, в Сицилию времен греческой колонизации. Нельзя не заметить, что треугольная Тринакрия, или Тринакия, только по традиции соотносится с Сицилией: у Гомера это мифологический остров, где пасутся стада бога Гелиоса, следовательно, он существует, вероятнее всего, в художественном пространстве эпоса или же на мифологической карте ойкумены. Так же обстоит дело с Парфенопеей, городом, основанном на месте, где, по преданию, одна из сирен, Парфенопа, после того как аргонавтам удалось благополучно миновать опасное место, выбросилась на берег. Во всяком случае, конечной точкой этого поэтического «пути», метафоры земного странствия, мог быть не только Неаполь¹², который и сегодня именуется Партеносеей, но и могила Вергилия, согласно легенде, похороненного там. Эпитафия на ней гласила:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope, cecini pascua, rura, duces (Don. Suet. 35–36).

Мантуей был я рожден, Калабрии отнят. Покоюсь
В Партеносее. Воспел пастбища, села, вождей. (Пер. С. Шервинского.)

По преданию, сохранившемуся в церковном гимне XV века, на могилу к «величайшему из поэтов» (*poetarum maximo*) приходит апостол Павел и «оплакивает» «посредника» между двумя культурными мирами (статья Вяч. Ивано-

¹¹ Это, по моему мнению, тонкое замечание принадлежит Денису Мицкевичу, который любезно поделился им со мной.

¹² Согласно кралолати выражению, относящемуся к Новому времени: «Увидеть Неаполь — и умереть» («Veder Napoli e morir»).

ва «Историософия Вергилия»)¹³. В этом случае финал странствия — Неаполь-Парфенопей, освященная фигурами «апостола язычников» и автора пророчества о рождении мессии, — точка пересечения античности и христианства.

Второй момент преобразования текста прозаического в поэтический связан с изменением способа странствия: в письме к Гревсу и в путевом очерке речь идет о передвижении по суше — именно так путешествовал поэт с семьей по Сицилии, — в поэтическом же тексте имеет место морской¹⁴ тур¹⁵:

Остров Тринакрии мы, тихо дивясь, обошли.

Нельзя не заметить, что в стихотворении подверглось архаизации и само средство передвижения: по-видимому, это совсем не пароход «Ортигия», на котором совершал плавание отец семейства со своими домочадцами из Неаполя в Мессину и из Палермо в Неаполь («в полдень 4-го августа наш итальянский пароход “Ортигия” вступил в Мессинский пролив»¹⁶), а некое парусное судно, на котором плавали Одиссей или Эней:

Прежде чем парус направить в лазурную Парфенопею...

«Парус, скользящий по энергично вздымающему свои волны проливу, кажется парусом Одиссея»¹⁷, — воображает Вяч. Иванов в путевом очерке. Как видим, автор очерка «остается на берегу», и лишь его фантазия преобразует морской пейзаж, придавая ему колорит античной эпохи. Путешествие по Италии как способ погружения в гомеровский мир стало одним из общих мест в подобного рода сочинениях уже в XIX веке. Приведем лишь два фрагмента. Первый — это, естественно, Гёте: «Что касается Гомера, то с глаз моих точно спала завеса. Описание, сравнения и т. д. представляются нам поэтичными, а между тем они невыразимо естественны и вместе с тем изображены с поражающей чистотой и искренностью, даже самые странные, вымышленные события отличаются естественностью, которой я никогда не чувствовал, как вблизи описанных предметов»¹⁸. Второй — Ипполит Тэн, который в это время для Вяч. Иванова «симпатичнее» Ренана: «В продолжение всего пути я думал об Улиссе и его спутниках;

¹³ См.: Corona. 1931. С. 761.

¹⁴ В стихотворении И.-В. Гёте «Морское плавание» (1776) в аллегорической форме изображен переломный момент в жизни поэта. Сам автор так объяснял этот образ: «Я отныне совсем снарядился для плавания по волнам мира — полон решимости открывать, добывать, бороться, погибнуть или взорвать самого себя на воздух вместе с грузом» (*Гёте И.-В. Собр. соч. М., 1975. Т. 1: Стихотворения. С. 478*).

¹⁵ Не исключено также, что данный «стихотворный тур» имитировал античные перигезы — прозаические или стихотворные литературные жанры, возникшие в эпоху раннего эллинизма, в которых в форме «обведения вокруг» (*periegesis*), т. е. прогулки под руководством гида (*periegetes*), сообщались знания о той или иной стране или достопримечательном месте посредством географических, топографических, исторических, мифологических или историко-искусствоведческих экскурсов.

¹⁶ ОР РГБ. Ф. 109. Карг. 1. Ед. хр. 9. Л. 1.

¹⁷ Там же. Л. 4 об.

¹⁸ *Гёте И.-В. Собр. соч. в переводе русских писателей. Т. 6. С. 196.*

об их судах с двумя парусами, похожих на эти, танцующие, как чайки, посреди воды; об обрывистых берегах, вдоль которых они плыли; о неведомых бухтах, где по вечерам они ставили на якорь свой корабль...»¹⁹.

Вяч. Иванов — автор путевого очерка и Вяч. Иванов — поэт встречаются на своем пути весь «список» опасностей морского путешествия, персонафицированных в античных мифах: Харибду, Скиллу, Полифема, Эту, морские бездны. Так, например:

«За полосой моря, в трех верстах от мыса, отчетливо виден гористый берег Апеннинского полуострова, окаймленный рядом селений. Один из этих городов отличается своеобразным расположением. Он как бы выходит из ущелья, образованного гористым берегом и выступающего в море скалой. Это — Скилла. Какое имя! С нашей стороны должна была находиться Харибда»²⁰.

Или в другом фрагменте:

«Местность, по которой мы проезжали, играла большую роль в мифологии древних. Поэтические вымыслы, связанные с нею, напоминают своим главным мотивом своеобразную и странную жизнь колоссального соседа этой береговой полосы. Этна, воспетая столькими древними поэтами, являлась грекам то темницей Титанов, то кузницей Гефеста-Вулкана; в окрестностях же ее по морскому берегу обитали дикие циклопы. Поезд минует станцию Ачи-реала, которую ее климат и минеральные воды сделали убежищем для богатых: здесь ревность циклопа Полифема убила Ациса, возлюбленного морской нимфы Галатеи; несчастный юноша превратился в источник, до сих пор текущий в море на лоно Галатеи и сохранивший его имя. Вскоре потом появляются в отдалении острова циклопов, это брошенные одноплазменные великаны в море, неподалеку от берега остроконечные чернобазальтовые скалы, о которые разбиваются морские волны; один из этих камней, наверное, тот, который ослепленный Одиссеем Полифом метнул наудачу вослед успевавшему отгнать врагу»²¹.

Нетрудно заметить, что в зависимости от жанра степень мифологизации текста различна. В путевом очерке конкретный сицилийский ландшафт связывается с определенным фантастическим планом лишь в воображении автора, хотя эта «привязка» носит отнюдь не субъективный характер: предание является своего рода коллективным вымыслом. В стихотворении исчезает точка зрения стороннего наблюдателя, и лирические герои оказываются полностью «погруженными» в мифологическую реальность художественного текста. Так, например:

Дружные волны несли наш корабль меж Харибдой и Скиллой.

¹⁹ Тун И. Путешествие по Италии / Пер. П. Перцова. 1913. С. 37. Т. 1: Неаполь и Рим. Кн.-изд. «Наука».

²⁰ ОР РГБ. Ф. 109. Карг. 1. Ед. хр. 9. Л. 4 об.

²¹ Там же. Ед. хр. 8. Л. 2 об. 3.

Для Вяч. Иванова, искавшего точки пересечения между античностью и христианством, несомненно, было важно, что кроме Одиссея и Энея по средиземноморским путям следовал и апостол Павел. Этот пленник из малоазийского Неаполя, потерпев кораблекрушение у берегов Сицилии, проплыл через Мессинский пролив и прибыл в Путеол, портовый город вблизи Неаполя, чтобы затем отправиться в Рим «на смерть». То, что последний средиземноморский маршрут апостола интересовал автора стихотворения, подтверждает набросок невоплощенного, по-видимому, замысла, датированный 2 января 1889 года:

«Набережная от Неаполя до Сицилии. Когда ходил по ней ап. Павел, он увидел мужа как бы Авраама и пал пред ним на землю. И Авраам сказал, что ныне он имел Христа Господа в сне его, описал, как блаженно небесное царство, упомянул о Варнаве, спутнике Павлом, нечто сказал о будущем мучении Павла и о том, что он как бы возопиет к Богу о прекращении жизни и Бог пошлет жезл смерти и прекратит жизнь Павла как следует по воле провидения, сам же будет царить на своем престоле. — Далее с новой пол-овины» Главы (Д<еяния>. Каж<ется>, 15?) изображения Павла (в Сицилии)»²².

Данный текст не дает нам ответа на вопрос, что значит выражение «набережная от Неаполя до Сицилии»: имеет ли здесь место метафора «крестного пути» или же автор по какой-то причине смешивает Неаполь-Парфенополю и Неаполь малоазийский.

Тем не менее стихотворный текст вбирает в себя множественность значений пути вокруг Сицилии: плавание по морю житейскому, стремление Одиссея к «родному очагу», исполнение Энеем миссии основателя римской империи, движение апостола Павла в Рим на мученическую смерть и др.

Сопоставление лирических героев стихотворения с эпическими мореплавателями выявляет не только сходство, но и различие текстов. В античных сюжетах море, по словам Плутарха, — «враждебная природе человека» стихия: героям приходится выстраивать свой путь наперекор козням богов, случаю и судьбе. Боги на тринакрийском отрезке сбивали «с пути» Одиссея и Энея. Даже апостол Павел попал недалеко от Сицилии в бурю, которая разметала корабли. Напротив, в нашем тексте водная стихия вполне доброжелательна к лирическим героям.

Путеводимы везде благосклонными явно богами;
В горном жилище своем нам не грозил Полифем;
Мы ж невредимы не раз приближались к безднам, откуда....

Нетрудно заметить, что чувства безопасности и безмятежности, являясь фигурой поэтического текста, отнюдь не отражают личных ощущений и переживаний самого автора, связанных с морскими путешествиями. Показательны в этом смысле его письма к Зиновьевой-Аннибал, отправившейся по одному из средиземноморских морских путей в декабре 1901 года из Афин в Неаполь.

²² Там же. Карг. 53. Ед. хр. 100. Л. 1.

«А рыжий жучок, — писал поэт своей жене, используя еще один из античных мифов, связанный со средиземноморскими маршрутами, — бежит от меня из Греции, как Арефуза от Алфея через Ионическое море. Увидишь ли ты засветло Сицилию к Мессинский пролив?».

В этих посланиях мы находим всю гамму тревожных чувств: неуверенность, сомнение, беспокойство:

«... как угодно было бы знать, что ты на месте и среди любви и ласки, а не где-то почти в открытом море, дорогая любовь, бедная детка» или: «дорогая детка, где ты, маленькая золотая пантера, среди каких пучин? ... сидишь ли ты на палубе — <...> завязала ли знакомства <...> строчишь ли стилографом "Роман"?.. как давно ты путешествуешь! В самом деле, верно, даль легла между нами... Устала ли ты от плаванья, — или же не больна, бодрa и отдыхаешь в корабельном плену?»²³.

Это бросающееся в глаза расхождение приватных переживаний Вяч. Иванова и декларируемых в тексте поэтических эмоций свидетельствует в первую очередь о заданных автором в «работе» с предполагаемым читателем установках. За год до путешествия в Сицилию Вяч. Иванов так сформулировал свое поэтическое credo в письме к другу юности и брату жены А. М. Дмитриевскому, взяв за образец Данте:

«Приятно видеть, как он обуздывает свой гений, словно горячего коня, как подчиняет свою фантазию своим схемам <...> в борьбу фантазии и ума поэта вмешивается его воля, и ее присутствие увеличивает настроение, испытанное его читателем»²⁴.

Автор пытается вызвать у своего читателя ощущение полной безопасности морского странствия, как если бы он плыл по волнам своего воображения, перечитывая Гомера, Вергилия или же перелистывая страницы альбома современных ему французских художников-символистов. Одиллон Редон, Гюстав Моро, Пюви де Шаван охотно изображали на своих полотнах стилизованные и эстетизированные античные образы: влюбленного Полифема, любящегося сицилийской нимфой Галатеей, прекрасные морские бездны и пучины, маленький челн с красным парусом, бесстрашно бороздящий морские просторы. Пример такого рода — эфрасис картины Одиллона Редона «Циклоп» (1900), который мы находим среди стихотворных текстов в сборнике «Прозрачность»:

Спит Галатей — луч на рифе мадрепора,
А к ней — живой утес с брадами трав — Циклоп
Стремит горящий вздох единственного взора (I, 782).

²³ Письма Вяч. Иванова к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Афины, декабрь 1901 (ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 44. Л. 6, 9, 12).

²⁴ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 242. Л. 1.

Такое зрелище могло предстать на одном из сицилийских берегов и нашим мореплавателям; именно в этом случае влюбленный циклоп или же Полифем-утес становятся для них совершенно не опасны. Как видим, непосредственные впечатления от поездки по Сицилии становятся у Вяч. Иванова «действительностью поэтической», лишь преломившись сквозь призму множественности вербальных и визуальных контекстов.

Текст стихотворения, введенный в стихотворный сборник, отчуждается и от реальных прототипов. Едва ли в данном случае под «странниками» подразумевается семейство поэта, как это было на самом деле и описано в письме к Гресье или в путевом очерке. Морское путешествие вокруг Сицилии — лишь воображаемое странствие. Вяч. Иванов с семьей перемещался по острову. Теперь текст «работает» на общую авторскую задачу сборника «Прозрачность»: создание новой формы лирического коллективизма. Одно из значений коллективного «мы» — круг современников-единомышленников, каждому из которых поэт посвящает в своей поэтической книге одно из стихотворений. Так в литературном тексте формируется образ петербургской Башни. Можно предположить, что второй поэтический сборник, который автор рассматривал как своего рода «послание», предвещающее его возвращение из-за границы в Россию, по-видимому, предназначался не столько для единственного читателя, сколько для декламаций, как это позже и практиковалось на Башне. Форма лирического или же обрядового «мы» проведена здесь достаточно последовательно: от открывающего книгу манифеста «Поэты Духа»:

Мы — Вечности обеты... (I, 734), —

через ряд ключевых текстов (в том числе стихотворение «С пути») до хоров мистерий и дифирамба Баххилида, завершающих собрание стихотворений. Читатель, произнося текст стихотворения вслух, как бы присоединяется к лирическому «мы» и оказывается «соучастником» или же вовлекаем в происходящее в рамках художественного текста. Вероятно, один из первых «добавленных» мифов, которым поэт хотел воспользоваться, чтобы оформить свой житетворческий проект, — это корабельная команда (с кормчим во главе), морское плавание, преодоление мифических опасностей-искушений — путь посвящения.

Естественно, что под эту модель подходило множество античных сюжетов, разворачивавшихся на Средиземном море у берегов Сицилии: странствия Одиссея и Энея со своими спутниками (возможно, даже путь апостола Павла с сопровождением), а также путешествие аргонатов. Аллюзии на сознательно конструируемую автором в это время аргонавтическую мифологию мы находим в одном из стихотворений триптиха «Прекрасное — мило», вошедшего в сборник «Прозрачность»:

Зоя из синих волн чужие небеса,
О Красота, сама держала ты кормило,
Что сонм полубогов таинственно стремило
Увидеть и пленить Колхиды чуда (I, 781).

«Арготавитическая тема» звучала, по-видимому, и на женеvской вилле Ява, где семью Ивановых посетил в 1903 г. их новый парижский знакомый С. А. Котляревский. «Будемте аргонавтами будущего, — писал С. А. Котляревский²⁵ Вяч. Иванову, — и среди всех невзгод будем верить в путеводные звезды человечества — в путеводную звезду России. Вот что я хотел Вам сказать, прибавьте к этому лишь чувство глубокой радости, что познакомился с Вами»²⁶. Не исключено, что одну из возможных тем для мифологизации будущего литературного проекта Вяч. Иванов обнаружил в «томике» Ницше. Погружаясь в прошлое, немецкий философ увидел контуры поэзии будущего века: «Платоновский диалог был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми: стесненные на узкой ладье и боязливо покорные единому кормчему — Сократу, пустились они теперь в новый мир, который не мог не наглядеться на фантастическую картину этого плаванья. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец *романа*, который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно как *апсiлла*. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил ее Платон под давлением демонического Сократа»²⁷.

Сравнение трех доступных нам разножанровых источников, отразивших сицилийские впечатления 1892 года, позволяет наметить «лестницу восхождения» Вяч. Иванова к стихотворному тексту. Топографические реалии и впечатления туриста мы находим в письме к Гревсу, двойное видение: современные руины, в которых «оживает» их историческое прошлое, и пейзажи, в которых обнаруживается связь с мифологическими преданиями, — в очерке ученого-путешественника, и наконец, «реальность», включающая сферу «возвышенного» — в поэтическом тексте:

Но, что великого мы, но, что прекрасного зрели...

Н. Ю. Грыкалова
(Санкт-Петербург)

В. Н. КНЯЖНИН (ИВОЙЛОВ) — ИСТОРИОГРАФ СИМВОЛИСТСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Основные вехи творческой биографии В. Н. Княжнина (наст. фамилия Ивойлов, 1883–1942) известны¹. Коренной петербуржец, воспевавший красоту старого Петербурга в строках неоклассических стихов и внесший свою лепту в создание «петербургского текста». Талантливый историк литературы, наделенный неподдельной страстью к архивному документу, первооткрыватель творчества Аполлона Григорьева, составитель и редактор объемного свода биографических материалов о нем². «Добрый приятель» А. А. Блока и один из первых его биографов³. Собиравший старинных раритетов, энтузиаст развивающейся фотографии... По обстоятельствам ли исторического времени или по авторскому разумению, но готовившийся к выпуску в 1918 году в издательстве «Алконост» поэтический сборник так и не вышел в свет⁴, и до сих пор стихи, прозаические этюды, историко-литературные и критические эссе Княжнина, разбросанные по страницам многочисленных периодических изданий начала XX века, не собраны в отдельное издание. Темперамент полемиста и спорщика, «сверепный вид» и взгляд исполдобья, обремененность интеллигентским чувством «высокого долга» и тоской по «большому человеку», предельная честность и требовательность — таким предстает этот человек в мемуарных и эпистолярных свидетельствах современников — Вл. Пяста, А. М. Ремизова, А. А. Блока. В значительно меньшей степени ясны очертания его психологического и интеллектуального облика послереволюционных десятилетий: идейные предпочтения, отношение к событиям 1917 года, характер творческой деятельности и образ мыслей в 1920–1930-е годы. Восполнить лакуны и реконструировать отдель-

¹ См.: *Лавров А. В.* Княжнин Владимир Николаевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 569–570; *Паст Вл.* Встречи // Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

² Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии / Под ред. Влад. Княжнина; Изд. Пушкинского Дома при Академии наук. Пг., 1917.

³ *Княжнин В. Н.* Александр Александрович Блок. СПб., 1922; Письма Александра Блока. Л., 1925.

⁴ Рецензируя биографический очерк Княжнина о Блоке, Вл. Паст отметил также его поэтическую одаренность и полное отсутствие авторского титеславия: «...скромнейший из наших талантливых поэтов, чьи „стихи о Петербурге“ — кому, кроме самого „эстетического“ круга любителей поэзии, известны и дороги?» (Жизнь искусства. 1922. 5 окт. № 35).

²⁵ С. А. Котляревскому автор посвятил стихотворение «Пришлец», включенное в сб. «Прозрачность».

²⁶ Письмо С. А. Котляревского от 28 августа 1904 г. (ОР РГБ. Ф. 109. Карг. 27. Ед. хр. 90. Л. 2).

²⁷ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 110.

ные фрагменты литературной истории помогают некоторые архивные материалы, в том числе письма Княжнина к Г. И. и Н. Г. Чулковым — первым литературным знакомым из символистского круга.

Княжнин появился на Башне «путем Чулкова»⁵. Именно он рекомендовал начинающего поэта, студента юридического и историко-филологического факультетов Петербургского университета Вяч. Иванову в письме от 18 января 1909 года: «Пожалуйста, обратите внимание на Владимира Николаевича Ивойлова. Он жаждет мэтра. Вас любит и ценит Вас. Его стихи достойны Вашего внимания»⁶. Об обстоятельствах вхождения в «башенный» круг сам Княжнин вспоминал уже много позже, в письме к Н. Г. Чулковой от 22 марта 1940 г.:

«...я познакомился с ним <Г. И. Чулковым> (отчасти и с Вами) летом 1904 года и тогда же он дал мне читать “1-ю симфонию” А. Белого, с которой и началось мое сближение с символистами. Едучи на “империале” конки, я дочитывал эту книжку, при свете уличных фонарей, от фонаря к фонарю. Прочитал, так сказать, единым духом. Потом я возобновил прервавшиеся сношения в январе 1909 года, когда был у вас дважды или трижды на ул. Глинки, вход с Екатерининского, против Никольского собора. Квартира принадлежала Лансере, Е. Е. Здесь Георгий Иванович писал мне рекомендательные письма Блоку и Вячеславу Ивановичу. Были сильные морозы. Я ужинал с Вами и Георгием Ивановичем, познакомили вы меня и с Лансерем»⁷.

С этого времени Княжнин — среди постоянных посетителей Башни, активный участник Общества ревнителей художественного слова, а в июле 1909 года уже сам «мэтр» рекомендует своего «молодого приятеля» в самых похвальных выражениях («человек вполне достойный уважения и сочувствия», «даровитый поэт», «образованный, деятельный и трудолюбивый») С. А. Венгерову, определив тем самым его дальнейшую научную деятельность⁸. Княжнин не оставит этот жест без благодарного внимания и впоследствии, подражая свое ученичество на Башне, посвятит ее *genius loci* восторженные слова:

«Здесь с бесконечным снисхождением и радушием встречали и пестовали всех, кто, нося в себе искру таланта, приходил сюда за советом. И редко, я думаю, уходили отсюда душевно неудовлетворенными. <...> Этому времени и этому месту, с моей стороны, только благословение и любовь! У скольких людей сложились здесь эстетические вкусы. Сколько здесь создано литературных карьер! <...> В Вяч. Ив.

⁵ Пятст Вл. Встречи. С. 127.

⁶ Там же. С. 329.

⁷ РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 461.

⁸ Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым / Публ. О. А. Кузнецовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 94. — Первая историко-литературная работа Княжнина «Дела и дни Н. А. Добролюбова» (в соавторстве с Е. В. Анчиковым) была опубликована в юбилейном «добролюбовском» номере журнала «Современник» (1911. № 11. С. 241–286), куда автор был рекомендован Венгеровым (см.: Переписка А. В. Амфилятова и С. А. Венгеров / Публ. Н. Ю. Граковой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2000 год. СПб., 2004. С. 262–264).

Иванове счастливо и гармонично соединились высокое поэтическое дарование с филологическою и философскою образованностью, построенною на базисе античного гуманизма. Боевой темперамент, незаурядная диалектика, педагогические таланты — все это, вместе взятое, делало его единственным и незаменимым идеологом символизма в России»⁹.

Этот панегирик относится ко времени идейного сближения Княжнина с Ивановым на почве пореволюционного славянофильства и антибольшевизма, когда они тесно общались в Москве (место тогдашней службы Княжнина) накануне отъезда семьи Ивановых в Баку. Пока же в рукописном сборнике «На северной родине. Стихи. 1907–1908–1909», отмеченном влиянием идей религиозной соборности и не свободном от налета эпигонства, он посвящает учителю следующее стихотворение:

В. И. Иванову

Нет, Ты народа моего
О, Сетель, уж не покинешь!

В. Иванов. Милость мира

От страны полудня дальной,
Гость из эллинской земли,
К нашей родине печальной
Все пути твои вели.
Ты любил ее, ты верил.
Глубока была тоска.
Но тому, кто все измерил,
Ноша крестная легка.
Сеешь сев. И милость мира
Призываешь на народ.
В пенье светлых ликов клира
Встретить вечных солнц восход.
Мудрый спутник и изгнанник,
В тишине творивший суд,
У тебя — и бедный странник —
Я обрел любви приют¹⁰.

Весной 1910 года Княжнин участвует в спектакле «Башенного театра» «Поклонение Кресту», поставленного В. Э. Мейерхольдом, и его можно увидеть на фотографиях, им же самим частично снятых и распечатанных¹¹. В «дей-

⁹ Княжнин В. Н. Александр Александрович Блок. С. 90–91.

¹⁰ РНБ. Ф. 353. Ед. хр. 4.

¹¹ На предложение Н. Г. Чулковой выслать ему фотографии инсценировок «Башенного театра» Княжнин отвечал: «Снимки с „Башенного театра“ у меня есть: ведь это я их сам и печатал, а часто даже и снимал сам» (РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 461; письмо от 1 апреля 1940 г.).

стве Кальдерона» ему выпала буффонная роль шута-грассосос — простодушного крестьянина Хилья, чей наивный здравый смысл подрывает веру в иллюзорное благочестие. По свидетельству современников, в этом амплуа Княжнин был весьма убедителен¹².

Если начало деятельности Княжнина как историка литературы отмечено работой с архивом Н. А. Добролюбова в Пушкинском Доме (см. примеч. 7), то его поистине звездным часом стало изучение биографии А. А. Григорьева и собирание материалов к ней. Именно в это время складываются те принципы историко-литературного исследования, основанного на архивных разысканиях, которые он формулирует как свое научное кредо. Предваряя публикацию свода документальных материалов о поэте, Княжнин отмечал в редакционном «Предисловии»:

«Всякая научно-поставленная историко-литературная работа естественно распадается: 1) на собрание, в наивозможной для данного исторического момента полноте, самых разнообразных сведений о писателе, 2) на научную разработку собранного. Все равно, идет ли речь о жизнеописании, или об изучении творчества. Разница будет только та, что вопросы биографические должны быть решены прежде обозрения деятельности творческой, самым тесным образом связанной с житейскою судьбою и объяснимой лишь при условии строго-фактического установления этих житейских отношений. Так обстоит дело с прошлым, ибо сколько-нибудь всесторонняя оценка применима к деятельности человека, который, так или иначе, но закончил свое писательское или земное поприще»¹³.

С учетом подобной методологической установки становится понятным, что имел в виду Княжнин, назвав венгерский проект «Русской литературы XX века» «литературные кладбищем»¹⁴. Живые явления культуры, преждевременно подвергнутые аналитическому рассмотрению, превращались, по его мнению, в мертвую схему, а писатели, продолжающие свой творческий путь, будучи включенными в «историю», неизбежно канонизировались, хотя бы их реальная биография и противоречила «героизации»¹⁵.

¹² См.: *Паст Вл. Встречи*. С. 119, 124–125; *Иванова, Людья*. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 41–42.

¹³ Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии. С. V.

¹⁴ Ср. полемический выпад в сторону концепции Венгерова в связи с модернизмом конца 1900-х гг.: «...покойный Венгеров уже изговаривал этому движению место на одном из своих литературных кладбищ, в своей «Русской литературе XX в.», хотя, к сожалению, некоторые автобиографические справки и статьи никак не укладывались в его тезис о «героическом характере русской литературы» XIX в.» (*Княжнин В. Н. Александр Александрович Блок*. С. 100). Ср. характерное для консервативного крыла русской журналистики замечание В. В. Розанова (около 1915 г.): «Венгеров Сем-сен» Аф-санасевич». Библиограф (никакого вкуса к литературе и истории) (цит. по: *Розанов В. В.* О себе и жизни своей / Сост., предисл., коммент. В. Г. Сучанка. М., 1990. С. 732).

¹⁵ Однако незаслуженно резкие слова, запальчиво брошенные, хотя и в частном письме, в адрес венгерского издания, наводят на мысль о личных мотивах, примешивавшихся к негативной оценке новаторского для эпохи предприятия. Ответная на угрозу Чулкова в связи с отказом выступить с

Годы, проведенные «под знаком Аполлона Григорьева», были отмечены для Княжнина сближением с Блоком, основанном на общей увлеченности личностью и творчеством поэта, ставшего для них обоих символом «органической культуры», «почвы», актуальность наследия которого ощущалась ими на волне растущей неприязни к идеологии либеральной интеллигенции. Найденная Княжнинным формула «наш современник» цитируется в блоковском инскрипте и, уже как двойная цитата, возвращается к автору и приводится им в заключительных словах благодарности¹⁶. В редакционном постскрипте Княжнин счел возможным прибегнуть к редкому для него открытому публицистическому высказыванию, декларируя свою национально ориентированную позицию. Прочитируем этот текст полностью, поскольку он существенным образом характеризует идеологические предпочтения автора:

«Р. С. Поступление новых материалов, а также революция, грянувшая в России, значительно задержали выход книги и тем создали некоторую нестройность плана.

Нужна ли, однако, эта книга, да и нужна ли сейчас книга вообще?

На этот вопрос я с твердостью убежденности отвечаю: — Да! Я верю, что глубокое падение чувства национального свертывается в канун подлинного его восхождения и расцвета в России.

И всякая русская книга будет содействовать тому. И, паче та книга, в которой все национальное играет ярким самоцветным камнем драгоценного перстня.

очерком о нем на страницах венгерского издания, Княжнин так мотивировал свое неучастие: «Полемическая часть Вашего письма мне не понравилась. Вы, очевидно, не поняли меня. Я питаю отвращение писать в «Литературу XX века», книге пошлой, холуйской, бездарной. И, напротив, я бы с удовольствием написал о Вас, именно о Вас где-нибудь в другом месте. Меня совесть мучит. Вас не удовлетворяю, а Венгерова удовлетворять? Вот что больно! А Вы позволили перейти «на наличность» и намекаете, что вот, под благовидным предлогом, человек отказывается писать о Вас» (Письмо Княжнина к Чулкову от 10 октября 1918 г. // ОР РГБ. Ф. 371. Карг. 3. Ед. хр. 73). Заметим также, что Княжнин не был свободен от ксенофобии, точнее — «ксенопатии», что выражалось в чувстве превосходства петербуржца перед приезжими и нередко прокатывалось в его печатных выступлениях. См. в этой связи письмо Вл. Паста к Блоку (Литературное наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 2. С. 222), а также реплику Княжнина по поводу пушкинстов-провинциалов (*Основат. А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». М., 1985. С. 151–152).

¹⁶ «С поэтом А. А. Блоком «в год страдный и памятный» мы вместе учились любить А. А. Григорьева, «нашего современника», и ему, А. А. Блоку, и матери его — А. А. Кубицкой-Пиотухи мое последнее слово любви, памяти и благодарности» (Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии. С. IX). Книга была подарена Блоку с дарственной надписью: «Александр Александровичу Блоку по общей и бывшей (бывшей ли только?) любви к Григорьеву — редактору 19.XII. 1917 г. Петроград (Библиотека ИРЛИ, шифр 94 5/97)». Ср. инскрипт Блока на подготовленной им книге «Стихотворения Аполлона Григорьева»: «Владимир Княжнину в год страдный и памятный, на память о том, как мы вместе учились любить А. А. Григорьева, «нашего современника». Александр Блок. Рождение 1915 года» (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 85). Статья Княжнина «О нашем современнике — Аполлоне Александровиче Григорьеве» была опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 4/5).

Чем страшнее испытания, жесточе казни, ближе лик бездны, тем неизбежней час творить и ковать свою национальную культуру.

Вл. Кн.

12 Сентября 1917 года.

Петроград¹⁷.

Высказывание Княжнина близко по духу, пафосу и риторике пореволюционной публицистике Вяч. Иванова, Г. И. Чулкова, В. Ф. Эриа, Н. А. Бердяева, С. М. Соловьева, тех литераторов, религиозных мыслителей и философов, которые придавали providentialное значение выпавшим на долю России испытаниям и верили в идею «национального возрождения». В частности, такова была идеологическая платформа редактировавшегося Чулковым еженедельного журнала «Народоправство», который выходил в Москве с лета 1917 по февраль 1918 года и ставил своей целью дать «хронику идей и событий русской революции»¹⁸. Мировоззренческую позицию Княжнина, его взгляды на современную ситуацию в литературной и — шире — общественной жизни ярко иллюстрируют его письма 1918 года к редактору журнала. Из этих писем вырисовывается характер человека названного, порой резкого, но божегого поставить себя в оппозицию к господствующим точкам зрения. Княжнин был заинтересованным читателем закрытого большевиками журнала «Народоправство» и в письме к Чулкову от 10 октября 1918 года просил о высылке недостающих номеров, а также выражал поддержку его гражданской позиции, осуждая коллаборационизм литераторов ближайшего круга, прежде всего Блока и Ремизова, ставя на первый план в своих оценках моральные критерии:

«<...>Ваши книжки я все читал, на совесть, от доски до доски. Не скажу, что мне в них все нравилось... Было бы нелепо и бессовестно уверять в этом. Но есть и то, что мне любо и о чем сказать можно только хорошее.

Уважаю я в Вас и человека, не смотря на многие Ваши «падения» (ведь бывало?!). Несмотря на них, больше — презирая их, я люблю видеть в Вас эту стойкую честность, без переверток, подобно глумлю Александру Александровичу и просто мазурничеству других. Алексей Михайлович, напр<имер>, несомненно талантливей Вас, но ведь, как человек, это такая московская XVII столетия Лиса Патрикеевна! Тяжко и противно!..

Ну, да Бог с ними. Будем сами-то стараться быть лучше и чище. <...>

Поручение — просьба у меня к Вам есть.

¹⁷ Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии. С. IX. — В рассказе А. М. Ремизова «На птичьих правах» (1915) Княжнин выведен в образе литератора Зерефера (за этой подписью им были опубликованы две статьи в журнале «Любовь к трем апельсинам», псевдоним дан Ремизовым), произносящим следующую тираду: «Бедная Россия! Твоя бесчастная доля, кто ее оденет и обогреть? Или в век суждено ей такой быть? Родина моя, или уж твой конец пришел. — не от врага, а от твоей же рваной забытой доли? — Зерефер стоял у печки, сам как дола» (Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 3. С. 313).

¹⁸ Подробное см.: Чулков, Георгий. Достоевский и судьба России / Подгот. текста, вступит. статья и коммент. Н. Ю. Грикаловой // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2006. [Т.] 15: С. 382–407.

Нельзя ли выслать как-нибудь на Архив Конференции Ак<адемии> Н<аук> мне (это лучший адрес, чем на дом) недостающие нумера «Народоправства» (или даже целый комплект), если можно *бесплатно*.

Не достаёт следующих № № :

7, 8, 16, 18 и всех до конца.

Я с наслаждением читал этот журнал и жалко, что ничего не смог написать для вас. Мне очень хочется иметь последние № № , которых я почти не видел. Читая их, буду вспоминать о какой-то бывшей еще судорожной жизни Русской земли. Теперь вот — голая пустыня.

Колл можете, пришлите поскорей. Расходы по пересылке (заказной) за мой счет»¹⁹.

Посылка была получена с оказией — через соседа, владельца издательства «Земля» А. И. Имнайшвили, и 27 ноября 1918 года Княжнин сообщал об этом факте в Москву, а также о вынужденном, «внешнем» сотрудничестве с новой властью:

«Дорогой Георгий Иванович,

только вчера получил комплект журнала, переданный Вами Имнайшвили. Но письма Вашего при сей okazji не получил. Ужасно мне досадно, что Вы отдали пакет и письмо этому дураку-ишаку. Он все поручения исполняет подобным образом. Так, напр<имер>, этой весной я получил письмо Мстислава Александровича Ц<явловского> только через 2 месяца. А в случае с Вами... Во вс<яком> случае Вам я крайне признателен за подарок, но могу, если не подарок это, выслать и монеты. Вчера перечитывал и пересматривал журнал и переживал прошлое. Господи! Как уже далекое прошлое! Было тяжело. Камнем на сердце падает это прошлое. А Вам жму горячо руку — хорош был журнал и Вы отличный человек были в нем. Что-то теперь Вы делаете. Со мною уже произошло грехопадение надобные Вяч. Иванова²⁰. Но это все внешнее, на мой взгляд. А внутри ничего не изменилось. Будем жить сердцем и душою, углубляясь в себя, самих себя переделывая, выпрямляя. Напишите о себе, вести друг о друге — ободряют и поддерживают. Мой низкий поклон Надежде Григорьевне и тем же моему, Вашему мальчику²¹. Будьте здоровы и верьте в жизнь и Русь, как верили прежде.

Ваш В. Княжнин»²².

Если в 1920-е годы он еще выступает в печати и, хотя и чрезвычайно сдержанно, демонстрирует свою причастность к литературному миру дореволюционной эпохи, то, по мере ликвидации частного книгоиздания и усиления

¹⁹ РГБ. Ф. 371. Карт. 3. Ед. гр. 73.

²⁰ Вяч. Иванов, заняв лояльную по отношению к советской власти позицию, в 1918 г. пошел на службу в различные учреждения культуры: заведовал историко-театральной секцией театрального отдела Наркомпроса, читал лекции и вел занятия в Пролеткульте. Княжнин начал сотрудничество с издательством А.М. Горьким издательством «Всемирная литература».

²¹ Сын Чулковых — Володя (1915–1920).

²² ОР РГБ. Ф. 371. Карт. 3. Ед. гр. 73.

идеологического прессинга, постепенно уходит из публичной сферы и, сосредоточившись на библиографической работе, не затрагивавшей «стран его души», к началу 1930-х фактически переходит на положение внутреннего эмигранта. Он ведет замкнутую жизнь, общаясь в основном с духовно близкими ему людьми, с которыми связан памятью о прошлом, — прежде всего с семьей Е. П. Иванова. Постепенно уходят из жизни современники — Андрей Белый, Волошин, Чулков, на годы прекращается связь с выселенным, а затем тяжело заболевшим Вл. Пястом²³. С осени 1924 года он перестает отвечать на письма Н. Г. Чулковой, и только в январе 1940 года возобновляется их эпистолярный диалог. Он вообще с неохотой вступает в переписку и не относится к разряду аккуратных корреспондентов, потому восемь его писем к Чулковой за период с 31 января по 28 ноября 1940 года, среди которых, помимо типичных для него почтовых открыток, есть довольно обстоятельные и пространные²⁴ — ценный библиографический источник, позволяющий реконструировать утраченные звенья литературной (пост)истории. Это те документы-свидетельства, без опоры на которые невозможно, как считал Книжнин-историк литературы, никакое серьезное исследование. «Смысл печатания воспоминаний, эпистолярных и архивных документов — воспроизведение наиболее точным и совершенным образом картины прошлого, так, чтобы оно оживленным вновь встало перед глазами читателя»²⁵. В них Книжнин предстает одним из хранителей символистского наследия, переосмысливаемого под знаком «переоценки ценностей» в характерном для последних символистов нравственно-моральном аспекте, кропотливым историографом символистского движения: собирателем «вещественных памятников» — фотографий, книг, статейных отгисков, газетных вырезок, программ литературных вечеров, протоколов собраний и заседаний различных литературных обществ, членом которых он состоял (Общество ревнителей художественного слова, Религиозно-философское общество, Вольфила и др.). Все эти документы отложились в его архиве, хранившемся в ИРЛИ и РНБ, как и библиографические материалы (картотека) к истории символистской литературы²⁶.

Далее приводим фрагменты из писем Книжнина к Чулковой с указанием даты письма.

31 января 1940 г.: «<...> Вот уже год, как нет Георгия Ивановича. Я до сих пор не видал даже некролога. Мне все не верится, что его нет. Он жив для меня. Есть люди, в смерти которых я не сомневался (А. Белый, Чапыгин, Е. В. Анничков, Л. Д. Блок). Но двое живут во мне: Ал. Ал. Блок и Георгий Иванович. <...> Поко-

²³ Возобновив в 1940 г. переписку с Г. И. Чулковой и благодаря ей — с Н. А. Павлович, Книжнин получает от них сведения о Пясте. 26 писем Пяста к Книжнину за июль-ноябрь 1940 г. см.: ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. Ед. хр. 58; письма Павлович к Книжнину 1940–1941 гг. Там же. № 57.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 461 (далее данная единица хранения цитируется без сносок, с указанием даты письма). Письма Н. Г. Чулковой к Книжнину за 1924–1940 гг. см.: ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. Ед. хр. 62.

²⁵ Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии. С. VI.

²⁶ См.: Роспись произведений основных писателей-символистов в журналах и газетах начала XX в. — 20-х гг. XX в. Картотека / ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. Ед. хр. 124.

ление не только Ваше, но и наше начинает “принимать” (военное выражение: принять влево или вправо — подвинуться) в сторону. Оно много натворило глупостей. Но в лице лучших своих — бесконечно много доброго и ценного. Пусть же ему простятся его ошибки и заблуждения. Все же хорошее будет — придет время — почтено и занесено в реестр человеческих ценностей, право, слишком преходящих, чтобы стоило жалеть о славе человеческой и памяти потомства»²⁷.

10 февраля 1940 г.: «<...> Среди забот, хлопот житейских и литературных (я сейчас изучаю средневековую византийскую музыку — “для души”) рассматривание старых фотографий символистов и их книг — единственное утешение в области житейской. Пейзажи, особенно весенние, также заставляли видеть прошлое — молодость, юность! Бедное поколение! Оно собрало много духовных ценностей, но могло бы сделать и больше. Главное, мало думало о вечном. И вот об этом такая грусть, и стыд»²⁸.

22 марта 1940 г., с просьбой прислать материалы о символистах — «вещественные памятники»: «<...> Перечитывая и пересматривая все это “старое”, но вечно новое и милое, я отдаю в нем и оживаю, и молодею. Тайная же мечта моя: написать обо всем этом движении большую книгу. Когда? Тут становится немного страшно: сколько отпущено мне дней — не знаю: то в руках не наших. Простите за эту последнюю просьбу. Она продиктована не корыстью, не жадой собирательства. Если б я собирал в свое время, я бы, вероятно, насобирал не меньше Фидлера — маньяка в области собирательства. Многого, очень многого я просто не имею, от многого прямо отказываюсь, третье — не в состоянии приобрести. В глубине души отлично чувствую, что все суета сует. Но как-то жалко какую-то часть родной культуры»²⁹.

Из писем к Чулковой становится известно, что в научные планы Книжнина входило обобщение историко-литературных фактов недавнего прошлого и написание «большой книги» о символизме. Возможно, этот замысел являлся логичным продолжением обширного историко-литературного труда «Литература на рубеже XX столетия», над которым Книжнин начал работать еще в начале 1910-х годов³⁰. Насколько можно судить по подготовленным и доведенным до машинописи частям исследования, а также по вариантам оглавления, автор труда ставил перед собой следующие цели: а) рассмотреть символизм как явление международное в различных его национальных вариантах; б) отметить линию развития модернизма от натуралистического романа к импрессионизму и символизму; в) выявить и описать основные идеологемы модернизма и показать их связь с идейными течениями эпохи; г) вписать русский символизм в широ-

²⁷ РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 461 (далее данная единица хранения цитируется без сносок, с указанием даты письма). Письма Н. Г. Чулковой к Книжнину за 1924–1940 гг. см.: ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. Ед. хр. 62.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. № 35. 224 л.

кий европейский контекст. Можно высказать предположение, которое, однако, требует дополнительной аргументации, что задуманная Княжнинным литературная история мыслилась в значительной степени как альтернатива венгерской «Русской литературе XX века», в которой историографический и аналитический аспекты были ослаблены за счет стремления редактора дать голос непосредственным участникам литературного процесса, а «новое искусство» России предстало как самодостаточное явление, изолированное от своего идейного источника — европейского модернизма. Эту лакуну отчасти восполняют фрагменты историко-литературного обзора Княжнина, который не утратил научного значения и для современного литературоведения. Приведем два варианта оглавления, чтобы составить представление о намеченном автором проблемно-тематическом спектре исследования. Первый вариант, полный, соответствует общему замыслу:

1. Заветы XIX столетия и современность.
2. Космополитизм.
3. Oppidomagne и деревенские рассказы.
4. Натуралисты, эстеты и стилизаторы.
5. Импрессионизм и прекрасная [классическая] ясность.
6. [Коллективизм, сверхчеловечество и сверхлюбовь.] Утопии нашего времени.
7. Судьбы символизма. [Символизм.] [Перемены символизма.]
8. За пределами Европы³¹.

Предполагалась также глава «Старая и новая драма», не включенная в оглавление.

Во втором варианте представлены отредактированные названия глав, соответствующие завершённому и доведенному до стадии машинописи частям текста:

- I. Заветы XIX столетия.
- II. Скандинавы, славяне, австрийцы.
- III. Коллективизм, сверхчеловечество и сверхлюбовь.
- IV. Натуралисты, эстеты и стилизаторы³².

Осуществлению намеченного помешала начавшаяся война и блокада Ленинграда. Княжнин не пережил первую голодную зиму. Обстоятельства трагического момента могут быть уточнены благодаря записям Чулковой на комплекте писем ее корреспондента: «Владимир Николаевич Княжнин-Ивойлов, литературовед. Был близким приятелем Александра Блока, Вячеслава Иванова и других символистов. Умер от голода при осаде немцами Ленинграда» (л. I); «Владимир Николаевич Ивойлов, приятель А. Блока (один из немногих), умер в Ленинграде во время осады: замерз на улице, идя пешком из больницы» (л. III). Со смертью Княжнина оборвалась и одна из линий символистского предания — та версия, носителем и хранителем которой он был.

Роберт Бёрд
(Чикаго, США)

ТОРФЯНАЯ БАШНЯ

Завершая многотомный автобиографический роман «Кашеева цепь» в 1926–1927 годах, М. М. Пришвин столкнулся с невозможностью довести повествование о его герое Михаиле Алпатове до советской современности: «Кончилась юность Алпатова, и началась новая жизнь: старая правда встретилась с новой, между ними завязалась борьба. Стало невозможным писать о себе: писать автобиографический роман в те годы, когда все жизненные ценности предстали на суд»¹. Вместо намеченной третьей книги романа Пришвин издал книгу «Журавлиная родина: Повесть о неудавшемся романе», где рассказы из жизни Алпатова перемежаются с размышлениями о природе творчества, в которых можно проследить и главную фабулу несостоявшегося романа и более подробное объяснение его неудачи. В частности, Пришвин пишет о необходимости «провести своего героя между встречными протоками декадентского эстетизма и революционного аскетизма к открытому морю органического творчества». Но как это сделать? Как может инженер-мелиоратор попасть в высшие культурные круги, прежде чем шагнуть в сторону революции?

«Мне приходит в голову, что Золотая луговина, которую Алпатов хочет дать населению, утопающему в дубенских болотах, очень легко соединяется с мифом о золотом веке и так Алпатов через этот миф можно привлечь в мифотворческий кружок Вячеслава Иванова, а потом торфмейстер сделается символическим героем, вроде как строитель Солынес Ибсена или Генрих в “Потонувшем колоколе”».

Из пришвинского решения этой своеобразной проблемы — как привести торфмейстера на Башню к Вяч. Иванову? — вырисовываются очертания не только творчества М. М. Пришвина, но и наследия русского модерна в литературе советского времени.

Путь героя «Журавлиной родины» перекликается с собственным жизненным путем Пришвина: «Ведь я тоже агроном и с торфом очень много возился и прямо от торфа попал в салоны творчества», — писал он, имея в виду неожиданный успех, которым пользовались его наблюдения над природой и жизнью русского Севера в 1906–1907 годы². По-видимому, с Вяч. Ивановым Пришвина познакомил А. М. Ремизов на заседании Петербургского Религиозно-философ-

³¹ ИРЛИ. Ф. 94. Оп. 1. № 35. 224 л.

³² Там же.

¹ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1982–1986. Т. 2. С. 447.

² Там же. Т. 3. С. 68.

³ Там же.

ского общества 28 ноября 1908 года⁴. Опыт Пришвина пришлось очень кстати для исследований Иванова в области русской души. В статье «О русской идее», написанной на основании лекции в Петербургском Религиозно-философском обществе 30 декабря 1908 года, Иванов благодарит Пришвина за информацию о русских сектах⁵. Как можно понять из нижеследующего письма, Пришвин продолжал свою работу по сближению русского символиста и сектантской духовности и в начале 1909 года:

«Многоуважаемый Вячеслав Иванович, сегодня я был у Дарин Васильевны Смирновой (помните “богородицу”?) и пригласил ее на Вашу лекцию. Времени у меня не было съездить и купить для нее билет, да, думаю, дешевых мест теперь и нет. Устройте, пожалуйста, для нее бесплатный вход и заявите об этом в кассе. Я потому ее пригласил, что она с большой теплотой спрашивала о Вас, и потому еще, что ей будет многое понятно и интересно. Я уже собрался было уезжать, но остался из-за Вашей лекции на один день. Во вторник уеду и буду время от времени возвращаться в мыслях к тому, о чем мы с Вами беседовали. Когда у меня накопится ад и потребуются противоядие, то я непременно опять к Вам приеду опять <sic>. Непременно приду. До свидания Вам.

М. Пришвин
18/III. 1909»⁶.

При всем интересе Иванова к специфическому опыту Пришвина и при некоторых совпадениях в общественной позиции, в отношениях писателей нет следов дружеской близости. В дневниковых записях за 1918 год Пришвин дает критическую оценку позиции Иванова: «У Вячеслава Иванова: богооставленность (богоотступничество — как Горький) жить без Бога (как бы...) или же это демонизм, то есть переход на ту сторону плана мироздания...»⁷. Согласно дневниковой записи от 29 июля 1920 года Пришвин посетил Иванова и М. О. Гершензона в московском санатории, где перед тем писалась «Переписка из двух углов»⁸, но об отъезде Иванова в Италию в августе 1924 года он узнал лишь два года спустя, в декабре 1926 года⁹. Резюмируя свои отношения с «декадентами», в начале 1927 года Пришвин констатировал с нотой сожаления: «Мне так и не привелось побывать на “языческих” вечерах Вячеслава Иванова»¹⁰.

Подобно Н. А. Клюеву, Пришвин для многих современников представлял подлинно-народную смесь «простодушия с хитрецой» (по выражению А. М. Ремизова¹¹), внушая одновременно и очарование, и недоверие. Хотя он и казался безобидным странником в литературе, но старательно культивировал образ охотника, живущего в природе без сентиментальности и без излишней жалости к ней, чуткого к ее еле скрытому насилию и чувственности. Поэтому ему многое претило в жизнеощущении Иванова, о чем он писал в дневнике в 1920 году:

«Последние русские символисты <...> лишились восприятия действительности жизни и страшно мучились этим (В. Иванов, Ремизов). Непосредственное чувство жизни (страстно любимого) народа совершенно их покинуло. И всегда символисты меня этим раздражали, и был я с ними потому, что натуралисты-народники были мне еще дальше. Мне всегда казалось, что для художественного творчества нужно, во-первых, заблудиться в себе до того, чтобы, вдруг нечаянно выплыв из себя, увидеть нечто вне себя и, временно поверив этому внешнему миру, отдался ему, и потом, во-вторых, путем художественной работы передать другим, рассказать, как сон»¹².

Отвергая теургический утопизм Иванова, Пришвин утверждает преобразовательную силу конкретной художественной практики, как опосредования личности и природы. Вспоминая свои скитания среди хлыстов из народа и мистиков от литературы, Пришвин признал: «Теперь я думаю, что поиски мои на этом пути безнадежны: желанный берег обетованной земли всегда назади, как мечта о золотом веке, а берег будущего весь в островах, и уж тут, чтобы судить, какой остров лучше, нужна вера собственная и полная»¹³. Поэтому в жизни пришвинского героя Михаила Алпатова «золотой век» уступает «золотой лугоине в дубенских болотах», как острову конкретного будущего.

Пришвин задается вопросом, занимающим символистов лишь отвлеченно: как может человек земли *писать* о ней, и наоборот — как может пишущий человек остаться (или стать) человеком земли? В «Журавлиной родине» эта проблема становится камнем преткновения для его героя. Как писатель Пришвин всегда чувствовал себя причастным к «общему творчеству», т. е. не отделенным от практических сторон жизни, но «Алпатова нельзя сделать литератором, потому что органический творческий процесс в словесном искусстве так замаскирован беллетристской, что, если сказать “писатель”¹⁴, нужно много всего выяснять...»¹⁴. Парадокс заключается в том, что для Пришвина эта задача разрешалась сама собой, «одной только фразой или словом», но в вымышленном романе нельзя просто сделать, а нужно «выяснять»: «все эти тупики происходят от необходи-

⁴ Там же. Т. 2. С. 674. — См. разговор между Пришвиным и «главным мистиком», в котором предпологают Иванова (там же. С. 587).

⁵ *Иванов Вяч.* О русской идее // Золотое руно. 1909. № 2–3. С. 91. — В это же время и по тем же причинам Пришвин сблизился с другими литераторами, в том числе и с А. А. Блоком; см.: *Пришвин М. М.* 1) *Астраль* // Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 582–592; 2) *Дневники: 1914–1917*. М., 1991. С. 111; *Этиюд А. Хлыст*. М., 1998. С. 228–230.

⁶ ОР ГБ. Ф. 109. К. 33. Ед. хр. 23. — Вероятно, письмо неверно датировано, так как речь по видимому идет о лекции Вяч. Иванова «Древний ужас», состоявшейся 16 марта 1909 г.

⁷ *Пришвин М. М.* Дневники: 1918–1919. М., 1994. С. 127; ср. также 125, 189.

⁸ *Пришвин М. М.* Дневники: 1920–1922. М., 1995. С. 82.

⁹ *Пришвин М. М.* Дневники: 1926–1927. М., 2003. С. 170.

¹⁰ *Пришвин М. М.* Дневники: 1926–1927. С. 206.

¹¹ Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Е. Р. Обатиной // Русская литература. 1995. № 3. С. 157–209: 158.

¹² *Пришвин М. М.* Дневники: 1920–1922. С. 189.

¹³ *Пришвин М. М.* Собр. соч. Т. 2. С. 583.

¹⁴ Там же. Т. 3. С. 68.

мости разума строить подмостки в пределах пространства и времени»¹⁵. Естественно, в фиктивном повествовании каждая мелочь принимается как интегральная часть единой смысловой интенции; ничего случайного нет и быть не может. При этом смысловая интенция всякого повествования иная и непредвиденная, не сводится к единому мифу, как того хотели символисты. Для потомков символистов, неспособных жить с противоречиями своих учителей, правда жизни не поддается письму, и литература становится попросту невозможной.

Тем более парадоксально, что в «Журавлиной родине» Пришвина предлагает снять налет литературщины с образа Алпатова, приводя его на Башню Вяч. Иванова, где его торфмейстерские наметки и он сам мифологизируются как отблеск Золотого века. Единственный выход для русского романтиста, пишущего о жизни, — в отождествлении жизни и письма в пределах иного, третьего пространства — в пространстве мифа. На Башне (т. е. в мифологическом пространстве) торф — та же божественная Земля. Характерно рассуждение Иванова о службе Новалиса («на королевских салинах»: «исследование недр земных кажется ему прямой дорогой проникновения в тайну Мировой Души» (IV, 266). Подобное мифологическое отношение к торфу как божественной стихии наблюдается и в произведениях советских художников — наследников русского модерна, например в «тонодраме» Арсения Тарковского «Повесть о сфамгуме»¹⁶.

Как в фактологическом, так и в мифологическом сочинении авторское лицо растворяется, становится прозрачным медиумом истины. Идеал безличного авторства — тоже часть наследия символизма, перешедшего к советскому искусству, хотя пути его реализации были существенно иные в советское время. Известно, что театральная утопия Вяч. Иванова наиболее полное воплощение получила именно после 1917 года. В 1907 году Иванов пророчествовал:

«Страна покроется оркестрами и филемалами, где будет плясать хоровод, где в действие трагедии или комедии, народного дирабамби или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), — где самая свобода найдет очаги своего безусловного, беспримесного, непосредственного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли)» (III, 77).

После революции, когда Иванов еще числился ее противником, Андрей Белый указал: «вся Россия покрывалась “оркестрами”, потому что “Советы” — “оркестрий”, столь чашемые Вячеславом Ивановичем»¹⁷.

Иванов вскоре сумел использовать революцию в целях пропаганды своих идей и стал одним из родоначальников советского массового действия. На протяжении 1920-х годов его мечта о стране, покрытой драматическими хорами, жила в работах А. И. Пиотровского, который развивал системы кружков художественной

самодельности и «театров рабочей молодежи» (ТРАМ), как «массовое театральное движение». ¹⁸ Отзвуки этой утопии можно видеть даже в развитии советского очерка, сочетающего искусство и производство, о котором в 1934 году писала Мариэтта Шагинян, используя те же образы: «В будущем, — пусть даже далеком будущем — наша страна будет покрыта не старыми, формальными клетками, вышедшими из дореволюционной разбивки на уезды, волости, села, а новыми, живыми клетками, родившимися из производственно-энергетического кустования колхозов»¹⁹. Если «автор» ивановской Мистерии сливается с хором как «голос народной воли», то в очерке он становится необходимым звеном в производственной системе и планово-политической организации труда (Шагинян предвидела создание нового «политотдельского эпоса»). Очерки же Пришвина, составляющие «неудавшийся роман», существенно иные.

Пришвину, в отличие от Иванова, не удается подать жизнь в виде мифа, не удается раствориться в собственных словах. Собственно, это беллетристика, причем беллетристика *неудавшаяся*. Сказки Пришвина не становятся мифами, а упорно остаются жематами, указывающими из жизни в сторону мифа и из мифа в сторону жизни. Причем это относится равно ко всем жанрам творчества, включая и дневники. Хотя имя Пришвина ассоциируется с описаниями природы и фольклорными рассказами, в его творчестве преобладает одна-единственная тема — о себе. И всюду авторское «я» и вымысел сталкиваются, нигде нет «Пришвина», всюду — некое пограничное существо «Михал Михалыч».

Жизнь Пришвина, разлитая по всем его произведениям, образуется в единое течение только при свете его художественного замысла. Пришвин впервые писал о торфе в газетных очерках 1926 года, которые, по определению Иванова-Разумника, составляют «цельное художественное произведение»²⁰. В дальнейшем торф является почвой многочисленных произведений, как очеркового, так и беллетристического характера. В позднем дополнении к «Кашеевой цепи», задавая вопросом о разнице между рассказом о любви и очерком о природе, Пришвин делится историей своего увлечения торфом:

«Было время, когда я занимался торфом, вовсе не имея в виду того, что лет так через сорок я напишу о нем повесть “Кладовая солнца”. Сначала я занимался торфом теоретически, как агроном. Потом перешел к болотам, записывая сказки людей, живущих изданием по берегам великих наших торфяных залежей. В третьем опыте своей жизни я подошел к торфу как страстный охотник. После всех этих опытов я почувствовал в торфе как бы родную материю и, когда надо было, написал о нем повесть в одну неделю, и почти всякий читатель теперь скажет, что о торфе написано у меня не хуже, чем я писал о любви»²¹.

¹⁵ См., напр.: Пиотровский А. Трагедия второго призыва // Жизнь искусства. 1929. № 25. 23 июня. С. 9.

¹⁶ Шагинян М. Тайна трех букв. М., 1934. С. 43.

¹⁷ Новосельский Роман (песед. Иванова-Разумника). Мелкая форма (Из работы Романа Новосельского «Очерк об очерке») // Пришвин М. М. Скорая любовь. М., 1933. С. 18.

¹⁸ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 2. С. 476. — О поэзии Пришвина в 1926 г. на торф см.: Пришвин М. М. Дневники: 1926–1927. С. 73–77.

¹⁵ Там же. Т. 3. С. 67.

¹⁶ Тарковский Арс. Повесть о сфамгуме // Радио-декада. 1931. № 1. Июнь. С. 11–14.

¹⁷ Белый А. Сирия ученого варварства (по поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»). Берлин, 1922.

Даже «Кладовая солнца» (1945), написанная для детей, остается на грани правды и вымысла: она определяется автором как «сказка-быль». Но здесь сюжетной динамики больше, чем в любом другом из его текстов. Речь идет о двух сиротах во время войны, которые идут в лес в поисках клюквы. Следуя смутным воспоминаниям об убояниях покойного отца, мальчик идет напрямик через болото и застревает в топях. Он выбирается только благодаря старой собаке, тоже осиротевшей после смерти хозяина. Счастлиное окончание рассказа указывает на скрытые силы нового поколения, выросшего в жесточайшую эпоху горя. Но, как в любом повествовании, взаимодействие сюжетного захвата и неправдоподобного окончания (любое окончание — неправдоподобно, так как жизнь всегда продолжается) заставляет читателя додумать продолжение рассказа. Так же и в биографии Пришвина. Однажды он поделился, что принял командировку написать очерк о торфе случайно, только «повинуясь бессознательному влечению отыскать миф самых вещей, созданных в недрах природы»²². Однако вся фактическая и мифологическая насыщенность образа торфа приводит в конце концов к скромной повести для детей. Скрытый вымысел о торфе руководит всем научным и космическим раскрытием образа, будто без вымысла писателя не было бы и торфа как факта: «Всю жизнь я только о торфе и писал», признался он под конец жизни²³. При этом он, естественно, имеет в виду торф как метафору наслонений памяти и желания, из которых исходит творческий огонь: «Вот эту силу, располагающую внешний мир и мой внутренний согласно, я называю ритмом, делающим всякий труд не только легким, а даже как бы пьянящим»²⁴. Объясняя увлечение писателя торфом, «Кладовая солнца» открывает возможности для интерпретации его предыдущих текстов, как частей единой динамической формы его субъективного опыта. В итоге только у Пришвина торф оказывается адекватным образом литературного процесса как наслонения творческих замыслов, вымыслов и домыслов, где нет непосредственного доступа к окончательной истине, залегшей на последнем дне заросшего источника, а есть лишь работа по направлению к ней, высвобождающая ее скрытую смысловую энергию. Как он записал в дневнике, «мон сказки — это и есть торф»²⁵.

Проза Пришвина типична для постсимволистов, которые повествуют не для того, чтобы показать последовательность событий и прийти к закономерному заключению, а просто для того, чтобы показать осмысленность мира при вдумчивом рассмотрении, или, говоря по-пришвински, при «силе родственного внимания». Речь идет не о поступках, а о типах внимания к окружающему, не об историях, а о формах существования во времени. Наряду с А. М. Ремизовым, В. Б. Шкловским, А. П. Платоновым М. М. Пришвин учился преимущественно у В. В. Розанова, который, как бы оплакивая подробности жизни и литературы вместе, тем самым показывает следы все еще тлеющего огня внутри вещей.

Такие повествования можно окрестить модальными, так как они основаны на исследовании модусов внимания к миру. Они существуют в тени символистов и их самоуверенных глобальных мифов, они тоскуют по этим мифам, пытаясь вновь обрести возможности подобного мечтания на развалинах старого мира, но находят лишь остатки мифологически-повествовательных схем и семена родной жизни. Под конец жизни так писал Пришвин о малой былинке:

«Этот внимание открывает еще вокруг на снегу темные точки ее семян, выбитых зимою щеглами. Вы находите в самом колоске одно уцелевшее зернышко, завертываете его в бумажку и дома опускаете семя в цветочный горшок. Скоро на глазах ваших вырастает новая зеленая былинка, рожденная помощью вашего внимания к незаметным существам. Никому-то она не нужна, а вас радует»²⁶.

Не такая ли, впрочем, и вся культура, даже Башня Вячеслава Иванова?

²² Пришвин М. М. Собр. соч. т. 3. С. 68.

²³ Реформатская Н. В. О Пришвине // Воспоминания о Михаиле Пришвине. М., 1991. С. 170.

²⁴ Пришвин М. М. Собр. соч. т. 3. С. 65.

²⁵ Пришвин М. М. Дневник 1939 // Октябрь. 1998. № 2. С. 147.

²⁶ Пришвин М. М. Собр. соч. т. 2. С. 458–459.

А. А. Иезуитова
(Санкт-Петербург)

ХРАНИТЕЛИ ОГНЯ, ИСКАТЕЛИ СВЕТА: БАШНЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И НАШИ ДНИ

Господь дал человеку жизнь, разум и язык. Он наградил его волей к знанию и творчеству — к тому, что было исключительным правом одного Бога, и человек захотел познать тайны мироустройства и овладеть даром деяния. На протяжении веков он жаждал стать человекобогом, сверхчеловеком, совершенным человеком, иногда даже посягая на место самого Бога. От Палеолита и Неолита с их культом огня — к Египту с его башенными символами-пирамидами, от Вавилона, с его Башней, — до Башни Вячеслава Иванова и многих других символов башни, — во все времена жили и творили люди, которые хранили и хранят Огонь, которые искали, ищут, находят и дарят Свет.

Можно напомнить о некоторых этимологических значениях первоначальных «башенных» названий: «Вавилон», или «Баб Эл» означало: «Врата Богов»; храм Бога Мардуха носил название «Э-сагил» — т. е. «Дом поднятия головы»; над ним возвышалась семиступенчатая башня «Э-теменанка» или «Дом основания неба и земли»¹. Параллельно с «верхними» башнями существовало множество символов подземных башен-катакомб (греч. — ката — под, внизу; комба — чапа, т. е. та же башня, но — «наоборот»: в «подполье») — того явления, которое в России получило название внутренней эмиграции, а позднее, в 1970–1980-е годы — андеграунда. Заметим: содружество ученых и писателей вокруг Иванова в Баку называлось «Чаша»². Вспомним «Грядущих гуннов» Валерия Брюсова: когда насильники гунны «тучей нависли» над судьбой культуры, «мудрецы и поэты, хранители тайны и веры» понесли «зажженные светы в катакомбы... в пещеры».

По мнению посвященных, не только все ритуальные службы, но и изобразительное искусство, поэзия, драматургия, эпос, музыка «башенной» и катакомбной культуры восходили к мифам астрального культа и были с ним тесно связаны. Самая идея Башни с древнейших времен означала восхождение к вершинам Божественной сущности, единение с Богом. Ее символическими воплощениями были пирамиды и башнеобразные сооружения, венчавшиеся шпилями, устремленными в небеса.

В новые и новейшие времена «башенная» идея воплощалась в строительстве храмов и соборов и символизировала порыв человека к Богу. Символами Европы стали римская базилика св. Петра, парижский Нотр Дам, лондонский собор Святого Павла; символом США — Капитолий — здание Конгресса в Вашингтоне. Петербургским символом стал Петропавловский собор. В храмах, соборах, других зданиях присутствовала и «башенная» идея высокого предназначения человека: так, в Петербурге было три высшие «башенные» точки: шпиль Петропавловского собора, шпиль Адмиралтейства и пик Думской башни. В них запечатлелись идеи Святой Церкви, святого воинства и светского служения. Эти идеи нашли воплощение в архитектуре башен-храмов и соборов Москвы, Петербурга, Рима и других городов мира.

Визуальным прообразом будущей своей Башни для Иванова стала, как можно думать, Пизанская башня: «влюбленность» в ее изображение преследовала его в 11 лет, как он указал в «Автобиографическом письме» (II, 11). Поэт и мыслитель, вдохновитель и вождь русского символизма, Вячеслав Иванов создал один из замечательных феноменов символистского и постсимволистского движения — Башню. Он задумал ее как действительное и действенное объединение разнородных, часто враждебных сил, групп, школ, как «вселенскую общину», способную к жизнетворчеству. Опорой Иванов служили идеи, идущие от античных «симпосионов» Платона. К Иванову на «среды» стекались «мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели», как писал Н. Бердяев. Здесь на равных выступали молодые поэты: А. Блок и А. Белый, В. Хлебников и Н. Гумилев. Башня стала одним из центров разработки эзотерических (для избранных) и экзотерических («соборных») идей эпохи: философских, эстетических, религиозных.

Башня Вяч. Иванова осуществила синтез идей — гуманистических и соборных, светских и религиозных. И хотя она, начиная с 1905 года, просуществовала немногим более шести лет, ее след в судьбе русской интеллигенции и культуры остался значимым на долгие годы. Рождавшиеся на Башне мысли о понимании и единении людей были проникнуты духом религиозной соборности. Огонь и свет Башни надолго сохранился в России.

Ярким продолжением духа Башни Иванова стала Башня Максимилиана Волошина. Первоначально — это просто смотровая «Вышка», наподобие Эйфелевой башни, откуда поэт ведет наблюдение за морем и окрестностями. Затем, когда съезжаются многочисленные гости, она становится симпозионом вроде ивановской Башни. В трагические годы («Убоища, и голод, и война») дом Волошина «слепой и запустелый / Хранил права убежища, как храм, / И растворялся только беглецам, / Скрывавшимся от петли и расстрела. / И красный вождь, и белый офицер — / Фанатики непримиримых вер — / Искли здесь под кровлею поэта / Убежища, защиты и совета». Поэт же «принял жизнь и этот Дом как дар / Нечаянный — мне вверенный судьбою». В нем «всей грудью, к морю, прямо на восток / Обращена, как церковь, мастерская» <...> Войди, мой гость: страхны житейский прах / И плесень дум у моего порога». Однако же в эти катакомбные времена уста поэта замкнуты; но ему «почетней быть твердым наизусть / И списываться тайно и укладкой, / При жизни быть не

¹ См.: Мифологический словарь. М., 1980. Т. 2. С. 206–207.

² Мануйлов В. А. Записки счастливого человека. СПб., 1999. С. 93.

книгой, а тетрадкой» <...> «В уединеньи выплавить свой дух / И выстрадать великое познание»³.

Огонь и свет Башни в Ленинградском университете хранили коллеги Вяч. Иванова, его ученики, последователи и исследователи его творчества, ученики его учеников. Достаточно назвать имена В. М. Жирмунского, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. А. Мануйлова, Д. Е. Максимова и других. О двух последних следует сказать особо.

Виктор Андроникович Мануйлов (1903–1987) — крестник Иванова в жизни и филологии; он не был на Башне, но учился у Иванова в Баку самозабвенно, до конца, из последних сил искать свет и хранить огонь. Иванов назвал Мануйлова «поэтом, пылателью и подвижником... белым книжником» (IV, 90). Верный традициям Иванова, Мануйлов вел деятельную культурную работу: он сыграл огромную роль в сохранении дома-музея Максимилиана Волошина в Коктебеле, в судьбе его рукописного наследия и в его издании. В лучших традициях Вяч. Иванова составлена и издана Мануйловым «Лермонтовская энциклопедия». Многие годы Виктор Андроникович вел на филологическом факультете специальный семинар по литературе — в духе ивановской «общины». Один из его учеников — А. Б. Шишкин — руководит сейчас центром по изучению наследия Вяч. Иванова в Риме. Своим «Запискам» Мануйлов предпослал стихотворение, где в полной мере воссоздан характер его башенной деятельности:

Я много жил, я страстно жил
Не только для себя.
И все растратил и вложил,
Тревожась и любя,
В судьбу совсем чужих людей...
Не жду ни славы, ни награды
И с легкостью тружусь.
Вот отчего и жить я рад,
И смерти не страшусь⁴.

Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904–1987) — истинный петербуржец, из поэтов Серебряного века ему ближе всех Блок и Ахматова. Ю. М. Лотман назвал его создателем науки о символизме. Он оставил книги о Брюсове, Блоке, поэтах XX века, труды, посвященные изучению символистских журналов, а также книги о Лермонтове, заслужившую высокие похвалы Чуковского, Пастернака, других поэтов и коллег. Сам поэт, Максимов был дружен с Ахматовой, Пастернаком, Заболоцким, знал Белого и других видных современников-писателей. Его усилиями в Петербурге были открыты две мемориальные доски Блоку и создан музей-квартира поэта. Едва ли не самое главное дело в жизни Максимова — студенческий спецсеминар, ставший школой науки и жизни многих десятков филологов и поэтов. Вот несколько имен: З. Г. Минц, В. Н. Голицына, Аврил Пайман, А. В. Лав-

³ Волошин М. А. Дом поэта // Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 358–359. (Биб-ка поэта. Б. сер.).

⁴ Мануйлов В. А. Записки счастливого человека. С. 12.



В. А. Мануйлов в Комарово. Фотография 1981 года.

ров, а также поэты андеграунда — Виктор Кривулин, Лена Шварц, Сергей Стратановский и др. Работа Максимова стала отражением и внедрением «башенных» принципов. Иванов был интересен Максиму своему отношением к мифу как к фактору личного жизненного восприятия и поведения. Максимов высоко ценил символистскую теорию Вяч. Иванова и то, что «он объявил мифологизацию литературы, мифотворчество, переход от символа к мифу основной задачей современного искусства, магистральным путем к преодолению декадентского индивидуализма, иллюзионизма и способом приобщения к народной душе...»⁵.

В переживаниях поэтов андеграунда нашли выражение настроения катакомбных поэтов, возвращенных родным Ленинградским-Петербургским университетом. Приведем несколько из них.

Вот сижу я при реках своих Вавилонских,
Вот я плачу (ли плачу?) над Черною Невкой,
Низко арфу повесив на иву, обнявшись
С жизнью — верткой пьявкой, ухабистой девкой.
Вот стою над обрывом, над свисавшей в клуб темнотой.
Это чистым все слышно, это чистым все видно,
И пути их прямы — кресты,
Я ж по кругу вращаюсь в рулетке безвидной —
По бельму слепоты.
Возведи меня на гору, Бог мой простой!⁶

Елена Шварц («Память о псалме», 1982)

Господне Лето! ни шмелей ни шестов
такую не застали благостынь
аресты в мае в райскую теплынь
в июле в пору дачного блаженства
конвейерный допрос поток спящей тьмы
здесь папоротник цвел над протоколом
и торф горел подожный и такого
гримасничанья девы-Костромы
не ведал даже ремизов со своей
своей прелестной нечисти
но вот
переломился август и народ
на освященные под крыло собора
антоновские яблоки несет
и за пределами виза Прокурора
поверх постановления ОСО⁷.

Виктор Кривулин («Господне лето», 2002)

В послесловии к книге Сергея Стратановского «Тьма дневная» Виктор Кривулин написал о его стихах слова, которые могут дать объяснение не только творчества Стратановского, но и других поэтов андеграунда: «...Стратановский остро чувствует, как прорываются на свет Божий протуберанцы древнего хаоса — он регистрирует их вылески раньше, чутье других современных поэтов, может быть, потому, что не боится выглядеть нелепым и несовременно искренним <...>».

Он говорит о жизни и смерти с лагерной серьезностью, не стесняясь трагической приподнятости и исповедальной откровенности. Он говорит о том, о чем нынче в стихах как-то неудобно, неприлично высказываться без цинической гримасы, без «одежды», то есть без той обязательной речевой фигуры иронического умолчания, которая индицирует любое авторское сообщение, помещенное в контекст российской актуальной словесности»⁸.

Цитирование стихов поэтов андеграунда мы закончим «Притчей» их университетского учителя Д. Е. Максимова, которая передает всю парадоксальность его и их поэзии:

«Мне нестерпима смесь добра и мрака,
Хочу добра, хотя бы вверх ногами!»
И друг ответил, отложив перо:
Смотри глазами!
Там черный бык сидел, насвистывая Баха,
И на машинке сочинял добро»⁹.

Уезжая в Италию, Вяч. Иванов произнес слова, которые предварили состояние «башенных» людей, попавших в ситуацию подполья: «Мы притворяемся, что солнце восходит, но разве оно восходит по-прежнему? <...> Мы дошли до такой грани, когда уже не следует ничего говорить. Только молчать»¹⁰.

Знаменательно, что в «Петербургском журнале» 1993 года, посвященном памяти журнала «Ленинград» через 45 лет после его «убийства» постановлением «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», вновь возник разговор о Башне и катакомбах. Искусствоведы М. Ю. Герман и А. Боровский, журналисты О. Хрусталева и М. Токарева, известный музыковед Л. Гаккель назвали период андеграунда «временем тотальной несвободы». Л. Гаккель сформулировал кодекс жизни и творчества башенного человека катакомб. Он — человек профессиональный, знающий защитную силу искусства, умеющий жить безответно, жить не уклоняясь. «Из этих трех звеньев, — писал Леонид Гаккель, — “выходить за пределы”, “жить безответно”, “не уклоняться” — складывается подобие некоей этической системы... В свободе рождаясь, искусство оберегает свободу»¹¹. То, о чем писал Л. Гаккель, проецируется на Башню Вяч. Иванова и его продолжателей.

⁵ Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 208.

⁶ Шварц Е. А. Стихи. Л., 1990. С. 54.

⁷ Кривулин В. Б. Стихи после стихов. СПб., 2001. С. 98.

⁸ Кривулин В. Б. Сквозь призму боли и ужаса // Стратановский С. Г. Тьма дневная. М., 2000. С. 178.

⁹ Максимов Д. Е. Стихи. СПб., 1994. С. 51.

¹⁰ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 98.

¹¹ Петербургский журнал. 1993. № 1–2. С. 366–367.

С. И. Богданов
(Санкт-Петербург)

ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ И ЕЕ КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА

Тезисы доклада

ОСНОВНАЯ ЗАДАЧА — выявление внутреннего смыслового потенциала символа Вавилонской башни (далее — ВБ).

АСПЕКТЫ явления-символа ВБ:

- распространенное в настоящее время *бытовое осознание* ВБ;
- *ортодоксальная религиозная* (в основном христианская) *траптовка* символа ВБ;
- *археологические данные* о реально существовавшей и существующей ВБ (см. рис. 1, 2);
- *исторический аспект* реально существовавших «башен» в древней Месопотамии;
- *историко-архитектурное осмысление* ВБ (реальных зиккуратов и сложившегося архитектурного образа);
- представление о мифе ВБ в *современной научной мифологии*;
- некоторые *языковые особенности* текста легенды о ВБ, существенные для понимания содержательного потенциала символа.

БЛИЗРАСПОЛОЖЕННЫЙ (и лишь слегка затрагиваемый) аспект — **строители ВБ.**



Рис. 1, 2. Руины ВБ (зиккурата Этемнанки) в наши дни (фото 1960-х годов)



Христос дискутирует с докторами. Икона XV в. Италия

МЕТОДИКА анализа:

интерференция вышеперечисленных аспектов явления-символа ВБ с целью выявления наиболее устойчивых признаков-составляющих, свойственных символу.

(Методика анализа основана на предположении, что смысловой потенциал символа — *явление многофакторное*, существующее и проявляющееся в коллективном (бытовом, научном, религиозном) человеческом сознании.)

ОБЩАЯ особенность коллективного представления о ВБ — недоразумение (частое кардинальное противоречие между реально существовавшим и сложившимся о нем представлением):



Рис. 3. Развалины зиккурата в Бирс-Нимруде (Бирс-Нимруд), до сих пор часто отождествляемые с руинами ВВ

- **археологические** недоразумения (см. рис. 3);
- **этимология** названия;
- **изменение формы числа** в еврейском оригинале по догматическим соображениям; точный перевод выражения: «страна (люди) одних уст»;
- **эволюция представлений о внешнем облике ВВ** (см. рис. 4–17).

ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ противоположность **архитектурных архетипов** реальных зиккуратов и виртуальных башен-спиралей.

ПРИЗНАКИ-СОСТАВЛЯЮЩИЕ явления-символа ВВ:

- идея **неоконченности**, невозможности завершения строительства;
- тема **регулярного возобновления**, восстановления ВВ (соответственно — **неизбежность** периодического **разрушения** башни);
- идея массового **объединения** людей, усиления фактора коллективного существования, сопутствующие коннотации;
- идея **цели строительства** ВВ: «чтобы не рассеяться»; «сделаем себе имя, прежде чем рассеяться»; преодоление предначертанной Богом судьбы; избавление от будущего Потопа; создание центра всех племен и знака их равенства; создание оседлого обитания и вечной славы; создание истории (памяти); восстановление разрушенной оси между Небом и



Рис. 4.5. Изображения строительства зиккуратов на глиняных табличках



Рис. 6, 7, 8. Средневековые изображения строительства ВВ

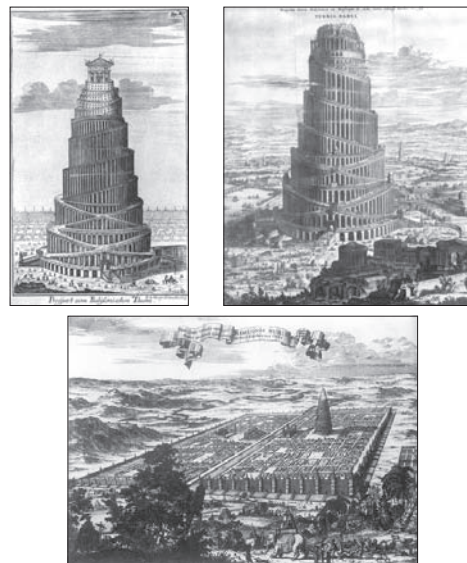


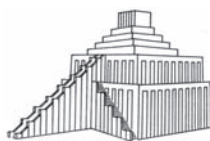
Рис. 9, 10, 11. Мотив ВВ в новое время



E. Unger



R. Koldewey



W. Andrae



G. Martiny



Th. Dombart

Рис. 12, 13, 14, 15, 16. Различные реконструкции Вавилонского зиккурата (Этеменанки)

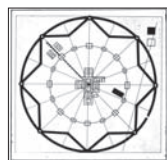


Рис. 17. «Сфорзинда», арх. Филарете, 1460 г. Генетически восходит к античному плану восьмигранной Башни Ветров в Афинах (I в. до н. э.)

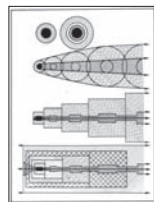


Рис. 18. «Динамический город», арх. Докснадск

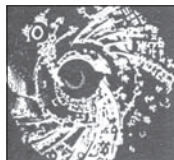


Рис. 19. Город Ауервиль. Индия, 1970-е годы. Реализованный проект «Города-спирали», арх. Т. Фрича

- Землей (реминисценция — «Лестница Иакова», «Вефиль»); связь с божественным предначертанием — «овладение землей»;
- тема *греховности* строительства ВБ: грех самообожествления, строительства цивилизации и прогресса, гордыни, самодостаточности и отсутствия альтернативных решений, распри, создания единой общечеловеческой культуры; иудейская легенда; греховность знаменитых строителей ВБ;
- *богоборческие* мотивы;
- тема *враждебного вмешательства богов* языческого пантеона;
- тема *многоязычия*;
- единство «*башня — город*»: два предания в тексте Библии; единство «башня — государство — город»; общий архитектурный архетип ВБ (реальной и виртуальной) и идеальных городов в социальных утопиях (см. рис. 18–20).

В совокупности наиболее устойчивые внеконнотативные признаки-составляющие символа ВБ позволяют сформулировать следующее **определение**:

Вавилонское столпотворение — это масштабное коллективное предприятие, объединяющее разнородные массы людей в едином организованном созидательном процессе, который либо не завершается запланированным конечным результатом, либо завершается результатом, который в дальнейшем неминуемо обречен как на разрушение, так и на постоянное воспроизведение. Это предприятие представляет собой строительство нового (преобразование существующего) путем организации коллективного существования масс людей с целью достижения осознанного идеала, отсутствующего в современной действительности, и содержит в себе большую опасность неадекватных социальных и личностных последствий.

Ср. у А. Ф. Лосева о Платоне: идейность и необходимость во имя убеждений перделывать окружающую действительность.

ДВА пути, данных человеку Богом. Знаменитые строители ВБ: Нимрод, Александр Македонский, Петр I, Александр II.

ЛИТЕРАТУРА

- Архитектурная бионика. М.: Стройиздат, 1990.
- Бернен С., Бернен Р. Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи. 1200—1700. СПб.: Академический проект, 2000.
- Библейская история при свете новейших исследований и открытий / Сост. А. П. Лопухин. СПб., 1889. Т. 1.
- Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В рус. пер. с приложениями. 2-е изд. Брюссель, 1983.
- Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996.
- Бойд, Роберт Т. Курганы, гробницы, сокровища: Иллюстрированное введение в библейскую археологию. Korutal, 1991.
- Гальбати Э, Пьяцца А. Трудные страницы Библии: (Ветхий Завет). Милан; М., 1992.

- Ганалаян А. Т. Армянские предания. Ереван, 1979.
- Гелзей, Генри. Библия для всех: Библейский справочник. СПб., 2000.
- Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. М., 1997.
- Дандаваева М. М. Сведения о городах Ассирии и Вавилонии в античной традиции // Ассириология и египтология. СПб., 2000. С. 59—71.
- Дьяконов И. М. Предыстория армянского народа. Ереван, 1968.
- Иллюстрированная полная популярная библийская энциклопедия / Труд и издание Архимандрита Никифора. М., 1891.
- История Армении Моисея Хоренского (Мовсеса Хоренаци). М., 1893.
- Керам К. Боги, гробницы, ученые. М., 1960.
- Кленгель-Брандт, Эвелин. Вавилонская башня: Легенда и история. М., 1991.
- Косидовский З. Библийские сказания. М., 2001.
- Краммер С. История начинается в Шумере. М., 1991.
- Ллойд С. Археология Месопотамии. М., 1984.
- Лосев А. Ф. Жизнь и творческий путь Платона // Платон. Собр. соч. М., 1968. Т. 1.
- Марголин М. М. Вавилон, Иерусалим, Александрия. Пг., 1923.
- Мень, Александр. Как читать Библию: Руководство к чтению книг Ветхого и Нового Завета. М., 1997. Ч. 1.
- Мень, Александр. Радостная весть: Лекции. М., 1991. Вып. 1.
- Мифология: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. 4-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1998.
- Словарь библийского богословия. Брюссель, 1974.
- Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990.
- Толковая Библия / Под ред. А. П. Лопухина. Стокгольм, 1988. Т. 1.
- Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 6—17.
- Тресидер Дж. Словарь символов. М., 1999.
- Трубачевой Н. С. Вавилонская башня и смешение языков // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1990. Т. 49. № 2. С. 152—160.
- Флавий, Иосиф. Иудейские древности. Минск, 1994. Т. 1.
- Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1986.
- Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.
- Христианство: Энциклопедический словарь. Т. 1. М., 1993.
- Череп Э. Библийские холмы. М., 1986.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М., 1999.
- Sefer ha-Osechur. Noach. Ливорно; Пг., б. г. (раввинский источник).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Бытие 11: 1—9

А. Все люди на земле имели один язык и одинаковые слова. Двинувшись с Востока, они нашли в земле Сеннаар долину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а асфальт

вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню высотой до небес; и сделаем себе имя, чтобы мы не рассеялись по лицу всей земли. И сошел Яхве посмотреть город и башню, что строили сыны человеческие. И сказал Яхве: вот один народ, и один у всех язык; это первое, что начали они делать, и не отстанут они от того, что надумали делать. Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Яхве оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Бавель (Вавилон), ибо там смешал Яхве языки всей земли, и оттуда рассеял их Яхве по всей земле.

(Мифология: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. 4-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 109)

Б. На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с востока, (люди) нашли в земле Сеннаар [т. е. в Двуречье] равнину и поселились там. И сказали друг другу: «Наделаем кирпичей и обожжем огнем». И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: «Построим себе город и башню высотой до небес; и сделаем себе имя, прежде чем рассеяемся по лицу всей земли». И сошли боги* посмотреть город и башню, которую строили сыны человеческие. И сказали боги* «Вот, один народ, и один у всех язык. И вот что они надумали делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же и смешаем там их язык, так чтобы один не понимал речи другого». И рассеяли их боги* оттуда по всей земле. И они перестали строить город. Посему дано ему имя «Вавель» [по-еврейски «Врата Божьи»], ибо там смешали боги* язык всей земли и оттуда рассеяли их боги* по всей земле.

В. И была на всей земле речь одна со словами немногими. И случилось: когда двинулись с востока, они нашли долину в земле Сенаар, и поселились там. И сказали друг другу: давай-ка, наделаем кирпичей и обожжем их в обжигальне; и стали у них кирпичи вместо камней, а смола горная стала у них вместо глины. И сказали они: давай построим себе город и башню, главою до небес, и сделаем себе знаменье, чтобы мы не рассеялись по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: ведь народ один и речь у них одна, и это лишь начало их деяния, а теперь для них не будет недостижимо все, что они задумают делать. Сойдем же и смешаем там речь их, чтоб один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле, и они перестали строить город. Поэтому наречено ему имя Вавель, ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по лицу всей земли.

(Дословный русский перевод Е. Н. Штейнберга, Вильна, 1901)

* Так в еврейском оригинале: «элогим» — боги. В церковных переводах Библии это слово по догматическим соображениям передается единственным числом — «бог».

Отрывок из эпического сказания «Энмеркар и правитель Аратты»

(глиняная табличка, датируемая ок. 4000 г. до н. э.,
пер. В. К. Афанасьевой)

В стародавние времена змей не было, скорпионов не было,
Гиен не было, львов не было,
Собак и волков не было,
Страх и ужаса не было,
Человеку соперников не было,
В те дни страны горные Шубур-Хамази,
Многоязыкий Шумер, Гора великая Сутей княжественных,
Аккад, Гора вседостойная,
Марду, страна горная, что в безопасности покинута,
Вся вселенная, в попечении божьем,
Славили Энгиза на одном языке.
И тогда государь ревнивый, князь ревнивый, царь ревнивый,
Энки, государь ревнивый, князь ревнивый, царь ревнивый,
Ревнитель владык, ревнитель князей, ревнитель царей,
Энки, господин изобилия, *властелин красноречия,*
Всеразумнейший попечитель страны,
Мудрец-предводитель всех богов,
Одаренный мудростью Эредуга хозяин,
В их устах языки изменил, разногласие установил,
Когда речь человечья единой была.



Вавилонские Башня П. Брейгеля Старшего (1563, ок. 1564 г.)



1563. Музей истории искусства, Вена

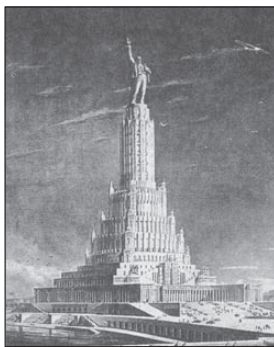


Ок. 1564. Музей истории Бейманса ван Беннингена, Роттердам

Вавилонская Башня в XX веке



В. Татлин. Модель памятника II Коммунистическому Интернационалу. Проект. 1919



Б. Иофан. Дворец Советов. Проект. Москва. 1933

Вавилонская Башня в изображении современных художников



о. Владислав Провоторов. Ноев ковчег

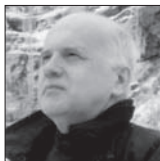


А. Андреев. Вавилонская башня

СПРАВКА ОБ АВТОРАХ



нино статуса русского языка в современном обществе: является председателем Научно-методического совета по русскому языку и культуре речи при Министерстве образования и науки РФ, был организатором и участником X Конгресса Международной Ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), Фестиваля русской речи, многих международных и всероссийских конференций. Награжден несколькими государственными наградами, удостоен премии Президента Российской Федерации за заслуги в области образования.



Константин Маркович Азадовский. Историк литературы, переводчик, критик и эссеист. Окончил Ленинградский университет (филологический и исторический факультеты). В 1971 году защитил кандидатскую диссертацию, посвященную Фр. Грильярцери. Автор более 300 печатных работ, в том числе книг: «Николай Клоев. Путь поэта» (Л., 1990), «Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке» (СПб., 1992; 1999), «Письма Клоева к Александру Блоку. 1907–1915» (М., 2003), «Рильке и Россия» (СПб., 2003) и др. Участвовал во многих международных конференциях (Россия, Германия, США, Франция, Швеция и др.). Член-корреспондент Германской академии языка и литературы (1992).



Гражина Бобилевич. Филолог-русист, доктор, доцент Института славистики Польской Академии наук в Варшаве. Область научных интересов — взаимосвязь искусств в XIX и XX веках: русская литература и другие виды искусства (русская, польская, западноевропейская живопись, музыка, скульптура, архитектура). Ею опубликованы книги: «Kolo w poezji młodszych symbolistów rosyjskich — Aleksander Blok i Andrzej Biely» (Wrocław, 1988), «Wyobraźnia poetycka — Wacław Iwanow w kręgu sztuki» (Warszawa, 1995), главы о литературе, культурной жизни Серебряного века в книге: «Historia literatury rosyjskiej

XX wieku» (Warszawa, 1997). Среди статей можно назвать: «Живопись мастеров итальянского Возрождения в творчестве Вячеслава Иванова» (Paris, 1994); «Клод Ашель Дебюсси в русской культуре рубежа XIX–XX веков» (Велико Търново, 1999); «Поль Гоген в русской культуре рубежа XIX–XX веков» (Б. м., 2002); «Искусство танца в русской поэзии конца XIX — начала XX веков» (Kraków, 2002) «Ивановская поэтика греческого храма» (Wien, 2003) и др.



Николай Алексеевич Богомолов. Профессор МГУ, зав. кафедрой литературно-художественной критики на факультете журналистики. Сфера интересов — история русской поэзии (с особым вниманием к концу XIX — началу XX в.), стиховедение, текстология. Автор книг: «Михаил Кузмин. Статьи и материалы» (М., 1995); «Стихотворная речь» (М., 1995); «Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха» (совм. с Дж. Малмстадом; М., 1996); «Русская литература начала XX века и оккультизм» (М., 1999); «Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания» (Томск, 1999); «Mikhail Kuzmin: A Life in Art» (совм. с Дж. Малмстадом; Cambridge, 1999); «От Пушкина до Кирилова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии» (М., 2004); «Университетские годы Валерия Брюсова: Студенчество» (М., 2005). Участвовал во многих конференциях, в том числе в международных конгрессах, организованных при участии Центра по исследованию Вяч. Иванова («Convivium») (1995, 1998).



Роберт Бёрд (Robert Bird). Филолог-русист, доцент Чикагского университета. Область научных интересов: русская литература и философия XIX–XX вв., русско-советское кино, теория повествования (нарратива). Специальные темы изучения — Вяч. Иванов, П. А. Флоренский, А. П. Платонов, А. А. Тарковский. Основные публикации: монографии «The Russian Prospero: The Creative Universe of Vyacheslav Ivanov» (в печати), «Andrei Rublev» (British Film Institute, 2004); подготовил научное издание «Перепиши из двух углов» Вяч. Иванова и М. О. Гершензона» (М., 2006); перевел и отрецензировал книгу «Selected Essays» (Northwestern University Press, 2001); соредатор специальных сборников статей, посвященных Вяч. Иванову (журнал «Russian Literature», 1998) и А. Ф. Лосеву («Studies in East European Thought», 2003). В настоящее время готовит книгу монографии: «Отраженный наррат: Очерки о Вяч. Иванове», «Engaging Fictions: Russian Modernism and the Origins of Narrative Theory» и «Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema».



Филипп Вестбрёк (Philip Westbroek). Филолог-славист, аспирант Амстердамского университета. Область научных интересов: русский модернизм и влияние классической античности, немецкой литературы и философии на творчество Вяч. Иванова. Автор статей: «Фрагмент несовершенной трагедии “Антигона” Вячеслава Иванова» (Europa orientalis. 2002. 1 N 2); «Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова» (Вяч. Иванов: Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003) и др.



Юлия Евгеньевна Галанина. Филолог, старший научный сотрудник Музея-квартиры А. Блока (филиала Государственного музея истории Санкт-Петербурга). Одна из создателей экспозиции Музея-квартиры А. Блока, автор концепции и куратор выставок, посвященных ежегодных научных конференций, посвященных А. Блоку. Участник конференций в Тарту, Новгороде, Пскове, посвященных творчеству А. Блока. Автор ряда статей и архивных публикаций по истории русской литературы и театра начала XX в.



Елена Валерьевна Глухова. Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник Русской антропологической школы (РГТУ, Москва). Окончила философский факультет Тартуского университета. Сфера интересов: история, поэтика, библиография русской литературы Серебряного века; антропология. Основные публикации в сборниках русской антропологической школы (см. на сайте: www.kogni.narod.ru), в сб. «Владимир Соловьев и культура Серебряного века» (М., 2005).



Наталья Юрьевна Грякалова. Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), руководитель группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем Александра Блока. Область научных интересов: история русской литературы конца XIX — первой четверти XX в., проблемы поэтики, текстология, архивные разыскания. Принимала участие в работе международных семинаров и конференций: «Русский символизм и революция» (Италия, 1993), «Школа органического искусства и Елена Гуро» (Финляндия, 1996), «Русская диаспора: саморефлексия и самоидентификация» (Тарту; Таллинн, 1996), «Русский символизм в зеркале XX столетия» (Санкт-Петербург, 1999) и др. Автор ряда статей по творчеству А. Блока, Б. Пильняка, В. Розанова и других представителей культуры Серебряного века.

Ею подготовлены издания: «Русские поэты "серебряного века"» (1991), «Александр Блок: Pro et contra: Антология» (2004) и монография: «Малые жанры в русской прозе XX века: Генезис и типология (Perugia, 2003).



Юлия Борисовна Демиденко. Историк, искусствовед, заместитель директора ГМИ СПб по научной работе. Окончила Ленинградский государственный университет, кафедру истории искусства. Сфера научных интересов: русская графика XIX — первой половины XX в., история юстиции, история художественного быта XIX–XX вв., искусство игровых карт. В качестве художественного критика сотрудничала с газетой «Коммерсант». Публиковалась в журналах «Наше наследие», «НоИм» и др. Автор альбома «Интерьер в России: традиции, мода, стиль» («Аврора», 2000), справочника «Музеи Петербурга», альбома

«Русский модерн» (коллектив авторов; М., 2005), каталогов ряда выставок. Участвовала в различных конференциях, в том числе посвященных А. Блоку. Редактор альманаха печатной графики «Оттиск» (2002, 2003, 2005), научный редактор «Словаря русских художников XX века» (СПб.: «Азбука», в работе).



Павел Вячеславович Дмитриев. Заведующий издательским отделом Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки (с 2001 г.). Под его редакцией выпускается периодический сборник «Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки», книжные серии «Заблудившийся Петербург», «Российская драматическая библиотека», «Русская художественная летопись», «Theatron: История и теория зрелища» и другие издания (всего 30 названий). Область научных интересов — русская культура первой трети XX в. (от первой русской революции до «года великого перелома»). За последние 10 лет им опубликовано 30 научных работ по истории русского театра, музыки и литературы в научной и периодической печати России и Европы, в частности в журналах «Литературное обозрение», «Всемирное слово», «Новое литературное обозрение», «Русская литература», «Zeitschrift für Slavistik», сборниках «Минушнее», «Balaagan», «Europa Orientalis» и др. Готовятся две книги под его редакцией: сборник критических работ М. Кузмина (для серии «Литературные памятники») и сборник вокальных циклов М. Кузмина (для издательства «Музыка»).



Лариса Николаевна Иванова. Работала научным сотрудником Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Выпускница филологического факультета Ленинградского государственного университета. Участвовала в научных конференциях, посвященных Вяч. Иванову, Л. Андрееву, Ф. Сологубу, В. Соловьеву, А. Блоку и др. В 1998–2001 г. подготовила описи архива Вяч. Иванова в Риме; см.: «Римский архив Вячеслава Иванова: К истории архива и библиотеки Вяч. Иванова» (Ежегодник РО ПД на 1997 г. СПб., 2002); «Римский архив Вячеслава Иванова. Ч. 2: Перепица на русском языке» (Ежегодник РО ПД на 1998–1999 г. СПб., 2003). Автор статей и публикаций о Л. Н. Андрееве, В. И. Иванове, И. Северяnine.



Татьяна Васильевна Игошева. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. Сфера научных интересов — поэзия первой половины XX в. Принимала участие в Блоковских чтениях (2002, 2003, 2004) в Санкт-Петербурге (Музей-квартира А. А. Блока), в ряде других конференций: «Журналистика русского модернизма: К столетию выхода первого номера журнала "Веса"» (М., 2004); «Печать и слово» (Санкт-Петербург, 2004); «Источниковедение и история новой русской литературы» (Санкт-Петербург, 2004); «Пушкин и мировая культура» (Санкт-Петербург, 2004); «Статус писателя в русской литературе XX века» (Тарту, 2004) и др. Его подготовлены учебные пособия: «Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого» (Новгород, 1999), «История русской поэзии: Серебряный век» (В. Новгород, 2002). В соавторстве с В. В. Мусатовым и Г. В. Пе-

тровой: библиографический указатель «Весь» (1904–1909); (В. Новгород, 2002; совместно с Г. В. Петровой); исследование «“Стихи о Прекрасной Даме” Александра Блока: поэтика религиозного символизма» (В. Новгород, 2004).



твное знание как синтез наук) и ряда статей по проблемам развития русской литературы конца XIX — начала XX в. и творчеству Л. Андреева, Б. Зайцева, И. Бунина, Б. Шмелева, А. Ремизова и др.



тариев томов петербургской издательской серии Российского христианского гуманитарного института «Русский путь»: «П. А. Флоренский: pro et contra» (1996; 2-е изд. — 2001), «Москва / Петербург: pro et contra» (2000), «Л. Н. Толстой: pro et contra» (2000), «М. М. Бахтин: pro et contra» (в 2-х т. 2001–2002); «Ф. И. Тютчев: pro et contra» (2005). К. Г. Исупову принадлежит более 200 книг и статей, среди которых: «Русская эстетика истории» (СПб., 1992); «История эстетической мысли» (СПб., 2000); Флоренский П. А. «Оправдание Космоса» (сост., вступ. статья, комментарий) (СПб., 1994); Ильин В. Н. «Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого» (вступ. статья, примеч.; СПб., 2000) и др.



Ольга Александровна Кузнецова. Научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), доцент Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Сфера научных интересов: творчество А. А. Блока, Вяч. Иванова, русский символизм, текстологическая проблематика, балет. Основные публикации: текстология и комментарии в академическом собрании сочинений А. Блока, редактирование сборника «Русский модернизм: проблемы текстологии», составление антологии «Поэты Серебряного века. Символизм». Она — автор статей о творчестве А. Блока, Вяч. Иванова, Георгия Иванова и др.



Александр Васильевич Лавров. Член-корреспондент Российской Академии наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Автор книг «Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность» (М., 1995), «Этюды о Блоке» (СПб., 2000), «Символисты вблизи» (СПб., 2004; совместно с С. С. Гречишкиным), статей и публикаций по истории русской литературы эпохи модернизма. Участник многих международных конференций, в том числе посвященных творчеству Вяч. Иванова.



Олег Андершанович Лекманов. Историк литературы, доктор филологических наук, автор более 200 опубликованных исследований, в том числе монографий «Книга об акмеизме и другие работы» (Томск, 2000), «Осип Мандельштам» (М., 2004). Сер. «Жизнь замечательных людей», «В лабиринтах романа-загадки. Комментарий к роману В. П. Катаева “Алмазный мой венец”» (в соавторстве с М. Котовой, при участии Л. Видгофа) (М., 2004) и др.

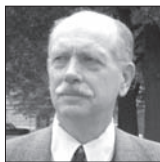


Дина Махмудовна Магомедова. Доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы Российской Академии наук. Область научных интересов: история русской литературы конца XIX — начала XX в., текстология, проблемы поэтики. Участник группы по подготовке академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока. Основные публикации: «Автобиографический миф в творчестве А. Блока» (М., 1997); «Комментария Блока» (М., 2004); «Филологический анализ лирического стихотворения» (М., 2004); статьи в академической истории литературы в 2 т.: «Русская литература рубежа веков: 1890-е — начало 1920-х гг. (М., 2000–2001); ряд статей, посвященных проблемам творчества русских символистов, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, В. Ф. Ходасевича и др.



Деннис Мишкевич. Профессор Emeritus в университете Дьюк, Северная Каролина. После бакалавриата по музыке в Иельском университете защитил там же диссертацию по кафедре славянских языков и литературу. Преподавал в колледже Коннектикута, затем в университетах Мичигана, Эмори и Дьюк. Автор монографий «Semantic Functions in Zaum» (North Holland; Amsterdam, 1984); «Russian Vocal Music. Liturgical and Secular pieces selected and arranged for the Yale Russian Chorus» (New Haven, 1983; 3-е изд. — 2005); «Toward a Definition of Acmeism» (1975), ряда статей о поэзии и поэтике модернизма. Занимается композиторской деятельностью, соучредитель оперы Лансинг в Мичигане, дирижирует и аранжирует для Русского хора Иельского университета, который основал еще в свою бытность там студентом. В 2003 г. награжден Иельской школой музыки за «исключи-

тельный вклад в международную музыкальную культуру», в 2004 г. по Декрету Президента Российской Федерации получил медаль «В память 300-летия Санкт-Петербурга».



Николай Иванович Николаев. Заведующий Отделом редких книг и рукописей Научной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета. Занимается историей европейского и русского книгопечатания XV–XVIII вв., а также изучением деятельности представителей «круга Бахтина»; принимал участие в подготовке текстов и комментировании трудов М. М. Бахтина (Собр. соч., М., 2003. Т. 1) и Л. В. Пумпянского (Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000). Принимал участие в Международной конференции «Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура» (Санкт-Петербург, 2002) и др. Автор ряда статей по истории русской литературы.



Геннадий Владимирович Обатнин. Преподаватель русской литературы и языка Хельсинкского университета, PhD (2000), автор монографии «Иванов-мистик. Окультистские мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова. 1907–1919» (М., 2000), ряда статей о творчестве Вяч. Иванова и публикаций его архивного наследия, а также работ по истории русской литературы и общества эпохи модернизма.



Светлана Дмитриевна Титаренко. Доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сфера научных интересов: теория и история поэзии, история символизма, мифопоэтика, современные методы анализа и интерпретации текстов, герменевтический комментарий как тип перевода. Принимала участие в международных конференциях, посвященных поэтике русского сонета, русскому символизму, творчеству писателей Серебряного века. Автор монографии «Сонет в поэзии Серебряного века: художественный канон и проблема стилизового развития» (1998) и статей по проблемам философии и поэтики

русского символизма и творчеству Д. Мережковского, Вяч. Иванова, К. Бальмонта, М. Володина, Б. Грюсова, М. Цветаевой, И. Бродского и др. Последние работы — научные комментарии к поздним статьям К. Бальмонта и Вяч. Иванова.



Ольга Леонидовна Фетисенко. Филолог-русиист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. В 1993–1999 гг. — научный сотрудник Музея-квартиры А. Блока. Область научных интересов: история русской литературы XIX — первой половины XX века, текстология, консервативные течения в русской общественной мысли, история церкви. Основная деятельность связана с подготовкой академического Полного собрания сочинений и писем К. Н. Леонтьева (заместитель главного редактора этого собрания). В последние годы за-

нимается также изучением нежданного наследия Е. П. Иванова. Основные публикации: статьи в изданиях Пушкинского Дома (об. «Достоевский. Материалы и исследования»), «Александр Блок. Исследования и материалы», «Христианство и русская литература», в журнале «Русская литература» — с 2000 г.; комментарии к Полному собранию сочинений К. Н. Леонтьева (Т. 1–7. СПб., 2000, издание продолжается).



Мария Цимборска-Лебода (Польша, Люблин). Выпускница Варшавского университета и МГУ, доктор наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы и культуры Университета Марии Кюри-Склодовской. Сфера интересов: теория и эстетика театра, русская религиозно-философская мысль в европейском контексте. Участвовала в конференциях: Colloque «Vlacheslav Ivanov» (Genève; Cartigny, 1992); «Sixth International Vyacheslav Ivanov Symposium» (Будапешт, 1995); «Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация» (Парти, 1996). Автор книг: «Dramaturgia Leonida Andriejew» (Warszawa, 1982); «Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich» (Lublin, 1992); «Twórczość w kręgu mitu» (Lublin, 1997); «Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви» (Томск; М., 2004). Автор статей: «Театральные утопии русского символизма» (1984); «Миф и ритуал в трагедиях В. Иванова», «Litteraria Humanitas» (1993); «Le drame, la musique et le théâtre: la conception symboliste de l'homme» (1994); «Эстетическая мысль Вячеслава Иванова в контексте теории и антропологии театра XX века» (1997); «К проблеме “Мережковский и Вяч. Иванов”». Переписка Д. С. Мережковского с Вяч. Ивановым» (1999, совместно с Н. Богомоловым).



Андрей Борисович Шишкин. Филолог-русиист. Окончил филологический факультет Ленинградского государственного университета, занимался в семинаре проф. В. А. Мануйлова. Работал сотрудником Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Живет и работает в Италии. Профессор Университета Салерно, директор Исследовательского центра Вяч. Иванова в Риме. Автор ряда работ по истории русской литературы XVIII — начала XX в. Автор монографии «История Башни Вячеслава Иванова» (Рим, 1996), один из организаторов и постоянных участников конференций, посвященных изучению творчества Вяч. Иванова (Гейдельберг, Рим, Вена, Женева, Санкт-Петербург и др.). Совместно с Даниелой Рицци — составитель и редактор серии «Русско-итальянский архив» — «Archivio russo-italiano» (Т. 1–4. 1997–2005, издание продолжается).

SUMMARY

The title of Denis Mickiewicz's article is "The Height of the Tower". One way of determining the heights of a poetry already noted for its complexity is to look at the selection and arrangement of its pictorial elements. This paper examines the purely visual and dogmatic properties of iconography in the programmatic sonnet *Apollini*. The exclusive reference to Dante leads to a common incorporation of Biblical and Classical concepts and, more tellingly, to similar methods of exposing noumenal insights not registered by one's senses, as seen in *Paradiso* and in Medieval icon painting. Ivanov's fervently cosmic outlook, in contrast to the increasingly "here and now" oriented imagination of his peers and successors emerges, notwithstanding its starkly condensed diction, as our most solid link with a millennia-old worldwide tradition of spiritually elevated poetry.

In the essay "V. Ivanov and new mythology" Ph. Westbrook proposes the thesis that Ivanov's conception of myth and his synthetic view on culture can be considered as a continuation of the romanticist concept of "New mythology" ("Neue Mythologie"). The basic idea of this concept is the synthesis of philosophy and theology, knowledge and faith, paganism and Christianity in which art plays a central role. In this paper it becomes clear that Ivanov's ideas are very close to some fundamental ideas of the German idealist philosopher Friedrich Schelling. To this theme still little attention has been paid.

In his essay "From the Life of the Tower, 1908–1910" N. A. Bogomolov presents new materials from the least-studied period in the history of Ivanov's Tower apartment. Mostly these materials comprise M. M. Zamiatina's letters to V. K. Shvartsalov during the latter's absences from Petersburg. This chronicle of everyday events reveals the tracings of the intellectual life of Ivanov and his contemporaries.

Konstantin Azadovskii's essay "Two Towers, Two Myths: Stefan George and Viacheslav Ivanov" studies Ivanov's reception of Stefan George and the similarities between their oeuvres. Both, according to the author, manifested the ideal of a "poet-high priest" and a "master"; both instituted a particular kind of esoteric community in their respective milieux (George's *Kreis* and Ivanov's Tower). The two poets likewise shared common roots in French symbolism and Nietzsche. However by 1904–1905 Ivanov was already expounding theories of *sobornost'* and universal art, whereas George always remained a proponent of aristocratic aestheticism.

A. V. Lavrov focuses on Maksimilian Voloshin's 1907 essay "A Crown of Fig Leaves," which remained unpublished during the writer's lifetime. Voloshin comes to the defense of the works of two participants in the Tower meetings, Mikhail Kuzmin's novel *Wings* and Lidia Dmitrievna Zinov'eva-Annibal's *Thirty Three Monstrosities*, both of which elicited a storm of protest for their non-traditional treatment of "erotic" themes.

In "Blok at the Tower" A. B. Shishkin examines how the myth which Blok created for himself was perceived by the denizens of the Tower, primarily in the works of Lidia Zinov'eva-Annibal and Viacheslav Ivanov. Blok's myth may be characterized as the mystery of the feminine within the layers of transitory life and eternal being; in one sense the feminine is equated to death or Thanatos. Blok's "Unknown Woman" is probably linked directly to the discourse on the philosophy of love which took place at the Tower apartment and is in this sense its supreme poetic expression. The poem "The Unknown Woman" was Blok's key text for Ivanov and Zinov'eva-Annibal who used it to create their own mythopoetic texts about Blok.

L. N. Ivanova's article "Viacheslav Ivanov, Boris Zaitsev and Georgii Chulkov" includes materials from the Ivanov Family Archive in Rome and Pushkin House in Petersburg which recreate episodes in the friendship between these writers in various periods.

E. V. Glukhova writes on the image of Viacheslav Ivanov in Andrei Belyi's essays and memoirs. She narrates the tense relationship between the two writers in the years 1913–1918, culminating in Belyi's unsent letter to Ivanov from 1918 and in the drafts of his essay "Viacheslav Ivanov." Evaluating Ivanov's work from the point of view of anthroposophy, Belyi used the metaphor of the "blinded Oedipus" and wrote of his "threefold" nature. Moreover the author remarks on Belyi's schematic drawings, closely linked to his anthroposophy. Belyi argued that the poetry of both Blok and Ivanov could be viewed as a path of initiation, but whereas Blok completes this path, Ivanov halts at its very beginning.

Gennady Obatnin's work "Towards the Problem 'Vyach. Ivanov as a Writer of Eighties'" dwells upon two poetic texts. Through intertextual analysis author tries to rise the problem of poetic genesis of Vyacheslav Ivanov. Being far from the final conclusions and strict assertions the author offers some clues to define it as a sample of the early Russian modernism poetic culture.

In her essay "The Constant Formula of 'Ascent—Descent—Ascent in the Work of V. I. Ivanov and L. N. Andreev'" L. A. Iezuitova discovers a convergence in the mythopoetic ideas and the means of their realization in the critical writings of the symbolist Ivanov and the artistic prose of the neo-realist Andreev, which she interprets as a result of their respective aspirations towards "the native and the universal".

O. A. Lekmanov and E. V. Glukhova contribute an encyclopedic note "Mandel'shtam and Ivanov," which attempts to gather all available knowledge about the two poets' biographical and creative contacts.

Dina Magomedova's essay "Delayed Response. On Viacheslav Ivanov and Boris Pasternak" reconstructs the two poets' relationship in the 1910's on the basis of memoirs and correspondence. In addition the essay reveals intertextual links between Ivanov's essays and Pasternak's poems in the collections *When It Gets Going* (1956), in particular the connection between Ivanov's essay "Nietzsche and Dionysus" and Pasternak's poem "I always want to get to the very essence."

Iuliia Galanina's essay "Vsevolod Meyerhold at Viacheslav Ivanov's Tower in 1905–1906" concerns the theatre director's relationship to the hosts of the Tower apartment and underscores Ivanov's influence on the development of the Russian theatre.

P. V. Dmitriev devotes his study to Evgenii Znosko-Borovskii's essay "The Tower Theatre," published in the journal *Apollon* in 1910, which he identifies as a kind of theatrical manifesto. The critic used the example of the Tower Theatre to show the main paths of development of the Russian theatre in an "epoch of traditionalism." Thus the ephemeral genre of theatrical criticism gave rise to concepts which contributed to the rise of the scholarly study of the theatre.

Iu. B. Demidenko's essay "Artists at Viach. Ivanov's Tower" highlights the fact that the circle of artists at the Tower was much broader than is commonly recognized, embracing Konstantin Somov, Leon Bakst, Mstislav Dobuzhinskii, Evgenii Lansere, E. Zvantseva, and Sergei Sudeikin. In addition, Maksimilian Voloshin, Margarita Sabashnikova, Z. Grzhebin and Sergei Gorodetskii also considered themselves professional artists. Moreover, Demidenko analyzes the activity in 1906–1908 both of E. Zvantseva's school, which was located beneath the Tower apartment, and of artists whose works were considered emblematic of symbolism and were the subject of heated discussion at the Tower, such as Vrubel' and Čurlionis.

O. L. Fetisenco's "Dream of the Tower (Based on E. P. Ivanov's Archive)" is devoted to an analysis of a diary notation by Evgenii Ivanov, Aleksandr Blok's closest friend. His diaries, held at the Manuscript Department of the Pushkin House, are still awaiting publication, although they present a valuable record of the Silver Age. On 26–27 April 1906, after his first visit to Ivanov's Wednesday soirées, Evgenii Ivanov recorded a dream of the Tower in detail, and not without literary embellishment. According to Fetisenco, several motifs of Ivanov's dream were reflected in Blok's poem "Balaganchik," written soon thereafter.

In his essay "The Idea of the Third Renaissance and Viacheslav Ivanov in the Tower Period" N. I. Nikolaev attempts to demonstrate a connection between Faddei Zelinskii's theory of a third, Slavic renaissance and the second, German renaissance of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Nikolaev then traces the reflection of this link in Russian culture of the early twentieth century, primarily in Zelinskii, Ivanov, and I. F. Annenskii.

The essay "From Archetype to Myth: The Tower as a Symbolic Form in the Works of Viacheslav Ivanov and Karl Gustav Jung" by S. D. Titarenko is dedicated to the interpretation of architectural images of the tower and the tower-shaped temple in Ivanov's work. The images of poetic works such as *Ars Mystica*, the "melopia" *Man*, the cycle *Turris Eburnea*, and *The Tale of Svetomir-Tsarevich* are analyzed by the archetypal method. The main principles of this method point to a common basis in the works of Ivanov and Jung, whose tower projects can be viewed in the context of their creative strategies, which were based on the study of myth and ritual. The essay includes little-known drawings by Viacheslav Ivanov and other previously unpublished materials.

Maria Cimborska-Leboda's essay "After the Tower: An Echo of the Tower Text in Essays by Nikolai Berdiaev and Viacheslav Ivanov during World War I" demonstrates that the cultural and semantic creativity of Ivanov's Tower presupposed the production of ever new texts, potential new discourses, which retained their relevance for later socio-cultural situations. The author supports this claim with references to texts on Russia and the Russian soul created during World War I by Nikolai Berdiaev,

Viacheslav Ivanov and Vladimir Ern, among others. The author traces the roots of this discourse to Ivanov's essays from the period of the Tower ("On the Russian Idea," "Dionysus and Culture," and others). These sources make it possible to reveal the authors' discursive strategies, including the mythologization of discourse on Russia and its dependence upon symbolist categories and concepts such as the oppositions between feminine and masculine, Dionysus and Apollo, and element and form.

Grażyna Bobiliewicz's essay "Conceptualizing the Homes of Viacheslav Ivanov and Their Spatio-Temporal Representation" is devoted to a study of four homes inhabited by Viacheslav Ivanov: the "Villa Java" in Châteline near Geneva (1900–1905); the flat at Tavricheskaia, 25 in Petersburg, known as the Tower (1905–1912); the Moscow flat on Zubovskaii bul'var, 25 (1913–1918); and the flat on via di Monte Tarpeo, 61 (1936–1939). Ivanov's living spaces were all suitably situated and organized. Their interior décor, surrounding landscapes, and modes of life were intricately intertwined with the cultural context at the turn of the twentieth century, when artists tended to mythologize, aestheticize and theatricalize their private lives.

In his essay "Aesthetes in the Tower" Konstantin Isupov establishes a link between the creative practice of Tower inhabitants and guests and the phenomenon of Silver Age aestheticism. Isupov remarks on the overwhelmingly negative connotations of this term in existing studies. However, if aestheticism is taken not only as a device for transferring qualities of art onto life, but as a means of saving culture, then even without appealing to concepts of "mythopoesis" or "creating life" aestheticism can be recognized as manifesting an alternative kind of life within culture. However one also notes the possibility of a playing at aestheticism, which must be distinguished as a derivative and imitative profanation of the main values of the tragic epoch. Moreover, aestheticism can be described as the form of cultural self-awareness in terms of historico-cultural morality and dialogue.

In her essay "The Symbolism of Precious Stones in Viacheslav Ivanov's Poetic Collection *Transparency*" T. V. Igoshcheva investigates the semantics of the mystical idea of transfiguration. Through images of precious stones the theme of transfiguration is systematically unfurled in Ivanov's poetic cycle "The Kingdom of Transparency" from his collection *Transparency*.

In her essay "Viacheslav Ivanov's Journey around Sicily" Ol'ga Kuznetsova suggests viewing Ivanov's creative process as an "ascent" from visual impressions, received during his trip around Sicily in 1892, to the poetic "reality" of the poetic text, in particular the poem "On the Road." Her analysis of the poetic text allows her to discern meaningful departures from the concrete historical and biographical material at the basis of the poem.

Natal'ia Griakalova covers the important topic of "V. N. Kniazhnin as Historiographer of the Symbolist Movement." V. N. Kniazhnin-Ivoilov was a literary scholar, critic and "neo-classical" poet, close to the circle of Viacheslav Ivanov. The essay reconstructs Kniazhnin's conception of literary history, his position in the revolutionary years and his view of the history of Russian symbolism, all on the basis of surviving archival materials.

Robert Bird's essay "A Tower of Peat" unravels the implications behind the curious mention of Ivanov's Tower in Mikhail Prishvin's epic novel *The Chain of Kashchei*.

He demonstrates that Prishvin's continued fascination with the Tower reflects the abiding presence of Russian modernism in Soviet culture of the 1920s. In particular, in his novel and other works of the late 1920s Prishvin finds himself still dedicated to the modernist ideal of transforming life through art, but his focus shifts to the ways in which this engagement with the world requires mediation through complex narrative structures. In Prishvin's own earthy imagery, the release of solar energy requires the excavation of its deposits in layers of peat.

In her essay "Protectors of the Flame, Seekers of the Light: Viacheslav Ivanov's Tower in Our Day" L. A. Iezuitova shows the Tower to be the incarnation of the search for a universal spiritual vertical axis and as a meaningful phenomenon which has left a trace in later Russian underground culture.

In the work by S. I. Bogdanov "The Babel and its cultural Semantics" a task to display the intrinsic meaning of the tower of Babel symbol and its potential in the culture is posed. The methods of the analysis are based on a supposition that the semantic potential of a symbol is a multiple-factor phenomenon, existing and manifested in the collective (domestic, scientific, religious) consciousness of an individual.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (А. Б. Шишкин)	3
Мицкевич Денис (Дьюк, США). Высота Башни	7
Вестбрук Филипп Л. (Амстердам, Нидерланды). Вячеслав Иванов и «новая мифология»	22
Богомолов Н. А. (Москва). Из «башенной» жизни 1908–1910 годов	35
Азодовский К. М. (Санкт-Петербург). Две башни — два мифа (Стефан Георге и Вячеслав Иванов)	53
Лаэров А. В. (Санкт-Петербург). Голос с Башни: «Венок из фиговых листьев» Максимилиана Волошина	74
Шишкин А. Б. (Рим, Италия). Блок на Башне	85
Глухова Е. В. (Москва). Андрей Белый — Вячеслав Иванов: концепция духовного пути	100
Обатиш Г. В. (Хельсинки, Финляндия). К теме «Вячеслав Иванов и литературные вкусы 1890-х годов»	133
Иезуитова Л. А. (Санкт-Петербург). Устойчивая архетипическая формула «восхождение — нисхождение — восхождение» в творчестве Вяч. И. Иванова и Л. Н. Андреева	149
Иванова Л. Н. (Санкт-Петербург). Вячеслав Иванов — Борис Зайцев — Георгий Чулков (Из архивных разысканий)	161
Лекманов О. А., Глухова Е. В. (Москва). Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов	173
Магомедова Д. М. (Москва). Отроченный ответ: к проблеме «Вяч. Иванов и Б. Пастернак»	180
Галанина Ю. Е. (Санкт-Петербург). В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова	187
Дмитриев П. В. (Санкт-Петербург). Статья Е. А. Зноско-Боровского «Башенный театр» как театральный манифест «Аполлона»	206
Демиденко Ю. Б. (Санкт-Петербург). Художники на Башне	212
Фетисенко О. Л. (Санкт-Петербург). Сон о Башне (По материалам архива Е. П. Иванова)	220
Николаев Н. И. (Санкт-Петербург). Идея Третьего Возрождения и Вяч. Иванов периода Башни	226
Титаренко С. Д. (Санкт-Петербург). От архетипа — к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. Иванова и К. Г. Юнга	235
Цимборская-Лебеда Мария (Люблин, Польша). После Башни: эхо «башенного текста» в статьях Н. Бердяева и Вяч. Иванова эпохи Первой мировой войны (дискурс о России и русской душе)	278
Бобилевич Гражина (Варшава, Польша). Концептуализация домов у Вячеслава Иванова и их пространственно-временная репрезентация	294

Исутов К. Г. (Санкт-Петербург). Эстеты на Башне	303
Игошева Т. В. (Великий Новгород). Символика драгоценного камня в поэтической книге Вяч. Иванова «Прозрачность»	310
Кузнецова О. А. (Санкт-Петербург). Путешествие Вяч. Иванова вокруг Сицилии	323
Грыкалова Н. Ю. (Санкт-Петербург). В. Н. Княжнин (Ивойлов) — историограф символистского движения	335
Бёрд Роберт (Чикаго, США). Торфяная Башня	345
Иезуитова Л. А. (Санкт-Петербург). Хранители огня, искатели света: Башня Вячеслава Иванова и наши дни	352
Богданов С. И. (Санкт-Петербург). Вавилонская башня и ее культурная семантика (тезисы доклада)	358
Сведения об авторах	370
Summary	378

Научное издание

БАШНЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Сборник статей

Ответственный за выпуск *О. С. Каппаль*

Редактор *В. С. Кизило*

Корректор *Л. А. Макеева*

Верстка *С. В. Кузнецова*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать2006.

Формат 70×100^{1/16}. Гарнитура Times.

Усл. печ. л. 24. Тираж экз. Заказ №

Отпечатано в типографии СПбИН РАН «Нестор-История»

197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7.

тел. (812)235-15-86, e-mail: nestor_historia@list.ru