PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA
45

DIPARTIMENTO DI LINGUE E
LETTERATURE STRANIERE MODERNE
SEZIONE SLAVISTICA

CULTURA E MEMORIA

Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov

II : Testi in russo

a cura di Fausto Malcovati

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

ЗАПИСКИ
ФАКУЛЬТЕТА
ЛИТЕРАТУРЫ И ФИЛОСОФИИ
ПАВИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
45

ДЕПАРТАМЕНТ ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
ОТДЕЛЕНИЕ СЛАВИСТИКИ

КУЛЬТУРА И ПАМЯТЬ

Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову

II: Доклады на русском языке

Под редакцией Фаусто Мальковати

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

Malcovati, Fausto

Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. —
(Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia; 45. Dipartimento di lingue e letterature straniere e moderne. Sezione slavistica). —
ISBN 88-221-0664-4
1. Ivanov, Vjačeslav Ivanovič
I. Tit.
891.714

Proprietà letteraria riservata
Printed in Italy

© Copyright 1988 by «La Nuova Italia» Editrice, Firenze
1ª edizione: dicembre 1988

L'opera è pubblicata su proposta di una commissione composta dai Professori G. Caravaggi, M. di Salvo, F. Malcovati.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 9
Валерий Блинов. Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма 13
Томас Венцлова. О мифотворчестве Вячеслава Иванова: «Повесть о Светомире царевиче» 27
Мария Деппermann. Звучание образов: Вячеслав Иванов и Чюрленис 45
Юрий Иваск. Рай Вячеслава Иванова 53
Милевойе Йованович. Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вячеслава Иванова 59
Инна Корецкая. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский 83
Николай Котрелев. К проблеме диалогического персонажа (М.М.Бахтин и Вяч. Иванов) 93
Валерий Лепахин. Икона в поэзии и статьях Вячеслава Иванова 105
Татьяна Николеску. Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Диалог о культуре в эпоху революции 117
Василий Рудич. Вячеслав Иванов и античный Рим 131
Лена Силард. Несколько заметок к учению Вячеслава Иванова о катарсисе 143
Мила Стойнич. Повесть о Светомире царевиче: попытка определения жанра 155
Прот. Кирилл Фотиев. «Дионис и Прадионисийство» в свете новейших исследований 163
Ефим Эткинд. Поэзия Новалиса: «мифологический перевод» Вячеслава Иванова 171

ОТ РЕДАКТОРА

Под общим заглавием «Память и Культура» собраны доклады, представленные на Третьем международном симпозиуме, посвященном личности и творчеству Вячеслава Иванова. Симпозиум был созван в Павии 2-5 сентября 1986 года.

Выбор Павии после Иеля (здесь состоялся первый симпозиум в 1981 году) и Рима (где был созван второй симпозиум) не случаен: с 1926 по 1934 год В.И.Иванов каждый год несколько месяцев проводил в павийском Колледжо Борромео; Павия же была особо дорога В.И.Иванову и потому, что там находится место последнего упокоения им высоко почитаемого блаженного Августина.

Представленные работы печатаются в двух томах: в первом воспроизводятся тексты на итальянском, французском и английском языках; во втором — на русском языке.

Чтобы читатель мог легче обозреть темы симпозиума, приводим список всех статей, которые условно распределены по трем разделам; заглавия, набранные курсивом, указывают статьи на русском языке, входящие в настоящий том.

ПОЭЗИЯ

1) Анализ поэтических циклов или стихотворений.

Пьеро Каццола. Идея Рима в «Римских сонетах» Вячеслава Иванова.

Памела Дэвидсон. Цикл сонетов Вячеслава Иванова De profundis amavi.

Миловойе Йованович. Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вячеслава Иванова.

Юрий Иваск. Рай Вячеслава Иванова.

Катриона Келли. Вячеслав Иванов — «Другой»: к вопросу об адресате стихотворения И.Анненского «Другому».

Инна Корецкая. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский.

Алексис Климов. Дионис укрощеный. Два примера философского ревизионизма в «Римском дневнике 1944 года» Вячеслава Иванова.

Джон Малмстад. Fio, ergo non sum.

Лаури Нельсон. Темы и время в «Римском дневнике 1944 года».

2) Поздняя проза: «Повесть о Светомире царевиче».

Мила Стойнич. «Повесть о Светомире царевиче»: попытка определения жанра.

Виктор Террас. «Повесть о Светомире царевиче»: некоторые стилистические и структурные наблюдения.

Томас Венцлова. О мифотворчестве Вячеслава Иванова: «Повесть о Светомире царевиче»

3) Переводы В.Иванова и переводы из В.Иванова.

Николай Балашов. Таксономия сонетов Петрарки и их синтаксис в переводе Вячеслава Иванова.

Ефим Эткинд. Поэзия Новалиса: «мифологический перевод» Вячеслава Иванова.

Сильвия Дзаникелли. Проблемы перевода «Тантала» на итальянский язык.

МЫСЛЬ ИВАНОВА И АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ

1) Культура и Память

Джованна Калебич Креацца. Аспекты трансцендентного в онтологии Вячеслава Иванова.

Лаура Феррари и Альберто Ромити. Память как анти-судьба в «Переписке из двух углов».

Валерий Лепахин. Икона в поэзии и статьях Вячеслава Иванова.

Фаусто Мальковати. К статье В.Иванова «Размышления об установках современного духа».

Джеймс Уэст. «Ты еси».

Розелла Винтерниц Де Вито. Идея культуры Вячеслава Иванова.

2) Греция и Рим.

Эридано Баццарелли. Боги В.Иванова.

Кирилл Фотиев. «Дионис и Прадионисийство» в свете новейших изысканий.

Василий Рудич. Вячеслав Иванов и античный Рим.

Лена Силард. Несколько заметок к учению В.Иванова о катарсисе.

В.ИВАНОВ И СОВРЕМЕННИКИ

1) В.Иванов и его современники.

Валерий Блинов. Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма.

Мария Карлсон. Иванов—Белый—Минцлова: мистический треугольник.

Бернис Глатцер-Розенталь. От декадентства к религии. Иванов и Мережковский.

Патриция Мюллер-Фольмер. Иванов о Скрябине.

Татьяна Николеску. Иванов и Белый.

Андрей Шишкин. В.Иванов и молодые поэты русской эмиграции: переписка с Ильей Николаевичем Голенищевым-Кутузовым.

2) В.Иванов и Бахтин.

Анна Лиза Кроне. Предварительные замечания к теме «Полифония в прозе В.Иванова».

Николай Котрелев. К проблеме диалогического персонажа (М.М.Бахтин и Вяч. Иванов).

Валерий Блинов

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ АКМЕИЗМА

В комментарии к первому тому собрания сочинений Вячеслава Иванова Ольга Дешарт поместила краткий экскурс по поводу мемуарных свидетельств о Вячеславе Иванове и акмеистах, сознавая необходимость подробного исследования этой темы в будущем[1].

Мое сообщение представляет собой часть более обширной работы, которая рассматривает некоторые стороны сложных перипетий взаимоотношений Вячеслава Иванова с акмеизмом как течением, так и с ведущими деятелями его — взаимоотношений, при которых внешние обстоятельства, личные связи, психологические недоразумения и теоретическая аргументация переплетались время от времени самым причудливым образом[2]. Здесь я ограничусь обзором событий 1911 года и обстоятельств возникновения поэтического объединения под названием «Цех поэтов». Замечу сразу, что я не в коей мере не претендую на полноту и что ряд материалов остался мне недоступным.

Создание первого «Цеха поэтов» на квартире Городецкого 20 октября 1911 года следует считать terminus ante quem обособления акмеизма как независимого литературного направления, даже если само название «акмеизм» вошло в употребление несколько позже. Этому, однако, предшествовал целый год, когда напряжение между обеими сторонами нарастало. На мой взгляд, к моменту обособления акмеистов глубинными причинами его должны были быть не только и не столько теоретические разногласия, сколько обстоятельства личного и психологического характера. Вячеслав Иванов как признанный «мэтр» и фактический лидер символизма оказывается едва ли не центральной фигурой этой ситуации.

Как справедливо заметила Ольга Дешарт, каковы бы ни были к ним теоретические претензии, Вячеслав Иванов был высокого мнения об индивидуальном творчестве крупнейших поэтов акмеизма — Ахматовой, Мандельштама и Гумилева[3].

---

[1] В.И.Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1971, т. 1, с.848.

[2] В.Блинов. Вячеслав Иванов и акмеизм (готовится к печати).

[3] В.И.Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1971, т. 1, с.848-849.

Доступные на данный момент материалы не дают достаточных оснований оспорить ее мнение и о том, что в общем и целом он относился ко всем троим с дружеским благоволением[4]. Обратное представление основано почти исключительно на позднейших мемуарных свидетельствах, главным образом, Ахматовой и Надежды Мандельштам[5].

В отношении Надежды Мандельштам, вообще не бывшей свидетельницей событий 1910-1914 годов, вряд ли может быть сомнение, что сообщаемая ей информация идет от Ахматовой[6]. Сам Мандельштам, по словам его вдовы, «упорно не хотел плохо думать о людях, а тем более о прежних товарищах и поэтах», и, очевидно, вряд ли счел бы допустимым столь отрицательно о них высказываться[7].

У Ахматовой, по всей видимости, часто происходила аберрация памяти в угоду либо эмоциональной предвзятости, либо личному поэтическому мифу. Она могла высказывать взаимоисключающие суждения даже относительно фактов, не говоря уже об оценках. Здесь невозможно проанализировать весь спектр высказываний, особенно поздних, Ахматовой о Вячеславе Иванове. Стоит, однако, заметить несомненно противоречивую природу их, содержащую две резко пересекающиеся тенденции — восхищения и уничижения. Вот характерный пример на тему о Башне и о влиянии Иванова на современников: «Это был единственный настоящий салон, который мне довелось видеть /.../. Влияние Вячеслава было огромно /.../. Вячеслав умел оказывать влияние на людей»[8]. И, гораздо позднее, о том же: «Ни прельстителем, ни соблазнителем Вяч. Иванов для нас (тогдашней молодежи) не был... В эмиграции Вячеслав Иванов [стал] придумывать себя «башенного» — Вячеслава Великолепного... Никакого великолепия на Таври[ческой] не было»[9]. Та же линия заметна в оценках Ахматовой как личности, так и творчества Иванова[10]. Любопытно, впрочем, заметить, что более положительные суждения ее тяготеют к 30-м и 40-м годам, а более отрицательные — к 60-м (ср. у Надежды Мандельштам: «Последние годы жизни Ахматова вспоминала акмеистическую молодость, и ее обуревал страх, что будущие литературоведы зачислят акмеистов в младших символистов»[11]).

---

[4] Там же.

[5] А.Ахматова. Сочинения [Мюнхен], 1968, т. 2, с.169 и т. 3 [Париж], с.153; Н.Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970, с.161; Вторая книга. Париж, 1972, с.46-56.

[6] Н.Мандельштам. Вторая книга. Париж, 1972, с.38, 46.

[7] Там же, с.41.

[8] Л.Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Париж, 1984, т. 1, с.71, запись от 8 февраля 1940 года.

[9] А.Ахматова. Сочинения, т. 3, с.153.

[10] Л.Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Париж, 1984, т. 1, с.47, 163; т. 2, с.449; А.Ахматова. Сочинения, т. 2, с.340.

[11] Н.Мандельштам. Вторая книга, с.48.

Я должен признать, что причина сочетания у Ахматовой этих крайностей остается мне до конца не понятной: здесь ощущается явный недостаток материалов. Ниже я попробую, однако, высказать несколько предварительных соображений о возможной подоплеке настойчиво негативного компонента в этом отношении.

Ахматова, как мы знаем, привнесла и упорно отстаивала мысль об открытой нелюбви Вячеслава Иванова к троим акмеистам как в литературном, так и в личном плане, например: «Пишут, будто он ввел меня в литературу. Ложь: он терпеть меня не мог. И Гумилева, и Осипа»[12]. Не довольствуясь высказыванием собственного мнения, она привлекает и чужие авторитеты: «Воспоминания сестры Аделаиды Герцык утверждают, что Вячеслав Иванов не признавал нас всех»[13]. В опубликованном тексте воспоминаний Евгении Герцык мы не обнаруживаем ничего подобного. Сказано: «В тот год зародилась литературная группа «Аполлона». В отдельности ценя некоторых из молодых поэтов, будущих акмеистов, Вяч. Иванов яростно нападал на эстетствующий дух кружка»[14].

В конспективном тексте Ахматовой «Заметки об акмеизме» мы находим упоминание о надежде Гумилева на поддержку Брюсова «в пику Вяч. Иванову, который сразу был открыто враждебен (см. письма)»[15]. О каких письмах идет речь — неясно. Доступный нам эпистолярный материал об «открытой враждебности» (в сильном смысле слова) с его стороны не свидетельствует. Надо полагать, искомые письма должны были находиться в распоряжении Ахматовой в момент написания «Заметок». И, однако, пока они не будут обнародованы, следует воздержаться от суждения об их показательности — мы уже видели, что в угоду своей предвзятости Ахматова исказила смысл замечания Герцык, текстом воспоминаний которой она также должна была располагать. Невольно встает вопрос, нельзя ли допустить, что очевидная враждебность ее к Иванову, с годами усиливавшаяся, могла быть отчасти связана с обстоятельствами первого ее появления на Башне? Вспомним процитированное: «Пишут, будто он ввел меня в литературу. Ложь». Вопрос этот чрезвычайно запутан.

Версия о восторженном приветствии Вячеславом Ивановым молодой жены Гумилева при знакомстве с ней и предсказании им ее поэтической славы, возводимая к «Петербургским зимам» Георгия Иванова, сейчас опровергнута архивными данными. Появление это состоялось 13 июня 1910 года, и мы знаем из письма М.М.Замятиной к В.К.Шварсалон от 16 июня, что реакция «мэтра» на стихи дебютантки была прохладной и сдержанной: «Вячеслав очень сурово прослушал ее сти-

---

[12] Л.Чуковская. Записи, т. 2, с.451.

[13] А.Ахматова. Сочинения, т. 2, с.169.

[14] Е.Герцык. Воспоминания. Париж, 1973, с.61.

[15] Г.Суперфин, Р.Тименчик. Письма А.А.Ахматовой к В.Я.Брюсову. — «Cahiers du Monde Russe et Sovietique», 1974, XV (1-2), p.196.

хи, одобрил несколько, об остальных промолчал, одно раскритиковал...»[16]. Впрочем, другого вряд ли можно было ожидать: сквозь руки Иванова должно было пройти множество дебютантов и дебютанток[17]. Ольга Дешарт, хоть и принимая версию «Петербургских зим» в предисловии[18], значительно оговаривает ее в комментарии, приводя слова самого Вячеслав Иванова: «Что было? Ничего особенного: пришла молодая женщина. Прочла свои стихи. Хорошие. Я не ожидал. Восхитился. Ей сказал»[19]. Но и этот вариант не соответствует документальным данным. Мне кажется, что можно в известной мере примирить эти документы с версией «Петербургских зим». Как мы видели, Ахматова появилась на Башне впервые в июне 1910 года. Согласно же Георгию Иванову, это произошло в 1911 году[20]. Однако, в 1911 году она (Гумильвица, как называло ее ивановское окружение) была уже законным участником башенных «понедельников» и воспринималась как подающая надежды поэтесса. Из дневника Ф.Ф.Фидлера и письма В.К.Шварсалон к М.А.Бородаевской мы знаем, что она читала на Башне стихи 14 марта 1911 года — в тот вечер, когда она там же познакомилась с Мандельштамом[21]. Более того, на этих встречах она приобрела популярность, что Ахматова признавала сама, говоря о весне 1911 года: «За это время я много писала и пережила свою первую славу: все хвалили кругом — и Кузмин, и Сологуб, и у Вячеслава»[22], — это, в частности, опять же противоречит цитированному заявлению о том, что Иванов и, соответственно, его круг «сразу был открыто враждебен». Наконец, в это же время она сближается с В.К.Шварсалон. Доказательством тому, что сближение между ними было достаточно глубоким, служит обращенное к ней стихотворение «Туманом легким парк наполнился...», написанное в апреле этого года. Ахматова, надо полагать, перестала посещать Башню лишь вскорости после образования «Цеха поэтов», хотя мы знаем из записи Блока, что она еще участвовала в собраниях на ней 7 ноября 1911 года[23]. Следовательно, нельзя исключить, что во время одного из выступлений весной, летом или осенью она и прочитала там стихотворение, вызвавшее особенный энтузиазм Вячеслава Иванова. Если допустить, что стихотворением этим было, как утверждают «Петербургские зимы», знаменитое «Так беспомощно грудь холодела», написанное в сентябре, такой энтузиазм был бы неудивителен. А из воспомина-

---

[16] Там же, с.190.

[17] Ср.: А.А.Морозов. Письма О.И.Мандельштама к В.И.Иванову. — «Записки отдела рукописей ГБЛ», выпуск 34. М., 1973, с.258.

[18] В.И.Иванов. Собрание сочинений, т. 1, с.125.

[19] Там же, т. 2, с.848.

[20] Г.Иванов. Петербургские зимы. Нью-Йорк, 1952, с.78-79.

[21] Г.Суперфин, Р.Тименчик. Письма, с.191-192.

[22] Л.Чуковская. Записки, т. 1, с.124, запись от 8 июня 1940 года.

[23] А.Блок. Собрание сочинений в 8-ми томах. М., 1963, т. 7, с.83.

ния о похвальных словах мэтра ретроспективно родилась легенда о предсказании славы. Два разных появления Ахматовой на Башне могли контаминироваться в памяти Георгия Иванова — или же он сознательно, ради вящего драматизма, мистифицировал читателя. Объяснение это не противоречит и приведенным выше словам самого Иванова в сообщении Ольги Дешарт.

Мне представляется, однако, что мотивировка, побуждавшая Ахматову к ретроспективной неприязни к Вячеслав Иванову и его окружению, могла существовать у нее и на более глубоком уровне. Она считала его «источником всех кривд» о себе на Западе[24]. Она полагала, что благодаря Иванову там создалось представление о ней как об ученице Кузмина[25]. Мне не удалось, однако, обнаружить хоть сколько-нибудь весомые свидетельства в пользу справедливости этого убеждения Ахматовой. Сама же она, по крайней мере, в постреволюционные годы, зависимость свою от Кузмина (после сборника «Вечер») отвергала категорически. Однако, Тименчик, Топоров и Цивьян показали, что в поэтическом мире Ахматовой Кузмин по разным причинам играл очень важную роль, а в ее художественном мифе отождествлялся в Дьяволом[26]. В этом контексте любой виновник сближения ее с Кузминым — реальный или воображаемый — должен был в ней вызывать резкое отталкивание, что и могло отразиться на ее позднейшем восприятии Вячеслава Иванова.

В своих известных воспоминаниях та же Ахматова заявляет с категоричностью: «В 1911 году никакого пиэтета к Вячеславу Иванову в Мандельштаме не было»[27]. На основе опубликованных документов можно почти с полной определенностью установить, сколь мало это заявление соответствует истине.

Сохранилось два письма Мандельштама к Иванову от 1911 года. В первом из них, от 2 марта, он сообщает о своем отъезде в Финляндию, и далее: «Примите глубокий поклон и будьте очень строги, если станете читать меня в «Академии». С искренним уважением». Во втором, от 21 августа, делится с ним радостью от возможного (не состоявшегося) обнаружения новых стихотворений Тютчева: «Через несколько дней драгоценные бумаги будут в моем распоряжении и будет известно, какой праздник нас ожидает. В ожидании скорой встречи с глубоким уважением»[28]. По сообщению Морозова, дневник Кузмина и некоторые другие источники пока-

---

[24] Л.Чуковская. Записки, т. 2, с.381.

[25] Там же; ср.: А.Ахматова. Сочинения, т. 2, с.289.

[26] Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Ахматова и Кузмин. — «Russian Literature», 1978, № 6, с.213-305.

[27] А.Ахматова. Сочинения, т. 2, с.169. Об отношениях Иванова и Мандельштама см. также: John Malmstad «Mandelshtam's "Silentium": A Poet's Response to Ivanov» in: Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, 1986, p.236-237.

[28] А.А.Морозов. Письма, с.273-274.

зывают, что до конца 1911 года Мандельштам был частым, если не постоянным, гостем на ивановских «понедельниках»[29], в то время как он даже не появился на первых двух заседаниях «Цеха поэтов»[30] (ср. Ахматова, «Листки из дневника»). И позднее, еще в декабре, он выступал в «Академии» с докладом о дионисийстве у Анненского[31].

К середине 1912 года связь его с Башней должна была прерваться. Несмотря на это, о непреходящем пиэтете молодого поэта к старшему «мэтру» свидетельствуют дарственные надписи, сделанные им в следующем году — том самом, когда появились акмеистические манифесты, — на сборниках «Камень»: «Вячеславу Иванову с радостным восхищением» (13 мая 1913 года) и «Вячеславу Ивановичу Иванову с глубокой признательностью и настоящей любовью» (2 октября 1913 года)[32].

Что же касается высокого мнения Вячеслава Иванова даже о раннем творчестве Мандельштама (появившегося на Башне в мае 1909 года), то оно, напротив, подтверждается дневником религиозно-педагогического деятеля и доброго друга обоих С.П.Каблукова, в записи которого присутствует, по словам публикатора, «чистосердечие, редкое даже для тех, не насквозь еще прожженных политикой времен»[33]. В записи его о Мандельштаме от 18 августа 1910 года читаем: «Его стихи были приветствуемы Вяч. Ивановым»[34]. После же посещения Башни 21 ноября того же года: «...был разговор и о О.Э.Мандельштаме, которого В[ячеслав] И[ванович] ценит»[35]. В 1916 году Мандельштам дважды навещает Иванова в Москве, и оба раза свидания происходят с несомненной дружественностью. В связи с первым из них Каблуков сообщает в дневнике (7 февраля) о признании Ивановым «Камня» (только что вышедшего вторым изданием): «Особенно В[ячеславу] И[ивановичу] понравились «Имя Божие», «Бессонница», «Гомер»...»[36]. После второго пишет самому Иванову в Москву 6 марта: «Рассказ Манд[ельшта]ма о том, как Вы отнеслись к его поэтической работе, очень меня утешил. Я давно слежу за развитием его дарования, несомненно очень значительного, рост которого происходит на моих глазах и которое очень меня радует. Тем более я был счастлив узнать, что

---

[29] Там же, с.261.

[30] А.Ахматова. Сочинения, т. 2, с.169.

[31] А.А.Морозов. Письма, с.261.

[32] Там же.

[33] А.А.Морозов. Мандельштам в записях дневника С.П.Каблукова. — «Вестник РСХД», № 129, 1979, с.131.

[34] Там же, с.135.

[35] Там же, с.140.

[36] Там же, с.152.

и Вы признали его стихи и что я не ошибался, выделяя его из среды иных «акмеистов»[37].

В полемических статьях Мандельштама, опубликованных в первой половине 20-х годов, идеи которых, по всей вероятности, относятся к его раздумьям о природе творчества в эпоху возникновения акмеизма, он все с тем же неизменным уважением упоминает о прежнем своем наставнике, несмотря на критическое отношение к символистскому движению в целом, и, более того, он отчасти противопоставляет его всем прочим: «Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем другие русские символисты»[38]. И в другом месте: «Идеи (акмеизма. — В.Б.) оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории»[39]. Это важное признание о влиянии Иванова на акмеистическую поэтику следует, конечно, соотнести с такими положениями его, как тезисы о «реалистическом символизме», обращающимся к миру вещей, о каноне и простоте «большого стиля».

Коллизия с Гумилевым должна была быть более сложной. Какое-то время Гумилев (появившийся на Башне в середине 1908 года) безусловно рассматривал Вячеслава Иванова как своего учителя (ср. письмо Брюсову 11 мая 1909 года)[40]. «Бунт» ученика против учителя на каком-то этапе есть явление достаточно закономерное. Тем более, что в характере Гумилева также было заложено стремление повелевать умами — в послереволюционном «Цехе поэтов» он занял позицию «мэтра», немногим отличавшуюся от роли Иванова в «Академии стиха». Внутреннюю подоплеку «теоретических» разногласий со стороны Гумилева точно отметил Блок (в то время ощущавший отчуждение от Башни), записав в дневнике (17 апреля 1912 года), что полемическое рассуждение его о природе слова, хоть «как утверждение глупо, но понятно психологически, как бунт против Вяч. Иванова и даже как желание развязаться с его авторитетом и деспотизмом»[41].

Еще любопытнее невольное признание самого Гумилева в письме Ахматовой летом 1912 года, показывающее с очевидностью его глубинные сомнения в основательности акмеизма как нового направления, по крайней мере в применении к нему лично: «Каждый вечер я хожу один по Акинихской дороге испытывать то, что ты называешь Божьей тоской. Как перед ней разлетаются все акмеистические хитросплетения. Мне кажется тогда, что во всей вселенной нет ни одного атома,

---

[37] Там же, с.152.

[38] О.Мандельштам. Собрание сочинений в 2-х томах. Нью-Йорк, 1966, с.385.

[39] Там же, с.299.

[40] Н.Гумилев. Неизданные стихи и письма. Париж, 1980, с.61.

[41] А.Блок. Собрание сочинений, т. 7, с.140.

который бы не был полон глубокой и вечной скорби... Кажется, земные наши роли переменятся, ты будешь акмеисткой, я мрачным символистом»[42]. Несмотря на растущую напряженность отношений Иванова с «молодой редакцией» «Аполлона», он пишет в 1910 году пространную и положительную рецензию на «Жемчуга»[43]. Гумилев же в своей первой теоретической публикации «Жизнь стиха» склоняется к тезису «искусство для жизни» (который в контексте интересующей нас полемики тех лет воспринимался как символистский и «теургический») и восхищенно комментирует стихотворение Иванова «Гелиады»[44].

Принято считать, что первым толчком к разрыву Гумилева с Башней действительно послужила критика Вячеславом Ивановым стихотворения Гумилева «Блудный сын» на заседании «Общества ревнителей художественного слова» 13 апреля 1911 года. По словам Надежды Мандельштам, Иванов подверг стихотворение Гумилева «настоящему разгрому». И далее она сообщает: «Выступление было настолько резкое и грубое... что друзья Гумилева покинули «Академию» и организовали «Цех поэтов» в противовес ей»[45]. При всем уважении к знаменитой мемуаристке (и к ее несомненному источнику — все той же Ахматовой), я позволю себе усомниться в правильности расставленных акцентов. На неточность ее утверждения об уходе друзей Гумилева из «Академии» и организации ими «Цеха поэтов» уже указывалось рядом авторов[46]. Как мы знаем, «Цех поэтов» был создан лишь шесть месяцев спустя. Но и после этого Мандельштам, как мы уже заметили, делал в декабре доклад в «Академии», да и сама Ахматова еще в ноябре продолжала принимать участие в собраниях на Башне, как было указано выше. Кроме того, мне трудно представить Вячеслава Иванова, «резко и грубо» критикующего кого бы то ни было: это совершенно не соответствовало его характеру. Вот как описывает его манеру Евгения Герцык: «Щедрость Вячеслава Ивановича в выслушивании и углублении чуждого творчества была изумительна. Детальнейший технический разбор неприметно переходил в грозное испытание совести молодого автора, в смыс-

---

[42] Amanda Haight. Letters form Nikolay Gumilyov to Anna Akhmatova 1912-1915. — «The Slavonic and East European Review», 1972, 50 (1), p.101.

[43] «Аполлон», 1910, № 7 (апрель).

[44] Н.Гумилев. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 4, с.159.

[45] Н.Мандельштам. Вторая книга, с.47. В официальном отчете об этом заседании из «Русской художественной летописи» (1911, № 9, с.142) читаем нейтральное: «Н.С.Гумилев произнес циклическое произведение «Блудный сын», вызвавшее оживленные прения о пределах той свободы, с которой поэт может обрабатывать традиционные темы» (цит. по: Р.Д.Тименчик. Неизвестные письма Н.С.Гумилева. — «Известия АН СССР». Серия литературы и языка. Т. 46, № 1, 1987, с.66).

[46] Н.Гумилев. Неизданное и несобранное. Париж, 1986 (составление, редакция и комментарии М.Баскер и Ш.Греем), с.255; А.А.Морозов. Мандельштам в записях, с.143.

ле философском, общественном. Мастер слова, влюбленный в тончайшие оттенки его, внезапно оборачивался моралистом. Это не всем было по нутру[47]. Судя по реакции, это казалось крайне не по нутру Гумилева, что позволяет предполагать, что критика Иванова касалась вещей, принципиальных для них обоих.

На этом основании я склонен согласиться с интересным построением М.Баскера, полагающего, что инцидент с «Блудным сыном» имел касательство к теме мифотворчества[48]. Он слегка упрощает теоретическую позицию Иванова, по его мнению не допускавшего изменений в каноническом мифе. Изменения, конечно, допускались (яркий пример тому мифологические трагедии самого Иванова), но лишь в том случае, если они были содержательно значимы с точки зрения приближений к высшей реальности. В то же время не допускалось жертвование мифологией во имя психологии или каких бы то ни было художественных приемов, тогда как именно эти черты характерны для гумилевского «Блудного сына», считавшегося Ахматовой его первым подлинно акмеистическим произведением[49]. Также несомненно имело место предположенная Баскером неудачная попытка акмеистов заимствования, видоизменения и приспособления к своим целям символистского учения о мифотворчестве. Так, например, мы узнаем, что на заседании «Общества ревнителей художественного слова» 18 февраля 1912 года «С.М.Городецкий протестовал против символизма во имя мифа»[50]. Соответственно, в своей рецензии на Городецкого в сентябрьском номере «Аполлона» за 1912 год, где слово «акмеизм» первый раз им употребляется в печати, Гумилев постулирует некий «мифотворческий» период его творчества, последовавший за символистским[51]. Далее он проявляет явное непонимание доктрины реалистического символизма, утверждая, что символисты видят в образе только намек на «великое близкое», на хаос, Нирвану, пустоту»[52] и потому мифотворчество с символизмом не совместимо, ибо миф — это «самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой»[53]. И отсюда естественен вывод: «Акмеизм... в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт... требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом»[54]. Здесь налицо

---

[47] Е.Герцык. Воспоминания, с.60.

[48] Michael Basker. Gumilyov's "Akteon": A Forgotten Manifesto of Acmeism. — «The Slavonic and East European Review», 1985, 63(4), pp.502-503.

[49] Р.Тименчик. Заметки об акмеизме III. — «Russian Literature», 1981, v. 9, p.175.

[50] Труды и дни. 1912, т. 2, с.27.

[51] «Аполлон», 1912, № 9; Н.Гумилев. Собрание сочинений, т. 4, с.308-309; Н.Гумилев. Неизданное и несобранное. с.89, 222.

[52] Н.Гумилев. Собрание сочинений, т. 4, с.309.

[53] Там же.

[54] Там же.

позиция, противоположная ивановской и, наоборот, близкая к той, которую он понимал под «идеалистическим символизмом». Если у Иванова миф универсальный и метафизический, то у Гумилева — эстетический и индивидуальный. Концепция мифотворчества, однако, в акмеизме не привилась, и Гумилев к этой теме более не возвращался[55].

В вышедшем в Париже собрании неизданного и несобранного Гумилева опубликованы шесть писем его к Иванову 1909-1912 годов[56]. Комментаторы их полагают, что пятое из этих писем, от 3 июня 1911 года, названное Тименчиком «не лишенным лукавства»[57] и прокомментированное им в связи с коллизией Гумилев — Анненский, было задумано как проверка отношений с Ивановым[58]. Я склонен думать, что и — более того — Гумилев еще не упускал из вида возможности примирения: он шлет ему собственные стихи, просит у него стихи для «Аполлона» и не без кокетства характеризует себя как «всегда сомневающегося, но всегда преданного Вам ученика»[59]. Ответ Иванова не был столь уж «сух и двусмысленен»[60]. В целом он одобрил присланные Гумилевым на его суд стихи и, несмотря на то, что «восхищения не испытал», даже посоветовал их печатать, «если Вы не ограничиваетесь стихотворениями безупречными и вполне оригинальными». Письмо это заканчивается в сердечных тонах: «Благодарю Вас за милое, дружеское ко мне отношение»[61].

Однако, на мой взгляд, еще более определенным свидетельством примирительных устремлений Гумилева являются подчеркнутые реверансы по адресу «мэтра» в его публикациях лета и ранней осени. Так, например, даже в его протоакмеистической статье «Теофиль Готье» в сентябрьском «Аполлоне» за 1911 год — где этот чопорный лидер французского эстетизма объявляется могучим, «как большой и смелый лесной зверь»[62], читаем: «В.Иванов наметил певучие пути к внутреннему солнцу»[63]. Еще больше проявляется эта установка в появившейся несколько ранее (в июньском номере «Аполлона») рецензии его на первую часть «Cor ardens». Тон ее весьма почтительный, а местами и восторженный. Завершается рецензия следующим обещанием: «О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той

---

[55] M.Basker. Gumilyov's "Akteon", p.503.

[56] См. примечание 46; также перепечатаны в публикации Р.Д.Тименчика «Неизвестные письма Н.С.Гумилева», с.62-67.

[57] Р.Тименчик. Заметки об акмеизме III, с.175.

[58] Н.Гумилев. Неизданное и несобранное, с.255.

[59] Там же, с.124-125.

[60] Н.Гумилев. Неизданное и несобранное, с.255.

[61] Р.Тименчик. Неизвестные письма Н.С.Гумилева, с.67.

[62] Н.Гумилев. Собрание сочинений, т. 4, с.388.

[63] Там же, с.393.

золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании я буду говорить, когда выйдет второй том «Cor ardens», долженствующий составить одну книгу с первым»[64]. Обещание не было выполнено: рецензия на вторую часть «Cor ardens» в июньском номере «Аполлона» за 1912 год не содержит вовсе рассмотрения «золотой лестницы» и «содержания» в поэзии Иванова — наоборот, посвящена главным образом вопросам формы и, кроме того, резко отличается по тону от своей предшественницы. Рецензия эта, несмотря на внешнюю корректность, по существу отрицательна. Гумилев достаточно произвольно объявляет, что «Вячеслав Иванов – с Востока» и представляет одну из «крайностей, находящихся в славянской душе», и в конце призывает, «защищая целостность русской идеи», упорно говорить этой крайности «нет» и помнить, «что не случайно сердце России – простая Москва, а не великолепный Самарканд»[65]. В период между публикациями первой и второй рецензий был образован Цех Поэтов, а кроме того, в журнале «Труды и дни» вышла в свет статья Вячеслава Иванова «Мысли о символизме», после чего он сам уехал за границу.

Можно предположить, что конфронтация в апреле 1911 года не прошла бесследно для Гумилева и нанесла травму его самолюбию. Тому свидетельство — любопытная фраза из письма его Ахматовой в начале 1913 года: «Снился раз Вячеслав Иванов, желавший мне сделать какую-то гадость, но и во сне я счастливо вывернулся»[66]. С мая 1912 года Иванов находился за границей и каких-либо «гадостей» делать Гумилеву не мог. Так что в момент написания этого письма Гумилев скорее всего вспоминал всё еще инцидент с «Блудным сыном». Ахматова, как мы знаем, настаивала: «У Вячеслава Колю не любили»[67]. Однако записи на эту тему в дневнике М.С.Альтмана говорят о другом. Даже в воспоминании о самом напряженном моменте их отношений, то есть о моменте возникновения акмеизма, о котором идет речь, позитивное суждение о Гумилеве преобладает над негативным: «Гумилев той поры казался мне человеком вызывающим, иногда мог даже показаться наглым, но по существу он был рыцарски благороден и мужественен»[68].

Вышеприведенная цитата из письма Гумилева к Ахматовой есть вообще наиболее резкое высказывание о Вячеславе Иванове со стороны трех ведущих акмеи-

---

[64] Там же, с.268.

[65] Там же, с.297.

[66] A.Haight. Letters from Nikolay Gumilyov, p.102.

[67] Л.Чуковская. Записки, т. 1, с.124.

[68] М.С.Альтман. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым. — «Ученые записки Тартусского государственного университета», вып. 209, с.256. Заметим, впрочем, что это высказывание было сделано уже после смерти Гумилева. Сам Гумилев продолжал высоко ценить Иванова, так как в 1917 году в письме к Ахматовой из Лондона он называет У.Б.Иетса «английским Вячеславом» (Р.Д.Тименчик. Неизвестные письма Н.С.Гумилева, с. 77).

стов, которое мне удалось обнаружить в доступном документальном материале тех лет. Противоположность этому в целом почтительному поведению составляет Городецкий, не только в личной переписке, но и в публичных выступлениях позволявший себе в отношении Иванова грубые выпады[69]. Мне представляется, что в окончательном порывании акмеистов с Башней Городецкий сыграл едва ли не ключевую роль — обстоятельство трагикомическое, имея в виду незначительность его поэтического дарования и его дальнейшую карьеру после революции. Вряд ли можно сомневаться в том, что Городецким руководили мотивы не теоретические, а личные, но сейчас нет возможности обозреть его сложные и запутанные взаимоотношения с Вячеславом Ивановым в течение многих лет. Деятельность его была часто очень далека от хорошего вкуса, вплоть до того, что осаживать его иногда приходилось самому Гумилеву, который, как и Мандельштам, не мог не сознавать генетических связей с предшественниками (ср. его замечание после скандального доклада Городецкого в подвале «Бродячей собаки» 19 декабря 1912 года, что «акмеизм... исходит от символизма и имеет с ним точки соприкосновения»[70]). Амбицией же Городецкого, целиком обязанного символизму и, в частности, Вячеславу Иванову своим выдвижением, было не больше ни меньше, как создание нового «мировоззрения» (ср. дневниковую запись Блока от 20 апреля 1913 года)[71]. Однако, попытка создания им так наз. «адамизма» — выражение слегка комическое, ибо «адамитами» именовала себя еретическая раннесредневековая секта, призывавшая, в частности, к хождению нагишом, — закончилась неудачей, как это впоследствии признали сам Городецкий и Мандельштам[72].

В литературной жизни взаимоотношения тех или иных направлений покоятся как на общности (или различии) идейных принципов, так и на личной дружбе (или вражде) их участников. В этом сообщении было невозможно надлежащим образом исследовать теоретические аспекты символистско-акмеистического конфликта. Я пытался, однако, показать, в какой мере в нем играли роль личные напряженности, иногда достигавшие большой остроты. Недостаточность и разнородность наших источников не могли, однако, не привести к тому, что для нас во многом и навсегда утеряно подлинное ощущение эпохи — постоянного общения интересующих нас лиц, публичных дебатов, не занесенных на бумагу, или кулуарных бесед, и вовсе гласности не подлежащих. Все эти неуловимые реалии литератур-

---

[69] См., например, письмо Городецкого к Блоку от 13 октября 1909 года в: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга вторая. — «Литературное наследство», т. 92, : 2, с.42.

[70] «Русская молва», 22 декабря 1912.

[71] А.Блок. Собрание сочинений, т. 7, с.238.

[72] См.: Р.Тименчик. Заметки об акмеизме I, с.25; О.Мандельштам. Собрание сочинений, т. 3, с.299.

ного быта должны были хоть и подспудно, но ощутимо влиять на взаимоотношение и взаимопонимание людей, притом в плане не только повседневной практики, но и весьма отвлеченных теорий.

Томас Венцлова

О МИФОТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: «ПОВЕСТЬ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ»

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

Из беседы Вячеслава Иванова
с Моисеем Альтманом 20 декабря 1921 года.

Стоит привести три высказывания о том произведении Вячеслава Иванова, которое, по-видимому, следует считать — как считал автор и близкие к нему люди — его magnum opus. Литературовед, живущий в Калифорнии, говорит: «It may well be that the peaks of post-revolutionary Russian prose will, one day, form a triangle of unlikely bedfellows: Zoshchenko's stories, Bunin's «Life of Arseniev», and Ivanov's «Tale of Prince Svetomir»[1]. Нечто сходное замечает литературовед, живущий в России: «..the sole means of contact with this work is to enter into it and let its verbal element close over one's head»[2]. Наконец, двум литературоведам вторит сам Вячеслав Иванов: «Да, проза особая, а все же проза; в этом-то и разгадка»[3]. Все три высказывания касаются прежде всего жанрово-стилистического уровня вещи. Именно он в «Повести» сильнее всего ощутим: «Особая проза» Иванова поражает воображение: пожалуй, это один из самых совершенных примеров «чужой речи» не только в русской, но и в мировой литературе. «Повесть» ориентирована на такие старинные жанры, как летопись, неканоническая легенда, апокриф, отчасти и западный рыцарский роман. Рассказ ведется

---

[1] Vladimir Markov. Vyacheslav Ivanov the Poet: A Tribute and a Reappraisal. — In: Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr., eds. Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, 1986, p.57.

[2] Sergey Averintsev. The Poetry of Vyacheslav Ivanov. — In: Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr., op. cit., 29.

[3] О.Дешарт. Введение. — В кн.: Иванов. I, с.221; сказано 28 сентября 1928 г.

от лица некоего «старца-инока»; как и должно быть в средневековой литературе, этот старец анонимен и подчинен строго разработанному словесному этикету («Может быть, он и не один...»[4]). Автор достигает почти полного слияния с рассказчиком, все же сохраняя дистанцию и элемент игры. Перед нами как бы древнерусский (или вообще старославянский) памятник, но в то же время как бы и перевод этого памятника на несколько более современный язык. Заметим, что «Повесть» разнообразится по степени условности: в ней присутствуют «тексты в тексте»[5] — с одной стороны, *более условные* пассажи, написанные в сущности не по-русски, а по-церковнославянски (послание Иоанна Пресвитера, а также, например, беседа Лазаря-Владаря с двумя схимниками, 320-321[6], и с Отрадой, 327-328), с другой стороны — стихотворные включения, язык которых воспринимается как *менее условный* — фольклорный или даже современно-литературный (264-265, 269, 278-279, 284, 299-300, 309; ср. еще загадки, 334-335). Местами нетрудно заметить отсылки и к невербальным текстам, в частности, к иконописи. Так, в послании Иоанна Пресвитера по-своему использована конвенция «иконы в житии». «Иконной» оказывается и цветовая гамма «Повести»: так, Гориславе присущ *алый* и *зеленый* цвет (280), Отраде — *лазоревый, голубой* (279-280, 285, 300), Светомиру — *темнолазоревый, серебряный, белый, золотой* (324), Параскеве — *синий* и *белый* (366-367); ср. замечание Е.Трубецкого: «То — *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего*»[7]. Стилизация у Иванова превращается в явление большого стиля; сложная и утонченная словесная ткань «Повести о Светомире царевиче» достойна отдельного — и обширного — исследования. Однако в данной работе нас будет занимать не столько жанрово-стилистический уровень вещи, сколько ее мифологическая семантика.

Вероятно, «Повесть о Светомире царевиче» — единственное крупномасштабное произведение русской прозы XX века, остающееся пока не описанным и не интерпретированным[8]. К нему трудно подойти — отчасти, может быть, именно потому, что словесное своеобразие скрывает от непосредственного взгляда смысловые законы его построения. «Повесть» многослойна. В зависимости от установки читателя она может быть понята как сказка, приключенческая эпопея, квази-

---

[4] Там же.

[5] Ср.: Ю.М.Лотман. Текст в тексте. — «Труды по знаковым системам», 14 [=«Ученые записки Тартуского государственного университета», 567] (1981), с.3-18.

[6] Трехзначные числа в скобках здесь и далее обозначают страницы тома «Иванов», I.

[7] Кн.Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе. Париж, 1965, с.71.

[8] Насколько нам известно, опубликована лишь одна работа о «Повести»: Maria Banerjee. The Narrator and His Masks in Viacheslav Ivanov's Tale of Tsarevich Svetomir. — «Canadian-American Slavic Studies», 12 (1978), p.274-282.

исторический роман или богословский трактат. Ее можно отнести к характерным для нашего времени образцам неомифологического искусства; но она сопоставима скорее не с «антимифами» Джойса и Кафки, а с «Иосифом и его братьями» Томаса Манна или «Паломничеством в Страну Востока» Германа Гессе — то есть с книгами постмодернистского, конструктивного, синтезирующего склада. При этом, как известно, «Повесть» не завершена. Та ее часть, которую Иванов успел написать, излагает лишь самое начало жития Светомира, точнее, его предысторию — юность и воцарение его отца Лазаря, прозванного Владарем. Продолжая сравнение с Томасом Манном, можно сказать, что существующий ивановский текст соответствует только первой части «Иосифа и его братьев» — истории Иакова. Правда, «Повесть» была дописана Ольгой Александровной Шор (Дешарт), и есть все основания полагать, что на сюжетном уровне замысел автора воплощен с достаточной точностью. Однако Ольга Шор — писатель иного типа и иного масштаба, чем Вячеслав Иванов. Ее текст — отдельное произведение, которое следует судить согласно его собственной манере и закону. Первые пять книг дают в сущности достаточно материала для понимания «Повести» как целого: мы будем обращаться ко второй части «Повести» (книгам VI-IX) только в тех сравнительно немногочисленных случаях, когда ее сюжетный материал проясняет ивановскую мысль и его принципы обращения с мифом.

Иванов, как часто отмечалось, считал мифотворчество — переходящее в теургию — основой и целью всякого большого искусства. Он последовательнее других русских символистов обращался к мифологическим моделям — в первой половине жизни, под явным воздействием Ницше, к античной мифологеме страдающего бога, позднее к тому, что допустимо назвать христианской мифологией (в отличие от христианской теологии). Пределом его поисков было некое синтетическое миропонимание, для которого языческие мифы оказывались смутным и приблизительным, но по-своему глубоким и действенным предвидением христианских догматов. Различные мифы были для Иванова отражением одного архетипа, развитием одной фундаментальной мировоззренческой концепции. В этом его подход сходен с подходом Фрейзера и Юнга (конвергенция с Юнгом в конце жизни Иванова стала вполне осознанной[9]); с другой стороны, Иванов трактовал архетипы согласно русской религиозной философии — как «схемы человеческого духа, в коих открывается высшая реальность»[10]. Миф, в соответствии с этими представлениями, есть континуум, где все переходит и переливается друг в друга, один и тот же смысл постоянно предстает в различных аспектах, находя свой «план выра-

---

[9] Ср.: Anima, III. — Иванов, III, с.269-293.

[10] Свящ.Павел Флоренский. Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. Берлин, 1929, с.678.

жения» в разных сюжетах и персонажах. При этом миф может и должен интерпретироваться на разных уровнях (по крайней мере на двух — метафизическом и психологическом): с одной точки зрения, он описывает теокосмический процесс, с другой — диалектику духовной сферы человека. Мифы разных эпох и стран (а также мифы, составляющие костяк литературных произведений) «рифмуются» и взаимно перекодируются: перефразируя известную формулу Леви-Стросса, можно сказать, что суть мифа остается при любом переводе — не только с одного естественного языка на другой естественный язык, но и с культуры на культуру, с религии на религию[11]. Однако мифологемы могут «повышаться в ранге», превращаясь в теологемы, и «понижаться в ранге», превращаясь в метафоры.

Характерно, что «Повесть о Светомире царевиче» включает в себя некоторый метауровень: ивановская теория мифа в ней иногда излагается более или менее эксплицитно. Рассказчик, Отрада и Иоанн Пресвитер (258, 288, 354) объясняют миф как некую «древнюю правду», явленную посредством образа, «баснословия». Герои повести, весьма начитанные не только в Библии, но и в античных авторах, постоянно осмысляют различные жизненные положения в мифологических символах (305, 314, 326, 341); более того, они интерпретируют свой собственный путь как повторение архетипа. Так, Владарь объясняет свою болезнь по сказанию о царе Давиде, а мать его — по сказаниям об евангельском Лазаре и пророке Ионе (271, 277). История князей Горынских интерпретируется по аналогии с историей потомства Кадма (258). В послании Иоанна Пресвитера оказываются синонимичными Вакх и Ной (357). Отрада формулирует мифологическое тождество рождения и смерти (283), Епифаний — «сообразованность» горнего и дольнего, макрокосма и микрокосма (292) и т.п.

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

В связи с перекодировкой любопытен вопрос об отражении в «Повести» автобиографических моментов. Личные подтексты ее уже отмечались: прежде всего это относится, разумеется, к истории любви Владаря к Гориславе и Отраде[12]. Приведем несколько дополнительных наблюдений. В стихотворении из «Римского Дневника», написанном 1 сентября 1944 года, Вячеслав Иванов прямо соотносит себя с Владарем (а неявным образом и со Светомиром)[13]. Симон Хорс есть отражение

---

[11] Ср.: Jan Kott. Zjadanie bogów: Szkise o tragedii greckiej (Kraków, 1986), p.244.

[12] Sergey Averintsev, op. cit., 45.

[13] Иванов, III, с.629.

или, точнее, ипостась библейского Симона волхва (ср. 316): однако не исключено, что этот двусмысленный и не без некоторой симпатии изображенный персонаж, посол «от архонтов звездных» (348), в биографическом плане соответствует Анне Минцловой, которая общалась с Ивановым в пору его гностических увлечений. «Башня истóнчена из кости слоновыя, высотою ступеней ста сорока семи» (361), где живет Параскева — невеста и жена Иоанна Пресвитера, — возможно, есть не лишенный юмора намек на петербургскую «башню», где жили Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал. Однако биографический материал рассматривается Ивановым *в мифологическом ряду*. Персональный миф у него предполагает, как свою «реальную» сущность, миф национальный, а национальный миф, в свою очередь, оказывается отражением и конкретизацией мифа транснационального, общекультурного. При этом миф у Иванова (как и вообще в литературе XX века), накладываясь на прошлое и современность, придает временнóму хаосу вневременный характер и смысл.

Структуру «Повести о Светомире царевиче» определяют — в числе других — три пересекающихся механизма:

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

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

3) синхронизация истории (прежде всего русской истории).

Рассмотрим каждый из этих механизмов отдельно.

В центре мифологического мира «Повести» стоят два образа — Богородица и ее спутник Св.Георгий (Егорий Храбрый), осмысленные в духе русских народных концепций, зафиксированных в «отреченных сказаниях», былинах, обычаях и т.д. Иванов пользуется прежде всего так называемым «большим стихом» о Георгии[14], добавляющим многие мотивы к общеизвестной легенде о схватке Георгия со змием. Георгий в этом стихе предстает как демиург и культурный герой: он упорядочивает и очищает мир (леса, горы, реки), просветляет тварь земную (волков и змеиные стада), крестит и просвещает своих сестер, являющихся в образе лесных мифологических существ. Кроме того, в стихе рассказывается о мучении Георгия, заточенного в погреб языческим царем на 30 лет (или на 33 года). Исследователи

---

[14] См.: П.Бессонов. Калики перехожие, I. М., 1861, с.393 sqq.; А.Н.Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. — «Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук», 21, 2 (1880), с.1-228; А.В.Рыстенко. Легенда о Св.Георгии и драконе в византийской и славянорусских литературах. — «Записки Императорского Новороссийского Университета», 112 (1909), с.1-542.

русской мифологии (Ф.Буслаев, Н.Тихонравов), чьи работы несомненно были знакомы Иванову, видели в этом мотиве рефлекс мифа о лучезарном временно страдающем божестве[15]. Следует заметить, что Георгий — покровитель многих народов и в том числе России (а также города Москвы) — приобрел особую популярность в русской литературе начала века: вспомним хотя бы кантату Кузмина «Св.Георгий», поэмы Цветаевой «На красном коне» и «Егорушка».

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

С присущей ему эрудицией и тонкостью Иванов восстанавливает в образах Георгия и Богородицы первоначальные фигуры бога-громовержца и женской богини, олицетворяющей «мать сырую землю». Обе фигуры связаны со сферой плодородия (в этом духе легко истолковать и *стрелу* в *земных недрах*). Однако Иванов не переходит грань в своем увлечении язычеством. Дохристианские представления с замечательным тактом перекодируются в христианскую символическую систему (здесь как бы реконструирован процесс, реально происходивший в славянском фольклоре). Оба образа остаются просветленными, высоко одухотворенными. Хотя драматическая христианская теология в повести отходит на второй план, она постоянно подразумевается; неканоническая легенда воспринимается на фоне канона, как некое его дополнение или символическое отображение, а не его отмена.

Сохраняя «иконный» лик Георгия («стоит... юноша красный в доспехах пресветлых, и копье лучевидное в руке держит», 259), Иванов, тем не менее, воспроизводит в нем древнеславянские и даже индоевропейские черты. Так, Георгий (Егорий) постоянно связывается с *грозой, дубравой* и *дубом* (ср. хотя бы 259, 308, 312, 348, 365); стрела его сближается с *молнией* (ср. выпадение стрелы из креста под ударами молнии в продолжении «Повести», 433); он оказывается предводителем *волков* (269) и др. Егорий пронзает копьем во сне царицу Василису («королеву»), которая под ударом копья до грудей входит «в сыру землю» (259; редуцированный мотив оплодотворения земли громовержцем). В этой связи существенны многие детали: Василиса ведет свой род от Микулы Селяниновича, т.е. богатыря, связанного с *зем-*

---

[15] Ср.: А.В.Рыстенко, op. cit., с.277.

лей (258-259); ее материнское чрево прямо отождествляется с *Матерью-землей* (259; ср. то же об Отраде, 344); она беременеет *в Ильин День,* а младенец ее родится «на *Егория вешнего*» (259-260; Илья-пророк в русских народных представлениях, как известно, также есть рефлекс громовержца). За Василисой сквозит женское божество, противопоставленное Георгию, – то есть, в христианизированной ипостаси, Богоматерь. Впрочем, как мы увидим далее, то же можно сказать и о других героинях «Повести».

Огромную роль в тексте играет *дуб* Егория с *криницей* под ним (рефлекс мирового древа с источником мудрости у его подножия — ср. хотя бы «Старшую Эдду»). Криница эта лечит от бесплодия (259-260), посылает видения и помогает решить духовные задачи (267-269, 348-349), у нее разрешается от бремени Горислава (274) и *в Егоров день* исцеляется Владарь (300-301), водой ее крестят Светомира (307), наконец, эта же вода есть знак целомудрия в браке Владаря и Отрады (311). Таким образом, Егорьев источник есть место, где сходятся пространственно-временные нити повести и наиболее непосредственно проявляется numinosum (ср. в этой связи Опасную Часовню, осененную *дубом,* в легенде о Граале). То, что из дуба над источником — мирового древа — вытесан *крест* (260), очевидным образом обозначает смену язычества христианством, точнее, просветление языческой символики христианской верой[16].

С другой стороны, следует остановиться на противопоставленных Георгию архетипических образах *змея* и *волка.* Иванов реконструирует в них весьма древнюю семантику. И змей, и волк — чудовища, связанные с хтоническим миром (с низом мирового древа). Змей в фольклоре соотносится со сферой плодородия и *земли* (о чем свидетельствует и русская этимология его имени), с женским, но также и с мужским (фаллическим) началом[17]; волк имеет сходное значение, а вдобавок связан с оборотничеством, со смертью, с зимним сном природы[18] (характерно, что бес-волк, искушающий Владаря, появляется у криницы *зимой,* 308). Кстати говоря, змей и волк в мифологии — в частности, в славянской традиции — нередко почти идентифицируются (ср., например, имя героя сербского эпоса Змей Огненный Волк)[19]. В героях повести — Владаре и Гориславе — присутствует змеиное и волчье начало. Как и все князья Горынские, они, по преданию, произошли от «змиева семени» или от крови дракона, убитого Георгием (258). Горислава сама себя называет *змеей Горынской,* а Владаря *змеенышем* (265; ср. еще 260, 264, 267, 273, 287 и др.). Сестры Георгия, родоначальницы Владаря и Гориславы, кормили своих младенцев *вол-*

---

[16] Мотив мирового древа проходит в повести еще раз (с.312, 325-326).

[17] Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, с.141-144; В.В.Иванов. Змей. — «Мифы народов мира», I, М., 1980, с.468-471.

[18] В.В.Иванов. Волк. — «Мифы народов мира», I, с.242.

[19] Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров, op. cit., с.142.

чьим млеком (365); Владарь неоднократно сравнивается или отождествляется с *волком* (263, 269, 325, 349 и др.), Горислава с *волчицей бешеной* (273). Иванов интерпретирует образы змея и волка в юнгианском духе — как символы плоти, инстинкта, деструктивной бессознательной сферы. Он подчеркивает, что эта сфера подлежит очищению и преображению: в этом он справедливо усматривает смысл мифологического мотива об «упорядочивании» Георгием волчьих стай и змеиных стад (ср. слова Богородицы, обращенные к Георгию: «Естество не премени, но и волков Слову Божию научи», 365). Только объединение верхнего и нижнего мира, духа и материи, сознательного и бессознательного, по Иванову, создает полноту бытия, в которой эрос преображается в агапэ (ср. знак князей Горынских, «вид имущий змия, стрелу в пасти держаща», 314; гностические рассуждения Симона Хорса, 316; наконец, пророчество Радивоя: «А мы окрайники Горынские, в сестер Егорьевых уродились: долго в нас мятежится и колдует сила ночная и змеиная, поколе внезапу не пронзится лучом Христовым; и тогда голубицею обернется змея», 333)[20]. Хотя волк в начале «Повести» отождествляется с *бесом* (268-269, 308), позднее волки соратничают христианам в битве на Волчьем Поле (322); в царстве Иоанна Пресвитера среди других мифических («геральдических») существ находятся и «Волк Белый, лжам судия» (354, 359); Светомир в книге IV является Владарю на сером волке, «звере добром» (349). В этой связи следует понимать и самоопределение Владаря: «аз же Егорьева стада волк есмь, и со мною вождь волчий» (321). Тема волка в мифологии, как известно, связана с темой *Рима;* «зверь добрый», «Белый волк» (параллель «змее, обернувшейся голубицею») на определенном уровне, вероятно, может интерпретироваться как символ *преображенного Третьего Рима,* преображенной государственности.

Особенно плотная и многослойная сеть мифологических соответствий и комплементарных интерпретаций окружает основное событие начальных книг повести — болезнь и исцеление Владаря. Прежде всего это событие представляет — вероятно, вполне сознательную — параллель к болезни и исцелению Короля-рыбака в легенде о Граале. Этот знаменитый мотив многократно исследовался мифологами фрейзеровской и юнгианской школ[21]. Он рассматривался, в частности, как отражение ритуалов, связанных с земледельческим циклом. Иванов несомненно

---

[20] Ср. замечание Иванова в его статье «Две стихии в современном символизме» (Иванов, II, с.537): «Змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению». Столкновение Владаря с Гориславой в этом контексте, кстати говоря, может быть соотнесено с мифологическим сюжетом о борьбе громовержца со своей супругой — заместительницей змея. См. Е.Г.Рабинович. Богиня-мать. — «Мифы народов мира», I, с.179.

[21] См. хотя бы Jessie L.Weston. From Ritual to Romance. Cambridge, 1920; Emma Jung and Marie-Louise von Franz. The Grail Legend. London, 1971.

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

Сеть соответствий этим не исчерпывается. Владарь есть не только отражение его противника (в конечном счете Велеса, враждебного богу-громовержцу). Во сне Владарь стоит «в седой степи на белом камне отлогом и пасет с того высокого камня лобного несметное овец стадо» (269); он возбраняет Егорию получать его дань и за это поражается копьем (270). Велес, как известно, связан с *камнями*, есть владыка *стад* и поражается *молнией*[25].

Древние мифологемы интерпретируются Ивановым и на других уровнях, в частности, на психологическом и историческом. Болезнь Владаря есть наказание за его страсти, следствие конфликта между его «змеиной» языческой природой (подсознанием) и совестью (ср. пророчество Гориславы: «да и сам ужо змием станешь

---

[22] Медиативная роль Владаря подчеркнута сценой с орлом (с.298-299), а также и тем, что он в болезни постоянно находится между сном и явью.

[23] Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров. Святогор. — «Мифы народов мира», II, М., 1982, с.421.

[24] Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров. К семиотической интерпретации коровая и коровайных обрядов у белоруссов. — «Труды по знаковым системам», 3 [=«Ученые записки Тартуского государственного университета», 198] (1967), с.64-70; Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974, с.243-258.

[25] См., в частности, Marija Gimbutienė. Baltai priesistoriniais laikais: Etnogenezė, materialinė kultura ir mitologija (Vilnius, 1985), 168. Обширный материал и библиография приводится в кн.: Б.А.Успенский. Филологические изыскания в области славянских древностей. М., 1982.

ползучим, как резвые ноги тебя не понесут», 265); излечение же есть примирение подсознания с сознанием, просветление языческой природы[26]. На историческом уровне болезнь Владаря легко истолковать как паралич России, коснеющей в запустении, пока она не просветится христианским духом. В этой связи весьма любопытные коннотации приобретает уже упомянутый камень из сна Владаря. Симон Хорс отождествляет Владаря на камне с монархом-автократом: «Пустынно самодержавца одиночество. Покинут тебя милые твои; один будешь в седой степи с белого камня лобного несметное пасти овец стадо» (348). В словах самого Владаря, сказанных по этому же поводу, отчетливо просвечивает столь важная для русской литературы и истории символика Медного Всадника («Одинокого меня люди божить будут, как истукан огромный на камне голом», 349).

Один из легендарно-мифических мотивов, весьма своеобразно развитых в ивановской повести, — мотив «Белой Индии», царства Иоанна Пресвитера. Он заимствован из средневекового «Сказания об Индийском царстве», популярного в древнерусскую эпоху и многократно отразившегося как в русском фольклоре, так и в литературе[27] (ср. хотя бы клюевское: *И страна моя, Белая Индия, / Преисполнена тайн и чудес*)[28]. «Послание Иоанна Пресвитера Владарю царю тайно» выделено в повести во многих отношениях. Оно композиционно помещено в ее середину (пятая книга из девяти), представляет собой, как мы говорили, «текст в тексте», написанный особо условным и возвышенным, сакрализованным языком, а само царство Иоанна сюжетно является тем «миром иным», где должна произойти инициация Светомира, посвящение его к подвигам. Можно было бы сказать, что «Послание» — сакральный центр повести, подобно тому, как «срединная земля» Иоанна (357) есть сакральный центр ее мифического пространства.

Иванов меняет краткое средневековое сказание до неузнаваемости. Апокрифическое послание Иоанна к византийскому императору Мануилу, послужившее моделью для ивановского текста, сводится к описанию диковинок экзотической земли и гиперболическим картинам иоаннова могущества. В «Повести о Светомире царевиче» из него отбираются сравнительно немногие мотивы — например, «река Едем» (у Иванова это «Фисон река», 357, ср. Быт. 2, 11-12) или почивающие в царстве Иоанна мощи апостола Фомы, просветителя Индии (351, 359). Обработка сказания — как и вообще обработка мифо-легендарного материала в повести — ведется одновременно в двух, как бы взаимоисключающих направлениях: назовем

---

[26] Ср.: Emma Jung and Marie-Louise von Franz. Op. cit., p.90-91.

[27] М.Сперанский. Сказание об Индейском царстве. — «Известия по русскому языку и словесности АН СССР», 3, 2 (1930), с.369-464; ср. еще: Л.Н.Гумилев. Поиски вымышленного царства. М., 1970.

[28] Совпадения с Клюевым в «Повести» вообще часты и показательны.

эти направления *историзацией* и *теологизацией*. С одной стороны, царство Иоанна вплетается в конкретные исторические контексты (хотя и не приуроченные к одной эпохе). Оно, по словам самого Пресвитера, отделилось от Византии «прежде распри с Римом первым» (353); Иоанн дал отпор «Чингисхану непобедимому» и заключил «равночестную мировщину» с Великим Моголом (353); сам он происходит из рода кшатриев (362); в царстве обретаются «гимнософисты, сиречь нагомудрецы» (353), огнепоклонники (354), «Сакимуния и Конфуция последователи, и Корана начетчики, и манданы, и манихеи, и гностики, и офиты, и еретики, и иные духовными омраченные бельмами» (361). С другой стороны, это царство превращено в некую теологическую утопию. Это как бы государство, совпавшее с церковью, прообраз экуменической церкви — тела Христова, пребывающей «в единении соборнем и строе согласнем» (357). Оно соотнесено с мифологическими образами *рая как сада* (356) и *рая как города* (359-360). Одновременно оно сходствует и с платоновым государством (тема состязаний и музыкальных игр, 357), и с Телемской обителью; оно ориентировано на всю многовековую утопическую традицию (вплоть до коммунистической идеи общего достояния, взятой в ее гуманном и онтологически позитивном аспекте, 358). Всем царством незримо правит Иоанн Богослов, символизирующий эзотерическую сторону христианства (Иоанн Пресвитер есть, в сущности, его ипостась): здесь использовано — как и в «Трех разговорах» Владимира Соловьева — древнехристианское представление о том, что он не умер, основанное на известном евангельском тексте (Иоан. 21, 22-23). Согласно «Посланию», Иоанн Богослов «общее всех воскресение упред, земле же богоносныя ктому не остави, якоже и ученик оный, Кресту предстояй, по завещанию Спасителеву с Материю Божию пребысть» (363; отметим здесь символическое отождествление Богородицы с землей).

Царство Иоанна, согласно мифологической логике, делится на две части — периферию и центр[29], окруженный потоком, сожигающим в переходящих его всяческую немощь и нечисть «даже до испепеления плоти растленныя» (358). В «центре центра» (вместо фантастических палат, описанных в исходном сказании) находится «храм... именуемый Лествичный» (359). Любопытно, что описание его дано также *в центре* «Послания» и всей повести (главы восьмая-девятая из шестнадцати). Рассказ о храме насыщен мифологической символикой. Храм состоит из семи церквей — трех подземных и четырех надземных; «преисподняя» Воскресенская и «верховая» Успенская церковь доступны только посвященным (362). Он явственно соответствует мировому древу, объединяющему верхнюю и нижнюю зоны вселенной. Показательна здесь инвертированность, так как триада (и Воскресение) в мифологии обычно связана с верхним миром (небом), а тетрада (и Успение) с

---

[29] Так же делится и земля князей Горынских (с.258); любопытно, что *змея* соотнесена с ее периферией (с.333).

нижним миром (землей)[30]. Лествичный храм есть медиативная точка — тот пункт мирового пространства, где противоположности переходят одна в другую и оппозиции «земного» мышления снимаются в мистическом единстве (подобным же образом и все царство Иоанна играет медиативную роль, как посредствующее звено между земным миром и «небесным градом»). Можно предположить, что роль этого храма в развитии сюжета повести должна была быть центральной (в тексте Ольги Шор это отражено лишь в малой степени, ср. 413-414).

Заметим, что «Послание» — как и вся повесть — особенно богато числовой символикой. Это отдельная и существенная тема; здесь мы ограничимся наблюдением, что главную роль в тексте играют числа 2, 3, 7 и различные их комбинации (например, у Георгия, согласно «большому стиху», либо две, либо — чаще — три сестры; в «Повести» их шесть, то есть 2x3, см. 257). Симона Хорса характеризует число 5 (см. 316). Башня из слоновой кости в царстве Иоанна (361) имеет сто сорок семь ступеней: это число при ближайшем рассмотрении тоже оказывается символическим (7x7x3), хотя в нем не исключен и реальный подтекст.

Наряду со слоем символики, восходящим к древним славянским представлениям и неразрывно слитым с христианской эзотерикой, в «Повести» выделяется и несколько иного рода слой. Нетрудно заметить, что в «Повести о Светомире царевиче» события на синтагматической цепи в определенной мере повторяются и могут быть свернуты в некоторую парадигму. Взаимоотношения Владарь/Горислава, Владарь/Отрада, Светомир/Радислава суть как бы варианты некоего архетипического прасобытия; отчасти повторяют друг друга и близнечные пары Давыд/Боривой, Владарь/Симеон, Светомир/Глеб. Персонажи расщепляются, дублируются, отождествляются, дополняют друг друга; при этом они символизируют различные аспекты или состояния духовно-душевной сферы. Постоянный мотив «жениха и невесты» соответствует архетипу анимуса и анимы. Известно, что для Иванова эта мифологическая тема (которую он исследовал параллельно с Юнгом) была одной из стержневых: он посвятил ей важную статью[31] и считал ее интегрирующим моментом в творчестве Достоевского[32]. Исчерпывающее прочтение «Повести о Светомире царевиче» предполагает проекцию на другие ивановские тексты и прежде всего на указанные его работы.

Концепция анимуса и анимы восходит к гностическим мифам, но также и к догматике восточной церкви, различающей душу и дух. Вариант этой концепции, важный для развития русской литературы, отразился в учении Владимира Соловьева о мировой душе. Согласно Иванову, в психической сфере каждого из нас (а также народа, человечества и мира) выделяется мужское и женское начала; первое

[30] Ср.: В.Н.Топоров. Числа. — «Мифы народов мира», II, с.630. Об инвертированном древе см. В.Н.Топоров. Древо мировое. — «Мифы народов мира», I, с.400-401.

[31] См. прим. 9.

[32] См. книгу «Достоевский» в: Иванов. IV.

из них, анимус (дух), свободно выбирает свой путь и свою судьбу, второе, анима (душа), коренится во всеобщей Матери-Земле[33]. Драматические взаимоотношения этих двух начал могут быть выражены только языком мифа, сказки, литературы. Анима символизируется в образах Евы, Психеи, Менады; анимус должен извести ее из земного плена, освободить от стыда и греха, от муки и нужды[34]; при этом возможна нерешительность анимуса, его паралич или летаргия[35]. Анимус, совершивший истинный выбор, возрождается в Боге как сын Божий[36]; тем самым происходит соединение анимуса и анимы, ведущее к созданию самости человека, его скрытого божественного существа; диалектика анимуса-анимы-самости есть некое отражение диалектики Троицы[37]. Однако этот окончательный выбор, окончательное соединение и рождение самости относятся к сфере эсхатологии (как личной, так и мировой) и не могут быть до конца выражены в языке[38].

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

Иванов утверждает, что неортодоксальная мифологически-богословская тема анимуса и анимы крайне существенна для Достоевского: она воплощена в судьбах Раскольникова и Сони, Мышкина и Настасьи Филипповны, Ставрогина и Марьи Лебядкиной. Следует согласиться, что этот подход вскрывает весьма глубокие пласты поэтики Достоевского, хотя и может вести к некоторой односторонности[39]. «Повесть о Светомире царевиче» — любопытный пример «обратной связи» между философско-антропологическими и литературоведческими занятиями Иванова и его художественным творчеством. Мотивы, вскрытые у Достоевского, подхватываются Ивановым и располагаются им заново, порою в более элементарном и прозрачном виде. Все женщины повести в конечном счете есть одна женщина, протоперсонаж, расщепленный на несколько лиц — пленная бунтующая анима на разных стадиях своего мифологического пути. Крайние точки в спектре этого единого образа — византийская императрица Зоя-Елена и Параскева, вступившая в «брак девственный» (367) с Иоанном Пресвитером. Между ними располагается симметричная триада женских персонажей: ведунья и амазонка, грешная и каю-

[33] Иванов, IV, с.521.

[34] Иванов, III, с.275.

[35] Там же, с.273.

[36] Там же, с.283.

[37] Там же, с.289.

[38] Ср.: Иванов, IV, с.522-523.

[39] См. критику в статье René Wellek. The Literary Criticism of Vyacheslav Ivanov. — In: Jackson and Nelson, op. cit., p.220-235.

щаяся Гориславa, воплощение земли в ее эротическом и смертоносном аспекте; чистая Отрада, в которой, однако, присутствует начало буйства и колдовства (286-287), преодоленное в любви ко Владарю; и Радислава, которая по замыслу Иванова должна окончательно очиститься от «порчи» и стать невестой Светомира (ср. исцеление ее в продолжении повести, написанном Ольгой Шор, 383). Здесь приобретает особое звучание и глубинный смысл такой фольклорный мотив, как *спасение девы из плена* (263, 365-366; в случае Параскевы этот мотив, вероятно, восходит к южнославянскому преданию)[40]. Тема Владаря соответственно может интерпретироваться как тема (временно парализованного) анимуса. Если «повышенным в ранге» вариантом Гориславы, Отрады и Радиславы оказывается Параскева, то «повышенный в ранге» вариант Владаря есть Иоанн Пресвитер (заметим, что они — *воины*). Наконец, тема Светомира соотносится с темой самости, целостности, божественной полноты человека.

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

Сложная система взаимоотношений и взаимоотражения персонажей обретает дополнительную глубину, ибо за каждым из основных героев просвечивают его «небесные соответствия» (ср. характерные высказывания: «ее ты душу сквозь мою видиши», 366; «апостола лицезрети удостоин бых в отсиянии некоем славы его»,

---

[40] В.В.Иванов, В.Н.Топоров. Пятница. — «Мифы народов мира», II, с.357. Из народных представлений заимствована и связь Параскевы с *болезнями глаз* (с.368).

[41] Иванов, IV, с.540-574.

368). За Владарем, как мы уже отмечали, встает образ Георгия, за Иоанном Пресвитером — Иоанна Богослова. Брак Отрады и Владаря есть отражение брака Параскевы и Иоанна, а этот брак, в свою очередь, — отражение брака Марии и Иосифа-обручника (совершенно таким же образом царство Владаря отражает царство Иоанна, а царство Иоанна отражает небесный Иерусалим). Аналогия Отрады с Марией проведена особенно отчетливо: Отрада является Владарю в иконном образе Богородицы (300), узнает от Парфения о своей будущей скорби (305), слышит слово ангела «Радуйся, мать Светомирова!» (310), покрывает детей своим «убрусом» (326), расшивает пелены церковные (339), должна бежать с младенцем в чужую страну от «ищущих души» его (343), грудь ее пронзена острым оружием (344) и мн. др. Посланцы Иоанна Пресвитера, приносящие «дары многоценные» (35), аналогичны евангельским волхвам. В этой сети соответствий и подобий постепенно проясняется важнейшее подобие: Светомир есть отражение Христа, а в последней глубине равносущ Ему.

Но «Повесть о Светомире царевиче» говорит не только о событиях психологического, пневматического и космического плана. На поверхностном уровне, о чем уже было сказано, она прочитывается как исторический роман. Правда, это весьма необычный исторический роман: в нем описана альтернативная, реально не имевшая места история России (и отчасти Византии). В русской литературе подобный прием едва ли не уникален (ср., впрочем, «Петербург» Андрея Белого), да и в мировой литературе редок: лишь в последние десятилетия он получил распространение в научной и паранаучной фантастике. Суть того, что делает Иванов, — в синхронизации разновременных событий и тем самым в придании им панхронного смысла (можно было бы также сказать, что сюжет повести развертывается в некоем параллельном, альтернативном времени). В истории Владаря спрессовано едва ли не тысячелетие: бои со «степью окрайной» (258), татарское иго (294-295), победа над «агарянами», соответствующая битва на поле Куликовом (302-303), завоевание двух ордынских царств (324), борьба за выход к западному морю (314, 327), а также падение Константинополя, принятие короны «третьего Рима» и основание патриаршества (ср. слова Владаря о «ветхого царства конце и нового кесарства зачале в стране полнощной», 338). Более того, во многих местах повести рассыпаны намеки и на события XVIII и XIX веков: «кораблестроительство многое», «законов и нравов преложение, наук и художеств изощрение» (306) ассоциируется с петровскими и екатерининскими временами, а стратегия Владаря в его последней большой войне повторяет стратегию Кутузова (322-324). В продолжении, написанном Ольгой Шор, затронуты и позднейшие события вплоть до Ледового похода и Гулага (485-490). Следует отметить, что самодержцу-Владарю придаются некоторые черты Петра (291-292) и даже Ивана Грозного, при котором состоит своего рода Малюта Скуратов — Васька Жихорь (ср. хотя бы 341). Рассказ, таким образом, приобретает историческую колоритность, а «мерцание» реальных событий

сквозь легенду создает предпосылки для утонченной литературной игры. Однако этот прием, разумеется, не является чисто литературным, а представляет собой еще один механизм ивановского мифотворчества. Процитируем по этому поводу Ольгу Дешарт: «В одном из своих стихотворений В.И. описывает звездное небо. Поэта поражает это зрелище потому, что в этот миг, в этот единый миг, он видит мириады звезд не там, где они светятся ныне, а там, где они находились в разные времена, — и нам, и друг другу близкие и далекие. (...) *Единое пространство, охватываемое единым взором, связало здесь наглядно распавшуюся связь времен*»[42]. Иванов создает «реальнейшую» историю России, историю, долженствующую быть, как бы historia sacra, встающую за historia profana. Глубинный смысл этой истории, по Иванову, — «самоопределение собирательной народной души в связи вселенского процесса и во имя свершения вселенского»[43], по существу несовместимое «с политическими притязаниями национального своекорыстия»[44]. Повесть Иванова метаисторична: в ней воплощен ивановский миф о России, избирающей не путь традиционной государственности, а путь Духа, — миф, восходящий к славянофильским построениям, но кардинально переработанный ивановской мыслью.

В свете этого мифа по-новому предстают многие детали рассказа. Приведем лишь один, но важный пример. В стан Владаря перед битвой являются «два латника-исполина в забралах железных под схимами» (302), присланные старцем Парфением. Они решают исход боя и, по всей видимости, гибнут в нем. Разумеется, это историческая реминисценция: воины-иноки — Пересвет и Ослябя, а старец Парфений — Св. Сергий Радонежский. Эти же латники являются Владарю перед битвой на Волчьем Поле, пророча ему о теократическом Третьем Риме, в котором заключено «и силы Егорьевой исполнение, и Христова на земле царства зачало» (320). На этом уровне они, вероятно, могут быть соотнесены со святыми воинами, спутниками Георгия Победоносца — Федором Тироном (Федором Стратилатом) и Дмитрием Солунским[45]. И, наконец, в царстве Иоанна Пресвитера тот же образ является в новом виде: «два зрични из меди лита всадника всеоружна и острием копийным в ребра прободена, имуща кийждо на главе шлем, на лице же в забрала место сударец гробный, а в деснице ваие победное. (...) И никтоже в народе сказати умеет, чии еста подобия сии, искони именуема Два Свидетеля» (360). Тайна их может быть раскрыта. О двух свидетелях говорится в Апокалипсисе (отк. 11, 3-13); Владимир Соловьев в «Трех разговорах» отождествил их с западной и восточной церковью; Иванов, по всей вероятности, принимает соловьевское толкование. Два

---

[42] О.Дешарт. Введение. — Иванов, I, с.159.

[43] О русской идее. — Иванов, III, с.159.

[44] Там же, с.326.

[45] А.Н.Веселовский, op. cit., с.5; М.В.Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. — ТОДРЛ, 12 (1956), с.297, 309.

всадника в «Повести о Светомире царевиче» на самом глубинном уровне оказываются знаком объединения церквей и грядущей экумены.

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

Мария Депперман

ЗВУЧАНИЕ ОБРАЗОВ[1]: ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И МИКОЛАЮС КОНСТАНТИНАС ЧЮРЛЕНИС

Свою статью о преждевременно умершем литовском художнике и композиторе М.К.Чюрленисе (1875-1911) под заглавием «Чурлянис и проблема синтеза искусств» В.Иванов включил в сборник «Борозды и межи» 1916 года[2]. Он поместил свою оценку творчества Чюрлениса в последнем разделе «Одинокие могилы» рядом с некрологом русского поэта И.Ф.Анненского, умершего двумя годами раньше. Иванов смог вернуться к тому, что писал о Чюрленисе в петербургском журнале «Аполлон» в 1914 году, в номере, специально посвященном художнику[3]. Иванов воспользовался своим письмом к Сергею К.Маковскому, издателю «Аполлона», о смерти Чюрлениса. Впечатление письма на Маковского было настолько сильным, что он опубликовал некоторые части из него в «Аполлоне» в мае 1911 года. Иванов видел в живописи Чюрлениса нечто сходное по значению с поэзией Анненского и музыкой Скрябина, умершего в 1915 году[4].

Обратил внимание Иванова на Чюрлениса Мстислав Добужинский, который был другом Чюрлениса. Добужинского высоко ценили в круге «Мира искусства». Он во многом содействовал тому, чтобы Чюрленис стал известным в Петербурге

---

[1] Ссылаюсь на каталог выставки «Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts». — München, 1985, hg. v. Karin v.Maur. На выставке были показаны «Прелюд и фуга» (1907), «Морская соната» и «Звездная соната» (1908); ср. тоже D.Eberlein: Ciurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus, ibid. S.340-345.

[2] В.Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, стр. 313-351, то же: В.Иванов, т.III, стр. 149-170.

[3] Это был текст публичной лекции Иванова в Санкт-Петербурге 1912 года.

[4] В.Иванов (1971), т.III, стр. 172-194 (о Скрябине).

и участвовал на выставках «Союза русских художников» в 1909 и 1910 годах[5].

На поминальной выставке, организованной группой «Мир искусства» в 1912 году, было показано 125 картин Чюрлениса. Благодаря выставкам в России и за рубежом (как, например, в 1912 году в Лондоне), имя Чюрлениса стало известным вне Литвы и Польши уже перед Первой мировой войной[6].

Его живопись, носящая с 1907 года преимущественно заглавия музыкального характера, — как например, «Прелюд и фуга», «Фантазия» и шесть «Сонат», — нашла резонанс в модернистских кругах русской интеллигенции. Александр Бенуа высоко ценил эту живопись, Игорь Стравинский был первым коллекционером, который купил одну из его картин (финал «Сонаты пирамид»)[7].

В.Иванов увидел в Чюрленисе родную душу, визуально выражающую ту основную черту символистического мировоззрения, которую он определил словами «a realibus ad realiora». Уже в своем письме-некрологе 1911 года Иванов так писал о направленном в будущее значении Чюрлениса:

> «Космическое и потустороннее чувствование вещей делает то немногое, что создано Чурлянисом, знаменательною страницей в летописи нового мифотворчества»[8].

Высоко ценили его и Максим Горький, Ромэн Роллан, Жан Поль Сартр и другие[9], в Литве его уважают как гения. Но широкой публике вне своей страны Чюрленис остался почти неизвестным. Хотя его сравнивали с Кандинским как пионером беспредметной живописи — и он ему действительно близок по духу во многих отношениях, — на Западе творчество этого художника-визионера почти что игнорировали. Многим искусствоведам и славистам имя Чюрлениса малоизвестно. Все же есть редкие исключения: поминальная выставка 1961 года в New York Public Library и выставка Академии искусств в Берлине 1979 года.

Несмотря на это, существует богатая и разнообразная литература о Чюрленисе, как показывает объемная библиография сестры Чюрлениса 1971 года, содержащая более 3000 названий на 30-ти языках[10].

Кто был этот художник и почему он имел такое значение для В.Иванова? Прежде всего мне кажется важным подчеркнуть, что Чюрленис принадлежит к особен-

---

[5] М.Добужинский. Воспоминания. Нью-Йорк, 1976; ср. также: J.E.Bowlt. Ciurlionis. His Visual Art. — In: «A.E.Senn (J.E.Bowlt) D.Staskevicius. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Music of the Spheres». Mewtonville/Mass., 1986, p.65f.

[6] М.Эткинд. Мир как большая симфония. Л., 1970, стр. 110.

[7] A.Rannit. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Lithunian Visionary painter. Chicago, 1984, S.27.

[8] В.Иванов (1971), Т.III, стр. 149.

[9] A.Rannit. Ciurlionis seen as a Symbolist. Lithunianus VII (1961), Nr. 2, p. 36-44; J.E.Bowlt (1986), p. 58.

[10] Valeria Ciurlionyte-Karusiené et.a. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Bibliografia. Vilnius, 1970.

ному типу художника, который отличается двойным талантом, талантом художника и музыканта. Явление художника-композитора на рубеже столетий не бывало таким редким. Вспомним только об Арнольде Шенберге, Лейонеле Фейнингере, Михаиле Матюшине. Шенберг не только сам писал живопись, но и был в тесной связи с В.Кандинским, как доказывают их переписка и ко-продукция «Желтый звук» («Der gelbe Klang»)[11], и Матюшин не только сочинил музыку к футуристской опере «Победа над солнцем» и изобрел «четвертные звуки» (Vierteltöne) для русской атональной музыки, но вместе со своей женой Е.Гуро и потом в группе «Зорверд» с Эндерами развил теорию красок[12]. Эти примеры указывают на то, что двойной талант художника-музыканта имел большое для тогдашнего времени значение. Почему же художников привлекала музыка? Почему музыкантам не достаточно было выражаться только звуками? И какое воздействие имело музыкальное образование на стиль их живописи?

Следует иметь в виду особенную роль музыки в конце прошлого века. Благодаря философской работе Шопенгауэра в двух томах «Die Welt als Wille und Vorstellung», музыка стала метафорой в философском смысле для объяснения мира. Таким образом выдвигалось притязание, что сама музыка может служить моделью для постижения или изображения мира — особенно в той до высшей степени развитой музыкальной форме, какой является симфония. Шопенгауер ссылался на древнюю формулу Горация «rerum concordia discors», которую он применил к симфонии. Ницше развивал мысли своего учителя, но он говорил о «духе музыки». Похожего мнения придерживался и его мнимый враг Р.Вагнер. Музыка, понятая как философская модель, стала прообразом для других искусств. Об этом, например, свидетельствуют программная статья «Формы искусства» и первые произведения русского символиста Андрея Белого[13] между 1902 и 1908 годами, написанные именно в то самое время, когда Чюрленис творил свою живопись. А.Белый написал свои четыре «Симфонии» («Драматическая», «Героическая», «Возврат» и «Кубок метелей») в ритмизованной прозе по структурным законам, заимствованным из музыки[14]. Как заметил Борис Пастернак, этим А.Белый преобразил язык русской словесности в нашем веке.

---

[11] A.Schönberg/W.Kandinsky. Brief, Bilder und Dokument einer außergewöhnlichen Begegnung. Hg. v. J.Hahl-Koch mit einem Essay von H.Zelinsky. Salzburg, 1980.

[12] Russische Avantgardenkunst. Die Sammlung George Costakis. Köln, 1982, S. 268ff.

[13] А.Белый. Формы искусства. — «Мир искусства», 7-12, 1902, стр. 343-361; тоже в: А.Белый. Символизм. М., 1910, стр. 149-174, 507-523.

[14] А.Белый. Кубок метелей (1908), предисловие.

[15] А.Блок. Крушение гуманизма (1919). — В: А.Белый. Собр.соч. в 6-ти т., 1971, т.5, стр. 460; ср. также R.-D.Kluge. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967, Kap. V; Д.Е.Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, стр. 56-62.

Ницшеанская концепция о «духе музыки» стала основополагающей для понимания музыки у А.Блока. Времени в конкретном «календарном» смысле он противопоставлял время «музыкальное», дыхание «мирового оркестра»[15]; от художника он требовал, чтобы тот имел тонкий слух.

С высокой оценкой музыки связано было тяготение к синэстезии в искусстве на рубеже столетий. И этой перемене в художественном восприятии соответствовали старания к синтезу искусств[16].

Эти три признака художественной культуры начала века стали ведущими и для музыканта-художника Чюрлениса. Он стал заниматься живописью в Лейпциге в 1902 году[17]. Тогда он уже был музыкантом-профессионалом. Он уже окончил Варшавскую консерваторию, отказался стать директором музыкальной школы в Люблине, изучил композицию и контрапункт в консерватории в Лейпциге и там получил диплом. Он уже написал музыку для пианино, камерную и хоровую музыку и работал над симфоническими поэмами «В лесу» и «Море».

Обращение к живописи происходило в фазе депрессий и меланхолии. Он чувствовал себя одиноким в Германии и страдал под игом своего учителя, знаменитого профессора Рейнике, который требовал от него формально-технического совершенства. Но молодой музыкант прежде всего хотел найти выражение для внутренних видений, которые его осаждали. Поэтому он взял кисть и краски, и скоро пробудился его страстный и глубокий интерес к живописи.

Во время своего пребывания в Варшаве и в Лейпциге Чюрленис занимался не только очередным музыкальным образованием. Он самостоятельно изучал партитуры Берлиоза и Вагнера, особенно важным было ему творчество Баха, которого он считал самым крупным и проницательным композитором. Наряду с этим он читал и Достоевского, и Э.Т.А.Гофмана, и Э.А.По, и драмы Ибсена, кроме того, еще Ницше и индийскую философию. В университете он слушал В.Вундта и занимался психологией и астрономией. Особенно его интересовали культы солнца в Египте и в Персии. Солнце, море, пирамиды и небесные светила стали центральными темами его живописи. Огромное впечатление произвели на него энигматические картины Арнольда Беклина и Макса Клингера в Лейпцигском музее изобразительных искусств.

Чюрленис вернулся в Варшаву и поступил в новую школу искусства К.Стабровского. К его раннему интересу к рисованию прибавлялся интенсивный колоризм

---

[15] А.Блок. Крушение гуманизма (1919). — В: А.Блок. Собр.соч. в 6-ти томах, 1971, т.5, стр. 460; ср. также: R.-D.Kluge. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967, Kap. V. Д.Е.Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, стр. 56-62.

[16] J.E.Bowlt (1986), p. 43.

[17] Ср. также: G.Vaitkunas. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Dresden, 1975, S. 38ff.

Варшавской школы живописи. Скоро он стал одним из самых лучших студентов, и его картины были показаны на выставке Варшавской Академии в Санкт-Петербурге в 1901 году. Там они привлекли внимание М.В.Добужинского.

Переход от музыки к живописи для Чюрлениса не был отказом от музыкального искусства, а продолжением того же самого музыкального искусства визуальными средствами. Он исходил из того, что существуют соответствия между семью цветами солнечного спектра́ и семью звуками хроматической гаммы. Впрочем, также думал и А.Скрябин. Не только аналогии между цветом и звуком, но и структурные законы музыки хотел он применять как приемы в живописи: так, например, строение и вариация одной темы, вплетение второй темы в первую, начало контрапункта, следование прелюда и фуги, и под конец он захотел применить в живописи форму сонаты в четырех частях (Аллегро, Анданте, Скерцо, Финал) посредством рисунка и цвета, чтобы привести живопись к новым формам выражения.

1903-1906: Во второй фазе своего развития в 1903-1906 годах он прежде всего писал пейзажные картины. Но сначала они изображали не конкретный пейзаж, а природную сцену, заряженную психической энергией. Так, например, мы видим в картине «Покой» (1904) горный пейзаж на берегу озера и два горящие света, которые демонически сияют, как глаза, и отражаются в озере, как в зеркале. «Покой» не является идиллией, в картине чувствуется ореол опасности[18].

Картина «Гора» (или «Грозящее облако») заряжена подобной энергией. Гора возносится до небес над мрачно-фиолетовым передним планом. В раннем наброске мы видим в контуре горы лицо Иеговы. В эскизах вообще больше фигуративной отчетливости, чем в самих картинах; эскизы яснее указывают на основные представления художника. Эти ранние пейзажи выражают внутренние страхи, проецированные в картину природы. Ранние циклы «Буря» (сделанная на Кавказе), «Похороны» (также «Похоронная симфония») и «Потоп» показывают, насколько Чюрлениса мучили видения страха и боязни потери, которые он изобразил в больших циклах картин природы. В ранних произведениях бросается в глаза, что он был охвачен страхом находиться под чужим наблюдением, быть осужденным или покинутым. Одновременно в раннем цикле «Рекс» замечается протест против угрожающих сил. Там явно говорится о восстании Прометея и о необходимости получить от отца благословение. Кроме того, художник показывает, как человек пытается найти незыблемое основание под ногами; образ «юного короля» наконец твердо поднимается над укрощенными водами. Здесь наблюдается становление своеобразной «персональной мифологии». Это двойное движение видений страха и образов протеста и триумфа над пожирающей глубиной характерно для раннего творчества Чюрлениса. Обе эти темы он позднее развивает далее.

---

[18] М.Эткинд (1970), стр. 22.

Решительное значение имеет новаторский цикл «Творение мира» 1905 года в 13-ти частях. Он был показан на выставке 1906 года в Санкт-Петербурге. По поводу этого цикла Чюрленис написал в письме, что он здесь не хотел иллюстрировать генезис Библии, но что его занимала мысль о творении нового, собственного фантастического мира, противостоящего нашему существующему. Мы узнаем мотив творения мира силой Демиурга, типичный для понимания искусства в символизме. Шарль Бодлер первым выдвинул мысль о том, что творческая сила воображения должна стать программой искусства. Он сказал о воображении:

> «Elle décompose toute la création, et, avec des matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf»[19].

1907-1909: Третий период — последний перед переломом его творческой силы — стоит под знаком формы сонаты. Он создал шесть таких произведений: «Солнечная соната» и «Весенняя соната» (1907); «Соната Ужа», «Летняя соната» и «Морская соната» (1908); «Соната пирамид» (1909). Мы имеем две группы сонат, где две первые тематически связаны с природой (солнце — весна; лето — море), а третья соната связана с областью мифа: мир древней Литвы (Уж) и древнего Египта (пирамиды). И природу и здания человеческой культуры мифа Чюрленис понимает в связи с пространственными размерами бесконечного космоса. Формально мы имеем в первой группе сонат полную четырехчастную структуру сонатной формы: Аллегро, Анданте, Скерцо и Финал. Во второй группе сонат полная форма сокращается в обеих сонатах, которые посвящены природе, а третья, «Соната пирамид», первоначально имела четыре части, но финал был потерян. Чюрленис пользовался чередованием живо-стремительного и мирно-покойного движения в сонатной форме (Аллегро, Анданте), с этим он комбинировал основную трехчленную схему сонаты: экспозиция, разработка и реприза. Основную тему он разрабатывает в терминах мелодии и ритмики, как это показал М.Эткинд в анализе «Фуги» и «Весенней сонаты»[20]. Но сонаты связаны и с прежними циклами сказок. В сонатах мы можем раскрыть вместе с музыкальной структурой и повествовательную нить. Но раскрытие ее осложняется тем, что пространство в картине Чюрлениса построено иначе, чем в реалистической живописи. Кроме того, он отказывается от объединяющей центральной перспективы. Возьмем как пример «Сонату Ужа» в четырех частях[21].

---

[19] Ch.Baudelaire. Salon de 1859. — In: «OEuvres complètes». Paris, 1968, p. 397.

[20] М.Эткинд (1970), стр. 73.

[21] B.K.Ciurlionis. Sonatos ir Fugos, III. Qalcio Sonata. — Vilnius, 1980; V.Ciurlionyte-Karusienė/J.Grigienė. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Vilnius, 1977.

Аллегро: Мы видим зеленого Ужа и каменные построения с колоннами и арками — крепость Ужа. Зеленый Уж по литовскому фольклору представляет собой символ мудрости и упорядочивающего, исцелительного духа. Уж также имеет значение стража; он, например, сторожит янтарный замок под водой в опере «Юрате», которую Чюрленис хотел сочинить[22]. Но змея, по психоаналитической интерпретации, — фаллический символ. Так что мы должны считаться с известной амбивалентностью. Но символы в искусстве — особенно со времени рубежа столетий — вообще понимаются как образы поливалентные, имеющие больше одного значения. Уж двигается вниз от верхнего пространства через среднее, но еще не достиг низа. Перед нами пространство картины в трех планах. Каждый план самостоятелен: имеет «свои» деревья, холмы и небо с облаками. Но одновременно эти три пространства связаны колоннами. Кроме того, в сводах, как в окнах, видны еще другие пространства. Серпантинным движением Уж двигается вниз против вертикального движения вверх по колоннам. Все соединяется нежным зеленым тоном. Центральная перспектива уже не господствует, таким образом «музыкализируется» пространство. Мы его видим — кажется — из перспективы Ужа, получается космическая перспектива. За картиной светлого дня или утра следуют три картины ночи. В «Анданте» зеленоватая ночь освещена серпом луны и цепью светил. Мы видим мрачные башни крепости Ужа, отражающиеся в зеркале озера. Они связаны решетками. Мотив свода повторяется, но в другой функции: он здесь является не легким прозрачным проходом, но зубчатой дырой. Композиция и атмосфера «Анданте» напоминают о жуткой картине «Покой» 1904 года. Возле башен поднимается Уж, как маяк, отражающийся в озере. Можно «читать» Ужа и таким образом: вставая на дыбы к небу, он одновременно и ныряет в воду. При этом выражается двойная направленность наверх и вниз, означающая амбивалентность ведущего символа Ужа. «Анданте» построена статично в сравнении с более динамическим движением «Аллегро», но оно имеет внутреннюю напряженность мнимого покоя перед новым отправлением в пространство.

Скерцо: Продолжается мотив двух башен, но теперь они являются скалами, разделенными пропастью, как два континента: мир природы с деревьями, дорогами, домиками и пустой мир одинокого человека-дитяти, стоящего у края пропасти, протягивающего туда руки. Он смотрит в овраг, где летит птица-вестник. Птица у Чюрлениса житель и победитель пространства, но приносит вести о беде (как в «Сказке о королевне»). Преодолеть пропасть между природой и человеком могут и добрый свет светил и Уж, сейчас стремительно летящий в воздухе. Но Уж в полете поворачивает голову и смотрит на человека. Мог ли бы Уж стать мостом для него? Уж у Чюрлениса многоспособен: он не только ползает и вытягивается, но и может нырнуть в воду и лететь по небу даже выше птицы.

---

[22] М.Эткинд (1970), стр. 112.

Финал: В этом настоящем «Финале» все важные элементы прежних трех картин соединяются: разъединенные континенты природы и человека снова возникают, природа является как лесной ландшафт с замками и церквами и сводами с проблеском иных миров. Природа поднимается в трех вершинах, освещенных желтыми лунами. Континент одинокого человека превратился в громадные ступени скалистого алтаря, на котором лежит старинная корона, знак короля и жертвы. Горные вершины и алтарь искусства (как можем сказать по письмам художника того времени) связаны Ужом, который весь состоит из света и двигается поверх вершин вниз, чтобы взглянуть на алтарь человека-короля, который принес свою корону в жертву. Клинообразная надпись на алтаре написана на неизвестном языке. Но ее можно «читать» как систему нового знакового порядка, которую Чюрленис изобрел в своей живописи. Он требует расшифровки от зрителей. Кажется, только «разговор» зрителей в продолжающемся процессе может раскрыть многовалентный смысл его музыкальной живописи.

Мифотворчество: В «Сонате Ужа» особенно становится ясным, что Чюрлениса тянет к мифотворчеству. Для В.Иванова именно это было самым важным в творчестве литовского художника. От живописца, поэта и музыканта, а кроме того, от творческой личности вообще Иванов требовал, чтобы он стал творцом новых мифов. Значит, художник должен выражать свой личный опыт, свои остро испытанные переживания, страдания и радости, искренно, но и обдуманно, чтобы создать новые личные образы универсального значения.

С этим требованием Иванов выступает явным наследником Ницше, для которого именно создание новых мифов является задачей современного искусства.

Чюрленис, как сын старого народа, сохранившего свои предания и мифологию до начала нашего века, но и как внимательный современник нового «искусства нервов» на рубеже столетий, был — как избранник и жертва Диониса — прототипом для синтеза искусств не только в формальном смысле, но прежде всего в смысле нового мифотворчества.

Юрий Иваск

РАЙ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Духовное завещание Вячеслава Иванова: «Повесть о Светомире царевиче» (сказание старца-инока). Эту книгу В.И. писал в 1928-29 гг. и позднее, в сороковых годах, до самой смерти в 1949 году, но не успел закончить. Последние части «Повести» были дописаны Ольгой Александровной Шор по заметкам Вячеслава Ивановича и устным комментариям. В этом коротком очерке хочется мне разобрать только один фрагмент «Повести»: Песню Отрады о Рае.

— «Уж ты, Раю мой, Раю пресветлый,
Ты почто еси мне заповедан?
И куда ж от меня затворился,
Невидимою схимой покрылся?
Али мною ты, Раю, погублен?
Али в горняя, Раю, восхищен
И цветешь в небеси на воздусех,
А сыру землю сиру покинул?» —

«То не крины душистые пахнут,
То не воды журчат живые, —
Говорит Адамовым чадам
Посхимненный Рай, затворенный:
— Вы не плачьтесь, Адамовы чада:
Я не взят от земли на небо,
Не восхищен к престолу Господню
И родимой земли не покинул.
А цвету я от вас недалече,
За лазоревой тонкой завесой:
Ту завесу лазореву знает,
Кто насытил сердце слезами.

«Где проходит Божия Матерь
По земле святыми стопами,

Там окрест и я простираю
Добровонные сени древесны;
Там бегут мои чистые воды,
Там поют мои райские птицы;
Посреди же меня Древо Жизни,
Древо Жизни — Пречистая Дева»[1].

Я уже писал о «Рае» Вячеслава Иванова в одной статье, опубликованной в канадском журнале «Современник»[2], и не хочу повторяться. Отмечу лишь: В.И. вдохновляла заветная мечта человечества о лучшей жизни и непременно на земле, уже очищенной от зла, преображенной, но и такой знакомой — любимой. Не о земном ли рае говорится в четвертой книге «Буколик» Виргилия? Райская земля брезжила пророку Исайе. В «Откровении» Св. Иоанна Новый Иерусалим сходит с неба на землю. Есть земные черты и в «Paradiso» Данта: там летают птицы и «смеется трава»[3]. В эпилоге «Возвращенного рая» Мильтона Иисус идет в земной дом своей Матери.

Намечу некоторые связи Рая Вячеслава Иванова с фольклором и с Достоевским.

I. В приложении воспроизвожу фольклорный «Плач Адама». В этом «Плаче» с Песней Отрады совпадает персонификация Рая:

Уж ты, Раю мой, Раю пресветлый... (у В.И.)
Ты раю мой, раю, прекрасный мой раю! (в «Плаче»)

Я мало знаком с народной поэзией и не знаю — каким образом в «Стихах духовных» сложилась персонификация Рая. Было ли здесь византийское влияние?.. Этот вопрос оставляю открытым.

Существенно, что по стилю Песня Отрады близка к «Стихам духовным», как и ритмическая проза «Повести о Светомире». Но немало и различий.

Стихи духовные — верлибры, это белые стихи (безрифменные).

А Песня Отрады написана анапестом. Рифмы случайные: бедные, глагольные (затворился — покрылся). В «Плаче» тоже скорее случайная рифма, и глагольная (прельстила — согрубила).

При этом у В.И. очень бросающиеся в уши звуковые повторы (которых немало у русских символистов). Примеры: в небе*си* — на возду*сех*. В особенности в этой строке: А *сыру* землю *сиру* покинул...

---

[1] Иванов, I, с. 284.

[2] Рай Вячеслава Иванова. — «Современник», 1973, с.47-54.

[3] «...il rider dell'erbe». — «Paradiso», XXX, 77.

Далее: *Ж*урчат *ж*ивые... Говорит *Адам*овым *чадам*... *За* лаз*о*ревой тонкой *за*весой... доб*р*овонные сени *др*евесны...

Наконец, в Песне Отрады встречаются народные слова — почтó, али. Церковнославянских слов больше: горняя, на небеси... на воздусех... *рай* в звательном падеже (раю). Есть и греческая монашеская *схима*. Но есть и язычница — народная сыра-земля (мать-сыра-земля), которая прославляется и в «Стихах духовных»: и она отождествляется с Богородицей. Пример в книге Г.П.Федотова:

Первая мать Пресвятая Богородица.
Вторая мать — сыра земля.
Третья мать, кая скорбь приняла[4].

Здесь, верно поясняет Федотов, Богородица с матерью-землею не отождествляется, но указывается на их сродство. Это космическое христианство (или «софийное», как говорит Федотов); так выявляется тесная неразрывная связь божественного и народного мира[5].

У Вячеслава Иванова — мать-сыра-земля не названа, но в Песне Отрады Пречистая Дева приравнивается к Древу Жизни; то есть тоже сближается природное и духовное.

Все же — откровение-осенение В.И. не фольклорное, и не церковное и не встречает аналогии в Св. Писании.

Напомню: космический мотив прозвучал и в «Бесах» Достоевского... Хромоножка (Марья Тимофеевна Лебядкина) рассказывает Шатову о том, что ей в монастыре шепнула старица: «...Богородица — великая Мать Сыра-Земля есть, и великая в том для человека заключается радость. (...) А как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет; таково, говорит, есть пророчество»[6].

Повторяю: осенение-откровение В.И. не фольклорное, не церковное и не встречает аналогии в Св. Писании.

Отрада Вячеслава Иванова и Хромоножка Достоевского говорят на языке народных стихов, но оба вкладывают в них другое — свое содержание.

II. Вячеслав Иванов отлично знал Достоевского, написал книгу о его романах-трагедиях. Ближе всего к его образу рая — рай юноши Маркела в «Братьях Карамазовых». Он старший брат старца Зосимы, который рассказывает о нем Алеше

---

[4] Г.П.Федотов. Стихи духовные. Париж, ИМКА-Пресс, 1935, с.83.

[5] Там же, с.67.

[6] Достоевский. Бесы. Ч. 1, гл. 4-я, V.

Карамазову. Это его предсмертные воспоминания о детстве и последнее поучение. Маркел, умирая от чахотки, говорит матери: «Мама, не плачь, жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай». Маркел просит прощения у всего мира — он будто один обесчестил птиц Божиих, деревья, луга, небеса. «Пусть я грешен перед всеми, зато и меня все простят, вот и рай. Разве я не в раю?»[7]

Здесь есть совпадение с В.И. Маркел верит — рай не *там,* а рядом, но он не опознан человеком. Маркел кается, плачет, как Хромоножка, предчувствует великую радость на земле, очищенной слезами. О насыщении сердца слезами говорит и Отрада в своей Песне.

Если олицетворение Рая у В.И. заимствовано из «Стиха духовного» (или даже нескольких стихов духовных), то реалия рая — явно сродни Достоевскому. У Отрады, как и у Хромоножки, как и у Маркела, находим апологию здешнего, апологию земли, на которой до сих пор тайно присутствует посхименный, невидимый, тайно соседствующий рай. Говоря на философском языке, можно сказать, что здесь нечто имманентное нам соседствует с чем-то трансцендентным. Или космос сближается с духом.

В философском плане можно утверждать, что здесь, у Вячеслава Иванова и у Достоевского, не тревога, не забота (Sorge) экзистенциалистов (Киркегарда, Хейдеггера или Сартра), а христианская радость Отрады, Маркела и отчасти Хромоножки. Она дает нам уверенность, что мы на самом деле существуем, а не только кажемся. Это мудрое знание было и у В.И.

Эти размышления уже выходят из рамок моего исследовательского очерка. Но без метафизики В.Иванов остается непонятным.

Повторяю суждение Малларме: идеи еще не делают поэзию. Но в стихах, как и во всех других искусствах, могут быть обнаружены идеи, нуждающиеся в истолковании.

---

[7] Достоевский. Братья Карамазовы. Ч. 1-я, гл. 2, кн. 6, III.

Приложение

ПЛАЧ АДАМА

Восплакался Адамий, перед раем стоя:
— Ты раю мой, раю, прекрасный мой раю!
— Мене ради, раю, сотворен бысть,
— Еввы ради, раю, заключен бысть. —
Евва согрешила. Адама прельстила,
Закон преступила, Богу согрубила,
Ум свой погрузила во тьму кромешнюю,
Весь род наш отогнала от раю святого.
Адам вопияше к Богу со слезами:
— Увы мне, грешному, увы беззаконному!
— Уже аз не слышу архангельского гласа,
— Ничто не вкушаю от райския пищи! —
Адам вопияше к Богу со слезами:
— О Боже милосердный, помилуй нас грешных! —
Что проговорит Евва, Адаму глаголет:
— Адамий, Адамий, ты мой господине!
— Не веле нам Бог жити во прекрасном раю,
— Ничто не вкушаю от райской пищи,
— Сослал нас Господь на трудную землю,
Нам хлеба снедати от потнаго лица,
— Нам правдою жити и зла не творити.

«Стихи духовные». СПб., 1912, с.3

М.Иованович

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОДТЕКСТУАЛЬНОГО СТРОЕНИЯ СБОРНИКА «ПРОЗРАЧНОСТЬ» ВЯЧ. ИВАНОВА

1.

В рамках малоизученной проблемы структуры «Прозрачности» Вяч. Иванова установились два авторитетных мнения. Согласно первому из них, высказанному З.Минц, «Прозрачность» не является «мифопоэтическим» сборником, как это утверждал Блок в своей статье «Творчество Вячеслава Иванова». Автор «Стихов о Прекрасной Даме», толкует исследовательница, «преувеличивал» мифопоэтичность первых ивановских книг, «как бы торопя превращение символов в мифо-целостную (с единым «сюжетом») картину становления мира»; поэтический сюжет «Кормчих Звезд» и «Прозрачности» (в общем, якобы «традиционных» стихотворных сборников) близок мифопоэтическому началу, однако оно осталось «невоплощенным» в композиции этих книг, Блок же только «показал пути его воплощения»[1]. Второе мнение принадлежит С.Аверинцеву, автору вступительной статьи к советскому изданию «Стихотворений и поэм» Вяч. Иванова; на его взгляд, «Прозрачность» свободна от подтекстуальных наслоений предыдущего сборника, после «Кормчих Звезд» «отцовское и дедовское наследие почти совсем исчезает из поэзии Вячеслава Иванова», чтобы «отчасти вернуться в последний период»[2]. По нашим наблюдениям, дело обстоит как раз наоборот: «Прозрачность» — явно «мифопоэтическая» книга, построенная, в частности, на принципе продуманного использования

---

[1] З.Минц. А.Блок и В.Иванов. Статья 1: годы первой русской революции. — В: «Единство и изменчивость историко-литературного процесса». Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 604, Тарту, 1982, с.103. О несколько ином подходе этого автора к нашей теме см.: З.Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — В: «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века». Блоковский сборник III — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 459, Тарту, 1979, с.76-120.

[2] С.Аверинцев. Вячеслав Иванов. — В: Вяч.Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с.40.

подтекста из сочинений ряда авторов, причем Иванов обращался к данному подтексту с «мифологической» целью, до него не выявляемой в русской поэзии. Речь идет о том, что его установка на поэтическую «память» взаимосвязана с применением композиционного приема «вечного возвращения» (в «музыкальной» структуре книги; в «зеркальном» строении мотивов и символов ее сюжета[3]; в ее итоговой идее «Жизни — Солнца — Христа»), которым обосновывались уже «Кормчие Звезды»[4], а также с тенденцией своеобразного объединения разных мотивов, тем и сюжетов в некое мифологическое целое, параллельной замыслу сближения античного Диониса и евангельского Христа. По мысли Иванова, выполнение сложной и вполне новаторской «мифотворческой» задачи (прообразом итогов которой может послужить символ «прозрачного хмеля» вечности[5], объединяющего темы «Прозрачности» и «Диониса-Христа» наподобие того, как цикл «Царство Прозрачности» своей интонацией подготавливает заключительные песнопения-дифирамбы сборника — с. 754-756, 812-815)[6] должно способствовать созданию единого мифа о мире, увиденного глазами художника «келейного» на его пути ко «всенародному искусству» («Поэт и Чернь», с.714).

«Объединяющая» установка Иванова в «Прозрачности» раскрывается по-разному. Во-первых, она проявляется в сочетании мотивов античных мифов (о Дионисе, Персефоне, Прометее, Нарциссе, Орфее, Ганимеде, Фаэтоне, Аполлоне, Кассандре, Пане, Психее, Линкее, Титанах, Гелиадах, Океанидах, Менадах, Дриадах и др.) с мифами библейского происхождения (о Христе, Богородице[7], Рахили,

---

[3] Ср. соответствующие приемы предвосхищения-сцепления мотивов, символов-лейтмотивов, новых строфических форм и др.

[4] См. нашу работу «Поэтемы Тютчева и Соловьева в сюжете Кормчих звезд Вячеслава Иванова» (рукопись), прочитанную на Втором международном симпозиуме по творчеству Иванова (Рим, 1983 г.) (далее — «Поэтемы»).

Идея «Жизни-Солнца» утверждается в стихотворении «Прозрачность» традиционным использованием рифм «солнца» и «жизни» (Иванов, I, 738; в дальнейшем все цитаты из «Прозрачности» и близлежащих работ Иванова приводятся по этому изданию, с указанием страницы в тексте).

[5] См. стихотворение «Хмель», уже прямо предваряющее мотив Диониса-Христа — с.753.

[6] См. также принципиально близкий этому образ «прозрачного Зевеса» (Зевеса с «влажным взором» в «Beethoveniana» — с.778).

[7] Образ этот выполняет основополагающую функцию в сборнике. В «Мадонне высот» облик «Розы» диктует заключительную строчку: «В Боге — мир, и в сердце — Бог!» (с.760), предвосхищающую последовавший за «Прозрачностью» тематический круг «Солнца — сердца». В «Хвалении духов-благовестителей» полное торжество «Розы» утверждается также за счет оттеснения «лилии» («Несите Имя на устах Сладчайшее лилей небес» — 815) ее обликом «Души» (Мировой души).

Лие, Илии и др.)[8]. При этом подразумевается, что Иванов сочетает также стихотворную интонацию и приемы библейских текстов с разного рода «подражаниями» античным авторам («Эпод»; «Подражания Платону«; «Слоки»; раздел «Хоры мистерий», написанный в подражание дифирамбам — «хоровым действам»; «латинское» стихотворение «Sole sato», посвященное Бальмонту; элегический дистих в стихотворении «С пути», отмеченный Блоком[9], и др.).

Во-вторых, автор «Прозрачности» увязывает друг с другом упоминания о писателях древних (а также отклики из их сочинений) и новейших вплоть до его современников. Так, например, сюжету второго ивановского сборника понадобились любовная история Дафниса и Хлои (764-769), упоминание о Вергилии (788), цитата «прекрасное — мило» из повествования Теогниса о свадебном пире Кадма и Гармонии (780, 781, 825-826), облик Св. Августина (изобретателя формулы «Прейди самого себя» — 783, 823), «сурового Данта» (наряду с его «духами глаз» из «Новой жизни» — 785, 789, 790), Гете (с пародированием его «песни Миньоны» в начальных строках «Латинского квартала» — 787), Бодлера (см. символику его «альбатроса», а также пример переиначивания начала «Соответствий» в заглавии стихотворения

---

[8] В «Прозрачности» обращает на себя внимание развитие образа Христа, впервые названного в «Кресте зла» (с.744). Этот мотив сначала обыгрывается наряду с мотивом Диониса, причем Иванов отправляется от таких символов, как «властное слово», «страсти Света» («И страждет Свет, своим светясь гореньем»), «Солнца семя», «Смерть зачавшего» и «Жрец-жертва» («Жрец отчий — Ты, о жертва жертвы отчей!» — с.741, 742, 744); в данных рамках лейтмотивные строки в «Слоках» («Се, действо — жертва. Все горит. Безмолвствуй»; «Се, жертва — Семя. Все горит. Безмолвствуй»; «Все — жрец, и жертва. Все горит. Безмолвствуй» — с.743-744) и итоговое: «Одна душа горит душами всех огней» (с.747) из «Дриад» в равной мере относятся и к Христу, и к Дионису.

Начиная, однако, с «Увенчанных», трактующих мотивы «чел, венчанных цветами», «святых вновь чел Прекрасных поколений» и «холмов лобзаний зе́мных» (с.748), мотив Христа начинает выделяться, что подтверждается образом «лобзания Христа» (с.813) в последнем разделе сборника.

В «Воззревших» и в «Лете Господнем», следующих за «Увенчанными», Иванов уже более или менее явно использует евангельские мотивы «исцеления слепорожденного» (с.748 — Иоанн, 9, 6), пребывания Христа «при дверях» (с.749 — Матфей, 24, 33; Марк, 13,29), «Лета Господня» (с.750 — Матфей, 24, 32; Марк, 13, 28); к ним в дальнейшем присоединяются мотивы «ловца человеков» (с.784), «промедления чаши» (с.786), «грядущего жениха» (с.790), «сияющей Галилеи» (с.791), «смертельно скорбящей души» (с.809), которые венчают ту часть сюжета «Прозрачности», где раскрывается отличающаяся от дионисийской даль «божественной нови», «божественного Да» (с.754), заданная сюжетом цикла «Царство Прозрачности».

[9] В его рецензии на «Прозрачность» (см. Блок, V, с.540).

«Долина — храм» — 788,789), Верлена («соловья» — 788), Леопарди[10], даже Бетховена (ср. образ художника, равного Богу, в «Beethoveniana» — 779). Среди авторов, так или иначе откликающихся в сюжете «Прозрачности», Ивановым отведено место и отечественным поэтам — от Державина[11] и Языкова[12] и до Бальмонта и Брюсова[13]. «Прозрачность», наконец, богата автоцитациями и автореминисценциями, анализ которых выходит за пределы нашей задачи (ср. хотя бы формулу из «Кормчих Звезд»: «Хаос волен, хаос прав!» — использованную в «Аспектах» — с.627, 790); их наличие во втором ивановском сборнике вполне закономерно, поскольку в этой книге развертывается сюжет, заданный заключительной строкой «Кормчих Звезд»: «Смотрит в очи милостное Солнце...» (с. 706).

Тем не менее, можно выделить пять русских поэтов, сочинениям которых сюжет «Прозрачности» обязан в высшей степени. Это — Пушкин, Лермонтов,

---

[10] Помещенное в «Прозрачности» стихотворение «Бесконечное» представляет собою лишь перевод из Леопарди, сделанный Ивановым. Это стихотворение понравилось Иванову заключительной строкой «И сладко мне крушенье в этом мире», а также образом «ужаса» нисхождения в хаотическое (с.743), как свидетельствуют высказывания поэта в статьях «Ницше и Дионис» и «Символика эстетических начал» (с.720, 829).

[11] Ср. архаическую лексику Иванова, в принципе восходящую к Державину, а также реминисценцию из оды «Бог» («Дух всюду сущий и единый»), использованную, в частности, Фетом в качестве эпиграфа к стихотворению «Я потрясен, когда кругом» (А.Фет. Стихотворения. Ленинград, 1956, с.31 — далее по этому изданию с указанием страницы в тексте), в сюжете «Отзывов» и «Слок» (символика «Сущего» — с.742,743).

[12] Комментарий к строке «Языкова прозябший хмель» (с.777) из стихотворения «Ему же» см. в примечаниях Р.Помирчего к указанному советскому изданию Вяч.Иванова (с.463-464). Языкова упоминает Иванов также в начале своей статьи «Символика эстетических начал» (с.823). Что же касается символики «хмеля», «священного хмеля», то она истолкована поэтом в статье «Ницше и Дионис», в которой читается: «Познал (т.е. он, Ницше. — *М.Й.*) божественный хмель стихии и потерю личного *Я* в этом хмелю — и удовольствовался своим познанием. Не сошел в глубинные пещеры — встретить бога своего в сумраке. Отвратился от религиозной тайны своих, только эстетических, упоений» (с.720). По мнению Иванова, состояние «дионисийского хмеля» преодолевается изменением «нашего сердца», «перерождением», подобным «состоянию, означаемому в евангельском подлиннике «метанойя», оно же — условие прозрения «царства небес» на земле» (с.721). В «Прозрачности» «хмель» превращается в мифологему «одождения» и «оживотворения» земли Дионисом (об этом — ниже) и прикрепляется только к нему, не затрагивая образа Христа. См. в этом отношении показательные примеры: «боговещий хмель», «вечного прозрачный хмель», «бранный хмель», «В вас, сосенки зеленые, Хмель бродит бдящих сил», «Небесный умирает хмель», «буйный хмель» (с.748, 753, 809, 811, 814) и др.

[13] В отношении Бальмонта см. хотя бы посвященное ему стихотворение «Sole sato», а также реминисценцию из «Челна томленья» («черный челн» — с.793).

Тютчев, Фет и Соловьев. Разбору их подтекстуального вклада в мотивную структуру «Прозрачности», который З.Минц справедливо назвала «литературой о литературе», «панэстетически» осознанной «игрой разнообразными традициями» и «прихотливым варьированием» заданных образов и ситуаций[14], посвящена наша работа.

2.

Работа автора «Прозрачности» над подтекстом выше указанных поэтов была не из легких. Она предполагала выявление некоей парадигматической философии жизни в развитии русской поэзии и более или менее обобщенной, универсальной ситуации поэтического субъекта (поэта) в сочинениях данных художников. Помимо этого, Иванов должен был, в ключе своей «мифотворческой» тенденции, найти также черты, в той или иной мере объединяющие поэтические сюжеты Пушкина и его наследников для того, чтобы подобная находка в итоге могла способствовать восстановлению единого, ивановского сюжета — мифа о мире, о жизни, пути и судьбе поэта. В этом отношении Пушкин, ряд стихов которого лег в основу сюжетных ходов «Кормчих Звезд»[15], был для Иванова идеальным отправным пунктом, высшим залогом справедливости формулы «поэтов духа» («Мы — Вечности обеты В лазури Красоты» — с.737), «видящих» п р о з р а ч н о с т ь и м и р (с.775), то есть основное в сюжете ивановской книги. Недаром в стихотворении «Пушкин у Онегина», помещенном во втором разделе сборника, Пушкину (в вариациях мотивов «обновления» и «перерождения») отведено место «на Фаворе, в куще рая», где он почиет «преображенным» (с.776).

Как показывает статья «Поэт и Чернь», Иванов воспринимал Пушкина в первую очередь в роли поэта, дух которого жаждет сначала «уединиться с его богом», «отказаться от действия», сосредоточиться в себе для «пассивного самоутверждения действенного начала» (с.711). Подобная ситуация нашла выражение в строках «Поэта» («Бежит он, дикий и суровый, И звуков и смятенья полн, На берега пустынных волн, В широкошумные дубровы...»)[16], процитированных Ивановым в «Поэте и Черни» (с.711) и использованных им в «Кормчих Звездах» (в начале стихотво-

---

[14] З.Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов, с.94.

[15] Об этом см. в нашей работе «Поэтемы» (сноска 57). О реминисценциях из Пушкина в этом и в других сборниках Иванова см. в указанной вступительной статье С.Аверинцева (с.36), а также в комментариях Р.Помирчего.

[16] А.Пушкин. Собрание сочинений в шести томах. Т.I, М., 1969, с.269 (далее по этому изданию с обозначением страницы в тексте).

рения «Земля», предваряющего трактовку поэта как «умирающего и воскресающего бога» — 550). В этой обстановке, согласно Иванову, начинается «катакомбное» творчество «пустынников духа» (вплоть до Бетховена — с.729, 730), выведенных в вводном стихотворении «Прозрачности» под названием «поэтов духа» (с.737), причем ивановская установка на их сближение с другими героями его «мифа» (Нарциссом, Дионисом и др.) поддерживается пушкинским аналогичным приемом отождествления поэта с государственным деятелем (Петр Великий в роли «пустынника духа» в «Медном всаднике»). В одном из основополагающих стихотворений Пушкина «Поэт и толпа» поэт выступает в ипостаси «своенравного чародея» (с.297); к этому образу (для Иванова образцовому, о чем свидетельствует статья «Поэт и Чернь») восходит «лик чародея», перед которым встает «ряд двойников» в стихотворении «Fio, ergo non sum» (с.741); «двойники» эти суть не что иное, как поэты, близкие Пушкину (в том числе русские), а также отмеченные выше сходные ему персонажи. В пользу того, что в «Fio, ergo non sum» речь идет о пушкинском «чародее», говорит ориентация этого текста на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (использование Ивановым «пушкинских» отглагольных существительных «метанье», «витанье», «трепетанье», «роптанье», «шептанье», «восстанье» в строчках-формулах, относящихся к определению «жизни»; подборка пушкинских слов «трепетанье», «шепот», «зов»; наличие, вслед за Пушкиным, воспросительной интонации во второй части стихотворения; размер четырехстопного хорея — с.338; 740-741). Отклики из этого пушкинского текста наблюдаются также в «Орфее растерзанном» (ср.: «Ты зовешь или пророчишь?» у Пушкина — и: «Что ты, что пророчишь, лебедь белый» у Иванова — с.338, 803) и в стихотворении «Медный всадник» (из сборника «Cor Ardens»)[17].

В упомянутом выше «Орфее растерзанном» обыгрывается и другой мотив из Пушкина — мотив его «Пророка», трактующего итоги пребывания поэта «в пустыне» (с.257). Слова Орфея: «Я жду. Исполнись кровью. Брызни, Луч, жрец предвечного огня! И лик Твой жертвенный — меня Венчай во исполненье Жизни!» (с.803), — перекликаются с пушкинским «Исполнись волею моей» (с.258)[18]. На мотивах

---

[16] А.Пушкин. Собрание сочинений в шести томах. Т.I, М., 1969, с.269 (далее по этому изданию с обозначением страницы в тексте).

[17] Ср. упоминание о «лепетанье» Парки и вопросительные фразы второй части пушкинского текста со строфой Иванова: «Мнишься ты в ночи Сивиллой... Что, седая, ты бормочешь? Ты грозишь ли мне могилой? Или миру смерть пророчишь?» (Иванов, II, с.260).

[18] Ср. также образ «восторженного пророка» в «Подражаниях Платону» (с.786). Ср. для обоих ивановских стихотворений характерный образ «лебедей» («лебединые песни»): «Сподвижник лебедей в священстве Аполлона»; «лебедь белый», «белопенный лебедь красоты» (с.786,803), являющийся, согласно ивановской ссылке на платоновского «Федона», символом «божественного посланничества» поэта (с.710), т.е. того, о чем идет речь в пушкинском «Пророке». Воз-

«Пророка» («в пустыне мрачной я влачился»; «Как труп в пустыне я лежал»; «угль, пылающий огнем»; «Бога глас»; «восставший», «видящий» и «внемлющий» «пророк»; «глаголом жги сердца людей» — с.258) построены соответствующие мотивы «Пришлеца» («Прозренье глаза, Дальность слуха, окрыленье ног; Угль, воскресший радугой алмаза; В чреве Я взыгравший бог» — с.753) и «Пустынника духа» («Нисходишь ты, змеей любви ужален, — Взалкав сердец... Как пленный дол умален Пред углием пустынных глаз, пророк!» — с.783), определяющие облик «пророка» — Диониса-Христа. Мотив Диониса тоже не был чужд Пушкину, по двум хотя бы соображениям. Во-первых, слова Председателя в «Пире во время чумы»: «Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю, И в разъяренном океане, Средь грозных волн и бурной тьмы, (...) Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья — Бессмертья, может быть, залог, И счастлив тот, кто средь волненья Их обретать и ведать мог»[19], — образцово передают «ужас» нисхождения в хаотическое, наслаждение хаосом и будущее «возрождение» — «воскресение» в рамках дионисийского «действа», составляющего бóльшую часть сюжета «Прозрачности». Во-вторых, пушкинское обращение к образу Диониса не исчерпывается одним лишь анакреонтическим «Торжеством Вакха»; в более поздней «Вакхической песне» поэтом раскрыты мотивы «горения» «солнца святого» и восславления с о л н ц а , торжествующего над т ь м о й (с.237), чем по сути у Иванова заканчивалось развитие сюжета Диониса. По этой причине Иванов мог развернуть пушкинский образ «ризы влажной» (с.268) из «Ариона» в стихотворении «Прозрачность» («ты лунной ризой Скользнула на влажные лона» — 737), — как известно, «Арион» утвердил литературную форму дифирамба, связанного у Иванова с дионисийским сюжетом (см. шестой раздел сборника)[20]. В «Арионе» в свою очередь задан парадигматический для романтизма сюжет «жизни — плавания» (образы «челна», «паруса», «пловцов»), завершающегося гибелью всех, за исключением поэта, который в итоге славословит с о л н ц е — Б о г а ; тема эта начинает выявляться во втором разделе «Прозрачности», кончается же она также под знаком благодарения с о л н ц у — Б о г у [21].

можно также, что ивановский образ «лебедя» отсылает к Тютчеву (см. его «лебедя чистого» и «лебединые голоса» — с.26, 208), особенно если иметь в виду, что тютчевский «лебедь» предстает одетым «чистой стихией» — делом «божества» (с.26).

[19] А.Пушкин. Драматические сочинения. М., 1967, с.168.

[20] Этот важный момент С.Аверинцев в указанной статье обошел своим вниманием (с.41).

[21] Хочется, однако, добавить к сказанному, что разработка сюжета «жизни-плавания» соотнесена у Иванова скорее с Лермонтовым, Тютчевым и Фетом, нежели с Пушкиным, давшим этому сюжету лишь общие контуры. К Лермонтову (к его «Думе», о чем речь пойдет ниже), по всей вероятности, восходит и мотив «разговора» опального поэта с «царями судьбы земной» (с.807) с центральной мыслью: «Гляжу на вас с тоскою суеверной» (с.808); в пушкин-

В статье «Копье Афины» Иванов подчеркивает, что все представители «келейного искусства» «в большой или меньшей степени являют черты лермонтовского Пророка» (с.729). Одна из этих черт («Его религия — воля, или что то же — вера, того темного порыва, который подобен содроганиям зачатой жизни в материнском чреве, несущем в себе новую душу» — с.730) вполне совпадает с явлением Диониса («в чреве взыгравшего бога» — с.753) в «Пришлеце»; к намеченному Лермонтовым конфликту «пророка» с «толпой» восходит также комментарий Иванова к сцене «растерзания Вакха» в «Орфее растерзанном» (с.830). «Путь» Диониса в «Прозрачности» в общем приравнен к пути лермонтовского поэтического субъекта, обретающего в «Выхожу один я на дорогу» настоящую жизнь лишь после смерти; не случайно поэтому, что стихотворение «Хмель», предваряющее сюжет дионисийского пути и судьбы, написано в соблюдение установленной Лермонтовым традиции пятистопным хореем. Вместе с тем, Иванов следует и тенденции, не нашедшей выражения у Пушкина, но во весь голос заявленной Лермонтовым, — речь идет о диалоге лермонтовского героя — «пророка» с современной ему эпохой. Так, в сонете «Алкание» противопоставлены друг другу (по образцу, данному Лермонтовым) действия «духа пламенного» (т.е. поэта — «пророка», ищущего «алмаз») и действия «толпы» (в «Прозрачности» редко называемого в этой роли «мы»), причем ивановская оценка действий «мы» в последних шести строках сонета («Спеша и задыхаясь, и дробя Единое, забвенью и изменам Мы рабствуем, и любим, полюбя, Не духа вечностью, но духа пленом. Мы нищими по россыпям пройдем, И что́ нас ищет глухо — не найдем» — с.782) своим тоном напоминает гневные строки лермонтовской «Думы» («И перед властию — презренные рабы»; «И ненавидим мы, и любим мы случайно, Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви»; «Толпой угрюмою и скоро позабытой Над миром мы пройдем без шума и следа»), сохраняя, вместе с тем, право на отповедь «толпе», провозгласившей «пророка» «бедным» и «презренным»[22].

ских «Стансах» строка «Гляжу вперед я без боязни» (с.260) определяла «стансовый» характер идеи, не укладывающийся в концепцию Иванова, вследствие чего поэт счел возможным в стихотворении «Палачам» (из сборника «Cor Ardens») пародировать Пушкина, использовав при этом лермонтовский ритм и интонацию из «Смерти поэта» (Иванов, II, с.257). — Отметим попутно, что число цитаций-реминисценций в «Прозрачности» из Пушкина не ограничивается приведенными выше. Из более мелких укажем еще на две цитации: «Суровый Дант» из «Сонета» (с.322) откликается в «La faillite de la science» (с.789), причем стихотворение Иванова написано также в форме сонета, строка же «В небесном поле» из «Два голоса» (с.757), как указано Р.Помирчим (Указ. соч., с.466), восходит к пушкинскому стихотворению «В голубом небесном поле» (А.Пушкин. Собрание сочинений в шести томах. Т.2. Москва, 1969, с.255).

[22] М.Лермонтов. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. Москва, 1969, с.282, 344 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте).

Путь и судьба лермонтовского поэтического субъекта, как известно, во многом определялись сюжетом раннего стихотворения «1831-го июня 11 дня»; из него, кстати, вышел конфликт «Пророка». Иванов бесспорно обратил внимание на этот текст (по наблюдению Р.Помирчего, заглавие стихотворения «Душа сумерек» восходит к лермонтовской строчке из этого стихотворения «Есть сумерки души...») (с.145 — Вяч. Иванов. Указ. соч., с.465) с его мотивами «переливания пылких страстей в другую грудь», «бессмертия», обещанного герою «неведомым пророком», «чужого пришлеца», «пустынного одиночества», «плавания» в «буре роковой» (с образами «белого паруса» и «бегущего челна») и др. (с.139-140, 142, 143, 146, 147). Сюжет «жизни — плавания», использованный Ивановым уже в «Кормчих Звездах» (см. раздел «Thalassia» с эпиграфом из Лермонтова — с.586) и развернутый потом в «Прозрачности», начиная с «Двух голосов», в основе лермонтовский, что подтверждается наличием в ряде ивановских стихов как образов «паруса» (с.739, 758, 759, 773, 775, 781, 814 и др.) и «челна» (с.757 и др.), так и образа «утеса», восстанавливающего нужную оппозицию одиночества «в море» и «на скале» (см. стихотворения «Железная осень» и «Трамонтана» — с.772, 773). Разумеется, дополнительные штрихи для восполнения данного поэтического сюжета мифологизированными деталями Иванов должен был получить у наследников Лермонтова, Тютчева и Фета.

3.

В поэзии Тютчева Иванов раскрыл модель романтической темы «жизни — странствия» во всей ее полноте, с «страннической» исходной ситуацией поэтического субъекта, идущего, под покровительством «благих богов», по «светлой» дороге «отверстой» ему «всей земли», и его итоговой позицией — назначением «всевидящего» восславителя Бога[23]. Тютчевский герой в принципе движется к «свету» горних «блаженных духов» (с.11), сюжет его передвижения заканчивается откровением «благовеста всемирного победных солнечных лучей» («Молчит сомнительно Восток» — с.202), т.е. так же, как и сюжет ивановских сборников «Кормчие Звезды» и «Прозрачность»[24], несмотря на то, что оба поэта в своих сюжетах «жизни — странствия» отправляются от лозунга «верности земле»[25]. Итак, на указанном пути

---

[23] Из тютчевского стихотворения «Странник» (Ф.Тютчев. «Лирика». Т.1. М., 1966, с.35, — далее по этому источнику без указания тома; в редких случаях цитирования стихов из второго тома номер тома приводится в тексте).

[24] См. в данной связи тютчевское и ивановское обозначение «меты» («И неуклонно за звездою Спешит к таинственной мете!» — 2, с.108; «Кто из вас спасет Веющее знамя, Прометея пламя К мете донесет, Сверстники побед?» — с.806).

[25] См. у Тютчева: «Нет, моего к тебе пристрастья Я скрыть не в силах, мать-Земля! Духов бесплотных сладострастья, Твой верный сын, не жажду я» (с.73), и у Иванова: «Не мни: мы,

героям обоих поэтов предстоит встреча с неведомым (в интерпретации Иванова — с «могущественнейшим из зовов, повелительнейшим из внушений» — с.829). У Тютчева этот мотив предвосхищается уже в «Проблеске», в строчках, говорящих о грусти «ангельской лиры» — «в пыли: по небесам» («О, как тогда с земного круга Душой к бессмертию летим! Минувшее, как призрак друга, Прижать к груди своей хотим» — с.9). Для Иванова упомянутый зов обозначает «ужас» нисхождения в хаос, «ужас» «потери самих себя» (с.829), как явствует из слов Океанид в «Орфее растерзанном»: «Отдай нам, смертный, земную грудь — Твой плен размыкать и разметнуть!» (с.801).

Возможность для героя «потерять самого себя» наблюдается и у Тютчева, в силу действенности его концепции человека «между двойною бездной» (с.26), откликающейся у Иванова (ср. «две бездны» в «Темнице» — с.807), души, бьющейся «на пороге как бы двойного бытия» (души — «жилицы двух миров» — с.163). Указанная концепция в тютчевском восприятии мира определяет не только наличие в этом творчестве четкой оппозиции «горнего» и «дольнего» миров (ср. хотя бы стихотворения «Утро в горах» и «Снежные горы» — с.19, 20)[26], но и их «зеркальное» отражение друг в друге, иными словами, их неслиянность и, вместе с тем, их нераздельность; одним из нагляднейших примеров этого рода предстает градационное: «Как опрокинутое небо, Под нами море трепетало», «Во взорах небо ликовало...» и «И по младенческим ланитам Струились капли огневые...», — сопутствующее строфической градации «Восток белел», «Восток алел», «Восток вспылал» (с.64). Для Иванова, уже в вводном стихотворении «Поэты духа» наметившего оппозицию взаимосвязанных «земных пленов» и «заоблачных снов» (с.737), принцип «зеркальности», начиная с «Прозрачности» (см. строки: «Что полночь в твой сумрак уронит, В бездонности тонет зеркальной» — с.737), стал распространяться не только на видение образов «горнего» и «дольнего» миров, но и на мотивную структуру сборника в целом. В разработке сюжетного плана «Прозрачности», однако, показательно, что Иванов, объясняя в «Символике эстетических начал» «возникновение» Красоты («Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад — и улыбается земле» — с.825), ссылается на вторую часть тютчевских «Снежных гор», «зеркальное» построение образов которых послужило толчком к созданию образа «улыбающейся Джоконды» (с.738) — символа Красоты, не забывшей Землю. Образцовое

в небе тая, С землей разлучены: — Ведет тропа святая В заоблачные сны» (с.737). Как известно, этим мотивом Тютчев обязан Батюшкову («Есть наслаждение и в дикости лесов»).

[26] Мифологемой «росы» Иванов, на наш взгляд, обязан Фету. Тютчевская «росистая долина» в стихотворении «Утро в горах» (с.19), равно как и «влажные главы» звезд в «Летнем вечере» (с.16), не обладали свойствами, необходимыми для их возможной дионисийской атрибуции.

применение тютчевского принципа обнаруживает сюжет стихотворения «Две любви», восходящий к «Летнему вечеру» Тютчева и отдельными деталями (в частности, символикой «влажных глав» звезд), и образом «мига» — «трепета», и заключительной идеей («И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы, Как бы горячих ног ея Коснулись ключевые воды» — с.16; «И миг — я жил, и Мать на лоно Меня приемлет, где в ночи Поют мне песнь родного звона Неотлучимые ключи» — с.746)[27].

В разрозненных фрагментах тютчевского сюжета Иванов выявил, помимо уже отмеченного, предпосылки для дионисийского оформления темы «смерти» и «воскресения», модель «жизни — плавания», а также элементы истории «похождений» Красоты, уподобленной «врачующему» Христу. Сюжет Диониса, названного Ивановым «пришлецом» (с.753)[28], воссоздан весьма искусным обыгрыванием мотивов «Весенних вод» и «Весны» Тютчева. В «легком» сюжете «Весенних вод» особенно выделялись лейтмотивная строка «Весна идет, весна идет!» и образ «светлого хоровода» «тихих, теплых майских дней», весело «толпящихся» за наступающей весной (с.45). В «Весне», трактующей мотив отсутствия «памяти» у природы, посылка поэта раскрывалась в последнем восьмистишии, начинающемся со строки: «Игра и жертва жизни частной!» (с.97). Поскольку тютчевское понимание циклической жизни природы допускало такую возможность, то Иванов в «Персефоне» образ «хоровода весенних дней» (а также «хоровода светлых дней» — с.745) прикрепил к фигуре владычицы обоих миров, одной из ипостасей Диониса; в дальнейшем развитии этой части сюжета «Прозрачности» за «хороводом», уже превратившемся в мифологему, сохранилось «двойное» значение («Благословляю, други, Дней ваших хоровод»; «(...) а ныне хоровод Над ней пустынные ведут Океаниды» — с.749, 787), которое осталось присущим и лейтмотивной строке «Весна идет, весна идет!» (см. вопросительное «С кем по лугам идет Весна, цветя?» в стихотворении «Кто?» — с.785). Приведенная выше трансформация стала возможной благодаря тому, что в строении тютчевских стихотворений мотивы «весеннего обновления» и «Смерти» соседствовали друг с другом: перед «Весенними водами» у Тютчева шла «Mal'aria» посвященная теме Зла и Смерти (с.44)[29].

---

[27] Из тютчевских символов «восхождения», перешедших к Иванову, отметим здесь лишь символ «орла» («крика орлиного» — с.171) в сюжете «Воззревших», «Ганимеда» и «Хваления духов благословляющих» (с.748-749, 792-794, 813).

[28] Образ «пришельца», который, вслед за Лермонтовым, появляется у Тютчева («Давно ль, давно ль, о Юг блаженный» — с.92), обозначал человека, отчужденного от мира повседневности («толпы»). Ивановский миф о Дионисе показал, что подобная ситуация универсальна.

[29] Как и в «Кормчих Звездах», и в «Прозрачности» использована соответствующая тютчевская символика «умирания» («кипарис» — с.90-91; 806) и «возрождения» («первых листьев красота» — «младенец-лист» — с.134; 808). Она же, сколь это ни странно, заключалась в уже цитированной строчке из «Весны»: «Игра и жертва жизни частной!» (с.97), в которой Иванов усмотрел один из толчков к раскрытию мотива Диониса.

Ивановская мифологема «жизни — плавания», развитие которой сопутствует процессу дионисийского нисхождения в хаос, заключает в себе контаминированные тютчевские мотивы «грозы» и «любовной лодки». Первый из названных мотивов наиболее наглядно иллюстрирует сюжет «Успокоения», в котором «конец грозы» и восстановившееся «успокоение» венчает символ «радуги» (с.32), столь значительный для поэтики «Прозрачности». Убежденный в том, что «вселенская жизнь в целом и жизнь природы несомненно дионисийны», Иванов считал, что «полярности живых сил разрешаются в освободительных грозах» (с.719); по этой причине он и воспользовался тютчевским мотивом в «Грозе», преобразовав его по-своему: в концовке этого стихотворения, в частности, слышны отголоски из стихотворения Тютчева «Восток белел. Ладья катилась» (ср.: «Она склонилась, Блестящая поникла выя, — И по младенческим ланитам Струились капли огневые...» — с.64; «Младенческой Рукою венок отрясала ты, резвою Рукою венок отрясала развеянный, И капли играли с улыбкой ланит твоих, И крупные капли, алмазные Ласкали печаль Твоих ресниц...» — с.768)[30]. Второй тютчевский мотив, лучше всего представленный в названном выше стихотворении, а также в текстах типа «Как океан объемлет шар земной», взаимосвязанных с постановкой предыдущего мотива, дал Иванову необходимые предпосылки для обрисовки дионисийского (в том числе «любовного») нисхождения в стихию хаотического (см. такие строчки, как: «Стихия бьет о берег твой», «То глас ее: он нудит нас и просит...», «Уж в пристани волшебный ожил челн», «И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены» — с.29)[31]. Соответствующие примеры этого рода обнаруживаются во втором разделе «Прозрачности» (начиная с образа «челна», бежавшего «за мыс разлуки» в «Двух голосах» — с.757), причем Иванов и на этот раз, как это уже было в «Кормчих Звездах», варьирует сюжетные перипетии при помощи ряда тютчевских символов («берега», «потока», «завесы», «морского коня» и др.)[32].

В статье «Ницше и Дионис» Иванов определяет «дионисийское состояние» как «выхождение из времени и погружение в безвременное»; его «время» есть не что иное, как «единый», «безбрежный миг», несущий в себе «свое вечное чудо» (с.724). В этот «миг» происходят сюжеты стихотворений «Душа сумерек» и «Две любви»

---

[30] В «Грозе» использована для Тютчева показательная поэтема «разлуки» — «прости!» (с.54, 89; 767), которая в стихотворении «С пути» (с.775) приобретает и иную семантическую окраску — предвосхищения возврата к земле.

[31] См. также «похождения» «нашего челна» («скромного челна») в стихотворениях Тютчева «Сон на море» и «На Неве» (с.51, 124).

[32] См. у Тютчева — с.103, 58, 127, 209, 74, 30; 2, 188, и Иванова — с.763, 788, 772, 778, 776, и др. Ср. также сходную семантику слова «низринут» у Тютчева (о «камне», легшем в долине: «Иль был низринут волею чужой?» — с.50) и Иванова (из монолога Ганимеда: «И я в могилу Лечу, низринут!..» — с.793).

(с.740, 746), которые отсылают к основополагающим мыслям тютчевского «Видения» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, И в оный час явлений и чудес Живая колесница мирозданья Открыто катится в святилище небес» — с.17); такие образы, как «хаос на водах» и «боги», тревожащие душу Музы «в пророческих снах» (из второй строки «Видения»), напоминают обстоятельства дионисийского нисхождения. Тютчевское «всемирное молчанье» в данном контексте представляет собою подтекст ивановской «тишины», «таящей богов» (с.17; 740)[33]; параллельное этому явление «поэтического молчания» (с.712), восходящее также к Тютчеву («Silentium!», «Молчи, прошу, не смей меня будить» — с.46, 164), имеет аналогичное продолжение в «Увенчанных» («Мне грезятся уста Немого умиленья» — с.748) и «La luna sonnambula» («О, не дыши — молчи!»; «Молчи: в душе дрожит Эолова струна» — с.769). В отличие, однако, от Тютчева, умолкшего перед «тайной» вселенной, Иванов считает, что «молчание» поэта целебно, ибо оно следует Христу («Весенним увенчаньем Вам никлых уврачить, Молчанию Молчаньем Воззревших научить» — с.749)[34].

В рамках сюжета «божественного мига» Ивановым созданы две самые значительные мифологемы — «росы» и «радуги», которые в ряде стихотворений «Прозрачности» взаимосвязываются и объединяются, переходя в итоге в мифологему высшей категории — целебный «алмаз». У Тютчева обе эти мифологемы обнаруживаются в зародыше (ср. «влажные главы» звезд, образы листьев, играющих с «лучами» и купающихся «в росе», и «радуги», «концом дуги своей» упершейся «в зеленые вершины» — с.16, 40, 32), причем «роса» у него пока что отождествляется лишь со «слезами» (в частности, со «слезами любви» — с.60, 64), тогда как «радуга» дается в антропоморфизированном виде, олицетворяющем страдание («Она полнеба обхватила И в высоте изнемогла» — с.204). Тем не менее, уже у автора «Весенних вод» упомянутые образы сближаются, поскольку «изнемогшая» «радуга» появляется на фоне «влажной неба синевы» (с.204). Иванов не мог не заметить этого образно-символического единства, знаменующего, по его разумению, «жертвенность» о д н о г о , расплачивающегося собою одним «за вселенскую поруку» (с.824). Таким образом символы «росы» и «радуги» стали для него мифологемами в сю-

---

[33] Как уже было отмечено, ивановский «миг» приурочен к «сумеркам». В даной связи строка из «Подражаний Платону» «Едва земного дня последний луч угас» (с.786) отсылает к тютчевским «Край неба дымно гас в лучах; День догорал» и «Улетел последний отблеск дня» (с.56, 203), что косвенно подтверждается наличием в указанном стихотворении Иванова еще одной реминисценции из Тютчева («медлит чаша» — с.786; 156). Эта же реминисценция наблюдается и в «Душе сумерек» («медли, благая!» — с.740).

[34] Наличие подтекста из Тютчева в разработке мотива «творческого молчания» в «Прозрачности» доказывается и тем, что строки: «О камень-волхв, о Да иное, Чем наших уст неверных Да!» («Сафир» — с.755) прямо отсылают к тютчевскому знаменательному утверждению «Мысль изреченная есть ложь» (с.46).

жете мифа о Дионисе — «миров объемлющей влаге» (с.720)[35], проходящими через соответствующую часть «Прозрачности»[36]. Наряду с этим образ Диониса-Христа сопровождается также символикой «убеления» (огня — с.750) и «врачевания Красотой» (с.748), и в этом случае отсылающей к Тютчеву (см. образ его волн, «убеленных луной»[37], и строки из перевода шиллеровских «Поминок»: «Дивно нас врачует он, Бога Вакха дар волшебный» — с.108; 2, 131).

Иванов, наконец, перенял у Тютчева и ряд других, менее отмеченных мотивов, которые в переиначенном виде вошли в его мифологизированный сюжет на положении «зеркальнообразных» символов и мифологем. Так, из тютчевского образа поэта, «всесильного, как стихия», который «невольно кудри молодые Он обожжет своим венцом» («Не верь, не верь, поэту, дева» — с.99), вышел сюжет Фаэтона в «Гелиадах». Просматривается у Иванова и тютчевский сюжет «великого Пана» (с.25) — в «Пане и Психее», «Увенчанных», «Хмеле», «Beethoveniana», «Печали полдня»; автором «Прозрачности» он развивается параллельно с историей Диониса-Христа, с итогом в его «воскресении» (с.840). В стихотворении «Ю.Ф.Абазе» Тютчева символический сюжет «плена», «борьбы» «в узах заключенного духа» и его «освобожденья» («все оковы разреша») под знаком «света», отделяющегося от «тьмы» (с.222), перенесен в область «пения» («музыки»), обладающего целебными свойствами. Иванов также считал художника «разрешителем уз» и «новым демиургом» (с.714), однако «разрешителем» для него был и эстетизированный Дионис (с.753), что лишний раз свидетельствовало о том, что автор «Прозрачности» довольно свободно обращался с текстом первоисточника, взаимосвязывая р а з н ы е , порою отда-

---

[35] Ср. также образ Диониса — «влажного бога» (с.826) в «Символике эстетических начал».

[36] Ср. образы «влажных лон» и «влаги зыбучей», «мертвой росинки», воскресшей «на зов тоски земной», «влажной Вечности глубокой», «слез небесного венца», «тайны влажной», «благодатных рос», «каплющих слез — янтарей», «Мира влажного вертограда», «росы тумана унынья», трезвящей «надменья буйный хмель» (с.737-738, 745-746, 747, 754, 791, 797, 812, 814), и др. Семантика всех приведенных выше образов обобщается в строчках «Хваления духов благословляющих»: «Хвалите Бога! — как роса, Как венчики цветов в росе: В росинке каждой — небеса, В душе единой — души все!» (с.813). Ср. далее иллюстрации, относящиеся к «радугам жизненного водопада» — «преломлениям божественного солнца» (с.725): «Яви нам (...) За радугой легкой — обеты» (с.738); «Угль, воскресший радугой алмаза» (с.753); «радужная кручь» (с.756), и др. В стихотворении «Радуги» тютчевский символ предстает мифологемой с разными функциями мистико-эсхатологического порядка. «Радуги» — «кольца обетные», сочетающие «горы с долинами», «учащие» мир «как растворяется тайна в явлении, (...) Как оперяется Жертва разлучная»; они «взоры чаруют», «сердце врачуют», «тайну поведают Солнца прекрасного» (с.750-752). Ср., наконец, ивановский объединяющий образ «росы» и «радуги» — «крупные капли, алмазные» (с.768) в «Грозе».

[37] См. также аналогичный образ у Иванова: «Стран утренних вершины Встают, в снегах, убелены луной» (с.739).

ленные друг от друга тютчевские символы в цепь е д и н ы х мифологем[38].

4.

«Новое» прочтение Фета оказалось для автора «Прозрачности» менее сложной задачей, чем интерпретация тютчевского наследия. Циклизованные стихотворения Фета, среди которых особенно выделялись сюжеты с мотивами круговоротов в природе («Весна», «Лето», «Осень», «Снега») и «жизни-плавания» («Море» и др.), сочетаемые с тенденцией жанрового упорядочивания («Элегии и думы», «Баллады», «Послания», «Подражание восточному», «Антологические стихотворения»), предполагали ориентацию поэта на создание единого текста о единой жизни, в чем нельзя было не заметить подспудного стремления Фета к некоторого рода мифологизации; подобное стремление наблюдалось также в фетовской подаче символов из сферы «вечерних размышлений» (цикл «Вечера и ночи»), тяготеющих стать мифологемами («вечерние огни» из стихотворения «Полонскому» — с.170). Попытке мифологизации сюжета способствовала фетовская поэтика «мига» («мгновенья» — с.91, 127, 233, 295 и др.), синтезирующая итоговые откровения вплоть до мысли о «примирении» «со всем, что мучило жестоко» (с.291); «каждый миг»[39] и «миг один» в стихотворениях «Глубь небес опять ясна» и «Когда смущенный умолкаю», бесспорно, повлияли на строение сюжета круговорота, приведшего к весеннему «воскресению» в ивановском тексте «Две любви» (с.58, 249; 745-746), а «прозрачный миг» в «О, как волнуюся я мыслию больною» (с.41), наряду с образами «прозрачного заката» (в «Жди ясного на завтра дня» — с.154) и «прозрачности бледной» (в «Следить твои шаги, молиться и любить» — с.285), могли дать сборнику Иванова и само название, и образный фон, на котором символ, выявляемый в нем, развертывается в центральную мифологему. К этому фону принадлежит также обобщающий образ, завершающий сюжет «Еще люблю, еще томлюсь» («Покорны солнечным лучам, Так сходят корни вглубь могилы И там у смерти ищут силы Бежать навстре-

---

[38] См. также символ «уз» (наряду с «порывом») в «Прекрасное — мило» (с.781). Нами уже показано, как Иванов обыгрывал тютчевские мотивы. Искомый эффект подобного рода он осуществлял разными способами; так, например, в «Двух голосах» он использовал только заглавие одного стихотворения Тютчева, посвященного совсем иной теме, сохраняя при этом, однако, тютчевскую манеру обращения («о други» — с.129; 786), причем его обращенность к этому источнику, как правило, поддерживалась другими реминисценциями из Тютчева (образ «медлящей чаши» — с.786). К Тютчеву восходят также «словесный состав» «Прозрачности» (отмечено С.Аверинцевым в указанной работе — с.43), использование градационного принципа в строении сюжета (ср., например, строфы «Увенчанных» со строфами стихотворения «Восток белел. Ладья катилась» — с. 748, 64), ритмический рисунок отдельных стихотворений (см. особенно влияние в этом отношении ритма тютчевских «Листьев» — с.40-41).

[39] Впоследствии использованный Брюсовым в качестве одной из основных символистских мифологем (см. его стихотворение «Каждый миг»).

чу вешним дням» — с.38); им, этим образом, обоснована фетовская концепция «светлого праздника светлых лет» и «счастья светлого и нездешнего» (с.90, 249), которую Иванов воспринял полностью (вплоть до сцены в «Орфее растерзанном» перед гибелью «светлого» героя — с.803). Не случайно в данной связи и то, что сюжет дионисийской «вселенской жизни» и «жизни природы» (719), соответствующей фетовской «жизни двойной» (жизни — «разговора» души с «стихией» и «неземным бытием», жизни, исполненной «стремлений роковых» — с.127, 293, 41), у обоих поэтов не обходится без фигуры «жениха» (с.58) — Диониса-Христа, что в свою очередь подтверждается наличием у Фета по-ивановски понимаемого символа «хмеля» (с.23)[40].

Концепция «зеркальной» взаимосвязанности миров «верха» и «низа» у Иванова имела источником не только Тютчева, но и Фета[41]; в частности, ивановский образ «паруса крутоликого бледного светила», «пущенного» ночью «в глубь» (с.739), навеян фетовским образом «луны», «бежащей вослед» любовной лодке, в стихотворении «За кормою струйки вьются» (с.90). В стихотворении «Две любви» развертывается сюжет «умирания» и «воскресения» «росинки малой» (с.745-746), предвещающей явление Диониса-Христа; им Иванов тоже обязан Фету, в первую голову его стихотворениям «Добро и зло» («весь солнца лик» — «в росинке чуть заметной» — с.22) и «Сильфы» («Луну я в росинке узнал» — с.278)[42]. В начальной строфе «Алмаза» дано образное описание одного из итоговых сюжетных ходов «Прозрачности» — «преломления» в душе «дионисийского луча» (с.720): «Когда, сердца пронзив, Прозрачность Исполнит солнцем темных нас, Мы возблестим, как угля мрачность,

---

[40] Отметим здесь, что символ «томного хмеля» в фетовском стихотворении «Смерти» появляется вслед за сюжетом героя, уподобленного Богу («познать дерзаешь ты как бог» — с.22), в стихотворении «Добро и зло», в чем Иванов, несомненно, обнаружил наличие своеобразного приема мотивных предвосхищений (бог Дионис — «хмель»). Об отголосках этого приема у Иванова, а также о других реминисценциях из «Добра и зла» в «Прозрачности» см. ниже.

[41] Данная концепция обоснована фетовским стихотворением «Буря на небе вечернем» («буря на небе» — «моря сердитого шум» — «хор возрастающих дум» — с.85). См. соответствующие примеры: «Так светят звезды всепобедно На темном небе и в воде»; «В воде опрокинулся лес, (...) Меж двух изгибаясь небес»; «А там, за соснами, как купол голубой, Стоит бесстрастное, безжалостное море.//Как чайка, парус там белеет в высоте»; «С тобой на звезды мы глядели, Они — на нас»; «Как белели выси гор, Как тепло в нем звездый хор Повторялся»; «Алмазная роса Живым огнем с огнями неба в споре, Как океан, разверзлись небеса»; «У ног твоих, как дым кадильный, Вияся, тают облака»; «Самое небо с нетленным закатом В тихом заливе себя повторяет» (с.168, 182, 189, 205, 210, 214, 231, 234) и др.

[42] Ср. «превращения» этого образа у Фета: «Росою счастья плачет ночь»; «И из стужи мертвых грез Проступают капли слез»; «И в дальнем колокольном звоне Как будто слезы неба есть»; «Знать, опять, мое солнышко красное, Залилось ты, вставая, слезами!»; «Все алмазы мои в небесах, Все росинки под ними жемчужин» (с.40, 58, 64, 69, 231).

Преображенная в алмаз» (с.754); описание это в сокращенной версии повторяется в последнем разделе сборника — в стихотворении «Хваление духов благословляющих» («В луче проснувшийся алмаз» — с.812)[43]. И в данном случае Иванов отправлялся от фетовского «алмаза» — «все лучезарного, неизменного хранителя вечной чистоты» («Алмаз» — с.238). Автор «Вечерних огней» использовал этот символ поразному[44], однако два примера его употребления должны были привлечь особое внимание Иванова, — образы «алмазной росы» («алмазов росы» — с.214, 246) и «алмазного луча» («алмазных лучей» — с.102, 219), которыми и обоснованы соответствующие мотивы в стихотворениях «Две любви» и «Хваление духов благословляющих»[45]. В связи с символом «дионисийского» («алмазного») «луча» укажем также на то, что он подробно развивается в сюжете ивановского Фаэтона (от «Искушения Прозрачности» до «Гелиад»), возможно, и под воздействием фетовского стихотворения «Влажное ложе покинувши, Феб златокудрый направил» (ср. хотя бы «белый луч» у Иванова с «белыми бедрами» убитого Фаэтона у Фета — с.756; 142). Наконец, фетовский прием сближения символов путем использования техники мотивного предвосхищения (соотнесенность «лилии» и «розы» в «Купальщице» и «Розе» — с.216-217) — о чем ниже — нагляднее всего реализован в трансформации мифологем в заключающем «Прозрачность» стихотворении «Хваление духов благовестителей» (сюжет «лилии» венчается явлением «Розы» — Богородицы — с.815).

Влияние Фета на Иванова проявляется также в обрисовке исходной ситуации поэтического субъекта и его участия в сюжете «жизни-плавания». Фетовское «Познать дерзаешь ты как бог» (с.22), сопряженное с «дерзанием» отправления «на запретный путь», навстречу «стихии чуждой, запредельной (с.26)[46], обусловило ивановскую мысль о «крайнем дерзновении индивидуального духа», в том числе духа художника (с.731), воплощенную в параллельных голосах «Слок» (лейтмотивное

---

[43] Ср. также сюжет «Алкания», в рамках которого «дух пламенный» «роняет» с м а р а г д, чтобы «схватить алмаз» (с.782).

[44] Ср.: «В алмазных призраках весны»; «И алмазной пылью водометы»; «Шли алмазной мы стезею»; «Слезы трепещут в алмазном их взоре»; «Ты вынес, отрок дерзновенный, Свои алмазные огни»; «Все алмазы мои в небесах»; «Скоро повысыплют звезды алмазные»; «Горит алмазами пшеница» (с.77, 91, 94, 128, 170, 231, 293, 299) и др.

[45] См. также сопутствующее указанному употребление Ивановым символов и других «целебных» драгоценных камней — «изумруда» и «сафира» (с.755), восходящее к Фету (с.182, 298; 240). Для этого имеется и косвенное доказательство — заключительная строчка «Сафира»: «Ты — вечный синий путь... куда?» (с.755) парафразирует строку «Душа рвалась — кто скажет мне, куда?» (с.25) из фетовского стихотворения «Жизнь пронеслась без явного следа».

[46] См. также его строку об оправдании «стремлений роковых» (с.41) красотой в «О, как волнуюся я мыслию больной».

«Познай себя» в рамках сюжета о «жреце-жертве» — с.743-744) и «Гелиад» (символика гибельного «дерзай!», «будь дерзновен!», «дерзновенья огнеликого Красоты» — с.797, 798, 800); с другой стороны, призыв «Познай себя» (соотнесенный с формулой «Я — сущий») предвосхищался у Иванова сюжетом «Отзывов» («двойническое» «Откликнись, если ты сущий!» — с.742), который также восходит к фетовскому «Напрасно странник, озираясь, Другого голосом зовет», причем из заключительных строк этого стихотворения («И там, внизу, с тропы нагорной Ему прощальный слышен зов» — с.219) вышел весь последующий за этим сюжет гибельного пути героя вплоть до аналогичной у обоих поэтов символики «тропы нагорной» — «тропы святой» («троп молитвенных теорий» — с.737, 748)[47].

Мотив «жизни-плавания» разработан Фетом в цикле «Море» и в ряде близлежащих к нему стихотворений типа «На лодке»; для его разработки характерен динамический сюжет, мифологическая ориентация которого подтверждается наличием в указанном цикле таких текстов, как «Ночь весенней негой дышит» и «Как хорош чуть мерцающий утром» с их образами Фетиды, Феба, Авроры и Амфитриты (с.154, 156). В пределах этого сюжета, прослеживающегося за ситуацией «в челноке», «на корабле», «в лодке», «в челне» и «в ладье»[48], образная динамика осуществляется показательными для нее чередованиями глаголов: в челноке — «мы несемся» (с.90), на корабле — «летим» (с.157), в лодке — нас «как в люльке несло» (с.182), челн — «спит, кидаясь» (с.159), ладья — «спастись успела», «покоится» (с.161, 202). Сама же сюжетная ситуация связана с состоянием «в буре» и «после бури», с пребыванием в «тайной бездне» (с.214), что подчеркивается соответствующими символами «брызг», «вечного гранита», «скалы отвесной», «утеса», «вала», «потока» (с.159, 88, 157, 183, 205). Данный сюжет Иванов развивает главным образом во втором разделе «Прозрачности», взаимосвязывая его, подобно автору «Вечерних огней», с «антологическими» мотивами и мотивами циклических смен в природе. Центральное место в этой части сюжета занимает стихотворение «Ты — море», трактующее неизвестную Фету идею спациализации женского тела; тем не менее, Иванов в нем пользуется не только тютчевской, но и фетовской символикой (образ «вала» — мифологемы «восхождения» — с.762, 823 и др.).

---

[47] См. в данной связи ивановскую «алчбу невозможного» (с.825) в качестве одного (наряду с «волей») из толчков к «восхождению» — «нисхождению» («По себе я Возалкал»; «алчба лучей» — «алчба небес»; «Алчба — зачатье»; «алкание» «духа пламенного»; «Костры гасимые Алчбы» — с.741, 742, 744, 782, 815) в ее соотнесении с фетовскими определениями вроде «алчная нужда», «взалкали усталые птицы», «и я обрел, чего давно алкал» (с.222, 229, 298).

[48] Ср. также ситуацию «паруса» и «нашего паруса» в ряде стихотворений (с.156, 159, 189, 298, 181), отталкивающихся от лермонтовского универсального сюжета (см. «парус там белеет в высоте» — с.189) к его полной индивидуализации (с.181).

«Зеркальное» видение мира Фетом дало толчок к использованию им вполне новой техники мотивных предвосхищений. К уже приводимым нами соответствующим примерам добавим еще случаи введения и разработки мотивов «малютки» (с.175, 176, 179), «тростника» (с.182), «ключа» (с.210, 211, 212), «бездны» (с.211), «чела» (с.222). На этом приеме построен весь сборник Иванова, начиная с мифологемы «сумрака» (с.737, 738) и до мотива «восславления» ипостаси «Глубокой Смерти» — Христа (с.811, 812-815), причем в «зеркальной» мотивной структуре первого раздела «Прозрачности» отражаются «зеркальнообразно» упорядоченные мотивы всех последующих разделов книги, задуманной как единой. В смысле мифологической концепции сочинения Иванова данное воздействие Фета трудно переоценить, ибо оно сыграло основополагающую роль, не идущую в сравнение с любым из других отмеченных нами влияний, в организации как плана содержания, так и плана выражения «Прозрачности»[49].

5.

В стихотворении «Пусть вновь — не друг, о мой любимый!» (сборник «Нежная тайна») Иванов признавался, что «оба (т.е. он и Блок. — *М.Й.*) Соловьевым таинственно мы крещены»[50]. В исследовательских штудиях отмечается в данной связи, что «крещение» Соловьевым в обоих случаях шло через восприятие его платонических основ миросозерцания[51]. Сам Иванов в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» косвенно указывает и на другие источники соловьевского влияния на поэтов-символистов: Соловьев был «реалистическим символистом», он определил «истинное искусство как служение теургическое», русской поэзии он вернул образ поэта-«пророка»[52]. Последнее утверждение весьма знаменательно, поскольку «учеба» у Соловьева означала замыкание процесса, начавшегося с «учебы» у Пушкина, сведение разных тенденций в одну, в ее целенаправленности ориентированную на создание мифа о пути и судьбе «жреческого» и «жертвенного» Бога.

---

[49] Приведенным выше, конечно, не исчерпывается перечень фетовских воздействий на Иванова. Вполне допустимо, что образами «радуги», «коня морского», «орла», поэтемой «прости!» и символикой «языка — лжи роковой» Иванов обязан не только Тютчеву, но и Фету (с.65, 195, 229, 31, 36, 120, 209, 219, 275, 276, 282, 229); сказанное относится также к строчке «Едва земного дня последний луч угас» (с.786) из «Подражаний Платону», имеющей подспорье и в строке Фета «Последний луч погаснул за горою...» (с.191). С другой стороны, в «Прозрачности» наблюдаются и некоторые более мелкие реминисценции т о л ь к о из Фета (мотив «безмолвствования» — с.218; 743-744; образ «зыбучих струй» — «влаги зыбучей» — с.222; 738; образ «тростника» — с.182; 772; поэтема «улыбки на челе» — с.222; 738 и др.).

[50] Иванов, III, с.10.

[51] З.Минц. А.Блок и В.Иванов. Статья 1: годы первой русской революции, с.99.

[52] Иванов, III, с.305-306.

В «Кормчих Звездах» восприятию соловьевского наследия сопутствовала переориентация (в основном) Тютчева, выпрямление тютчевских поэтем до их понимания в качестве первоисточников «реалистического символизма»[53]. В «Прозрачности» разработка соловьевских мотивов стала более независимой, к тому же она главным образом собрана вокруг его идеи взаимосвязанности «света» и «тьмы»; правда, отражение этой идеи во втором ивановском сборнике подготавливалось усвоением соловьевской гносеологии. Отголоски последней наблюдаются и в «Fio, ergo non sum» («Жизнь — витанье Тени бледной (...) Отблеск бледный» — с.740, 741)[54], и в «Transcende te ipsum» (мотив света «Вечной Софии» — с.783), и в ивановской концепции «становления». Мысли, высказанные в «Fio ergo non sum» («Где я? где я? По себе я Возалкал! Я — на дне своих зеркал» — с.741), в статьях «Копье Афины»[55] и «Религиозное дело Владимира Соловьева»[56] полностью истолкованы в ключе Соловьева, вернее, его разумения Ивановым. Они же в свою очередь предваряют сюжет Диониса-Христа, восходящий также к ивановской интерпретации автора «Трех свиданий».

Основная «соловьевская» тема «Прозрачности» — тема взаимосвязанности «света» и «тьмы» — раскрывается уже в одном стихотворении сборника «Поэты духа» в виде оппозиции «земных пленов» и «неба»; вслед за Тютчевым и Соловьевым («Крылья души над землей подымаются, Но не покинут земли» — «В Альпах» (с.78), Иванов указывает на невозможность для «поэтов духа» «разлуки» с «землей», причем соответствующая установка на Соловьева в последней строфе стихотворения усугубляется и наличием в ней «побудительного» («отрицательного») зачина «Не мни», ассоциирующего с «Тремя подвигами» («Не мни: мы, в небе тая, С землей разлучены: — Ведет тропа святая В заоблачные сны» — с.737)[57]. В стихотворении

---

[53] Об этом см. в нашей работе «Поэтемы».

[54] См. в «Милый друг, иль ты не видишь»: «(...) все видимое нами — Только отблеск, только тени От незримого очами!» (В.Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Ленинград, 1974, с.93 — далее по этому изданию с обозначением страницы в тексте).

[55] Ср.: «Я становлюсь: итак не есмь. Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, отрицающих, умервщляющих один другого. Где я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещее «Познай самого себя», начертанное на дельфийском храме подле другого таинственного изречения: '' Т ы е с и ''» (с.732-733).

[56] Ср.: «Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватным отражаемому. (...) Как восстанавливается правота отражения? Через вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом — speculum speculi — исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек» (Вяч.Иванов. Собрание сочинений. Том 3, с.303).

[57] См. также в «Прекрасное — мило»: «Не мни, что Красота напрасная сияет» (с.781).

«Прозрачность», своей трехчастной композицией напоминающем, в частности, те же «Три подвига», уже развернут (в первой части) сюжет заключительной строфы «Мы сошлись с тобой недаром» («свет из тьмы» — «колдование с солнцем»; «сумрачное лоно» — «влажные лона», «сумрак» — с.92; 738, 737). В «Тени» сюжет этот обрастает дополнительными штрихами, варьирующими Соловьева («О темная Земля![58] Ты любишь Солнце; Солнцем ты любима»; «Алчба лучей(...) небес алчба!»; «Твои, о Мать, сыны — (...) Как ты, темны, (...) Но Небом был зачат Наш темный род — Титанов падших племя»; «И Солнца семя, Прозябнув в нас, осветит Твой лик, о Мать!..» — с.741-742) в рамках замысла «зеркальной» связи между Землей и Небом. «Слоки» в этом сборнике является центральным «соловьевским» стихотворением сборника, толкующим явление Диониса-Христа согласно формуле-определению из стихотворения Соловьева «Близко, далеко, не здесь и не там» («Я и алтарь, я и жертва, и жрец, С мукой блаженства стою пред тобой» — с.64)[59], и вместе с тем развивающим мотив «алчбы-зачатья» и «смерти зачавшего», который был задан в «Теми»[60].

В дальнейшем эта тема подлежала разработке в «Персефоне» и «Дриадах». В «Персефоне» сам облик дочери Зевса и Деметры соответствовал концепции «света из тьмы» («Весна, Я встаю На пажить твою, О смертный род, — Из темного лона!» — с.745). Образ Дриад в данной связи поддерживал, с одной стороны, мысль об общности явления «жреца»-«жертвы» (как известно, Дриады жили и умирали с деревьями, покровительствуя им), с другой же стороны, они как бы способствовали «зеркальному» развитию темы, характерной для всего первого раздела «Прозрачности» и, в особенности, для стихотворения «Две любви», помещенного меж-

---

[58] См. соловьевский «темный корень» роз света (с.92).

[59] Ср. соответствующую «градацию» у Иванова: «''Жрец'' нарекись, и знаменуйся: ''Жертва''. Се, действо — жертва. Все горит. Безмолвствуй»; «Жрец отчий — ты, о жертва жертвы отчей! Се, жертва — Семя. Все горит. Безмолвствуй»; «Все — жрец, и жертва. Все горит. Безмолвствуй» — с.743-744), ведущую к универсализации сюжета Диониса-Христа. Ср. далее об этом же в статье «Ницше и Дионис»: «Дионис приемлет и вместе отрицает всякий предикат; в его понятии *а* не-*а*, в его культе жертва и жрец объединяются как тожество»; «(...)особенность Дионисовой религии составляет отожествление жертвы с богом и жреца с богом» (с.719, 726).

[60] См. об этом также в «Лете Господнем» («Неба зачатия, Дух умоля, В древнее чрево Примет Земля» — с.750) и «Пришельце» («В чреве Я взыгравший бог» — с.753). О том, что в «Лете Господнем» речь идет о соловьевском источнике, свидетельствует реминисценция из «Дракона» («И мглою бед неотразимых Грядущий день заволокло» — «Дрогнула мгла» — с.136; 750), наблюдающаяся и в «Сафире» («В прозрачной мгле и тайне влажной» — с.755). Ср. в «Символике эстетических начал» о «хаотической сфере — области двуполого, мужеженского Диониса», в которой «становление соединяет оба пола ощупью темных зачатий» (с.829). Отметим здесь, что композиция «Слок» также напоминает структуру «Трех подвигов».

ду «Персефоной» и «Дриадами». Последние три строфы «Дриад» уже звучали итоговыми для темы «света из тьмы» и ее «зеркального» разбора: «Так Древо тайное растет душой одной Из влажной Вечности глубокой, Одетое миров всечувственной весной, Вселенской листвой звезднoокой: Се, Древо Жизни так цветет душой одной. // Восходят силы в нем в мерцающую сень Из лона Вечности обильной, И силы встречные струятся в сон и тень На лоно Вечности могильной, — Где корни звездную распространяют сень. // Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней В озера Вечности двуликой; И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней, И все одержит ствол великий, — Одна душа горит душами всех огней» (с.747). Начиная с «Пана и Психеи», Иванов в «дионисийский» сюжет включил мотив «песни» и «свирели», перешедший впоследствии в мотив Нарцисса («нового», «обновленного») и Поэта, видящего «прозрачности и — мир» (с.775), т.е. идущего к итоговым формулам. Что же касается завершения соловьевской темы, то оно соотнесено со строчкой «Ночь за днем, но свет сменяет тьму» (с.774) из «Обновления», предвосхищающей символику всеобщего весеннего перерождения под знаком «воскресающего» Диониса-Христа[61].

6.

Подведем некоторые предварительные итоги самого общего характера. Учеба автора «Прозрачности» у Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и Соловьева оказалась весьма плодотворной, особенно в «мифотворческой» области. Пушкин дал Иванову мотивные предпосылки для создания мифа о поэте-«пророке», внемлющем голосам судьбы и вопрошающем о смысле жизни; линия эта впоследствии получила завершение под воздействием соловьевской «теургической» концепции. В указанный миф Лермонтов внес чувство трагедийности, сопутствующее развитию темы встречи поэта-«пророка» с «толпой», а также символику «жизни-плавания». Тютчев помог Иванову в определении ряда символов «жизни-плавания» («жизни-странствия») как мифологем — праоснов мифов о всеобщем пути и судьбе

---

[61] Отметим, наконец, что число мотивов, которыми Иванов обязан Соловьеву, в «Прозрачности» резко понижается в сравнении с «Кормчими Звездами» или же эти мотивы во втором ивановском сборнике являются лишь вариациями уже использованных. Иногда — правда, совсем редко — Иванов контаминирует соловьевские символы с символами из других источников (например, из Тютчева), создавая из них мифологемы «восхождения»-«нисхождения» (а также их единства). Приведем лишь один пример этого рода — мифологему «радуги», объединенной с «водопадом», играющую весьма важную роль в плане идей «Прозрачности» («Горы с долинами Вы сочетаете; Вздохами таете В горних селениях, В буйных стремлениях Дольними чадами Над водопадами Вы расцветаете» — «Радуги» (с.751); «Не солнце радугой прозрачной напояет — Глядится Вседуша в расцветший водопад» — «Прекрасное — мило» (с.782).

(вплоть до основополагающих мифологем «росы» и «радуги»). Фет, в свою очередь, обогатил эту дионисийскую концепцию природы и жизни (любви) предчувствием примиряющей гармонии, раскрыв перед Ивановым возможность структурного упорядочивания «навязчивых», «повторяющихся» мотивов, рассматриваемых с разных сторон. Наконец, без воздействия учения о «положительном всеединстве» Соловьева Иванов не смог бы сформулировать единство внешне чуждого его книге мифа об «умирающем» и «воскресающем» боге — Дионисе и «жертвенном» Христе — «свете»; ключевая соловьевская мифологема «света и тьмы» поддерживала при этом как план итоговой идеи, так и лейтмотивную структуру сборника, обоснованную четким применением приема мотивных предвосхищений. В целом, сюжет «Прозрачности» развертывается в рамках трансформации темы поэта — «гласа бога» (пушкинский и лермонтовский «Пророк») в тему «гласа о боге» со всеми отсюда вытекающими последствиями мистико-религиозного порядка, показательными для «мифотворческой» поэтики русского символизма.

И.Корецкая

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

27 апреля 1920 года Вяч. Иванов выступил в Москве на диспуте «Будущее поэзии». Вот вывод его речи: «Поэзия должна в будущем стать органом планетного сознания человечества». Ей предстоит «обратиться к монументальным линиям», «найти формы хорового звучания, ибо слишком долго лирика была принадлежностью только... отдельного человека с его уединенным подпольем». Грядущая поэзия, полагал Иванов, «отучится от ...мелочности психологизма, ...от этой *ничтожной возни личности с самой собой,* от всех этих элементов психологической ряби»[1].

Мы еще раз убеждаемся, что в 20-е годы этико-эстетические принципы ивановского мира остались прежними. Так, отповедь лирическому субъективизму, прозвучавшая здесь, столь же непримирима, как и во времена внутрисимволистской полемики. Об одном из ее эпизодов, недостаточно проясненном, и пойдет речь.

Противостояние Иванова и Анненского осознавалось обоими уже с начала их общения, завязавшегося весной 1909 года. Взаимные ограничительные оценки в письмах и статьях (о чем речь ниже) были закреплены в посланиях друг другу. Направленное Ивановым Анненскому в октябре 1909 года стихотворение «Ultimum vale»[2] звучало как укор и размежевание: Анненский — «обнажитель беспощадный», он «святотатственно» нарушил уединение творящего Я, «подслушал» его «молитвы». Смысл послания Иванова раскрывается в свете литературной ситуации осени 1909 года. Тогда зачинался ежемесячник «Аполлон», и близкому к нему Иванову был известен до печати текст статьи Анненского «О современном лиризме», которая шла как передовица критического отдела[3]. «Ultimum vale» — ответ на эту статью.

Иванов не преувеличил: ее тон разоблачителен. Символизм представал не как авторитетная жизнестроительная доктрина, а как литературная школа, во многом себя исчерпавшая. Тот вывод о кризисе течения, к которому год спустя при-

---

[1] ОР ГБЛ ф.109, карт.5, ед.хр.2.

[2] Вошло в кн.: В.Иванов. «Cor ardens», ч.I. М., «Скорпион», 1911.

[3] «Аполлон», 1909, кн.1, 2, 3.

дут его лидеры, а затем и акмеисты, намечался уже здесь. В статье сказалось обыкновение Анненского-критика вскрывать «изнанку поэзии» (так был назван заглавный раздел его «Второй книги отражений», 1909). В отличие от Иванова с его панорамирующим взглядом на художественное явление, видимое в широком культурно-историческом контексте, Анненский был больше склонен углубляться в психологическую подоплеку произведения, обнажать пружины творческого процесса. Анатомирующей аналитике подвергнуты в статье творчество Брюсова, Сологуба, Бальмонта, Блока, а также начинавших тогда вблизи символизма Кузмина, Волошина, молодого А.Толстого и др.

Говорить об Иванове до выхода «Cor ardens» Анненский считал преждевременным. Но, работая над статьей, все же попытался набросать его поэтический портрет на основе сборника «Прозрачность»[4]. Выбирая характерное, отмечая лучшее, Анненский заключал: «Как пленяет эта смарагдная красота просветов в мучительстве достижений. Что-то редкое, самоцветное, хладное». Фиксирует Анненский сгущенность поэтической речи Иванова. «Словам тесно», — замечает он по поводу строк типа «Чрез серый пепл и мрак завес», где усеченные формы повышают вместимость стиха. Утверждающий пафос отмечен как характерная черта поэзии Иванова: «Все хочет говорить, блестеть, вещать, радовать», — резюмирует Анненский, цитируя ивановские хвалы «божественному Да». По поводу триптиха «Прекрасное — мило» с его гимнами торжествующей Красоте, Анненский восклицает, обращаясь к Иванову: «Неужто не поднимешься ты над Красотою. Неужто?» А далее выражает собственное ее понимание, отличное от ивановского: «И только тогда она прекрасна, когда в ней есть сомнение, трепет, мольба о прощении, когда она живая человеческая краса... А у Вяч. Иванова — ''Снега зарей одеты В пустынях высоты, Мы — Вечности обеты В лазури Красоты...''»[5].

Как главное выделил Анненский присущее ивановской поэзии противоречие между ее «мифотворческими» задачами и эзотеризмом формы. На примере стихотворения «Суд огня», трактовавшего ахейскую культовую легенду, Анненский показывал, как «криптограммы» Иванова-мифолога «мешают понимать его поэзию», хотя «миф тем-то ведь и велик, что он всегда общенароден» (КО, 333). Тот же самый смысл имела и реплика Анненского в письме 6 марта 1909 года Волошину, приверженному к ивановскому типу творчества. Отстаивая интересы «читателей русских», вплоть до самых провинциальных, «усть-сысольских», Анненский иронизировал по поводу тайнописи Иванова: «Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванов? Насмерть напугал все Замоскворечье!» (КО, 486).

Иванову, чья поэзия действует, прежде всего, на «интеллектуальное чувство», противопоставлен в статье Анненского «шаман-Сологуб»; он вовлекает в свои

---

[4] См.: И.Анненский. Книги отражений. М., «Наука», 1979, с.637. Далее в тексте: КО, страница.

[5] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед.хр. 137.

«кошмары» вопреки «рассудку и воле». Анненскому был близок тип лиризма Сологуба, устремленного к переживаниям бытийной драмы. Ибо сам Анненский-критик соприкасался с пред-экзистенциалистской линией, обозначавшейся в русской мысли и искусстве (Л.Шестов, Л.Андреев), к которой тяготел Сологуб. Иванову же, чей мир был ориентирован на «кормчие звезды» сверхличных ценностей, подобные устремления были чужды. Проницательный К.Сюннерберг решительно противопоставил устремления Иванова, чья мысль летит «по звездам», — и Анненского, которого манят «бездны» «обнаженной души человеческой». «У одного уверенность и синтез нашедшего, у другого безнадежность и анализ будущего», — заключал Сюннерберг, сравнивая «По Звездам» и «Вторую книгу отражений»[6].

Получив «Ultimum vale», Анненский ответил, что, отдавая дань цельности «сложного и покоряющего лиризма» ивановского стихотворения, не хочет полемизировать против его «личного коррелата» (КО, 493). Тем не менее, он вскоре написал ответ Иванову. Метафоры стихотворения «Другому», включенного без указаний адресата и даты в раздел «Складни» сборника «Кипарисовый ларец», обращены, по нашему мнению, к Иванову и написаны после получения «Ultimum vale», т.е. не ранее 17 октября 1909 года. Иносказания «Другому» дешифруются по связи: а) с посланием Иванова, б) с оценками Иванова Анненским в аполлоновской статье. «Другому» присущи размах, «безумный порыв», пафос стихийного. Его мечты — «менады» с разметанными волнами кос, его огонь «испепеляет» дочиста, слово сладостно, будущий памятник «незыблем». Ясно, что речь идет не об одном из поэтов данного круга, а об их предводителе. К Иванову отсылает уподобление его муз менадам; нашумевшую ивановскую «Менаду» Анненский отметил в статье. Иной облик у музы Анненского: это прилежная Андромаха за ткацким станком. Ивановские упреки «обнажителю беспощадному» Анненский принимает: да, он привык снимать покров тайны с «вещих снов» творчества, раскрывать его «иероглифы». Масштабы и устремления автора и адресата послания контрастны. Там, где «другой» — «бог», автор лишь «моралист». По-разному встретят оба и свой конец: «другой» — «в лепестках душистого венца», Анненский «задвинутым на дроги». По мнению итальянского исследователя Эридано Баццарелли, вероятно, что «другой» — «тот, которым Анненский не является и которым хотел бы быть: идеал поэта»[7]. Но ведь здесь налицо явное размежевание и отстаивание собственной позиции (как это было, например, в блоковском послании Иванову 1912 года, на что в свое время указывал П.Громов[8]).

---

[6] К.Эрберг (Сюннерберг). Воздушные мосты критики. — «Аполлон», 1909, кн.2, с.61-62. Далее в тексте: год, номер и страница журнала.

[7] E.Bazzarelli. La poesia di Innokentij Annenskij. Milano, 1965, p.46.

[8] П.Громов. Блок, его предшественники и современники. Л., 1966, с.218-220.

«Другому» оказалось одним из последних произведений Анненского. Декабрь 1909 года прошел в «Аполлоне» под знаком памяти ушедшего поэта: готовилась подборка некрологических материалов. В статье «О поэзии Ин.Ф.Анненского» Иванов предпочел оценить его наследие в типологическом аспекте. Приближалась дискуссия о «заветах символизма», и творчество Анненского явилось для Иванова доказательством бесплодности первичного, «ассоциативного» типа символизма, восходившего к завещанному Бодлером методу «соответствий» внутреннего и внешнего. «Разорванность идеала и воплощения» порождает гамму отрицательных эмоций. Их осложняет у поэта «расколотой души», который «бессилен религиозно», комплекс «подполья», прикрываемый маской скептицизма. Кругом негативных впечатлений, воссоздающих «цепенящую... косность» не-истинного бытия, ограничен импрессионизм Анненского, стремящийся к «эффекту разоблачения». Порыв к гармонии Иванов находит лишь в «античных» драмах Анненского, более всего в лирической трагедии «Фамира-Кифарэд»; здесь разлад земного и небесного, достигая катартической стадии, приводит автора «на порог мистики» (1910, IV, 16 и сл.).

Подобное истолкование мира Анненского объяснялось не только целями внутрисимволистской полемики и принадлежностью Иванова к другой — теургической — «стихии» течения, не только разницей натур и устремлений «нерадостного поэта» и певца «всерадостного Да». Дело было и в неполноте материала, которым оперировал Иванов. Работая над статьей, Иванов не имел текста «Кипарисового ларца», находившегося в редакции «Аполлона», и знал лишь отдельные его пьесы. Об этом свидетельствуют письма к Иванову В.А.Кривича-Анненского, сына поэта. Студиец Иванова по «Академии стиха», Кривич писал ему после чтения корректуры его статьи об отце: «Мне жаль, что я не мог предоставить Вам «Кипарисового ларца». По характерности он ярче «Тихих песен»... Там неспокойному духу ворожат уже иные дали»[9].

Истолкование лирической судьбы Анненского как драмы декадентского индивидуализма ощущалось и в других материалах январского номера «Аполлона» — у Чулкова и Волошина, единодушных в своих оценках с Ивановым. Вскоре юный Мандельштам, близкий тогда к Иванову, назовет Анненского поэтом «отливов дионисийского чувства»[10].

Стилевые устремления Анненского-импрессиониста Иванов осудил в свете возникавших в русском искусстве на переломе от 900 к 910 годам неоклассицистических тенденций. Вспомним «Terror antiquus» Бакста, гомеровский цикл Серова, «Прометея» Танеева, нео-ампир в архитектуре (у Фомина, Щуко и др.). «Опять нравятся, — отмечал Иванов, — стародавние заветы замкнутости и единства формы, мы

---

[9] Вал.Кривич (В.И.Анненский). Письмо к Вяч.Иванову 20 янв. 1910. — ОР ГБЛ, ф.109, карт.28, ед.хр.1.

[10] «Русская художественная летопись». 1911, № 20, с.321.

опять стали называть вещи своими именами без перифраз, мы хотели бы достигнуть впечатления красоты без помощи стимулов импрессионизма» (1910, IV, 15). Первый манифест литературной неоклассики — статья М.Кузмина «О прекрасной ясности» — выдвигала «кларизм» формы как коррелат «целительного» творчества, живущего «в мире с собой и миром». Кузмин здесь повторял Иванова, не раз требовавшего от художника «врачевания и очищения». Как оказалось, манифест кларизма и самый термин были инспирированы Ивановым[11]. Призывы к «прекрасной ясности» неслучайно прозвучали в том номере, где журнал прощался с Анненским. Для Иванова и его сторонников гармонизирующая неоклассика — путь преодоления влияний поэта «расколотой души».

Однако инкриминируемый Ивановым Анненскому импрессионистический иллюзионизм не исчерпывал стилевых исканий поэта так же, как и субъективизм, пессимизм — его противоречивого мировоззрения. Анненский писал, что завещает потомкам лишь свою «тоску». Действительно, спектр эмоций в его лирике весьма широк. Но в нем не только личная боль, переживание извечного трагизма бытия, но и драма многих незадавшихся судеб, недопетых песен, неразделенных чувств. «Нет» Анненского также и горестный счет обидам обездоленных, «всех, чья жизнь невозвратима». Песнь страдания и сострадания обретала у Анненского новые для символистской лирики формы. Знаковость обыденной вещи и поэзия вещественного, расширение прав «будничного слова», прозаизма — эти новшества мастера «Кипарисового ларца» пригодились не только акмеистам — Ахматовой, Мандельштаму, но и другим поэтам постсимволистской поры, прежде всего — молодому Маяковскому, Пастернаку[12].

В одном из писем 1909 года Анненский признавался, что для него не было бы более «блаженного дня», когда бы он «разбил последнего идола» (КО, 485). Здесь высказано то, что стало главным в расхождении двух поэтов. Адогматизму Анненского противостоял ценностный мир Иванова с его твердой верой в незыблемые нормы должного и с оптимистическим жизневосприятием. В 1920 году в суровой Москве Иванов говорил студийцам: «...Минор ниже мажора», минор — «не царь, царь — это мажор, это яркость, это радость»[13]. Даже в дни «сатанинского», по слову Иванова, подавления революции 1905 года мировоззрение автора «Годины гнева» не утратило исторического оптимизма, «spero» преобладало над «odi», грядущее Иванов оценивал «в надежде славы и добра».

---

[11] См.: Русская литература и журналистика начала XX в. 1905-1917. М., «Наука», 1984, с.224.

[12] См.: Н.Харджиев. Заметки о Маяковском. — «Литературное наследство», т.65. М., 1958, с.409-410.

[13] В кн.: Ал.Блок. Новые материалы и исследования. — «Литературное наследство», т.92, кн.3. М., «Наука», 1982, с.496.

Ивановский образ, троп — всегда результат его общего устремления excelsior. Образ у Анненского обычно снижен, нарочито депоэтизирован. Иванову даже смерть видится в аспекте воскресения; «Stirb und werde!» — любит он повторять этот девиз Гете, взятый из евангельской притчи о зерне, которое не прорастет, если не умрет. У Анненского нет воскресения, его Лазари «забыты в черной яме»; его весна — не возрождение природы, а «смерть» зимы («Черная весна»). Солнцеподобному сердцу Христа-Диониса, этой двойной эмблеме альтруистического подвига в поэзии Иванова, противостоит «сердце — счетчик муки» у Анненского. Уподобление участи обреченного лирического Я старой шарманке или «опалому» воздушному шарику («Все еще он тянет нитку И никак не кончит пытку»), уподобления, характерные для Анненского с его антииерархической поэтикой, немыслимы у Иванова. У него, как выразился М.Бахтин, «нет мезальянса, соединения высокого и низкого, и все достойно»[14].

Как чуждое себе Иванов не раз подчеркивал присущую скептическому зрению Анненского «обнажающую» тенденцию. Для Иванова же «разоблачение» противопоказано самой сути творчества, поскольку «дело художественного гения — являть ноуменальное в облачении феномена»[15]. Сам Иванов был особенно склонен «облачать», рядить заветную идею в одежду многообразных иносказаний; вариантность образных форм как бы искупала стабильность содержания[16]; при этом знаковая сфера произведений поэта-ученого была весьма сложна. Вл.Ходасевич сравнивал пышную постройку «Cor ardens» с великолепием венецианской базилики Сан-Марко, вобравшей сокровища искусства, «которые были старше его»[17]. Поэтические структуры Иванова вызывали аналогии с трехмерным, зодческим. Эмоционально воспринимаемая лирика Анненского рождала ассоциации музыкального типа.

В эстетике Иванова путь современного художника через символ к мифу — акт «памяти»; утверждение связи времен — осевой принцип ивановского мира. Для «Анненского-Гамлета», как его назвал современник (Г.Чулков — 1910, IV, 10), — «распалась связь времен», и утратившему цельность современному сознанию не возродить мифа, который «всегда общенароден». Функция символа по Анненскому — субъективно-психологическая, в отличие от ознаменовательной у Иванова. И даже античные драмы Анненского — не столько попытки реконструкции мифа, сколько явления лирического театра; как «признание поэта о его задушевных тайнах» трактовал «Фамиру-кифарэда» Иванов (1910, IV, 19). К попытке Иванова соз-

---

[14] М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.378.

[15] Вяч.Иванов. Борозды и межи. М., «Мусагет», 1916, с.81.

[16] См. в нашей статье: О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова. — «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т.37. 1978, № 1, с.58.

[17] В.Ходасевич. Русская поэзия. — Альм. «Альциона», кн.1. М., 1914, с.197.

дать объективированную античную драму Анненский отнесся скептически: «Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в «Тантале». Нет, и не ищите лучше, он там и не бывал никогда» (КО, 348).

Различия миров Анненского и Иванова рельефно видны и в пространственно-временном строе поэзии обоих. Образ города, столь существенный для Анненского (как и для Брюсова, Блока, Белого), не привлекает Иванова, чей взор устремлен в «Аттику и Галилею» или в сверхпространство космических далей. Иванову с его пафосом «безмежья» ненавистны любые «стены», пространство его поэзии разомкнуто во вселенские выси. Пространство лирики Анненского замкнуто стенами (городского интерьера, библиотечной залы, вагонного купе), а пейзаж часто ограничен оградой парка, аллеей сада, увиден с ближней точки, дан в «кадре», как это бывало в экспрессионистической живописи. Пейзаж у Иванова — горизонты, открывающиеся с вершин. В ивановском временном диапазоне преобладают категории прошлого и будущего (в отличие от сосредоточенности Анненского на настоящем, часто мгновенном). Поскольку прошлое для Иванова прежде всего путь в грядущее, поэт — не только «воспоминатель», но и пророк, провидец, прорицатель. На уровне стиля это дает велеречивость (Иванов в шутку назовет ее впоследствии «вячеславизмом»), обилие императивных форм.

Там, где у Иванова проповедь, у Анненского — исповедь. В отличие от убежденности Иванова, здесь сомнения, недоумения, смятенность, всячески культивируемые поэтом. Соответственно синтаксис Анненского отмечен обилием вопросительных и условных оборотов, как бы передающих вибрацию души лирического Я, его погруженность в грезу, поэзию смутного («Träumerei», «Старая усадьба» и мн. др.). Слово Иванова призвано внушить представление о стойкости героического духа, о незыблемости вечного (даже тогда, когда это «вечный бунт»). Слово Анненского стремится передать текучесть преходящего. Образ Иванова верен своей «тяжкогранной природе» (А.Белый); поэт пристрастен к эмблемам твердости. У Иванова лед «алмазный», у Анненского он «нищенски-синий и заплаканный» («хвалебный» эпитет декоративного типа в первом случае; «снижающий» и психологизированный — во втором). «Прочность» свойственна и фактуре ивановского стиха, отлитого в «твердую» строфику, и лексике Иванова, которой присуще «сведение слова к его твердому изначальному ядру»[18]. На палитре Анненского — обилие полутонов, оттенков; цветовая символика имеет субъективно-психологический смысл. Цвет у Иванова ознаменователен, как в иконе или сакральной мозаике. Рдяный, белый, золотой в безусловности своей полноты — знаки высоких мистических ценностей. Разумеется, всякая оппозиция относительна, т.к. основана на известном

---

[18] С.Аверинцев. Вячеслав Иванов. — В кн.: Вяч. Иванов. «Стихотворения и поэмы». Л., 1976, с.27.

заострении. В богатом, многозвучном лирическом мире Иванова было и иное — поэзия лунного, а не только солнечного, разуплотненные, мерцающие формы. Но, выявляя своеобразие поэта, приходится брать его доминанту.

Присущий Иванову пафос положительных начал обусловил и его позицию критика. Так, например, значение реализма Л.Толстого, «разоблачителя и обличителя», Иванов решительно ограничивал[19]. За каждым словом Толстого «слышится отголоском песимистическое ''нет''», — писал Иванов; он противопоставлял Толстому Гомера, «каждый эпитет и глагол которого есть наивное «да» вещам и действиям...»[20]. Анненский же осуждал не столько негативный пафос Толстого (хотя, как и Иванов, не прощал ему «бунта» против культуры), сколько его «да» иллюзиям непротивления. Характерна ивановская неприязнь к ценимому Анненским Гоголю. Иванов считал миры Гоголя и Достоевского «полярно противоположными»: «у гоголевских героев души мертвые.., а у героев Достоевского души живые», «воскресающие»[21]. Автора «Отражений», напротив, Достоевский интересует в его близости к Гоголю. Иванову более всего дорога у автора «Карамазовых» проповедь нравственно-религиозной интеграции, «возродительный душевный процесс», коллизия катартического очищения своевольной личности. Даже в анализе «Бесов», писавшихся, как заметил Салтыков-Щедрин, «руками, дрожащими от гнева», Иванов сосредоточен на позитивном, выделяя как «основной миф» романа живительное предание о Матери-Земле, всплывающее в темных прорицаниях юродивой Хромоножки. Анненский же был обращен к критическому реализму социального художника, певца «бедных людей», а также к Достоевскому-психологу, «поэту совести», творцу «искусства мысли».

Примечательна попытка Иванова истолковать в свете Достоевского лирический мир самого Анненского. Переиздавая свою статью о нем в сборнике «Борозды и межи», Иванов добавил суждение о том, что «никто иной, как Достоевский... предустановил и дисгармонию Анненского» с его лиризмом одиноких обиженных душ. Но, по мнению Иванова, лишь положительное у Анненского — энергия его «любвеобильного» сердца — пребудет «живым и обогащающим жизнь»[22]. Так в своей конечной цели искания поэтов-антиподов оказывались сопредельными. «Нет» Анненского, обращенное к постылой реальности, и «Да» Иванова, обусловленное верой в мечту о мистическом преображении жизни, были — в своей глубинной сути — «об одном», диктовались заветным для русского писателя стремлением увидеть

---

[19] F.Ma,covati. Vjaceslav Ivanov e Lev Tolstoi. — In: «Contributi italiani all'VIII Congresso Internationale degli slavisti». Roma, 1978.

[20] Иванов, Вяч. Лев Толстой и культура. — «Борозды и межи», с.80.

[21] Иванов, Вяч. Достоевский и роман-трагедия. — Там же, с.17.

[22] Иванов, Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского. — Там же, с.311.

— говоря словами Достоевского — устроение человечества «по новому штату»; обоих воодушевляла «та же идея, только с другого конца». И знаменательный смысл получает реплика, обращенная Анненским к Иванову в одном из писем: «О чем нам спорить? Будто мы пришли из разных миров?..».

Николай Котрелев

К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА
(М.М.Бахтин и Вяч. Иванов)

Памяти Г.С.Дунаева,
слышавшего эти заметки уже давно.

Одно из итоговых утверждений М.М.Бахтина сводится к тому, что Достоевский создал, открыл новую форму романа — роман «полифонический». Обиходное значение понятия «открытие», «изобретение» предполагает немедленное или постепенное освоение изобретения в практике. Однако, развитие мировой литературы после Достоевского, несмотря на всемирное признание величия и влияния русского писателя, не дало, как нам кажется, полноценных примеров полифонического творчества.

Вместе с тем, последнее десятилетие в отечественной и зарубежной критике такие термины М.М.Бахтина, как «полифония», «диалогичность», «карнавализация», стали расхожей монетой у многих последователей и критиков. Безоглядное пользование ими искажает мысль выдающегося ученого, приписывает многим разбираемым произведениям не свойственные им черты и качества, наконец, в силу предыдущей констатации, извращает помещением в ложную перспективу и облик самого Достоевского.

Чтобы объяснить, почему не оказалось полноправных преемников у Достоевского, и противодействовать девальвирующему хождению бахтинских терминов, следует максимально уточнить смысл этих терминов. К тому направлена и предлагаемая попытка уяснения исторического контекста, в котором сформировалось бахтинское восприятие и истолкование творчества Достоевского. Это представляется нам тем более настоятельным, что важнейшие смысловые уровни его теории выведены Бахтиным в коннотационный ряд.

В самом начале своей книги Бахтин, когда объясняется со своими предшественниками — вслед за Пумпянским, — признает, что небольшая работа Иванова стала поворотным пунктом в истории не столько изучения, сколько понимания самой природы творчества Достоевского. Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал, по Бахтину, Вячеслав

Иванов[1] — правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определил как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» — «ты еси» — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире[2].

Вслушаемся внимательно в продолжение ивановской цитаты: «Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта, является этико-религиозным постулатом, определяющим с о д е р ж а н и е романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев».

И вот прекрасный пример ненавязчивого, сторонкой проводимого Бахтиным расширения его исследования на не только формально-литературные уровни, пример введения целым пластом иных идейных рядов. Через несколько абзацев после приведенной сейчас выдержки Бахтин утверждает — деепричастным оборотом в негативной фразе — основоположную правоту Вяч. Иванова, правоту не только под тем углом зрения, который делает возможным дальнейшую работу Бахтина, но и правоту в каких-то высших уровнях: «Таким образом Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип».

И пусть Бахтин оговаривается, что Иванов «связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского», — эта оговорка с партитивным ограничительным оборотом не мешает понять, что в существенной части признана правота Иванова. Тем более, что примером неверифицируемых утверждений Иванова Бахтин приводит безразличнейшее — будто бы «герои Достоевского — размножившиеся двойники автора», и ни слова не говорит о многомысленной религиозной проблематике, поднятой на материале Достоевского Ивановым.

И больше о Вяч. Иванове — по имени — Бахтин в своей книге не говорит. Не более двух-трех упоминаний о нем можно найти на ее страницах. Но по сути это не так, и показать это — цель моей заметки.

---

[1] См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге: Борозды и межи. М., изд.-во «Мусагет», 1916.

[2] См.: Борозды и межи, с.33-34.

Я хочу наперед объясниться: подчеркивание мною преемственности идей от Иванова к Бахтину не означает, что я хоть на иоту умаляю значительность, гений Бахтина. Бахтин брал из общечеловеческой сокровищницы, куда к его времени уже были внесены дары Иванова, как «власть имущий». Отношение между Вяч. Ивановым и Бахтиным напоминает отношение между физиком-теоретиком и физиком-экспериментатором.

Итак, полифонический роман — слово, открытое миру Достоевским, слово настолько властное, что после него изменилась вся структура литературных жанров. Определения полифонического романа в четком формальном выражении нигде не дано у Бахтина, хотя по всей его книге рассеяны либо многочисленные более или менее варьирующие друг друга, либо друг друга существенным образом дополняющие его характеристики. Прежде чем перейти к более детализированному анализу этой художественной реальности, подчеркнем, что статью Иванова о Достоевском следует рассматривать как ранний по времени концентрат тех представлений о романе Достоевского, которые, пройдя через Пумпянского, Энгельгардта, Гроссмана, нашли себе гениальное воплощение под пером Бахтина. У Иванова мы найдем указание на «контрапунктическое развитие тем» у Достоевского. И характерную метафору «многоголосый оркестр Достоевского». Но важнее этих частных иносказательных выражений два капитальных открытия Иванова, хотя они получили у Бахтина совсем другое, даже полемическое к голосу Вяч. Иванова истолкование.

Во-первых, имею в виду представление об органическом строении литературных произведений: Вяч. Иванов усмотрел в каждом отдельном слое романов Достоевского маленькую трагедию, микротрагедию, равенство части целому и обратно. Бахтин, не соглашаясь с Вяч. Ивановым в именовании романа Достоевского трагедией, увидел в каждом отдельном слове микродиалог: критический приговор различен, но основоположные точки зрения существенно едины.

Не менее существенно и другое: особенности мениппейного повествования указаны Ивановым у Достоевского едва ли не с той полнотой, какая позже и была классифицирована Бахтиным. С нескрываемой иронией к классической эстетике — но, будем справедливы, и с некоторой неуверенностью, столь у него редкой, — Вяч. Иванов согласен счесть их недостатками Достоевского. Недооценивает, быть может, Вяч. Иванов и их содержательную глубину, но важен для него иной полюс: наличие этих технических, сюжетостроительных признаков — свидетельство нарождения качественно новой литературной формы, несущей с собой и новое содержание. Не это ли важно и Бахтину в его характеристике мениппей?! (Впрочем, и у него мениппейное повествование (или шире — карнавализация), по крайней мере, в работе о Достоевском, играет как бы роль пассивной материи, оплодотворяемой животворным духом идеи.) Последствия усвоения миросозерцательных основ карнавальной культуры Бахтиным в его работе о Достоевском однозначно и твердо утверждены не были, да и сам материал, очевидно, права на это не дает.

Наиболее полное определение сути полифонического романа, на мой взгляд, дано Бахтиным в следующих словах: «Новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя».

Все прочее — поправки, уточнения, насыщение этого утверждения столь дорогой для Бахтина реальностью. Я сознательно не говорю при этом о сюжетике: для описания ее Бахтин прибег к диахроническому методу, тогда как, по его собственному указанию, в главах «Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского» и «Идея у Достоевского» им дано синхроническое описание. С другой стороны, сюжетика, как неоднократно словно бы обмолвливается М.М.Бахтин, — играет по отношению к герою роль функциональную и вспомогательную. Вполне вероятно, значит, что морфологию романа Достоевского следовало бы строить методом обратным пропповскому: установлением примата персонологии, героя над сюжетом (именно героя-идеи или, еще точнее, идеи-героя).

В определении полифонического романа первое, что своей существенностью бросается в глаза, — это диалогический герой. Он определяет структуру художественного мира. Весь мир романа Достоевского — настаивает и настаивает Бахтин — диалогизирован. И автор — один из равноправных участников большого диалога. Снова укажем на созревание этих представлений о герое и авторе в мысли — иначе направленной, установленной на другое, но не упускающей и иных возможностей своего развития, более того, порождающей эти возможности, — в мысли Вяч. Иванова. В его тексте мы находим и слово о герое, как полюсе, вокруг которого обращается мир, и характерные бахтинские «образ личности» и «лик души» и другие утверждения и замечания вплоть до вот таких слов, в которых нельзя не увидеть сердцевину многих страниц Бахтина, развивающего эти слова — в одних ракурсах, свертывающего их — в других, отрицающего их, чаще без опровержения, — в третьих: «Иной путь Достоевского. Он весь устремлен не к тому, чтобы вобрать в себя окружающую его данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни; ему нужно не наполниться, а потеряться. Живые сущности, доступ в которые ему непосредственно открыт, суть не вещи мира, но люди — человеческие личности; ибо они ему реально сопринадлежны. Здесь энергия центробежных движений человеческого «я», составляющая дионисийский пафос характера, вызывает в гениальной душе такое осознание самой себя до своих последних глубин и издревле унаследованных залежей, что душа кажется самой себе необычайно многострунной и всё вмещающей; всем переживаниям чужого «я» она, мнится, находит в себе соответствующую аналогию и, по этим подобиям и чертам родственного сходства, может воссоздать в себе любое состояние чужой души. Дух, напряженно прислушивающийся к тому, как живет и движется узник в соседней камере, требует от соседа немногих и легчайших

знаков, чтобы угадать недосказанное, несказанное» («Борозды и Межи», с.30).

Но вслушаемся еще раз в прочитанное прежде определение полифонии у Бахтина. Суть его в указании трех оснований, по которым произведение признается полифоническим:

а) герои диалогичны;

б) автор, действительный автор, а не голос рассказчика, — лишь один из героев;

в) наконец, важнейшая связка: автор утверждает полноценность личности в каждом из героев.

Каждое из этих оснований надлежит рассмотреть особо.

Сам по себе принцип утверждения за личностью ее исконного участия в «большом диалоге», ее незавершенности на земле, т.е. тех ее неотъемлемых свойств, забвение которых в литературном творчестве делает любое лицо, хотя бы и исследованное на толстовских глубинах, фигурой аллегорического, а не символического, монологического, а не полифонического ряда, — этот принцип в отношении живой, реальной, а не литературной личности раскрыт и утвержден задолго до Достоевского, Иванова и Бахтина. Он засвидетельствован в таком порождающем для европейской культуры тексте, как Евангелие. Не только раскрыт, но и проведен в жизнь, и отражен и закреплен так или иначе в текстах богословских, философских, юридических. Этот принцип есть норма для высокой официальной культуры средневековья, и воспринят задолго до Достоевского литературой (в первую очередь — Данте, «Божественная комедия»).

Таким образом, величие Достоевского не в самом факте утверждения последней и до конца свободы и незавершенности человека, в том числе, человека, взятого героем литературного произведения, а в том, что Достоевский сделал *всех* бóльших героев своих произведений свободными личностями.

Но еще важнее то, что Достоевский — единственный, быть может, кроме своеобразно-полифоничного Данте, подошел к своим героям так, как герои подходят друг к другу: на равных, смиренно поклонившись им или с бунтовской ненавистью. Но позиция Достоевского знает и другой параметр: она совпадает, по отношению к любому герою, с позицией Тихона или Зосимы. Достоевский утверждает — и это тончайше подчеркнул Бахтин — даже в героях, ему антагонистичных, цельную, свободную, незавершенную личность. Писательство для Достоевского есть акт религиозного самоопределения — это сформулировал Иванов и в самой магме романов выявил Бахтин.

Та дефиниция полифонического романа, которую мы взяли за отправную точку, продолжается у Бахтина.

«Итак, новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора

не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»)».

«Ты еси» — это в свой текст безымянным вводит Бахтин Вяч. Иванова — мы помним самую первую нашу цитату из Вяч. Иванова.

Это обретение своего «я» в утверждении другого полноценным «ты» у Вяч. Иванова — единственный способ преодоления гносеологического солипсизма, моральной гибельной уединенности. Но действительное обретение «ты», по Вяч. Иванову, непреложно означает и откровение Божественного Ты — своеобразное доказательство бытия Божия, по внешней логической оболочке напоминающее онтологическое, но по сути мистическое. Знаменательно то, что Бахтин соглашается с тем, что солипсизм в герое Достоевского преодолевается утверждением «ты еси», — и, как всегда, следствия этого признания ивановской правоты Бахтиным опущены. Была продумана Ивановым (знаменательно, вне рамок его специальных штудий по Достоевскому) теория личности, сознающей свое бытие только в утверждении бытия другого конкретного «ты», поставленного с «я» в диалогические отношения. Это учение Иванова учтено Бахтиным и даже процитировано им в специфической ивановской формулировке «ты еси». Однако, источник цитирования отсутствует, тем самым ивановская мысль входит в работу Бахтина лишь как ряд импликаций из вполне освоенных произведением Бахтина смысловых блоков. Только учет этих, неявно присутствующих в книге Бахтина, смысловых рядов позволяет, как мы видим, вполне уяснить себе природу «диалогического персонажа».

Но вернемся еще раз к определению полифонии, взятому нами за исходное. Двояко определен в нем герой: как личность свободная и как личность незавершенная. Свобода героя, при внимательном чтении Бахтина, далеко не безусловна и не всякий раз дана ему в полном объеме. Слова Бахтина на этот счет часто противоречивы. При этом следует помнить, что свобода героя, о которой говорит Бахтин, — это та самая свобода воли, liberum arbitrium, на защиту которой жизни положили величайшие богословские и философские авторитеты, из ближайших предшественников Иванова и Бахтина — сам Достоевский и Вл. Соловьев.

Бахтин допускает в самом анализе произведений Достоевского, нигде не оговаривая этого, несвободу воли героя: «Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы определенного волеизъявления. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается в дело». То есть воля опредмечена, самоопределение героя объективируется — а ведь герой всячески — по Бахтину начала его книги — избегает объективации.

В то же время Бахтин чутко до безошибочности подмечает у Достоевского действительную незавершенность героя-личности: двумя-тремя страницами перед этим анализом он блестяще разбирает диалог Ивана с Алешей, тот самый, где Алеша сказал: «Я тебе на всю жизнь это слово сказал: не ты!.. И что Бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня». Алеша, чистый послушник своего старца, знает (как и диалогизирующий автор)

тайные судороги, бросающие «подпольного человека» от раскаяния к пущей гордыне, но «во имя Господне» свидетельствует перед братом возможность свободного спасения и указывает на «Того, Кто есть Дверь».

Алеша возвращает Ивану свободу, лишает его опредмеченности в преступлении, возвращает на порог. Знаменательным кажется мне и то, что вокруг старцев и, до известных пределов, Алеши не выстраивается и не может быть выстроено триады диалогизирующих голосов, как это делается в указанных Бахтиным триадах (Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая или Настасья Филипповна, Мышкин, Рогожин). Не выстраивается, поскольку их воля (и не только воля, но и все существо, по Достоевскому, Бахтину и Вяч. Иванову) утверждает о каждом человеке и каждому человеку «ты еси!». То же знает (но не хочет благодарно принять) и воля Ивана, Настасьи Филипповны, Ставрогина. Их воля не свободна. Несвобода их воли, воли эмпирической, биографической — первое основание, которое позволило Вяч. Иванову говорить о романе Достоевского как о трагедии рока. Перед нами парадокс: только что мы видели, что Алеша возвращает не от себя, но от Бога Ивану надежду и свободу — и тотчас вынуждены признать, что Иван несвободен. Но не нужно думать, что мы вернулись к привычному описанию героя Достоевского человеком «раздвоенной воли», «распадающегося сознания» и т.п. В конечном счете воля героев Достоевского едина: она может быть больна, может быть ущербна, слаба. Но она необходимо цельна и едина в существе своем, в своем центральном ядре: если расщеплено оно — перед нами не цельная и живая личность, а клинический больной. По условию же «диалогический персонаж» — личность, не желающая перестать быть личностью. Итак, воля героя Достоевского едина. Но в ней необходимо различать уровни. На высшем она свободна, до последнего издыхания, как мы видели это на примере последнего Гогенштауфена у Данте. Но это воля до- и послевременная, т.е. вневременная. Воля же времени романа связана, водителями жизни в дантовском лесу оказываются волевые импульсы (их можно себе представить и вспышками, и постоянным излучением). Характер импульсов зависит, с одной стороны и прежде всего, от сиюсекундного (но еще не окончательного, незавершенного «слова о себе») изъявления воли высшей; с другой стороны — от низших волевых уровней: разумных, душевных, телесных. Ими в первую очередь овладевает враждебная сила; овладев низшими волевыми сферами, она подчиняет себе через них и высшие: процесс этот описан Флоренским как превращение лица в пустую личину. И вот герой Достоевского как живая личность оказывается и предельно свободен, и «связан пленницами грехов», грехов воли, становящихся греховным делом. Грех изначальный, духовный повергает биографического человека в причинно-следственную пропасть, как говорил Ходасевич.

Не отягченной, а однозначно и окончательно решившейся волей обладает один Петр Степанович, но это уже не личность, а личина — его «идея» съела в самом непереносном смысле.

Итак, последнего слова пусть не будет — допустим, что Бахтин безусловно

прав, но уже первое «слово о себе» связывает героя — или освобождает его: это для Иванова большее основание, для того чтобы назвать роман Достоевского трагедией, роком. Иванов это именует «метафизической антиномией личной воли», свидетельствующей о том, что Бог и дьявол борются в сердцах людей. Внимательное чтение Бахтина показывает, что ивановское старое вино живо в бахтинских новых мехах.

Обратимся теперь к эпитету «незавершенный» герой. Бахтин неоднократно утверждает, что герой, как личность, как идея, принципиально незавершен и не может быть завершен. Но в каком же смысле это справедливо? Это безусловно не противоречит ни теории литературы, ни практике творчества Достоевского на уровне общего замысла Достоевского о герое вообще, на уровне мыслительных и духовных заготовок к роману — если угодно, по Иванову, в сфере метафизической, где герой есть «недвижный вневременной ноумен». Именно к этому метафизическому уровню следует отнести слова Бахтина о герое: «Все эти его противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Видение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения».

Но, проходя свой романный жизненный путь, герой не может остаться вполне незавершенным. Это противоречило бы всякому нашему представлению о читательском назначении литературы. (А ведь недаром Вяч. Вс. Иванов сближает Бахтина с юнговской школой и в первую очередь с Н.Фраем; с Юнгом же сближают исследователи и иные теоретические установки Вяч. Иванова.) Герой в той или иной форме завершается. Герой не может быть незавершенным, ибо:

1) символ не может не быть незавершенным, пластически неполным;

2) незавершенным, то есть не прошедшим до конца своего жизненного пути могут быть темперамент, характер, социальный тип, то есть все те типы персонажей, героев, которые Бахтин относит к монологическому роду. Это — только безликие формулы, которые могут наполнить собой достаточно многие из самого неопределенного числа читателей. Герой же Достоевского — единогласно утверждают и Бахтин, и Иванов — это неповторимая личность, с которой каждый из нас может и должен считаться, но не может отождествляться вполне. Мы можем только — благодаря Достоевскому — беседовать с ними, «проникать» их, видеть в их судьбе исход нашей собственной в той мере, в какой закон их воли совпадает с нашими устремлениями и с нашими ответами на «последние вопросы», равно стоящие и перед ними и перед нами.

Если каждый герой до конца романа сохраняет свою «правду» в ее начальной формулировке волевого задания, то роман превращается в бесконечный до дур-

ноты диалог, в будто бы неразрешенный (впрочем, только формально) разговор Ешуа с Пилатом. Роман Филдинга или Толстого может оставить героев в расцвете лет и сил перед лицом самого неопределенного (в конкретно-событийном плане) будущего. Плутовской роман можно оборвать на любом сюжетном повороте. Гюго похоронил Жана Вальжана, а мог бы и не хоронить. В любом из этих и им подобных случаев писатель отводит нам достаточно времени и места, чтобы мы увидели себя целиком или в заданном автором аспекте в его герое. Если же мы не узнаем о том, что Ставрогин повесился, князь Мышкин сошел с ума, Настасья Филипповна зарезана — мы останемся в полном неведении — кто был перед нами, каково место этого человека в мире.

Из участников «большого диалога» не умирают немногие. Зато эмблематичны их судьбы. Не умер Петр Степанович — но ведь беса убить нельзя, и по его природе, и постольку, поскольку его историческое задание — это одна из бóльших болей Достоевского — не было исчерпано. Не умер Раскольников — но его катастрофа была очистительна. Не умер Алеша — но его роман провиденциально не должен был быть окончен Достоевским. И Алешу старец послал в жизнь.

(Заметим, что Тихон и Зосима — два персонажа из в общем-то второстепенных, но, тем не менее, участвующих в «большом диалоге», чья диалогическая зрелость равна авторской. Это — каждый по-своему — отмечают Иванов и Бахтин, причем Бахтин — с риторической подчеркнутостью. За этим стоит особая природа «старческого» предсказания и наставления. Монастырский ясновидец не предрекает отдельного события на манер гадателя: он дает человеку знание строя целой отдельной жизни. Вспомним в этой связи, как Преп. Серафим Саровский дал женщине грызть луковицу — смысл этого дара уяснила она только на исходе жизни.)

Как же описать это завершающее, опреде́ливающее развитие в целый и законченный художественный образ замысла о безусловно свободной и принципиально незавершенной личности?

Развитие «ядра» личности, в себе незавершенной и бесконечно свободной, в персонаж, в человеческую судьбу (безусловно необходимое для романа) возможно осмыслить лишь в рамках представлений о герое литературного произведения как о символе. В этом случае судьба героя есть ряд его последовательных «высказываний» о себе, стремящихся раскрыть его «последнюю правду»; под «словом о себе» мы понимаем не только собственное вербальное поведение персонажа, но и его деяния (в том числе убийство, самоубийство) и даже его естественную смерть. Очевидным образом символ в этом случае есть художественная реальность, построенная телеологически, то есть пробегающая в своем развитии причинно-следственный ряд в обратном направлении: самоубийство Ставрогина есть его последнее слово о себе, объясняющее смысл, замысел его судьбы. Несомненно, такое истолкование героя и его природы не противоречит анализу героя Достоевского у Бахтина, но у Бахтина оно дано неявно. В самом деле, вот что говорит Бахтин о

законе свободного роста диалогического персонажа, неподвластного авторскому произволу:

«Такова относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла Достоевского. Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия на самом деле нет. Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объективного героя. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на котором оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и, в сущности, ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом предмете. Можно прийти к верной мысли, но у этой мысли своя логика, и потому ее нельзя выдумать, то есть сделать с начала и до конца. Также не выдумывается и художественный образ, каков бы он ни был, так как и у него есть своя художественная логика, своя закономерность. Поставив себе определенное задание, приходится подчиниться его закономерности.

Герой Достоевского также не выдуман, как не выдуман герой обычного реалистического романа, как не выдуман романтический герой, как не выдуман герой классицистов. Но у каждого своя закономерность, своя логика, входящая в пределы авторской художественной воли, но не нарушимая для авторского произвола».

И сравним с этими словами тот же закон в формулировке Иванова (именно тот же самый, поскольку тут не два противных выяснения одного явления, но две внутренние до конца согласные, различествующие лишь словами формулировки):

«Метафизическое (...) изображение имманентно психофизическому; каждый волен и поступает так, как того хочет его глубочайшая, в Боге лежащая или Богу противящаяся и себя от Него отделившая, свободная воля, и кажется, будто внешнее поверхностное воление и всецело обусловлены законом жизни, но то изначальное решение, с Богом ли быть или без Бога, каждую минуту сказывается в сознательном согласии человека на повелительное предложение каких-то бесчисленных духов, предписывающих ступить сюда, а не туда, сказать то, а не это. Ибо, при раз сделанном метафизическом выборе, поступить иначе, в каждом отдельном случае, и нельзя, сопротивление просто неосуществимо, а первоначальный выбор неизменен, если раз он совершился, так как он не в разумении и не в памяти, а в самом существе человеческого я, выбравшем для себя то или иное свойство» (там же, с.25).

Значительно, что и сам Достоевский еще в семнадцать лет так же сформулировал свое требование к истинному герою:

«Бальзак велик, его характеры — произведения ума вселенной, целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека».

Только в этом плане представления о целостной жизни как целостном «ты» можно осмыслить развитие диалогического героя в символ. Самоубийство Ставрогина есть его и только его, а не чье еще и последнее слово о себе, цель, к которой каждый герой, как справедливо указывал Бахтин, страстно стремится. Но эта его цель совпадает с его исходной целью, с его первоначальным самоопределением.

Я попытался очертить некоторые области диалога двух блистательных слушателей чужого слова. Несомненно, Иванов не развил тех задатков полифонического исполнения и восприятия идей Достоевского, которые наличны в его работе о великом русском писателе. Это сделал его преемник. Но Иванов в ядро мысли Бахтина «проник», ибо он узнал в Достоевском образ великого партнера по «большому диалогу»:

«Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, — а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа. Каждой судороге нашего сердца от отвечает: «знаю, и дальше, и больше знаю»; каждому взгляду поманившего нас водоворота позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины. И вечно стоит перед нами, с испытующим и неразгаданным взором, неразгаданный сам, а нас разгадавший, — сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, — вожатый и соглядатай».

*В.Лепахин**

ИКОНА В ПОЭЗИИ И СТАТЬЯХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Стихотворений, непосредственно посвященных иконам или как-либо связанных с иконной тематикой, у Вячеслава Иванова немного. Но те редкие случаи обращения поэта к этой теме дают примеры настолько глубокого проникновения в сущность иконописи, что заслуживают серьезного изучения[1]. Останавливает на себе внимание начало второго стихотворения из мелопеи «Человек»:

Творец икон и сам Икона
Ты, Человек, мне в ближнем свят...

(III, с.198)[2]

Эти две строки позволяют говорить не только об иконе в восприятии поэта, но и в определенной мере о богословии иконы и даже христианской антропологии Вячеслава Иванова[3].

Слово eikóna встречается уже в первой главе Ветхого Завета (Септуагинта): «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему...» (kat'eikóna emeteran Быт. 1:26); и в следующем стихе: «И сотворил Бог человека по образу Своему...» (kat'eikóna Theoû,

---

* Считаю себя обязанным выразить искреннюю признательность Димитрию Вячеславовичу Иванову за многочисленные и очень ценные указания и помощь при подготовке данного сообщения к печати.

[1] О связи творчества Вячеслава Иванова с иконописью писал В.Марков («Русская мысль», 1972, № 2886). На конференции, посвященной поэту (Павия, 1986), об этом говорил Т.Венцлова

[2] Все цитаты приводятся по изданию: Иванов, I-IV.

[3] Кажется, о.П.Флоренский первый обратил внимание на необычайную сложность и глубину многих идей мелопеи, усугубленную лаконичностью и индивидуальностью поэтического языка Вячеслава Иванова и предложил не осуществленный до конца замысел: «Вещь прекрасная; но ее мало кто поймет. Хотите, я напишу примечания?» (Иванов, III, с 737). И сам поэт начал теоретически осознавать поэму лишь впоследствии, в частности, комментарием к ней являются, по мнению О.Дешарт, «Пролегомены о Демонах» (Иванов, III, с.744).

Быт. 1:27). Другой вариант встречается в девятой главе: «Человек создан по образу Божьему» (en eikóni Theoû, Быт. 9:6). В русском языке слово «икона» закрепилось за священным изображением как предметом культа и почитания, слово же «образ», хотя и употребляется в качестве его синонима, все же чаще служит для обозначения отвлеченного, мысленного представления о предмете или явлении. В греческом же языке слово «икона» полисемично, оно имеет около десяти разных значений, среди которых наиболее важными являются такие, как «изображение», «образ», «мысленный образ», «видение», «представление». Слово «икона» в греческом языке выражает собой неразрывную связь материального (изображение) и духовного (мысленный образ). Это становится заметно и в русском языке, если перефразировать процитированные выше библейские стихи: Адам создан «по иконе» Бога Отца и в определенной мере являет собой эту икону. Точнее, являл, ибо грехопадение как бы завуалировало «иконичность» первого человека, сделало ее неясной, почти неразличимой, с трудом обнаруживаемой. Эту идею конкретности, эмпирической нечистоты «иконы» Адама выражает наличие артикля в следующем стихе: «Адам... родил сына по образу своему...» (katà tèn eikóna autoû, Быт. 5:3). Если первого человека Бог создал по своему мысленному образу (kat' eikóna), то Адам произвел потомство уже по своему уподоблению (katà tèn eikóna). Образ Божий-икона вследствие этого стал слабо различим в человеке вообще.

В Новом Завете слово «икона» (eikón) неоднократно употребляется по отношению к Христу, «который есть образ Бога невидимого» (Кол. 1:16; также Кор. 3:18). Нельзя не обратить внимания на особенности понимания вопроса апостолом Павлом: если Адам создан только «по» (katà) образу Бога Отца, то Иисус Христос есть сам этот образ или икона Бога невидимого, и первый человек создан по предвечному образу-иконе Христа. Здесь прослеживается несколько ступеней: а) человек — б) образ Божий в человеке (икона) — в) образ Божий-Христос (Первоикона) — г) Бог невидимый.

Итак, человек — икона в смысле образа мысленного, но он имеет двуединую природу — духовно-телесную. Иконичен ли человек по своей материальной природе? Ответ на этот вопрос дает нам откровение о Боговоплощении. Бог Сын как образ-икона Отца был невидим до тех пор, пока он не благоволил открыться людям «и по виду став, как человек» (Флп. 2:6-7). Боговоплощение свидетельствует об иконичности и материального состава человека. Когда Вячеслав Иванов называет человека «Иконой» с большой буквы, то, очевидно, употребляет это слово одновременно в двух смыслах: и как мысленный образ Божий, и как его изображение. Человек — это икона во всей антиномической напряженности душевного и плотского, духовного и телесного начал.

Вышесказанное поясняет следующую строку: «Ты, Человек, мне в ближнем свят...» Эмпирически каждый человек грешен, онтологически, потенциально каждый человек свят, потому что каждый человек является в большей или меньшей степени просветленной иконой Христа. Святость человека — это его иконичность.

Путь к святости — выявление этой иконичности в себе. Иконическая, онтологическая святость — основа, условие и возможность святости эмпирической. По этой онтологической святости все люди — братья. Традиционное христианское обращение «Братья и сестры» имеет в виду не желанное лишь взаимоотношение христиан друг к другу как братьев и сестер, а факт наличия такого духовного, онтологического братства во Христе как икон единого Первообраза. В стихотворении «Икона» поэт пишет:

«Господь Вседержитель» —
Слова на иконе.
Кто в злате? Кто в славе? — Христос Иисус.
Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но Спутник друзей в Эммаус.
Человек
И брат мой, Ты — Вседержитель,
Начальное слово и мира Творец?

(III, с.555; курсив наш. — *В.Л.*)

Вопросительный знак в конце означает скорее не вопрос, а удивление поэта перед безмерностью чуда, в которое так трудно уверовать.

Икона призвана постоянно напоминать человеку о его трансцендентном призвании. У Вячеслава Иванова это показано на сопоставлении понятий «лик» — «лицо» — «личина». Человек нередко выступает как маска, личина, скрывающая в глубине нечто истинное.

Затем что ангела и зверя
И лики всех стихий на век
В себе замкнул, кто, лицемеря,
Назвал личину: Человек. (III, с.198).

Если лик являет нам истинную сущность человека, то личина — это как бы произведение того самого «злохудожного Сатаны», от которого предостерегает своих монахов Феодор Студит[4]. Опасность личины в том, что она, если можно так сказать, деонтологизирует личность, как бы порывает или засушивает ее трансцендентные корни. Поэтому поэт призывает:

Став пред врагом, лицом к лицу,
Ты говоришь: «Долой личину!
Сразись, как следует бойцу,
Или низвергнися в пучину». (III, с.631).

---

[4] «Добротолюбие». Афон, 1889, т.IV, с.77.

Ношение личины — духовная смерть. Трансцендентное призвание человека состоит не только в том, чтобы «отринуть» личину, но и в том, чтобы в лице проявить лик. Это не борьба против лица, не отрицание его, а борьба за истинное лицо, борьба за его иконичность. Это не отрицательная, а положительная задача: «В Христово ль облекись обличье» (Иванов, III, с.632). Выявление лика в человеческом лице лишь потому и возможно, что он является иконой Христова Лика, обретение лика совпадает у позднего Иванова с обретением Христа. Этот процесс начинается здесь на земле, но завершается в инобытии. Здесь человеческий лик способен лишь приблизиться к Перволику, смерть же выявляет человеческий лик во всей его трансцендентной полноте, чистоте и ипостасности:

И предстанешь взорам Отчим
Уж не известью пред Зодчим,
А Его другим Лицом. (III, с.636)

В другом стихотворении эта мысль выражена еще более отчетливо:

Отчий Сын Единородный,
Утверди могилой связь,
И в Твою мой дух свободный
Облечется Ипостась. (III, с.238)

Примечательно, что и в апокалиптических молитвах у поэта конец мира, второе пришествие изображается как явление Христова Лика:

Так все божницы, все оклады
Расплавит огненный язык,
Чтоб из пылающей громады
Явить нерукотворный Лик. (III, с.199)[5]

Лишь потому, что человек — икона, он может быть и творцом икон. Как творец икон он также понимается в двух смыслах. Целью своей деятельности в одном из посланий апостол Павел ставит сближение живой иконы — человека с иконой совершенной — Христом, подражание Христу так, чтобы в верующих «изобразился» Христос (Гал. 4:19).

---

[5] Это четверостишие можно воспринять как реминисценцию-реплику на Тютчева:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий Лик изобразится в них.

Поэтическое выражение Вячеслава Иванова имеет принципиальный и даже поучительный характер. Апостол Петр утверждает: «...Тогдашний мир погиб, быв потоплен *водою*. А нынешние небеса и земля... сберегаются *огню* на день суда...» (2 Петр 3, 6-7).

Необходимость «иконизации» личности вызвала к жизни в свое время монашеское служение, которое ставилось подвижниками превыше всякого искусства. Если художник пишет психологический портрет человека, иконописец — онтологический образ, то подвижник сосредоточивает силы на собственной душе и теле, зримо и наглядно проявляет, просветляет в них затемненную грехопадением совершенную икону Божью, называя труд свой и подвиг «художеством художеств». Такая иконизация личности и внешности подвижника на его пути к святости дает, во-первых, сам материал или образец для иконописца, а во-вторых, аккумулирует духовный опыт, необходимый иконописцу для выражения в красках того, что по существу невыразимо и неизобразимо. «Художество художеств» — необходимое предварительное условие последующего художества, подвижник как творец живой иконы предваряет иконописца как творца иконы-изображения, а сама живая икона предшествует иконе-изображению.

Святой подвижник дорог верующему сознанию прежде всего как икона. «Как бы ни были писания его велики и пути подвижничества совершенны, — пишет Вячеслав Иванов об Исааке Сирине, — не они предмет почитания церковного, а он сам, его онтологическая «единственность», его вечное бытие и действие в Церкви...» (Иванов, III, с.319).

Атеистическое сознание знает лишь один способ общения со святым — чтение его писаний; религиозное рационалистическое сознание, предполагая, признавая всевозможность других форм общения, акцент все же ставит также на писания святого или на пути его подвижничества. Вячеслав Иванов на первое место выдвигает реально-мистический опыт общения со святым в молитве и богослужении. «Онтологическая единственность», «вечное бытие» святого закреплено в иконах, и через них проявляется его «действие в Церкви». Наиболее яркий пример в истории русской святости — преподобный Сергий Радонежский, после которого не осталось никаких писаний, а сведения о внутренних путях его подвижничества крайне скудны. Несмотря на это, он является одним из самых, если не самым почитаемым русским святым в течение уже многих столетий, а лавра, созданная им, стала, по выражению П.А.Флоренского, ноуменальным духовным центром России.

Икона — это не условное изображение святого, а сама его мистическая личность, раскрывающая себя в молитвенном общении. Расщепить икону и личность святого, изображенного на ней, в рамках православного сознания, невозможно. Сущность иконы составляет как раз антиномическая неслиянная и нераздельная напряженность в ней божественного и человеческого, трансцендентного и имманентного[6]. Для характеристики такого символического реализма Вячеслав

---

[6] Подробно и убедительно пишет об этом о. Павел Флоренский: Священник Павел Флоренский. Иконостас. — «Богословские труды», М., 1972, № 9, с.148 и др.

Иванов наряду с другими приводит следующий пример. Флоренция восприняла икону кисти Чимабуэ как действительный явленный лик Богоматери (Иванов, II, с.541). Обозначаемое и обозначающее, не сливаясь и не отождествляясь, выступают как две стороны неразрывного целого: это и икона Богоматери и сама Богоматерь, слышащая молитвы и отвечающая на них чудотворением. Такой личный опыт молитвенного общения через икону выражен поэтом в следующем автобиографическом стихотворении:

У темной Знаменья иконы, в ночь, елей
Лампадный теплится; я ж, отрок, перед ней
Один молясь, не знал, что кров мой был каютой
Судна, носимого во мраке бурей лютой,
Что голосами тьмы не бес меня пугал,
А в доски бьющийся осатанелый шквал,
Что малый, кроткий свет, по серебру скользящий,
Елея данью был, валы миротворящий. (III, с.625).

Даже свет лампады, отражающийся от серебряного оклада иконы, чудотворен, способен усмирять стихии. Поэт делает акцент на то, что икона не просто приносит психологическое удовлетворение, душевное равновесие — по усиленной молитве она способна снизойти в наше мятежное бытие, вмешаться в него, изменить течение даже космических событий. Икона — это место прорыва трансцендентного в имманентное.

Особенности отношения поэта к иконе помогают понять его взгляды на историю искусства. Разложение символизма прошлого, в частности, реального символизма икон, Вячеслав Иванов связывает с мимесисом — «стремлением оживить символику приближением к наблюдаемой действительности» (Иванов, II, с.541). Это сближение художника с видимым миром, эмпирический характер объектов его внимания и творчества угашают в нем живое онтологическое чувство мира в единстве его видимого и невидимого срезов, онтологическое чувство личности как иконы, как образа Божия. Наступает кризис искусства, проявляющийся прежде всего в утрате художником способности видения «внутренней формы зримого». Вместо символов-икон художник творит «произведения своей мечты», становясь фактически идолопоклонником и «кумиротворцем» (Иванов, III, с.65), по причине онтологической беспочвенности своего творчества.

И Божий лик, свой лик в нем возлюбя,
Ты сотворить задумал. Но в Любимом
Себя любил и сотворял себя. (III, с.200).

Личность уступает место индивидуальности, которая идет все дальше «по наклонной плоскости личного дерзновения» (Иванов, II, с.541). Соборное, которое ранее служило условием полноты, целостности, богатства личности, начинает вос-

приниматься как сдерживающее, ограничивающее, обедняющее начало. На место символического реализма приходит идеализм (в значении «произведения своей мечты»), на место онтологизма — эмпиризм и психологизм, на место духовного прозрения — мечта (у художника), на место онтологического чувства приобщения к инобытию, к высшей реальности — эстетическое наслаждение (у зрителя), на место иконы — или портрет, или жанр, или историческое полотно[7].

Для истинного символизма, в частности иконописи, характерно обращение к канону, который «оказывает на искусство очистительное воздействие; обличает неизящество и ложь внутренне неоправданных новшеств; отмечает все случайное, временное, наносное; воспитывает строгий вкус, художественную взыскательность, чувство ответственности и осторожную выдержку в обращении со стариной и новизной...» (Иванов, II, с.600).

Но формальный, внешний канон при школьно-догматическом, эпигонском к нему отношении может стать причиной порабощения творчества художника, поэтому Вячеслав Иванов вводит понятие «внутренний канон»: «Под внутренним каноном мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности» (Иванов, II, с.601). Внутренний канон является критерием оценки внешнего канона, предохраняет художника от эклектизма, а в содержательном отношении ведет художника к онтологическому символизму, где символ неотделим от обозначаемого им предмета или явления, выступая в качестве антиномии, как всякая религиозная истина. Залогом онтологичности символизма, считает Вячеслав Иванов является «внутренний подвиг послушания», пророческая покорность по отношению к тому, кто является «символом символов», кто одновременно Слово и Плоть, Бог и Человек, пребывающий в напряженной антиномичности совпадения явления и сущности, им обозначаемой. Онтологичность символа совпадает здесь с его соборностью, так как Слово-Плоть — «общевразумительный символ вселенского единомыслия» (Иванов, I, с.730), и в онтологической глубине «все — одно Слово» (Иванов, III, с.260).

Сущность творческого акта на онтологическом уровне выражается Вячеславом Ивановым в антиномиях личного и сверхличного, индивидуального и соборного, воли и безволия, произвола и покорности («безвольный произвол»), свободы и необходимости, разумности и безумия («Если кто из нас думает быть мудрым в веке сем, то будь безумным, чтоб быть мудрым» — по слову апостола Павла (1 Кор. 3-19), в конечном итоге — «келейного» и «всенародного». Творческий акт — это не снятие антиномии в том смысле, как снимаются противоречия в философии

---

[7] Об этом «разительном» параллелизме говорит Б.А.Успенский в беседе «Пролегомена к теме: ''Семиотика иконы''. — «Россия. Russia». Torino, 1977, № 3, с.198-200.

Гегеля, а сохранение и даже усиление антиномической напряженности творчества, распространение ее на всю жизнь художника. Творчество становится подвигом, а творческий подвиг художника совпадает с подвигом веры:

Прими меня, Вера, в святую ограду,
Ягненком причисли к словесному стаду,
Чтоб мог я безумьем твоим разуметь,
Любовью дерзать и покорностью сметь. (III, с.555).

Вера является основой синтеза жизни и творчества художника и условием истинного символизма его творчества. Символы, «образующие живую ткань всякого истинного художества», в этом случае выступают как иконы: о, если бы чудотворные! — мечтает поэт (Иванов, III, с.182). Чудотворность же символов-икон художника рождается в напряженной антиномии религиозного «подвига послушания» и личного дерзновения, причем поэт «не ведает сам, где межа, разделяющая его произвол и покорность» (Иванов, I, с.731). При таком условии художник становится теургом, его символы-иконы приобретают способность не только одухотворять, но пресуществлять жизнь, как способны одухотворить и пресуществить ее чудотворные иконы. Эстетизм же не знает онтологического символизма, он расщепляет обозначающее и обозначаемое, предмет и его символ и потому неизбежно снимает теургическую функцию искусства, оставляя лишь психологическое (не онтологическое) переживание, эстетическое наслаждение.

Важнейшая особенность истинного символизма, по Вячеславу Иванову, состоит в том, что он «связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение» (Иванов, II, с.609). Отметим, что здесь опять речь идет не о психологическом, вернее, не только о психологическом, но об онтологическом переживании откровения, в котором на первый план выступает открытость воспринимающего субъекта для трансцендентного. Ведь и перед чудотворной иконой молятся тысячи, а исцеление получают единицы по их вере в онтологизм происходящего. Слабая же вера или отсутствие ее сводят откровение на психологический или эстетический уровень. «Символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие». Художнику-символисту нужны «слушатели-символисты» (Иванов, II, с.610), так же, как иконописцу нужен не эстет только, а верующий созерцатель, молитвенник. Примечательна в этом отношении проводимая поэтом параллель; психология художника-символиста — это «психология молитвенного делания» (Иванов, I, с.730).

Символ в таком творчестве приобретает энергетические свойства. Наряду с буддистским у поэта выявляется паламитское понимание энергии. Символ отличается от сущности, он лишь знаменует ее, вместе с тем через энергию он причастен сущности, являясь как бы окном, через которое устремляется в наш имманентный мир энергия, излучаемая сущностью. Такое понимание энергии позволяет Вячеславу Иванову говорить, с одной стороны, об укорененности символа в ино-

бытии, с другой — о возможности для поэта-символиста через энергию вещей постигать и выражать их сущность, с третьей — через посредство той же энергии соединять творящий и воспринимающий субъект и выводить последний в инобытие: «Для нас символизм есть... энергия, высвобождающая из граней данного» (Иванов, II, с.611).

Символизм в понимании Вячеслава Иванова выступает единственным и наиболее соответствующим целям и задачам искусства его основанием. Поясняющий пример он берет из истории догматических споров. «Непременным признаком православного сознания», по Иванову, является принятый Первым Вселенским собором догмат о единосущии. В этом смысле, говорит поэт, «славя символизм, возглашаю догмат православия искусства» (Иванов, II, с.613). Догмат о единосущии является основой онтологического, иконического понимания символа как двуединой сущности, двуединой сочетаемости божеского и человеческого, следовательно, истинности, «православия» искусства.

В соответствии с этим синтез искусств воспринимался Вячеславом Ивановым не только как искомое будущее, но и как прошлое, а в некоторой мере и наличествующая данность. «Искомый... с такою рационалистическою надуманностью синтез», по его мнению, осуществлен задолго до того, как осознана тоска по нему. Богослужение, это «синкретическое действо», являет собой такой найденный и многими веками опробованный синтез. И только утеря живого онтологического восприятия богослужения заставила художника искать новый вид или тип синтеза искусств. Но этот синтез, утверждает Вячеслав Иванов, «может быть только литургическим».

«В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось...» (Иванов, III, с.167). В богослужении весь видимый мир, созданный Творцом, начинает восприниматься как один Храм, в котором нескончаемо совершается космическая литургия. Понимание слова как онтологического символа, как иконы вещи или явления, безусловно связано у Вячеслава Иванова с исихазмом и одним из более поздних его проявлений — имяславием, для которого в той мере, в какой икона являет нам самого святого, в той же мере имя, слово являет сущность обозначаемого явления или предмета. По воспоминаниям Лидии Вячеславовны Ивановой, находящимся в настоящее время в печати, Вячеслав Иванов не только проявлял живой интерес к имяславию, но и встречался с одним из бежавших с Афона монахов-имяславцев.

Параллелизм отношений к символу в религиозном как визуальном, так и в словесных видах искусства[8] не мог не повлиять на теорию символа и символизма по

---

[8] О другом понимании реального символизма иконы говорится в нашей статье, посвященной Волошину: В.Лепахин. Символизм иконы в восприятии М.Волошина — поэта и художни-

эта и, конечно, нашел отражение в его поэтической практике, где символ — не предмет изучения и не обязательный, но внешний признак «символической» поэзии, а живой органический нерв искусства. Визуальный и словесный символы в своем приближении к сущности неизбежно иконизируются, слово становится иконическим символом, и в том смысле, в каком Евангелие можно назвать словесной иконой Христа, истинный символизм в понимании Вячеслава Иванова можно назвать словесной иконой видимого реального мира, уходящего своими корнями в мир столь же реальный, но невидимый.

Говоря о символизме Вячеслава Иванова, на основании его работ можно было бы дать такому символизму множество определений, в частности, религиозный, онтологический, метафизический, антиномический, реальный, гносеологический, синтетический, теургический, соборный, энергетический, внеэстетический, канонический и т.д. Нам представляется наиболее верным и соответствующим содержанию, вкладывавшемуся в это понятие поэтом, наиболее органично включающим в себя все перечисленные выше частные определения считать эпитет «иконический». Не иконный или иконописный, а именно иконический, где символ в своей запредельной основе совпадает с иконой.

Это символизм иконический, потому что символ, как и икона, является : а) религиозным, основывающимся на религиозном мировоззрении, исходящим из идей тварности этого мира, существовании невидимого Божественого мира или мира идей, возможности преодоления пропасти между двумя мирами путем символического творчества; б) антиномическим, представляющим собой единство трансцендентного и имманентного, видимого и невидимого, обозначающего и обозначаемого; в) синтетическим, целостным и потому исключающим аналитический подход; г) внеэстетическим, сознательно стремящимся к выходу за рамки искусства; д) теургическим, предполагающим в конечном итоге преображение и пресуществление жизни; е) соборным, в котором совпадает личное и всенародное; ж) внешне и внутренне каноническим; з) литургическим, предполагающим свою включенность в синтетическую систему всех видов искусства, объединенных единым символом всех символов, иконой икон.

В заключение нам хотелось бы сделать важную оговорку. Очевидно, символизм Вячеслава Иванова можно анализировать и в другой плоскости, и тогда мы найдем у него неоплатонические, дионисийские мифотворческие идеи, ницшеанские и соловьевские мотивы. В данной статье мы ограничились кратким анализом лишь одного пласта в мировоззрении поэта, повлиявшего на его теорию символа и символизма, а именно, пласта, сформированного христианской культурой и прежде всего православием, а более узко — иконописью. При комплексном подходе к ана-

---

ка. — «Dissertationes Slavicae. Материалы и сообщения по славяноведению», т. XVII, Сегед, 1985.

лизу идей Вячеслава Иванова остается обычно недостаточно полно осознанной и выявленной глубина и органичность православного слоя как в теории символизма, так и в мировоззрении поэта[9].

---

[9] Творчество Вячеслава Иванова безусловно связано с иконописью более многочисленными нитями, чем это удалось нам показать. В поэзии икона выступает у него в своем а) догматическом, вероучительном аспекте («Человек»); б) обиходно-бытовом («Младенчество»); в) сюжетном («У темной Знаменья иконы»); г) апокалиптическом и др. Конечно, все эти аспекты могут тесно переплетаться. В прозе можно наблюдать использование: а) особой «иконописной» лексики и «иконический» принцип в отборе и подборе слов; б) цветовой иконописной гаммы (Т.Венцлова); в) конвенции «иконы в житии» (Т.Венцлова), сюжетных возможностей, даваемых иконой. Можно отметить использование как в стихах, так и в прозе общих композиционных принципов построения иконы как невербального текста («Повесть о Святомире царевиче»). Наконец, использование иконы как законченного художественного явления для формирования собственной историко-эстетической концепции, своей теории символизма и отдельных положений этой теории (проблема символа, синтеза искусств, теургического понимания задач творчества и др.) с упоминанием конкретных произведений иконописного искусства (например, иконы «Софии Премудрости Божией» в статье о Лермонтове (Иванов, IV, с.383). Все перечисленное требует специального изучения и, конечно, отдельной статьи или статей.

Татьяна Николеску

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ДИАЛОГ О КУЛЬТУРЕ В ЭПОХУ РЕВОЛЮЦИИ.

Взаимоотношения Вячеслава Иванова и Андрея Белого составляют важную главу в их жизненной и творческой биографии, в их идейном и художественном развитии.

Длившиеся довольно долго, они отличались, как можно предположить, сложностью, так как вряд ли существовал человек, избежавший в общении с Белым сложности отношений. К тому же, следует не забывать и о сложности самой эпохи, о ее пестроте — если можно так выразиться — исторической, духовной, художественной.

Путь встреч и расхождений Вячеслава Иванова и Андрея Белого, история приливов и отливов в их взаимном расположении стали уже предметом литературоведческих исследований, даже если не в полном охвате, то хотя бы на определенных этапах[1].

И именно по этапам и следует рассматривать историю их общения — духовного и интеллектуального — ввиду неоднородной его тональности, так же как необходимо не забывать и об его типологической разновидности.

Так, наряду с основным видом сотрудничества и содействия на почве теоретического обоснования и утверждения символизма, или, наоборот, полемики по этим же вопросам, но так или иначе, в сфере преимущественно литературных отношений, нельзя не вспомнить о личных, дружеских отношениях. Они отличались в меньшей степени той духовной близостью, которая была у Белого с Блоком, они носили скорее отпечаток интеллектуальный. В особенности в ранний период они выражались в глубоком уважении со стороны Андрея Белого к Вячеславу Иванову, понимании его незаурядной личности, как об этом свидетельствует хотя бы статья «Силуэт» (1910), включенная затем в «Арабески»[2]. Со стороны же Вячеслава

---

[1] См.: G.Nivat. Prospero et Ariel. Esquisse des rapports d'Andrey Belyj et Vjaceslav Ivanov. — «Cahiers du monde russe et soviétique», 1984, XXV, 1, pp.19-34.

[2] Вячеслав Иванов. Силуэт. — «Арабески», М., 1911, с.469-474. Тут Белый пишет: «Лично я его высоко ценю и люблю...» и далее называет Иванова «умнейшим, широчайшим и терпи-

Иванова, всегда более ровные, они носили некоторый отпечаток покровительства и ласковости, как об этом говорит хотя бы прозвище «гоголек», данное Белому на «башне», или сердечная помощь, оказанная в связи с напечатанием романа «Петербург».

Если же рассматривать поэтапно развитие этих отношений, то под знаком «плюс», то есть соединения, отмечается период совместного сотрудничества в журналах «Весы» и «Труды и дни» (при некоторых разногласиях), под знаком же «минус», то есть разъединения, период полемики по поводу «мистического анархизма» или отдельные напряженные моменты, как, например, по поводу статьи «Сирин ученого варварства»[3], которую, думается, можно считать скорее изъяном в творческой биографии Белого.

Хронологически последним периодом являются годы революции, которым и посвящается данный доклад, с определенным ограничением исследования, а именно — касательно лишь сферы «культуры».

Годы революции отмечены вновь встречей, единением Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока на платформе «Скифов» и на страницах «Записок мечтателей». Несмотря на некоторые осложнения и шероховатости, в эти годы, в основном, отношения Вячеслава Иванова и Андрея Белого были со-*стоянием* на близких идейных позициях, в первую очередь благодаря притяжательной силе понятия «культура».

Особенно сильно волновавшая многие русские и европейские умы в конце 19-го и начале 20-го веков (вспомним имена Льва Толстого, Владимира Соловьева, Риккерта, Виндельбанда, Шпенглера, позже Ясперса и других) проблема культуры становится в период Первой мировой войны и, в особенности, последующей за ней революции предметом тревожных размышлений и прогнозов, вплоть до эсхатологических утверждений и предвидений. Естественно, что в революционной обстановке России максимально обостряется актуальность проблемы культуры и ее значения для судеб русского народа, для его дальнейшего исторического развития.

Важность этого понятия в равной мере утверждается и теми, кто видит в культуре материалистическую сообщницу социальной и политической революции, и теми, кто относит ее действия в область духовно-религиозного возрождения. Эпоха коренной ломки, революция, ставит вопрос о коренной ломке и в области культуры.

мейшим человеком», «крупным художником, ученым и организатором символического течения современности...»

[3] А.Белый. На перевале. 1-2. Сирин ученого варварства. — «Знамя труда», 26(13) марта, 3(21) апреля 1918.

Общая исходная для всех позиция в понимании и трактовке этого вопроса — констатация кризиса.

Чувство кризиса «небывалого», по воспоминаниям Белого, остро переживалось «детьми рубежа», рассматривалось ими как основное состояние бытия и истории. Отзвуки и отблески ранее потрясшего их ницшеанства накладывались на новые краски и «шумы» времени. Катастрофическое видение, унаследованное некоторыми символистами, и в первую очередь Белым, от В.Соловьева, усиливается в годы революции. В трех эссе, объединенных характерным заглавием «На перевале» (1918-1919), Белый заявляет о кризисе в таких важнейших сферах, как жизнь, мысль, культура. По его собственным словам, в них он «оповещает весь мир о падении и разрушения здания культуры»[4]. Острое ощущение кризиса присуще в эти годы и Блоку, и Вячеславу Иванову, в одинаковой мере озабоченным переживаемым человечеством кризисом гуманизма. Блок пишет о «крушении» гуманизма (1919), Вячеслав Иванов в статье «Кручи. О кризисе гуманизма» (1919), констатируя естественные метаморфозы, которые несет за собой революция, заключает: «...человечество линяет, как змея, сбрасывая старую шкуру...»[5], «...то, что ныне мы называем гуманизмом, предопределяя им меру человеческого, должно умереть... И гуманизм умирает»[6].

Но отказ от Старого Града волит поиск Нового Града. На этом пути состоится своеобразный диалог между Вячеславом Ивановым и Андреем Белым, возникший не столько из личного обмена мнениями и общения, сколько из переклички письменных выступлений, статей, эссе[7].

Диалог развернулся вокруг двух основных понятий: понятия «революция» и понятие «культура».

У Белого понятие «революция» воплощено в романтические образы, с окраской скорее всего традиционной, во всяком случае не рассчитывающие на удивление своей новизной. Это такие образы, как «взрыв», «огонь», «ураган», «буря», «водопад», «лава», «лавина», «гром», «молния», «комета», «артезианский источник», — явно

---

[4] А.Белый. Кризис культуры. Петербург, 1919, с.11.

[5] В.Иванов. Собрание сочинений, т.III. Брюссель, 1979, с.370.

[6] Там же, с.372.

[7] Имеются в виду такие эссе Белого, как «Революция и культура» (1917), «Кризис культуры» (1918), и статьи «Весенние мысли» (1918), «Революция и сознание современности» (1918), вышедшие в журнале «Наш путь», и более поздние «Ритм жизни» (1924) и «М.О.Гершензон» (1925), напечатанные в журнале «Россия». Для Вячеслава Иванова следует указать преимущественно на статьи «Скрябин и дух революции» (1918), «Революционное и народное самоопределение» (1917), «Кручи. Кризис гуманизма» (1919) и в особенности на известную «Переписку из двух углов» (1920), напечатанную в 1921 г. в Петербурге и вскоре появившуюся в переводе на ряд иностранных языков (немецком, французском, итальянском, испанском).

указывающие на катастрофические силы, действующие в революции, и на присущий ей энергетический характер.

У Вячеслава Иванова встречаем преимущественно отвлеченные термины «разрыв», «коренное изменение», «обновление», «перестроение» и реже метафоры, близкие беловским, как «пожарище», «огонь».

Но точка зрения обоих писателей тождественна, они встречаются в определении сущности понятия «революция», которая и одному и другому представляется как явление духовного порядка, как революция духа. «Революция начинается в духе...», и «ее окончание — опять-таки в духе...», — утверждает Белый в своем эссе «Революция и культура»[8]. «Революция духа» — определение, не раз повторяющееся на протяжении всей аргументации писателя, полемически направленной против материалистической, марксистской интерпретации. Понимаемая как духовное творчество, развивающееся по круговому движению (начало в духе, конец в духе), революция проявляет себя как «восстание на материальную плоть», тем самым Белый отвергает теорию «экономического материализма», в которой лишь «абстракции революции духа» и нет «революционного организма», а лишь его «воплощенная тень». Развивая свою мысль, Андрей Белый приходит к заключению, что «подлинно революционны и Ибсен, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс»[9]. Подлинная же «революция духа» противостоит революции производственных отношений, которая является лишь «отражением революции, а не сама революция»[10].

Весь ход мысли Белого носит теоретический характер. «Революция и культура» — это скорее отвлеченное теоретическое рассуждение о революции как понятии, о ее сущности и специфике, нежели конкретный анализ и комментарий революционных событий в России и характера русской революции. И последующие его статьи — «Весенние мысли» и «Революция и сознание современности» — выдержаны в том же тоне: в них мало конкретного, исторического, русского. Объяснить это можно не только увлечением Белого теоретическими построениями, но в особенности тем, что русскую действительность писатель не признавал как революционную, отказывал ей в революционном характере. Согласно его мнению, революционный акт отличается двумя чертами: с одной стороны, он «насильственен», с другой — он «свободен»; с одной стороны, он «смерть старых форм», с другой — «рождение новых форм»[11]. В современных же русских проявлениях революционного акта писатель видит лишь однобокое разрушение старого и не находит творчества нового. В происходящих изменениях социального и политиче-

---

[8] Революция и культура. Prideaux Press, 1971, с.7

[9] Там же, с.24.

[10] Там же, с.19.

[11] Там же, с.14.

ского порядков выражены только «стадии ликвидации старых форм»[12], и нет требуемого обязательного компонента, созидания нового. Тем самым происходящие события не соответствуют идеальному образу духовной революции согласно концепции Белого. И происходящая революция «не революция — а лишь эволюция: гибнущих, распыляемых форм...»[13]. Настоящая революция видится Белым «впереди, в расплавленье абстракций труда ритмом жизни живой»[14]. И это ожидаемое будущее связывается писателем с не новой для него надеждой на приход Софии.

Тождественна и исходная позиция Вячеслава Иванова. И для него «истинная революция» не сводится к внешней ломке форм, она должна быть творческим актом, проникающим в глубины сознания[15]. И, будучи таким духовным творческим актом, она должна вспахивать эти глубины и создавать новые ценности.

Отсюда та связь, которую писатель устанавливает между творцом, «истинным талантом», и революцией. «Истинный талант» должен быть ее сподвижником, поскольку «не может не выражать последнюю гибель современного ему сознания». И поэтому «истинный талант в такие эпохи необходимо служит революции, хотя бы казался другим и даже самому себе ее противником»[16].

И в то же самое время, по сравнению с Андреем Белым, теоретическое видение революции, концепция революционного действия, у Вячеслава Иванова отличается меньшей отвлеченностью. А именно потому, что он соотносит понятие «революция» с таким конкретно историческим понятием, как «народ», особенно значительным для русской мысли. В этом соотношении определяет Вячеслав Иванов цель революции как «коренное и целостное преобразование всей народной жизни»[17].

Таким образом, если аргументация Белого вращается в сфере общих творческих отношений, социо-экономических и художественных, то аргументация Вячеслава Иванова прибегает и основывается на традиционном, специфически русском соотношении «Россия — народ». Писатель сопоставляет идеальную проекцию славянофильско-мессианической окраски («подлинная Русь», «живая родина» — это «Святая Русь»[18], и народ — это «народ-лицо», не «народ-понятие», пронесший

---

[12] Там же, с.19. И далее: «...диктатура трудящихся масс завершает последнюю стадию; ...социальная революция в этом смысле не есть революция; она — буржуазна...» (там же).

[13] Остро критическая позиция Белого заставляет вспоминать статьи Горького этого же времени, тоже посвященные теме «революция и культура», составляющие цикл «Несвоевременные мысли». Разница, однако же, в конкретности критики Горького, направленной на определенные русские явления проходящей революции.

[14] Весенние мысли. — «Наш путь», 1918, май, с.123.

[15] «Собрание сочинений», ук. соч., с.65 и далее: «Революция же, поскольку она не исчерпывается разрушением, должна быть именно творчеством» (там же, с.363).

[16] Там же, с.65.

[17] Там же, с.360.

[18] Там же, с.341.

через века чаяния Христовой правды на земле...»[19]) с реальной ситуацией, определенной словами «больная Россия» (как известно, термин, пользующийся некоторой популярностью в те годы, вспомним хотя бы Мережковского и Струве), «неистовствующая Россия». Что же касается народа, то он «грешник», «отчаявшийся и горячечно метущийся» в своем голоде «по правде Божьей, правде земли и Христову закону в людях»[20]. Настойчиво заявляя о духовном характере и назначении революции, Вячеслав Иванов ставит их в зависимость от народной судьбы. Революция должна быть «истинным возрождением народа», то есть утверждением им «правды Божьей»[21], и при этом условии дело «творчества новой России станет делом религиозным народной совести»[22]. Таким образом, обретение народом «религиозного сознания», или, по термину Вячеслава Иванова, «самоопределение народное» — условие для утверждения подлинной революции.

Тождественна оценка, данная Вячеславом Ивановым и Андреем Белым современным русским историческим событиям. Так же, как и Белый, В.Иванов отказывается признать русскую революцию за истинную революцию («то, что мы называем революцией, не было народным действием, но только состоянием»[23]), поскольку «самоопределение народное доселе не обнаружилось»[24]. Писатель ставит альтернативу: или проявляется целостное религиозное «самоопределение народное», и тогда мы имеем дело с революцией в подлинном смысле слова, или же отсутствует это условие — и тогда «революция проистекает внерелигиозно», то есть не оправдывает себя, не соответствует своему назначению. В этом последнем случае революционное действие вместо утверждения религиозного творчества ограничивается «провозглашением отвлеченных схем общественной мысли и гражданской морали, как новых основ бытия»[25], то есть фактически является «бездействием», и революция «принимает характер состояния болезненного» с грозными симптомами «всерастущего безначалия и общей разрухи», с «распадением целостного духовного организма народного на мертвые части»[26]. Другими словами, или выход в инобытие», «пробуждение религиозной совести», перерождение духовное и обращение к «трудным тропам восхождения»[27] или же возвращение к больному состоянию, к хаосу, к «позору и распаду».

---

[19] Там же, с.356.
[20] Там же, с.354.
[21] Там же, с.362.
[22] Там же, с.363.
[23] Там же, с.359.
[24] Там же.
[25] Там же, с.364.
[26] Там же.
[27] Там же, с.367.

Отрицательному исходу революции Вячеслав Иванов противопоставляет положительный, идеальный и желаемый — это творчество «религиозной народной совести»[28], которое должно привести к новой жизни, определяемой писателем как «воплощение святой соборности не только в духе, но и в бытии вещественном...»[29]. «Соборность» же является именно звеном, связывающим понятие «революция» и понятие «культура».

На основе теургизма, идеи, как известно, общей для младших символистов, Вячеслав Иванов в статье «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) и Андрей Белый в статье «Проблема культуры» (1909) параллельно разрабатывают теорию о культуре как акте творческом, пересоздающем жизнь и человечество. Затем неоднократно, вплоть до революции, они возвращаются к этой проблеме[30].

Как исходный момент следует подчеркнуть, что обоими писателями эти два понятия «революция» и «культура» соединяются, а не противопоставляются. Тут, между прочим, можно было бы вспомнить и о схожей позиции Горького, как она выражается в «Несвоевременных мыслях». Соотношение между ними видится как соединение, а не противопоставление, тем более не как исключение друг друга. В образном представлении Андрея Белого они предстают как чередующиеся явления: «...то бежит раскаленная лава кровавым потоком по зеленеющим склонам вулкана; то по ним пробегает зеленая поросль культуры, скрывая остывшую, остывшую лаву; революционные взрывы сменяют волну эволюции; но их кроют покровы бегущих за ними культур; за зеленым покровом блистает кровавое пламя, и за пламененем этим опять зеленеет листва»[31].

По сути своей «революция» и «культура» представлены как дополнительные явления; выбранные Белым цвета — «цвет культуры — зеленый» и «цвет революции — огненный» — говорят ясно и убедительно о комплементарном характере этих понятий для писателя[32].

Хотя в одном из своих писем к Иванову-Разумнику (от 2 марта 1927) Белый ретроспективно определяет период 1916-1922 в своей творческой биографии как путь «от антропософии к культуре» и, в частности, «к культуре России», однако же строение, воздвигаемое им в статьях революционных лет, представляет скорее концепцию развития некоей общей, универсальной культуры, нежели становления русской культуры как таковой, особо взятой. Другими словами, как и по отношению к понятию «революция», преобладает скорее подход спекулятивно-теоретический.

---

[28] Там же, с.363.

[29] Там же.

[30] В особенности на страницах журнала «Труды и дни», где печатались оба.

[31] «Революция и культура», ук. соч., с.6.

[32] И сам же автор подчеркивает: «зеленый цвет дополнителен к красному» (там же).

«Культура есть целое», «культура неразложимое», — настаивает Белый, предупреждая, не без полемического задора в адрес формалистов, что, «тот, кто пытается подменить прелесть целого (колорита, сложения, линий) системою знаков, есть труп»[33]. И в то же время понятие «культура» исторически изменяемо. Горизонтальная линия «целостности», «всеобщности» пересекается с вертикальной линией временного развития, процесса («вчера», «сегодня», «завтра»). Во временной исторической сфере основополагающим критерием для Белого является *движение,* или *ритм.* Понятие *ритм* появляется настойчиво в художественных произведениях и в особенности в статьях писателя в предреволюционные и революционные годы; это его увлечение синхронизируется с переживаниями эпохи в целом (вспомним футуристов, экспрессионистов), стимулируемыми фактом революционных действий.

Белый придает понятию «ритм» экстенсивное, почти всеобщее применение (в социальной и политической жизни, в истории, в искусстве, в литературе и т.д.)[34] и в особенности придает ему первостепенное значение для понимания статуса культуры в эпоху революционных переворотов. Соотношение «революция — культура» расширяется и становится «революция — культура — ритм». «Действительная революция... в рождении ритма»[35], а ритм, как сущность «жизни живой», кристаллизируется в культуре («культура и есть кристаллизация живых ритмов парений — себя замысляющей мысли»)[36].

Историческая динамика культуры представляется в эти годы Белому последовательным развитием трех периодов. В центре стоит александрийский период, особенно ценимый Белым и интересующий его в силу его антропософских увлечений[37]. Этот период начинается «в Аристотеле — рождением мысли» и утверждает собой ясность («рождение форм мысли»[38], отработку «формы в сознании»). До Аристотеля «господствовало движение; господствовал философ движения и темноты — Гераклит»[39]. Современная писателю эпоха является эпохой смены: аристотелев-

---

[33] Ритм жизни и современность. — «Россия», 1924, 11, с.133.

[34] «Ритм жизни», «социологический ритм», «ритм-организм, где закон отношение части целого к целому», «ритм-законность, ритм — принцип создания законов», «эпоха имеет свой стиль или ритм свое целое, лик свой» (все цитаты взяты из статьи «Ритм жизни и современность», ук. соч., с.135-137). Нужно отметить, что у Белого нет подлинной четкости в определении содержания этого понятия.

[35] Ритм жизни и современность. Ук. соч., с.140.

[36] Кризис культуры. Ук. соч., с.66.

[37] Для понимания значения, которое придавала антропософия александрийскому периоду, см. статью А.Белого «Восток или Запад» (1916).

[38] Ритм жизни и современность. Ук. соч., с.138.

[39] Там же.

ский период закончил свое существование, ясность переродилась, закостенела, изжила себя. Настоящее, революция, есть возвращение вновь к движению, есть вновь период динамики («сознание ритма как граница объяснения действительности»)[40]. Происходит возврат к принципу динамизма, но на новом уровне, учитывая завоевания предыдущей эпохи — ясность, форму. «Идет движение по спирали, геометрической фигуре, соединяющей «круг с линией», единственной, по словам Белого, утверждающей правду («и линия и окружность — неправда. В спиральном движения — правда»)[41]. Восходящее бурно в современности движение спирали должно возвести нас к «Солнцу Духа»[42].

И у Вячеслава Иванова философское истолкование понятия «культуры» выражается в концепции единой, вселенской культуры, соборной, кованной творческой силой народной души[43]. Внутри же этой концепции отчетливо и последовательно выдвигается исторический принцип. В центре своей историософской панорамы развития культуры, широкой по охвату, начиная с глубин античности, Вячеслав Иванов ставит эллинство.

Это «единая на долгие века средиземная культура», «подчинившая себе латинство и доныне живая в латинстве — пускающая все новые побеги из ветвей трехтысячелетнего, дряхлеющего, но живущего ствола»[44]. Человеческая культура разделяется на эллинство и неэллинство, то есть варварство, и развитие ее размежевывается соотношением эллинство/варварство. Варвары же «мы» — «славянство». В другом же разрезе, типологическом и стадиальном, Вячеслав Иванов отмечает разновидность «примитивной культуры» (культура «так называемых органических эпох»)[45] и «критической культуры».

Органические культуры, древнейшие, основываются на единстве и общности, на безличности и коллективности начал и творчества. В критических культурах, наоборот, происходит обособление личности от коллектива; творчество утверждается в индивидуальном, отделяясь от «общественного целого»[46]. Критические культуры отмечены безбожием, люциферианством, органические культуры определены религиозным сознанием. Потенциально в критических культурах продолжают жить элементы органических культур. Так современная русская культура,

---

[40] «Весенние мысли», ук. соч., с.138.

[41] «Кризис культуры», ук. соч., с.39.

[42] «Революция и сознание современности», ук. соч., с.133.

[43] Вячеслав Иванов предупреждает против опасности культуры, творимой не этой силой, а представляющейся в виде «расчищенного сада и вскопанного огорода на упроченной за собственником земле» (там же, с.77).

[44] В.Иванов. Собрание сочинений. Т.III, («О веселом ремесле и об умном веселии»), с.70.

[45] Там же, с.328.

[46] Там же, с.329.

критическая, сохранила «в низах живые остатки иной, примитивной культуры»[47].

Концепция Вячеслава Иванова отличается своим русским национальным уклоном. Ее интерес и оригинальность состоят именно в новой проекции, обусловленной обстановкой революционной действительности, старого вопроса, волновавшего столько русских умов, вопроса о Востоке и Западе, о специфике русской культуры по сравнению с западной. Раскрыть и определить «русскую идею», то есть «национальное сознание», «национальное самоопределение», значит рассмотреть под новым углом зрения «исконные и как бы принципиально русские» вопросы, а именно — вопрос «об интеллигенции и народе», о «личности и обществе», «о культуре и стихии»[48]. В предпринимаемом им исследовании «русской идеи» Вячеслав Иванов исходит из определения «отличительных признаков» русского национального сознания[49], среди которых он выделяет особенно «всенародность», т.е. стремление «к воссоединению с массой в среде отъединившихся»[50], сопротивление «культурному расслоению и расчленению» и тяготение к единству, «к органическому единству жизни», к гармонии в целом.

Из «всенародности» как главной отличительной черты русского национального самосознания выводит Вячеслав Иванов ряд других признаков, определяющих динамику исторического духовного развития русского народа. Таким является, во-первых, «недоверие к принципу культуры у самых гениальных подвижников культурного дела России»[52] и, как его последствие, желание интеллигенции поднять народ до своего уровня, т.е. идущие навстречу два стремления: народа к воскресению и интеллигенции к воссоединению. Во-вторых, это «пафос совлечения, жажда совлечься всех риз и всех убранств и совлечь всякую личину и всякое украшение с голой правды вещей»[53], что порождает определенные положительные стороны русского национального характера (как-то: «реалистический склад неподкупной русской мысли», ее «нравственно-практический строй», ее стремление проникнуть во всем «до конца и до края»[54]), но и не менее отрицательные: расточительность, разгул душевный, унижение человеческого лика, принижение личности, нигилизм во всех его видах, теоретических и практических[55].

Другими словами, перед нами хорошо известные параметры мировидения писа-

---

[47] Там же, с.331.

[48] Там же, с.322.

[49] Там же, с.327.

[50] Там же.

[51] Там же, с.331.

[52] Там же, с.328.

[53] Там же, с.332.

[54] Там же.

[55] Там же.

теля: восхождение и стремление к «нисхождению», проявляющееся во всех «образах совлечения, равно положительных и отрицательных»[56], т.е. как «действие любви и жертвенное низведение общественного света во мрак низшей сферы, ищущей просветления»[57] и «склонение перед низшим во всем творении и служении ему». Противоположная же воля к «восхождению», к «сохранению света — не эмпирической личности, а ее сверхличного, божественного содержания»[58].

«Закон нисхождения света должен осуществляться в гармонии с законом сохранения света» [59]. Отсюда естественное заключение о религиозном характере и значении «русской идеи» («единственная сила, организующая хаос нашего душевного тела, есть свободное и цельное принятие Христа как единого всеопределяющего начала нашей духовной и внешней жизни...»[60], утверждающейся под знаком «нового религиозного сознания»[61]). «Нам хотелось бы быть свободными, до конца и по-своему решить вопрос о земле и народе, реализовать новое религиозное сознание», — пишет Вячеслав Иванов. Тем самым возвращаемся к исходной позиции о религиозном характере революции, о религиозном самоопределении народа, долженствующим осуществиться в подлинной революции.

Если «религиозное сознание» связывает и у Вячеслава Иванова, и у Андрея Белого понятие «культура» с понятием «революция», то различны позиции этих писателей в определении импульсов развития культуры в революционные годы. Как мы уже видели, Белый весь в плену динамического принципа, ритма, движения, воспринятого довольно широко.

Вячеслав Иванов же выдвигает принцип «памяти», более специфический для данной области (ведь Мнемозина мать девяти муз) и более личностный, поскольку означает сохранение, продолжение в «Я», через «Я». «Все объективное зарождается в личности и первоначально принадлежит только ей»[62], — пишет Вячеслав Иванов, подчеркивая активную роль этого «Я», обеспечивающего рост новой культуры: «Личность вот вертикальная линия, по которой должна восходить новая культура...»[63].

В известной «Переписке из двух углов» со всей ответственностью и сегодня, а в годы ее возникновения тем более, как подлинный категорический императив,

---

[56] Там же.

[57] Там же, с.333.

[58] Там же, с.335.

[59] Там же, с.337.

[60] Там же, с.323-324.

[61] Там же, с.323. И в заключении писатель говорит, что «вся подсознательная сфера» русского народа «исполнена чувствованием Христа», «Hic populus natus est christianus» (с.334).

[62] Там же, с.398.

[63] Там же, с.401.

звучит призыв к *защите* культуры, к активному воздействию «Я» в утверждении принципа преемственности в становлении новой культуры. В этом слове защиты, навсегда вписавшемуся в историю духовной жизни человечества, понятие «культура» не низводится на ступень «бремени», а, наоборот, возносится как «thesaurus», который надлежит пронести через века[64]. Отвергая попытки «анархического утопизма» и «культурного нигилизма»[65], Вячеслав Иванов последовательно и обоснованно развивает принцип культурной преемственности, заложенный в самом основании исторического процесса[66], рассматриваемого им, как всегда, с самых глубин античности. В современную эпоху, пишет он, «борьба ведется не за отмену ценностей прежней культуры, но за предносящееся умам, как некая верховная задача, оживление в них всего, что имеет значение объективное и вневременное», с указанием как на неотложную задачу на «их переоценку»[67]. Полемический пафос «Переписки» обращен против стремления, присущего ряду представителей русской культуры (например, тому же Толстому), а именно — «бегства», «опрощения», «оторванности», «отказа» от прошлого («опрощение — измена, забвение, бегство, реакция трусливая и усталая», — пишет Вячеслав Иванов[68]). В культуре, подчеркивает писатель, всегда и неустанно живет «сокровенное движение, влекущее нас к первоистокам жизни», связывающее века и вершины, поиски и победы культуры в единое целое. Путь человечества предполагает постоянные возвраты духовные во имя восстановления, вновь приобретения самосознания, «забытого и себя забывшего бога»[69]. В письме к Шарлю Дюбосу Вячеслав Иванов вдохновенно утверждает роль и значение *памяти* в создании и сохранении «thesaurus'a» человеческой культуры. «Всеобщая большая культура, — пишет он, — поскольку она — эманация памяти, воплощает важное духовное событие, а воплощение такое

---

[64] Там же, с.419.

[65] Там же, с.410.

[66] См. там же, с.405 и далее: «История... упрямо хочет оставаться историей, новой страницей в летописи культурного Египта...» (там же).

[67] Там же.

[68] Там же, с.412. Важно такое уточнение: «Почти всей нашей интеллигенции, взятой в собственном и тесном смысле общественно-исторического термина, чужероден Египет и культура-рабство египетское» (с.412). Эта мысль не в защиту, а, наоборот, «в совлечение риз» с лика русской интеллигенции в определенный момент, способствующий утверждению ее мифа (вспомним хотя бы популярность на Западе толстовского «опрощения»), имела в в годы революции большое значение, поскольку соблазн такого отказа, бегства был сильный и открыто насаждался. Достаточно вспомнить отказ от старой культуры тех же пролеткультовцев. Вячеслав Иванов ясно подчеркивает: «Культура — культ предков, и, конечно, — она смутно сознает это даже теперь — воскрешение отцов» (с.412).

[69] Там же, с.412.

является актом и аспектом откровения Слова в истории,[70] — и добавляет, — культура всегда есть организация духовной памяти». Отрицающие же память, проповедники завбвения «убивают религию (...) и являются по отношению к культуре иконокластами и фальсификаторами».

Защита «thesaurus'a» Вячеславом Ивановым противопоставляется как «спасительное устремление» «жажде tabula rasa». Оппонент Вячеслава Иванова «из другого угла», Михаил Осипович Гершензон, разочаровавшийся в современном ему состоянии культуры, которая «вся изорвалась и повисла клочьями», жаждет, наоборот, «кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии», чтобы «выйти на берег нагим, как первый человек» [71]. Он сетует на перегруженность, на «загроможденность» духа[72]. «Культурное наследие давит на личность тяжестью 60 атмосфер и больше»[73].

Это превознесение «забвения», «Леты» (столь же патетическое, что и защита «памяти» Вячеславом Ивановым) было подхвачено Андреем Белым, возможно, скорее всего, из полемического задора[74], как известно, столь характерного для него.

В некрологе, им написанном, отдавая должное любви Гершензона к русской культуре, Белый отмечает положительно его позицию по отношению к проблеме «гангрены, которой культура больна», считая ее современной по своему духу. И так же оценивает призыв Гершензона «к революции» как «антикультурному ниспровержению ценностей». Более того, он возводит неожиданно в особую заслугу Гершензона то, что «на фальшивые песни о том, что культура в опасности, он — утонченный знаток ее — крикнул ''культура долой!''»[75].

Белый внимает этому крику: он сочувственно комментирует мысль Гершензона о «становлении культуры — из пыли ''культур''». Своей же полемической направленностью он дает ясный адрес, ссылаясь открыто на «Переписку из двух углов»[76], и тем самым присоединяется к идее «tabula rasa» против преемственности «thesaurus'a». Думается, что строгий и справедливый судья — время — разрешил этот

---

[70] Там же, с.431.

[71] М.О.Гершензон ссылается на Руссо как на пример «полной свободы и ненагруженности духа» (с.388).

[72] Там же, с.389.

[73] Там же, с.390.

[74] Может быть, такой же полемической страстью можно объяснить раздраженный и несправедливый тон статьи «Сирин ученого варварства».

[75] А.Белый. М.О.Гершензон. — «Россия», 1925, 5, с.249.

[76] «И свой лозунг сумел мотивировать оригинально и ясно в своей переписке с Ивановым» (там же).

спор неоспоримой победой защиты культуры над нигилистическим «долой культура»!

Подводя итоги этим синхронным выступлениям Вячеслава Иванова и Андрея Белого по вопросу «культура и революция» с их сложными отношениями — соприкосновениями и расхождениями, — можем прийти к заключению, что позиции, занимаемые писателями, отличаются комплементарным характером. Такая комплементарность была и ранее свойственна символистам в ряде их теоретических споров.

Василий Рудич

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И АНТИЧНЫЙ РИМ

Мифологема Рима — одна из центральных мифологем русской истории и культуры. Характер ее универсален (см. предельный случай у Мандельштама: «Природа — тот же Рим») и в то же время специфичен, ибо в ней в некотором причудливом и вневременном синтезе сосуществуют различные философские или художественные парадигмы, как-то: Рим классический и Рим христианский, в свою очередь расчленяемый на Рим православный (то есть Византию) и Рим католический; последний, воспринятый в чисто эстетическом плане, выступает как Рим средневековый, Рим ренессансный и Рим барочный, и т.д. Каждая из этих составляющих могла обособляться и конкретизироваться в том или ином семантическом контексте. Так, например, идея классического, античного Рима обрела в первую очередь политический смысл, явившись имперско-государственным компонентом тезиса «Москва — третий Рим», притом, что комплекс Рима республиканского, сыгравший такую существенную роль в становлении политических форм на Западе, оказался в России предан полному забвению. Рим православный, Византия, естественно, реализовался в церковном компоненте этого же тезиса, придав ему характер мистический и мессианский. Сложнее обстояло дело с концептом католического, папского Рима, оказавшегося как бы за пределами тезиса: он осмыслился динамически и амбивалентно, в противоположных аспектах экуменического притяжения и схизматического отталкивания. В то же время имелось и вещественное начало, единившее в неразрушимое целое аспекты, компоненты и парадигмы, и таковым был сам Город, предмет отношения нередко экстатического (ср. Гоголь) и, как на бытовом, так и на бытийном уровне, синонимичный Вечности.

Сказанное необходимо учитывать при обращении к проблеме Рима у Вячеслава Иванова, ибо он с исключительным своеобразием персонализировал в своем творчестве описанную национальную мифологему. Рим как тема есть действительно некий стержень его внешней и внутренней биографии (ср. «Тебя, кого всю жизнь я славил / Кто стал отечеством моим». — «Свет Вечерний», III, 607): от первого знакомства с ним в 1892 году, ознаменовавшегося встречей с Лидией Зиновьевой-Аннибал, до поселения в нем навсегда в 1924 году (ср. его слова перед отъездом из России: «Я еду умирать в Рим» — I, 173); от его юношеского штудирования

римской истории в Берлинском семинаре Моммзена до «Римского дневника 1944 года»; от впервые испытанного под сводами Колизея вакхического экстаза до принятия католичества в 1926 году.

На таком биографическом фоне неизбежно возникает род недоумения при попытке вычленить из его наследия материал, непосредственно сопряженный с Римом античным. Речь идет о взаимоотношениях его с конкретным историческим феноменом, ибо вопрос о восприятии им Рима как метафизического понятия или репрезентации некоего realior требует иных точек отсчета и составляет предмет совершенно особого исследования.

Антично-римский материал из-за малости своего объема совершенно несоизмерим с господствующей в ивановском универсуме эллинской стихией. Обращает на себя невысокое мнение его о римской культуре: она есть кульминация «любви к искусственному» (II, 542) и дала толчок новейшей культуре «осложненности, насыщенности и усталости» (III, 74). Хоть латинство и находится в подчинении у эллинства, укоренившегося «в крови и языке латинских племен» (III, 70), но в сфере духа эллинская прививка ни к чему особенно хорошему не привела. Читаем: «Формы, привитые Риму Грецией, — римский портик (т.е. стоя. — В.Р.) и почти вся поэзия римлян, — не могли создать там искусства всенародного и сделались элементами искусства демотического» (I, 728). В эстетической иерархии Иванова демотическое искусство стоит существенно ниже искусства всенародного (соборного, иератического). Или вот он пишет пятнадцать лет спустя: «...греческая образованность на почве Рима — особенно в лице такого истолкователя и распространителя эллинских идей, как Цицерон, — на все века ставит античность под знак гуманизма» (III, 374) — и это отнюдь не похвала, ибо здесь имеется в виду гуманизм самодостаточный и неправедный, богоборческий или богооставленный по своей природе. Крупнейшие имена деятелей латинской литературы — такие, как Катулл, Проперций, Овидий, Сенека, Тацит, Ювенал, — практически не встречаются на страницах его писаний. Гораций привлекается им, главным образом, как авторитет в области внешнего, не внутреннего, поэтического канона (ср. II, 605 и сл.). Единственное исключение составляет Вергилий, и о причинах этого я выскажусь ниже.

Древнеримская проблематика очень редко возникает в поэзии Иванова. Наиболее присутствует она (шесть стихотворений) в первом сборнике «Кормчие звезды» (кстати, и писавшемся, по большей части, в Риме), но и там она многократно перевешивается древнегреческой. В сборнике «Cor ardens» на десятки стихотворений, имеющих существенные древнегреческие мотивы, и среди них столь значительных, как дифирамб «Огненосцы» и поэма «Сон Мелампа», приходится лишь одно, обращенное к римским древностям («Жрец озера Неми» — II, 293 и сл.) и при этом, как мы увидим, написанное на очень характерный сюжет. Даже в «Свете Вечернем», включая «Римские сонеты» и «Римский дневник», можно обнаружить не более четырех-пяти стихотворений, сосредоточенных на антично-римских образах, а в книгах «Прозрачность» и «Нежная тайна» таковые отсутствуют вовсе.

Итак, в отношении Вячеслава Иванова к античному Риму уже на этом уровне выявляется некоторый парадокс, как бы недостаток обратной связи: в ракурсе, нас интересующем, масштаб биографического фона не соответствует масштабу творческой отдачи. Такое несоответствие, в случае Иванова, привыкшего, по собственным его словам, «всё, глубоко волнующее, выражать ритмически» (III, 647), знаменательно: оно наводит на мысль об известной противоречивости — чем бы она не объяснялась — в умозрениях и чувствованиях его на эту тему.

В нижеследующем я намерен предпринять попытку истолкования этого парадокса в планах культурно-психологическом и культурно-историческом, которые, естественно, пересекаются и взаимно дополняют друг друга.

В культурно-психологическом плане положение вещей осложняется тем, что Иванов начинал свою научную карьеру как историк древнего Рима под руководством Моммзена и Хиршфельда. У меня нет никакой возможности остановиться на его ученейшей латинской диссертации «De societatibus vectigalium populi Romani», — очень трудном испытании для современного читателя, — осуществленной в легалистско-филологическом ключе, который был свойственен моммзеновскому направлению, ныне устаревшему. Надо заметить, что, несмотря на последовавший отказ от академической карьеры, он никогда не жалел о времени, проведенном в Берлине. Более того, он посчитал необходимым опубликовать диссертацию об откупщиках через 15 лет после ее написания и, вспоминая «бездну прилежания», проявленную им во время выучки у Моммзена, был убежден, что она его многому научила (Альтман, 306 и сл.) Тем не менее, чрезвычайно характерен факт последовавшей смены интересов и оставления им профессиональных занятий римской историей, которые он позднее определил как «блуждания в области исторических проблем, удалявшие меня от того, к чему лежало мое сердце, — от изучения эллинской души» (II, 17).

Происшедшее, как мне кажется, свидетельствует о том, что по своему психическому строю Вячеслав Иванов принадлежал к людям не римского, но эллинского архетипа, и этим объясняется его исключительная способность к сопереживанию греческих реалий. Думаю, что такой ход мыслей и ему самому не показался бы чуждым: с большой точностью он усматривает черты римского душевного архетипа в индивидуальностях Брюсова, Нувеля и Кузмина (см. обращенные к ним стихотворения I, 777; II, 332; III, 48). В то же время более или менее явственных соотнесений им самого себя с традиционными представлениями о древнем римлянине я в его поэзии не обнаружил.

Тем не менее, благодаря глубоким познаниям Иванова в этой области, бывшим естественным последствием его ученичества у Моммзена, римские древности не могли не стать для него составной частью культурного тезауруса. Именно в этом качестве воспеваются они в раннем стихотворении «Laeta» (1892, «Кормчие звезды» — I, 636), по форме подражающем Овидиевым посланиям с Понта (ср. намеренное противопоставление tristia — laeta в первом дистихе). Эта стихотворная

элегия, исполненная «схоластического» энтузиазма и написанная во времена его первого пребывания в Риме, несмотря на стилизацию и риторику, уже содержит некоторые моменты, относящиеся к природе интересующего нас парадокса. Согласно требованиям жанра, здесь имеется пространный каталог римских достопримечательностей (недаром в первой главке к поэту обращается Гений Места, genius loci, олицетворение Города). Но в самом апогее прославления их звучит внезапным диссонансом нота тайной неудовлетворенности римским величием, причины которой остаются до конца неясными:

Весело мне!.. Но не часто ли, друг, что высоко и дивно
Мы превозносим и чтим, сердцем иное любя?

С другой стороны, в стихотворении присутствует лейтмотив, связанный с религиозностью, в частности, римской, хоть и отношения в этой сфере пока не дифференцированы: пантеистические, языческие и христианские мотивы сливаются в общем панегирике:

Дух победил и вселился во храм, но древние камни
Древней природе поют тот же немой дифирамб! (...)
Многих поклонник богов, я сам, язычник беспечный,
Мой побежденный Олимп мирно с победным слиял.

Здесь уже налицо культурно-психологическая коллизия, центральная для понимания классического аспекта в ивановском переосмыслении римской мифологемы. Ибо, на мой взгляд, едва ли не единственной областью сопряжения его душевных интересов и древнеримской модели мира было измерение религиозное, что и соответствует главному пафосу его научной деятельности — исследованию архаических религий. Вышеуказанный лейтмотив элегии «Laeta» как бы предваряет последовавшую сосредоточенность поэта на этой теме.

Из оставшихся шести стихотворений в сборниках «Кормчие звезды» и «Cor ardens», построенных на римском материале, четыре непосредственно обращены к религиозным воззрениям и религиозной практике римлян, восходящим к древнейшему периоду их истории.

Так, стихотворение «Кумы» (I, 574) с первых же строк постулирует оппозицию светской и духовной жизни через противополагание «гордого Мизена» (бывшего штаб-квартирой командования римским флотом) и «миловидных Бай» (фешенебельного курорта эпохи поздней республики и империи) «древним пророческим Кумам», где поэт предается возвышенным переживаниям при созерцании окрестного пейзажа, насыщенного реминисценциями из «Энеиды». Подтекстом служит здесь наиболее «мистический» эпизод поэмы (песнь шестая), сошествие героя в Аид под водительством Сивиллы, возникающей, как ипостась дельфийской пифии, в последних строках стихотворения. Вопрос о происхождении сивиллиных прорицаний очень темен: скорее всего, внимание Иванова привлек вероятный изначаль-

ный синкретизм: осуществление эллинской формы пророчествования в контексте туземных италийских культов.

Стихотворение «Молитва Камилла» отталкивается от полулегендарного эпизода взятия римлянами этрусского города Вейи и задумано автором как поэтическое воспроизведение молитвы римского военачальника по случаю этого события (в примечании он ссылается на прямые источники — Liv., V, 21, 14 и сл.; Plut. Cam., 5). Текст молитвы, сохраненный в источниках, — позднего происхождения и драматизирован: через употребление архаизированного русского языка поэт стремится создать иллюзию аутентичности. Стихотворение замечательно скрытыми отзвуками трех самобытных римских священных ритуалов. Первые три стиха четвертой строфы с восклицанием, адресованным к богам: «Грядите в Рим святой!», — несомненно, относятся к обряду evocatio — торжественному приглашению богов побежденной нации сопутствовать победителям и из неприятелей обратиться в их охранителей (предание сообщает, что статуя богини Юноны ответствовала на это приглашение Камилла громогласным согласием). Третья строфа в неявной форме намекает на обряд devotio — посвящение победителями побежденных богам в качестве искупительной жертвы. Интересно, однако, что Иванов никак не использует соответствующие сакральные формулы, сохраненные Макробием (Saturn, III, 9). Первые два стиха седьмой строфы являются кульминацией темы, развивавшейся поэтом с последних стихов строфы четвертой. Это — весьма характерное для римлян представление об опасности каждой победы как чреватой воздаянием («Немезида») в виде поражения (отчасти, переосмысление греческого понятия hybris). В этой связи призыв Камилла: «Когда великих ждет скорбь великая, — / Вождя разите, но пощадите Рим», — отсылает нас к третьему обряду — dedicatio, предполагавшему ритуальное самоуничтожение вождя во имя спасения войска. Позволю себе здесь, ничтоже сумняшеся, также и критическое высказывание. Завершающие две строки стихотворения: «Но если Рим меня забудет, — / Боги, казните неблагодарность», — соответствуют, на мой взгляд, скорее греческой ментальности, нежели древнейшей римской. Выражавший последнюю традиционный кодекс поведения (mos majorum) требовал безоговорочного служения индивида государственной общине как одного из высших проявлений благочестия (pietas).

Сонет «Speculum Dianae» (I, 619) посвящен знаменитому культу Дианы Арицинской на озере Неми, ставшему, как известно, предметом двенадцатитомного исследования Фрэзера «Золотая ветвь». Магические описания окружающей обстановки предполагают эпифанию — принадлежащую к ведущим темам ивановской лирики. В примечаниях поэт ссылается на комментатора Вергилия Сервия (Ad Aen., VII, 515) — источник древнего наименования озера Неми «Зеркалом Дианы». В конце второго терцета имеется в виду празднество в честь богини в августовские иды, во время которого женщины приносили ей в дар горящие смолистые факелы на предмет исцеления от различных болезней (Prop., II, 32, 9; Ovid. Fasti, III, 267 и сл.; Stat. Silv., III, 1, 60). К Святилищу Дианы Арицинской и кровавому обряду воца-

рения хранителя его, «Царя Леса» (Rex Nemorensis), Вячеслав Иванов возвращается в замечательной балладе «Жрец озера Неми» (II, 293 и сл.), поэтически конкретизирующей разработанную им в трудах о религии Диониса парадигму о тождестве жреца и жертвы. Драматизм человекоубийственной коллизии разрешается опять же напряженным предвосхищением эпифании:

И доколь, кто тайн твоих достоин,
Не придет, я буду, верный воин,
Жрец и жертва, лунный храм стеречь,
Вещих листьев слушать легкий лепет
И ловить твоих касаний трепет,
Льющихся на мой отсветный меч.

Два стихотворения в «Кормчих звездах» о Колизее выдают принципиально иной и существенно более личностный религиозно-психологический контекст. Нет сомнения, что по биографическим причинам образ Колизея играл в поэтическом мире Иванова совершенно особую роль: в его сознании он прочно связался с переживанием дионисийского экстаза и любовью к Лидии Зиновьевой-Аннибал, любовью, которая первоначально казалась им обоим «преступной, темною, демонической страстью» (II, 20). Вероятно, к этому периоду относится написание стихотворения «В Колизее» (I, 521), в коем «преступные тернии любви» обретают смысл «меж глыб, чья вечность роковая / В грехе святилась и крови». Отсюда понятно, почему Колизей менее всего ассоциируется им с языческими или антично-римскими реалиями, вроде гладиаторских игр, но обретает характер емкого символа искупления через страдание, синонимичный с символом креста. Персонализация, предполагающая синхронию, отчетливее проявлена в другом стихотворении — сонете «Колизей» (I, 621). При переходе от первого терцета ко второму, благодаря замене субъекта повествования с третьего лица множественного числа на первое единственного, сам поэт метонимически сопрягается с «древним родом Неронов и Локуст» и с ними наравне томится упованием на «благую весть»:

Что́ жадным трепетом, как в дни кровавых оргий,
Волнует их прилив под бледною луной?
Куда вперен их взор? Что́ движет их восторги?..

На светлом поприще чья тень передо мной?..
Взгляну ль назад, тоской и ужасом объятый?..
Крест виден на тени, и на кресте — Распятый...

Личная дилемма налагается здесь на всемирно-историческую, и самый поиск спасения преображается в пылкое исповедание теодицеи.

Выявленные тенденции — упор на сакрально-ритуалистический факт или на интимное религиозное переживание, или, наконец, сочетание того и другого —

характеризуют и немногие, существенно касающиеся нашего предмета, стихотворения в сборнике «Свет Вечерний». Единственный посвященный антично-римскому монументу сонет в знаменитом цикле, второй по счету (III, 589), снова акцентирует тему эпифании — появление в человеческом образе братьев Диоскуров во время легендарного сражения у Регильского озера (традиционная дата — 496 до Р.Х.).

В «Римском дневнике» пьеса «Староселье» (III, 584) строится вокруг обнаружения под фундаментом дома на Тарпейской скале, бывшего обиталищем семьи Ивановых и разрушенного по приказу Муссолини, «священного пути» — Via Sacra, — по которому триумфатор восходил на Капитолий для приношения торжественных жертв всеблагому и всевеликому Юпитеру.

Другое «дорожное» стихотворение, озаглавленное именем главнейшей римской магистрали, «Via Appia» (III, 638), также возникло как следствие биографического эпизода (там же, 861). Придорожный пикник через живое общение с умершими, несмотря на кажущееся различие верований («Не общие ль у всей вселенной боги?»), обращается в сакральную вечерю «как на трапезе мистов иль блаженных». Вневременное здесь проистекает из религиозного чувства, которое, в античном его выражении, вписывается в христоцентрическую перспективу мировой истории как стадия-аспект откровения — «правда языков» (III, 632).

Итак, как мы видели, религиозный спектр — от архаических ритуалов до предвосхищения христианства — определяет культурно-психологический план восприятия античного Рима Вячеславом Ивановым. Аналогично обстоит дело и с планом культурно-историческим. Если в первом случае тяготение к сопоставлениям может быть прослежено иногда на личном уровне, во втором оно естественно, но и своеобразно, проецируется на уровень национальный. Проблема эпифании соответственно сменяется проблемой государственности.

Тема эта беспокоила молодого человека уже в период его занятий в Берлинском университете: «С недоумением наблюдал я, что государственность может служить источником высочайшего пафоса даже для столь свободного и свободолюбивого человека, как Моммзен» (III, 18). Не исключено, что работа над диссертацией об откупщиках, задуманной и выполненной в русле моммзеновских государственно-правовых теорий, повлекла за собой подспудное неудовольствие, побудившее молодого ученого резко изменить ракурс исторического исследования: замысел продолжения диссертации (государственные откупы в эпоху империи) был оставлен (III, 17), а вместо этого в течение почти года он «усердно собирал, в лондонском Reading-Room при Британском музее, материалы для исследования религиозно-исторических корней римской веры во вселенскую миссию Рима» (там же, 21). Это было дерзким начинанием для тех времен: вопреки модной тогда позитивистской историографии у Иванова снова выдвигается на первое место религиозная проблематика. Можно пожалеть, что намерение его не осуществилось, хоть и несомненно, что эти лондонские изыскания отразились на много позднейших медитациях его о Вергилии и римском мессианизме.

Замечу, между прочим, что в уже упоминавшейся ранней элегии «Laeta» отношение автора к памятникам римской государственности выражено с подчеркнутой двойственностью:

Вот — путь Побед, и Свободы амвон, и святыня Согласья!
Вот — Самовластья врата! Вот — Раболепия столп!

Подлинную остроту, однако, проблема эта обрела для Иванова в контексте его статей на общественно-политические темы. Здесь явное или неявное сопоставление Рима и России было, конечно, неизбежным (это отразилось, между прочим, и в его поэзии — характерно, например, в стихотворении о русской революции использование латинского имени богини родов — Люцина, вместо греческого — Илифия; в ивановском словоупотреблении случай очень редкий — II, 255).

С одной стороны, он был достаточно последовательным августинианцем, чтобы не относиться с глубоким недоверием к идее любой государственной власти, включая и римскую (здесь уместно напомнить, что таковая в лице республиканского сената в 186 г. до Р.Х. официально запретила культовое почитание столь любезного его сердцу Диониса). Мы читаем в статье, разбирающей на новейшем материале германской государственности оппозицию «легиона» и «соборности»: «Таково последнее слово борьбы за существование: бессилие начала личности перед началом вида. Неуклонно следуя правилу: «разделяй и господствуй», князь мира сего достиг над людьми господства величайшего» (III, 255). И в дальнейшем, в рассуждении о распутье, к коему приближается человечество, блаженный Августин цитируется непосредственно: «Создали две любви два града: любовь к себе до презрения к Богу — Град Земной; любовь к Богу до презрения к себе — Град Небесный» (III, 258).

С другой стороны, Иванов соприкасался и с философско-историческими построениями славянофилов, положивших, как сам он точно отметил, в основу своего государственного права «римский принцип» (III, 346). В результате он не мог отказаться от попыток положительного осмысления тех или иных форм государственного опыта, хоть и не одобрял «оправдания в принципе исторически наличного государства» даже у необыкновенно чтимого им Владимира Соловьева (III, 302).

Именно в статье «О русской идее» наиболее подробно разбирается вопрос о римском государственном строительстве и его национальном оформлении. Вопрос этот, как и следовало ожидать, вынесен в историко-религиозный план: «Римская национальная идея выработана была сложным процессом собирательного мифотворчества: понадобилась и легенда о троянце Энее, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествование, чтобы постепенно закрепилось в народном сознании живое ощущение всемирной роли Рима объединить племена в одном политическом теле и в той гармонии этого, уже вселенского в духе, тела, которое римляне называли pax Romana. (...) «Ты же одно памятуй: править державно народами,

щадить покорных и низлагать надменных». Так говорит Вергилий за свой народ и от его имени народам и векам и, говоря так, утверждает не эгоизм народный, но провиденциальную волю и идею державного Рима, становящегося миром» (III, 326). Итак, здесь мы имеем дело с постулированием некоей «соборности» (mutatis mutandis) в отношении «римского мира». Доля правды, следовательно, может быть обнаружена и в понятии «третьего Рима» («ибо «Рим» всегда — вселенная»): «Ты, русский, одно памятуй: вселенская правда — твоя правда» (там же). И, однако, не забудем о воззрениях блаженного Августина, далеких от веры в «римскую соборность». Для него Град Земной, созданный «любовью к себе до презрения к Богу», означал, first and foremost, мировую империю, обреченную на гибель, и ее погрязшую в пороках государственную власть, которую сам он однажды в гневе определил как latrocinium magnum — «огромная разбойничья шайка» (De civ. Dei, IV, 4). В одной из приведенных выше цитат принцип «разделяй и господствуй» упомянут Ивановым как орудие князя тьмы — но ведь он был сформулирован (divide et impera) и успешно осуществляем именно римлянами. Даже само слово «легион», отнесенное в Евангелии к бесам, несомненно, воспринималось священным автором и современными ему читателями в самом прямом значении подразделения римской армии, чем метафоре придавался особенно актуальный смысл. Наконец, остается очевидный факт преследования раннехристианской Церкви римским императорским правительством. Разрешение противоречия и оправдание положительной концепции римского государства в историко-философской и историко-религиозной перспективе утверждается Ивановым через обращение к понятию «критической культуры» как необходимого условия для возникновения нового религиозного сознания. Характерная черта «критической культуры» есть отделение от общественного целого микрокосмов личностей и групп, что в свою очередь ведет к исканиям «вселенского синтеза и воссоединения разделенных начал» (III, 328 и сл.; в качестве примера приводится IV эклога Вергилия). И далее он умозаключает: «Христианство не захотело быть лишь одною из клеточек критической культуры; оно сделало все, чтобы избежать конфликта, — обещало «кесарю» все, что не «Божье», — организовалось как вид мистерий; но мистерии были уже только надстройкой над жизнью, только «теософией», — и «Божьим» оказался весь мир. Христианство должно было проникнуть собою всю жизнь, преобразить плоть и претворить кровь мира. (...) Так религия, возрождаясь в эпохи критические, когда исполнилась мера разделения и вновь зачинается процесс воссоединения, входит в жизнь как единое, всеопределяющее, верховное начало» (III, 330).

На этой же концептуальной основе, уточненной в христоцентрическом ракурсе, строит Иванов и свою немецкую статью «Историософия Вергилия» («Vergils Historiosophie». — «Corona», I (6), 1931), являющуюся не только единственной его работой (помимо латинской диссертации), специально посвященной римской проблематике, но и самой глубокой медитацией его на эти темы. Избрав точкой отсчета средневековую тезу о Вергилии как о «величайшем из поэтов», он усматривает

в нем неповторимую фигуру, стоящую на пороге «вселенского трансцензуса» (des universalen Transcensus. — «Corona», 762). Помимо эсхатологических и мессианских чаяний, отразившихся в четвертой эклоге, этот статус подтверждается как профетическими и провиденциальными сторонами его творчества, так и его стремлением обосновать «трансцендентное оправдание прошлого» (eine transzendente Rechtfertigung des Geschehenen), дабы прояснить «религиозное освящение утверждения римской мощи» (die religiöse Weihe der römischen Machtstellung — ibid, 766). Источники вергилиева профетизма заключались в «оракульной мудрости предков» (Urväter — und Orakelweisheit — ibid.), к которым он прислушивался и о которых размышлял с доверчивым пылом, равно как и во внимательном чтении Гомера, уже содержащего пророчество о возрождении Трои потомством Энея (II, XX, 305 и сл.). Тем самым «Энеида» оказывается повествующей об осуществлении божественного плана человеческой истории («Corona», 767) и относится к гомеровскому эпосу как Новый Завет к Ветхому. Первый из античных поэтов, Вергилий заговорил о национальном определении как миссии (Nationalbestimmung als Mission), при котором индивидуальное призвание народа, особенно и ему одному присущее, обладает смыслом экуменической энтелехии (die ökumenische Entelechie) и «объединяет два противоположных постулата — национальное самоутверждение, с одной стороны, и универсальность — с другой — в гармоническое целое» (die beiden entgegengesetzten Postulate — der nationalen Selbstbehauptung einerseits, der Universalität andererseits — in einer harmonischen Einheit verbindet — ibid., 769 sq.).

Провиденциальность Вергилия не есть вера его предшественников в слепой фатум, но «абсолютно трансцендентное действие сверхъестественных сил, которые ведут как избранных, так и все человечество по намеченному плану к заранее установленной спасительной цели» (eine absolut transzendente Wirkung der übernatürlichen Mächte, welche die auserlesenen Menschen und die ganze Menschheit nach einem vorgefassten Plan zum vorherbestimmten Heilziel führen — ibid., 771). Это не лишает людей свободы воли: нерожденные души, явленные Энею в Аиде, в чистоте своей избирают благую участь (ibid., 772; ср. Aen., VI, 752 и сл.), и сам благочестивый герой повинуется, не прекословя, божественным велениям, как до него Авраам («Corona», 771).

Предчувствия того, что «вечный город» окажется его второю родиной, посещали Вячеслава Иванова еще в молодости. Во второй главке нам знакомой ранней элегии «Laeta» задается вопрос о том, что есть подлинное отечество, окончательного ответа хоть и не получающий, но в себе заключающий уже неявное приравнивание Рима и России:

Родине верен, я Рим родиной новою чту.

Предчувствия эти с эмиграцией поэта в Италию в 1924 году перешли в биографическое событие. Полноценное осмысление этого события с неизбежностью требует от нас выхода за пределы Рима классического и античного, равно как и обращения к архетипическому сюжету «вечного возврата», который был под-

вергнут — от Платона и Вико до Ницше и Элиаде — многим и многим интерпретациям. Были среди них и весьма пессимистические, сводящиеся к идее бесконечного и бессмысленного кружения. Толкование Иванова, напротив, исполнено оптимизма: через «смерть огненную» достигается возрождение, воскресение и преображение. С пришествием апостола Петра и мученичеством его языческий и имперский Рим сквозь агонию саморазрушения и уничтожения преобразился в Рим христианский, изначально и в своем пределе — экуменический, urbs et orbis.

Вергилианские образы, навеянные национальной катастрофой на его «первой» родине, вновь овладевают мыслями и воображением поэта. Он записывает в свой дневник 1 декабря 1924 года: «Итак, мы в Риме. Мы на острове. Друзья в России — rari nantes in gurgite vasto [«горсть пловцов в пучине бездонной» — Aen. 1, 462] (III, 850).

Некогда Вячеслав Иванов размышлял о природе гениального поэтического творчества, каковое «составляет мифическую летопись мира и человека, более истинную, чем сама история» (III, 112). Как в древние времена, так и ныне «мы Трою предков пламени дарим» (III, 578). Погибнув, священная Троя, наподобие птицы феникс, возродилась Римом, в силу подвижничества Энеадов и их певца, и это есть «более истинный, чем сама история», мифологический факт, загадочно соотносимый в метафизическом плане с пониманием настоящего и обетованием будущего России. Эта тема обретет тайное и знаменательное развитие в «Повести о Светомире-царевиче».

Так, в трагической, но и оптимистической мифологеме сливаются первый, второй и третий Рим в единый образ Рима Вечного:

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит в ласке золотого сна
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

Лена Силард

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК К УЧЕНИЮ ВЯЧ.ИВАНОВА О КАТАРСИСЕ

Учение Вяч.Иванова о катарсисе, так или иначе являющееся во всех его исследованиях «дионисиазма» и обобщенно изложенное в специальной главе книги «Дионис и прадионисийство», представляет собой, на мой взгляд, цельную и единственную в своем роде концепцию. В наши дни, когда вокруг термина *катарсис* возникло так много путаницы и образовался разрыв между его трактовками в эстетике (линия Лессинга — Гегеля — Лукача) и в психологии (линия Я.Бернайса и Фрейда), напомнить о ней, кажется, особенно своевременно[1]. Изучение наследия Вяч.Иванова приближается уже к той стадии, на которой возможны более детальные исследования. Именно потому я нахожу необходимым, конкретизируя сделанный три года тому назад обзор трудов его о дионисийстве[2], сосредоточиться на одной проблеме одной главы, не без надежды вывести пока еще — увы! — малоизвестный «материал ивановедения» к горизонтам новейших штудий по фундаментальным вопросам культурологии.

Характерная универсальность выводов Вяч.Иванова о природе и проявлениях эффекта катарсиса, столь очевидная особенно на фоне современных работ ка-

---

[1] Элементарный обзор основных работ о катарсисе в литературе можно найти в: Adnan K.Abdulla. Catharsis in Literature. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1985. См. также: C.Wegman. Psychoanalysis and Cognitive Psychology. A Formalization Freud's Earliest Theory. London — New York, Academic Press, 1985; F.Rokem. Theatrical Space in Ibsen, Chekhov ans Strindberg. Michigan, Ann Arbor, 1986; V.Turner. From Ritual to Theatre. New York, 1982; E.Hankiss. A Comparative Literature Today: Theory and Practice. Stuttgart, 1979; M.P.Nichols and M.Zax. Catharsis in Psychotherapy. New York, Gardner Press, 1977; R.G.Geen and M.B.Quanty. The catharsis of aggression: An evaluation of a hypothesis. — In: L.Berkowitz (Ed). Advances in experimental social psychology, 10. New York, Academic Press, 1977; M.B.MacMillan. The cathartic method and the expectancies of Breuer an Anna O. — In: «The International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis», XXV (2), 1977.

[2] Л.Силард. Концепция «Эллинской религии страдающего бога» и ее место в культуре XX века. Доклад на Втором международном симпозиуме, посвященном изучению творчества Вяч.Иванова. Рим, 1983.

сательно этого сюжета, обуславливается в большой степени специфичностью его метода. Специфичностью, которую хорошо осознавал и сам исследователь, недаром описанию методологии он посвятил тоже отдельную главу своего главного труда о дионисийстве. Назвав ее «высшей герменевтикой»[3], что прямо отсылало к Шлейермахеру и косвенно — к Дильтею[4], Вяч.Иванов подчеркнул, что обусловливаемый ею путь исследования объективных «свидетельств сознания» ведет, во-первых, к разграничению и соотнесению «фактов сознания» с «фактами бытия и действия», а во-вторых, к стремлению «обнажить в свидетельствах сознания из-под оболочки новейших культурных наслоений основное простейшее и конкретнейшее содержание», «изначальное ядро» «исстари живой и жизненной правды душевного состояния» (ДиП, с.259). Нетрудно заметить, что под «ядром... жизненной правды душевного состояния», «морфологическим принципом», «исконным первообразом» (ДиП, с.154) здесь понимается, будучи названным в разных аспектах своего значения, то, что теперь принято именовать архетипической структурой. Процесс ее обнаружения устремляет внимание, согласно Вяч.Иванову, к истокам, обязывая делать «из данных обратные заключения от позднейшего состояния к тому, какое им логически предполагается» (ДиП, с.259). Исследование с неизбежностью восходит к глубинам времен, к тем истоковым стадиям и формам состояния сознания, в которых «мышление не отделено от чувствования» (ДиП, с.262) и *мысль имманентна действию, подчиненному эмоциональной сфере* (ДиП, с.261, курсив мой. — *Л.С.*).

Структурой, объективирующей это единство мышления, чувствования и действия, Вяч.Иванов считает обряд, обращенный и к прагматике бытия, и к началам осознавания его высших закономерностей. Именно потому «обряд должен быть понят из потребностей, его вызвавших к жизни, и осмыслен как факт сознания» (ДиП, с.262.). Соответствено такой установке изучение исторических форм-носителей катартики оборачивается исследованием дионисийского обряда как исходного синкретичного (в терминологии А.Веселовского) ядра, из которого с течением времени вычленяются единые в своих истоках *русла культа, культуры и быта*. Или, другими словами: поскольку в обряде как в первичной — согласно Вяч.Иванову — структуре свернуты все дальнейшие качества вышедших из него явлений религии, искусств (словесных, мусических и т.д.) и быта (прежде всего ярмарочно-карнавальные формы), — исследование обряда позволяет выявить в его исходной

---

[3] Вч.Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с.255. В дальнейшем ссылки на это издание (ДиП) будут даваться в основном тексте статьи.

[4] Заметки о Дильтее С.Франка, который новое слово немецкого философа видел в утверждении переживания как основе познания и — отсюда — в уяснении конкретных духовных основ философского миросозерцания, публиковались, в частности, в журнале «Русская мысль» (см. кн. XI за 1911, кн. VI за 1914), где нередко печатался и Вяч.Иванов.

сущностной неизменности ядро всех его позднейших до неузнаваемости преобразовавшихся и редуцированных манифестаций, будь то факт искусства, подобный трагедии или комедии, будь то событие быта, подобно ярмарочным выкрикиваниям. При этом — хотелось бы еще раз подчеркнуть — столь мощная устремленность к определению общих истоков нисколько не ослабляет видения дифференциации, и непроницательны были возражения А.Маковельского, будто автор ДиП

«...о позор, мифологему
С обрядом спутал, черт возьми», —

как сообщается в голиардических стихах на день защиты Вяч.Ивановым его докторского труда[5]. Даже обряд, понимаемый Вяч.Ивановым как объективация наиболее консервативной сферы психики, рассматривается им дифференцированно, в динамике его отношения ко времени как главному фактору эволюции: «Обряд по природе своей устойчив и долговечен: рано родится он, мало изменяется в действенном своем составе и поздно умирает... Нам остается только различать эпохи во многовековой истории обряда, приносившие изменения не столько в нем самом, сколько в отношении к нему общественной среды, и его к ней» (ДиП, с.262).

Преимущества метода «высшей герменевтики», кажется, очевидны: при таком интегрирующем подходе становится несущественной полемика между апологетами этической, эстетической, медицинской, религиозно-мистической и др. функций катарсиса; расхождения между установками на полюса комедии или трагедии, доминирующую роль смеха или, напротив, боли сострадания, снимаются, да и сама задача интерпретации Аристотеля, спровоцировавшего поколения потомков на нескончаемые дискуссии, отодвигается на задний план. Взгляд исследователя устремлен за «Поэтику» и «Политику» Аристотеля, поскольку метод отца эстетики представляется ему неадекватным явлению: бесплодно — утверждает Вяч.Иванов — трактовать чисто эстетически то, что эстетически не обособилось[6]. Поэтому и ответа на вопрос, выдвинутый фактом искусства, Вяч.Иванов ищет не в самом искусстве, а в «объективных оказательствах» его синкретических истоков — в знаково-структурной системе обряда, исторически выявляющейся в ее неизменности и трансформационности. Такова установка метода «высшей герменевтики», осознанно или неосознанно унаследованного, прежде всего, М.Бахтиным и О.Фрейденберг[7].

---

[5] Н.Котрелев. Вяч.Иванов — профессор Бакинского университета. — «Ученые записки Тартуского гос.университета. Труды по русской и славянской филологии», т. XI. Литературоведение. Тарту, 1968, с.328-329.

[6] Подробнее об этом — в работе, помеченной в прим. 2.

[7] Об отношении М.Бахтина к Вяч.Иванову см. примеч. 9 к статье «Концепция ''Эллинской религии...''». О.Фрейденберг на Вяч.Иванова не ссылается и в обстоятельных комментариях к ее работе о трагедии имя Вяч.Иванова не упомянуто, хотя, особенно в разделе о генезисе

Не имея возможности воспроизвести здесь весь ход размышлений русского ученика Моммзена над многовековой полигенной историей дионисийского обряда и судьбой дионисийской катартики во всех его «роскошных разветвлениях и многообразных метаморфозах» (ДиП, с.259), я постараюсь сосредоточиться на одном — на том, каковыми вырисовываются в толковании Вяч.Иванова: 1) «механизм» и условия возникновения катартического эффекта, 2) исторически переменные доминантные аспекты его проявления и, наконец, 3) фундаментальные функции.

Мне уже приходилось утверждать, что существо дионисийства Вяч.Иванов видит в эпифании «внутреннего опыта экстаза»[8], *«разрушающего чары индивидуации»*: «Состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, исступления из граней эмпирического *я*, при условии приобщения к единству *я* вселенского в его волении и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании. В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге, — не исчерпывая всем этим бесчисленных радуг, которыми опоясывает и опламеняет душу преломление в ней дионисийского луча... Психология дионисийского экстаза так обильна содержанием, что зачерпнувший хотя бы каплю этой «миры объемлющей влаги» уходит утоленный... Дионис — вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом, неистомного в своем биении, в содроганиях пронзающей боли и нечаянной радости, в замираниях тоски и возрождающихся восторгах последнего исполнения»[9]. Три пассажа, выбранные мной из эссе о базельском провозвестнике Диониса, надеюсь, позволяют ощутить, насколько сексуализирует русский поэт и философ предложенную его предшественником проблему расторжения граней индивидуации в дионисийстве: переживание дионисийского экстаза он передает в образах удовлетворения страсти и, конечно, вполне преднамеренно — первичнейший процесс выхода из пределов эмпирического *я* и, соответственно, начало осознавания этого *я* Вяч.Иванов связывает с чувством и эпифанизацией чувства пола. Вот почему «исступление из граней эмпирического *я*» в *пра*дионисийстве он описывает, прежде всего, как «разнуздание половых страстей», «половое преследование», «половой экстаз», сохраняющий свое значение первично-природной основы во всех формах дионисийств. И вот почему, также сексуализируя Эрос Платона, он предлагает своим современникам идею *Эроса соборности* («Дионис, динамическое начало его,

---

трагедии, прямые переклички с Вяч.Ивановым — то как притягивания, то как отталкивания — многочисленны.

[8] О.Дешарт. Введение. — Иванов, I, с.46.

[9] Вяч.Иванов. Ницше и Дионис. — В сб. «По Звездам», Петербург, 1909, с.8, 9, 7.

разоблачается как Эрос соборности»[10]). С нею, этой основополагающей идеей, связано утверждение, что «распадение этики на эстетику и религию было бы окончательным, если бы цельный состав ее не восстановлялся присутствием начала, равно общего эстетике и религии, равно коренного и исходного для обеих: это начало — Эрос»[11]. Ею обусловлены его страстные филиппики против «биосоциологической формулы» «индивидуального симбиоза» семьи: «Индивидуальный симбиоз закрепляет дурную индивидуацию человечества; семья отъединяет и успокаивает человека в гранях эмпирической личности. Мертвеет энергия мужественного почина; женская же энергия делается, почти неизбежно, служебною, дополнительною биологическою частью сознательного мужского начала»[12]. И, наконец, ею объясняются все его — их с Лидией — попытки выйти за пределы «железного кольца для двоих» (Л.Зиновьева-Аннибал. Кольца), породившие так много ничтожных сплетен: все эти неудачные эксперименты с «любовью трех» были, мне кажется, намерением воплотить утопию претворения элементарных начал дионисийского выхода из целлюларности — этого проклятия цивилизации.

Но примечательно: как ни существенен, природно-сущностен половой оргиазм прадионисийства в представлении Вяч. Иванова о дионисийском преображении человека, выводящем его из оков тесного *я,* — автор «Эллинской религии страдающего Бога» не называет его катартическим. Первые явления катартики он обнаруживает — следуя опять-таки Платону — в том, что сейчас можно, пожалуй, назвать и сублимированным проявлением природного оргиазма и что Вяч. Иванов более точно называет «идеальной *объективацией* внутренних переживаний»: «Душевные волнения большой напряженности должны находить разрешение, «очищение» (вот оно — долгожданное слово. — Л.С.) — в изображениях, ритмах и действах, в обретении и передаче объективных форм. Эта объективация составляет этический принцип культуры — она же (как энтелехия) определяется не материальною основой народной жизни и не объемом положительного знания, но подчинением материальной основы и положительного знания постулатам духа»[13]. Так рождается культура с характерными для нее (и только для нее, для данной культуры) формами человеческого самоутверждения. «В процессе объективации скопившаяся эмоциональная и волевая энергия излучается из человека, чтоб сосредоточиться в его проекциях и воззвать тем к жизни некие реальные силы и влияния вне его тесного *я.* Но возникновение этих реальностей, очевидно, не может быть результатом односторонней экстериоризации психической энергии: ее излучению должна, подобно противоположному электричеству, ответствовать встречная струя

---

[10] Вяч.Иванов. Спорады (О любви дерзающей); там же, с.375.

[11] Там же, с.372.

[12] Вяч.Иванов. О достоинстве женщины; там же, с.386.

[13] Спорады (О Дионисе и культуре); там же с.357.

живых сил. Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с физиологическим феноменом ритма; нужда в размерном слове — с тяготением стихии языка к музыке, воля к мифу и культу — с откровениями божественных сущностей, с волей богов к человеку»[14]. Так рождается религия, и прадионисийство с его оргийным экстазом превращается в дионисийский обряд с присущей ему катартикой.

Как мне уже приходилось напоминать об этом, дионисийский обряд родился, по мнению Вяч. Иванова, из необходимости преодолеть разрыв между двумя религиями эллинов: религией Олимпа и хтонические культами, из необходимости примирить и связать противоположенные миры верха (Олимпа) и низа (Аида). Несовместимые качества двух миров, строго разграниченных на две несоприкасающиеся сферы, с требованием очищений после общения с нижней, превратились в дионисийском обряде сугубой медиации в признаки диадности, а сама идея диады стала фундаментальным принципом дионисийства. На специфической характерности сугубой медиации для религии Диониса, в отличие от других культов и обрядов[15], тем более на идее диады, противоположной гегелевской триаде с ее концептом снятия полярностей, Вяч. Иванов настаивает[16]. Он не устает твердить, что основа катартического переживания не в «снятии», а в самом факте коррелятивности пафоса и катарсиса, устраняющем зияние. Пафоса, как его понимали древние, то есть как претерпевание мук страстнóго пути: «Отличительною чертою эллинской религии, налагающею на нее отпечаток глубокого своеобразия, является изначальная и всеобщая проникнутость ее в обряде и мифе началом пафоса. Пафос, применительно к объектам культа, есть представление о страстнóм, как возбуждающем скорбь и сетование состоянии существа боготворимого, применительно же к свершителям культа — отраженное и подражательное переживание того же состояния, энтусиастическое сочувствие ему в душевном опыте и в соответствующих внешних оказательствах и выявлении испытываемого аффекта» (ДиП, с.183).

Другой «неоспоримой особенностью религии эллинской» Вяч. Иванов находит «принцип... всецело и радикально проведенного антропоморфизма» (ДиП, с.184), поддерживаемого культом героев, разумеется, в первом значении этого слова, то есть героев как посредников между миром живых и умерших. Существование

---

[14] Там же, с.357-358.

[15] Подробнее об этом — в докладе 1983 г.

[16] К проблеме диады см.: F.Malcovati. Vjaceslav Ivanov: estetica e filosofia. Firenze, Nuova Italia, 1983; С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977 (глава о рождении рифмы из духа греческой диалектики); Л.Силард. Античная Леонора в XX веке. — «Hungaro-Slavica», 1978. Budapest, 1978, 326.

медиаторов между миром земным и иным могло только усиливать непосредственность переживаний человеком надчеловеческих мук своего Бога; древний эллин взирал на своего Бога, внутренне приближаясь к нему через более интимную связь с героями, а исторически позднейшие стадии дионисийства обеспечили уже героям-ипостасям Диониса совершенно особую роль в возникновении искусства трагедии.

И, наконец, столь же отличительным свойством дионисийского обряда Вяч. Иванов счел оргийность как равное и непосредственное участие всех в общем культе, исключавшее позднейшую дифференциацию на «зрителей» и «исполнителей». В единстве переживания равно ведомых Дионисом Вяч.Иванов обнаружил ту самую соборность, проповедником которой стал на несколько десятилетий[17].

Но что составляло существо этих энтусиастически переживаемых вместе с Дионисом и его ипостасями-героями страстей? Хотя многочисленные варианты мифа, логий и преданий сообщают нам сюжет, узловые мотивы которого составляют 1) явление Диониса в ответ на призывные зовы и 2) кровь и растерзания в ответ на неузнавание, — содержание цепи событий, как это эксплицируется особенно в пространственных категориях ритуала, составляло нисхождение в подземное царство, то есть в смерть, и — возвращение. Недаром Дионис носил — в ряду многочисленных имен, приличествующих Многоликому, — имя «категемон», то есть «учитель пути вниз», «низводящий» (буквально «вождь вниз», ДиП, с.46), а следующие за ним назывались «нисходящими» (катабатаи). Таким образом, дионисийский обряд представлял собой проективную объективацию переживания самого личностного события в существовании живущего — переживания *собственной* смерти (*своего* пути вниз) в специфической контрадикции, 1) поскольку самое уединенное переживание переживалось *вместе* с собратьями по фиасу, равными тебе в судьбе (как отметил М.Альтман, которого цитирует Вяч. Иванов: «Мистами являются все поголовно, перед лицом смерти все равны» (ДиП, с.247)[18], 2) и поскольку оно эпифанизировалось как переживание парадигматической судьбы Бога, то есть над-

---

[17] Новейшие сведения об эволюции дионисийского обряда, подтверждающие проницательность русского филолога-классика, можно найти в: W.Burkert. Greek Religion. Archaic and Classical. Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1985. В оригинале книга вышла на немецком языке (Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, W.Kohlhammer, Stuttgart, 1977), но для издания в английском переводе была заново просмотрена библиография и учтены последние разыскания, особенно существенные в области изучения минойско-микенской религии (в связи с которой Вяч.Ивановым были сделаны тоже весьма ценные наблюдения, хотя до поворотных открытий 50-х годов оставалось еще более четверти века!).

[18] Об оценке Вяч.Ивановым работы его бакинского студента см. публикацию Н.Котрелева: «Ученые записки Тартуского гос.университета. Труды по русской и славянской филологии, т. XI. Тарту, 1968, 330-1.

человека, причастного, однако, простой смертности — не только через свои ипостаси героев, но и через некоторые свои собственные коннотации («двуматерность» Диониса играет в этом случае особенно важную роль).

Так создалось единственное в своем роде действо, совмещавшее в себе *одновременный* опыт предельного *обособления Я* (Я и *моя* конечность), предельного *слияния Я и Ты* (равное переживание смерти всеми участниками фиаса) с предельным *слиянием Я и Над-Я* (переживание патетических страстей Бога и его ипостасей *как своих собственных*[19]). Оно представляло собой синкретичное по форме, стихийное освоение древним эллином диалектики партикулярного и общего в катартическом опыте расторжения граней индивидуации.

Но, как мы видели, расторжение граней индивидуации Вяч. Иванов усматривает и в динамике половых отношений прадионисийского ритуала, оргиазм которого (или «третье лицо» в экспериментах по реконструкции) позволяет отчетливее ощутить необъектность пребывания *Ты,* множественность субъектов единого дионисийского переживания. И это значит, что переживания любви и смерти в дионисийском ритуале онтологически связаны между собой актом выхождения из пределов тесного *я:* «Дионис все же был в глазах тех древних людей не богом диких свадьб и совокупления, но богом мертвых и сени смертной (...) [он] вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой раждающей силы»[20]. Потому и знаковые выражения их в многочисленных, географически и исторически различных вариантах ритуала соотносимы и выступают субститутами друг друга, сохраняя главный опорный морфологический принцип акта расторжения граней индивидуации — *принцип метаморфозы,* вместе с главным психологическим проявлением его — *экстатикой.* Но, поскольку катарсис возникает, согласно Вяч. Иванову, из необходимости соотнести два антиномичных богопочитания, ни экстаз, ни метаморфоза прообряда, будучи опорными качествами дионисийской катартики, не означали еще катарсиса. Катарсисом стало *трехаспектное единство* урегулирования отношений:

1) освободительное разрешение энтусиастических состояний человека, то есть путь от «зияющей диады» к гармонизации душевного хозяйства, прежде всего как гармонизации отношений между Анимусом и Анимой;

2) упорядочение отношений внутри социума, прежде всего в аспекте мужское/женское;

---

[19] Нахожу необходимым подчеркнуть это, поскольку в литературе нередко говорится о сочувствии, об эмпатии как основе катарсиса; ср.: R.Morrel. The Psychology of Tragic Pleasure. — «Essays in Criticism», VI, 1956; Вяч.Иванов подчеркивает принцип тождества между жертвоприносителем и жертвой, что является основой переживания жертвенной гибели героя как своей собственной; дистанцирование редуцирует катарсис или сводит его на нет.

[20] Вяч.Иванов. Ницше и Дионис. — «По Звездам», с.10.

3) *и главное:* упорядочение отношений человека с Богами, то есть силами над-Я, конфликтовавшими между собою (их контрадикторность эксплицировала особенно усложненные, значит, в случае успеха, тем более эффективные задачи медиации, снятые монотеизмом).

Триединство катартического переживания знаменовало «эмансипацию душевных сил от влияний телесных», как утверждает Вяч. Иванов, опираясь на Платона: «Душа приобретает независимое бытие и сознание в себе самой и становится вольной от уз тела» (ДиП, с.201). А выдвижение на первый план третьего аспекта, завершившееся реформой орфиков и учреждением Великих Дионисий, свидетельствовало уже о процессе вызревания и автономизации собственных проблем сознания. Вслед за Виламовицем-Меллендорфом, с которым редко бывал согласен, и Ю.Кулаковским[21], Вяч. Иванов увидел в дионисийской катартике чуть ли не решающее событие в душевной жизни «древнего европейского человека»: возникновение сознания об индивидуальном сознании и диалектике его отношения к общему (ДиП, с.203).

Как диалектику партикулярного и общего описывает явление катарсиса и Д.Лукач, но мысль венгерского философа движется в плоскости проблем соотнесения эстетики с этикой на базе общесоциальных параметров культуры, поэтому закономерно, что его выводы, сколь проницательны они ни были бы, ограничиваются этим уровнем, не затрагивая индивидуальной психики, тем более — ее глубинных пластов, тем более — объективации подсознательного в праисторически и исторически изменяющихся знаковых системах культуры: выводы Д.Лукача обобщены до абстрактности и учитывают разве что смену формаций[22].

С другой стороны, не трудно заметить в концепции катарсиса у Вяч. Иванова и точки соприкосновения с идеями Фрейда, может быть, даже их частичное воздействие (по крайней мере тех, что высказаны в работе «Тотем и табу», о которой русский мыслитель не мог не знать[23]).

---

[21] Вяч.Иванов ссылается на его книгу «Смерть и бессмертие в представлениях древних греков», вышедшую в Киеве в 1899 году. За информацию о выходных даннных книги благодарю Н.Зильпер.

[22] Gy.Lukács. Az esztétikum sajátossága. Budapest, Akadémiai kiadó, 1969; ср.: A.Heller. Lukács's Aesthetics. — «The New Hungarian Quarterly», 7, 1966.

[23] В качестве минимального аргумента в пользу этого утверждения сошлюсь на то, что в февральской книжке «Русской мысли» за 1915 год, где опубликовано стихотворение Вяч.Иванова, помещена рецензия П.Губера на упомянутую книгу зачинателя психоанализа. Тема соответствий *душевной* жизни невротиков и древнего человека, вынесенная Фрейдом в подзаголовок исследования, не могла не привлечь внимания Вяч.Иванова, размышлявшего над соответствиями *духовной* жизни древнего и нового человека едва ли не со времен «Эллинской религии страдающего бога».

Три аспекта упорядочения отношений, результирующие в их единстве катартическое переживание, и особенно роль Над-Я в интерпретации Вяч. Иванова, побуждают к сопоставлению с описанием процесса интеграции личности — отчасти у Фрейда, отчасти у Юнга. Сближение переживаний любви и смерти (сколь старым и общим местом оно ни было бы) у исследователя дионисийства и отца психоанализа тоже родственно, что вполне объяснимо общностью источников — идеями Ницше и Шопенгауэра. Но именно здесь отчетливо вырисовываются и различия двух установок. Внимание Фрейда, как известно, обращено на Эрос и волю к смерти (Todestrieb-Destruktionstrieb), прежде всего, в проявлениях невротического атавизма. Вяч. Иванов — как мы видели — исследует переживание тех же состояний в качестве закономерных моментов диалектики партикулярного и общего, в их онтологических основах, с одной стороны, и в объективациях их в культуре — с другой. Если в первом случае акцент на отклонениях от социально-культурной нормы есть предмет психиатрии, то акцент на норме и ее культурообразующих манифестациях во втором случае — предмет культурологии. Если у Фрейда и особенно у его последователей анализ психики закономерно опирается на физиологию и человек рассматривается как биологическое существо (отчего у К.Лоренца, например, *секс — агрессия — катарсис* описываются как аналогичные, хотя и не тождественные, проявления человеческого и животного мира[24]), то внимание Вяч. Иванова сосредоточено именно на том мгновении, когда человек перестал быть лишь биологическим существом. Более того: приковывая наше внимание к специфичности преобразования прадионисийства в религию Диониса, Вяч. Иванов, в сущности, настойчиво внушает мысль, что собственно катартическое переживание объективируется и вызывается лишь структурами дионисийского обряда, рожденного, как мы слышали, уникальной задачей гармонизировать отношения с контрадикторными богами и эпифанизировавшего миг рождения стихийной диалектики (позволю себе еще раз напомнить, что внешне близкие обряды и элементы обрядов у шиитов или в индуизме этими качествами, согласно Вяч. Иванову, не обладали).

Исторически складывавшийся набор этих структур, различных по несомым ими потенциям, очень широк, но все они в той или иной степени сохраняют возможность вызвать эффект катарсиса. Когда, по мере дифференциации уровней сознания, психики и осознанной деятельности, формируются сферы культа, культуры и быта, дионисийство расщепляется на три самостоятельных, хотя и взаимодействующих, русла мистерий, художеств и карнавальности, каждое из которых,

---

[24] K.Lorenz. Das sogenannte Böse. Wien, Borotha-Schoeler Verlag, 1963; cp.: H.Zumkley. Aggression und Katharsis. Göttingen—Toronto—Zürich, Verlag für Psychologie, 1978; E.E.Maccoby an C.N.Jacklin. The psychology of sex differensis. Stanford, 1974; S.B.Spiegel and M.Zelin. Fantasy aggression and the catharsis phenomenon. — «Soc. Psychol.», 91, 1973.

в свою очередь, порождает множественность жанров, поляризуя исходно синкретичные качества и оберегая, вместе с тем, их генетическое родство. Динамику этого процесса Вяч. Иванов описывает, соотнося рождение жанров трагического и комического искусства. «Когда... дионисовы действа — этот общий катарсис эллинства» (ДиП. с.211), «по закону эволюции обрядового синкретического искусства» (ДиП, с.212) переросли в сознательное художество», то есть в трагедию, оставшуюся наполовину богослужением, — они перелили в нее свои качества, хотя «элементы пафоса и катарсиса ослабляются на этой стадии до символизма» (ДиП, с.212). Поскольку в раннем синкретическом действе «трагически-плачевное было причудливо смешано с разнузданно-веселым», закономерно, что — как об этом свидетельствует Аристотель — «сатиры оказались ближайшими соучастниками или исполнителями того *дифирамбического* служения, которое было зерном прорастающей *трагедии*» (ДиП, с.221).

Когда же процесс преобразования обряда в обрядовое синкретическое действо, а затем в искусство трагедии, удалившей из трагического действа Сатиров, завершился, им было отведено место в эпилоге и последнем слове трагедии — сатировой драме (что обнаружило соприродность их игр трагическому строю): «Под конец дня, посвященного трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников дионисовых, что обращало все трагическое действо в эпифанию многоликого Бога и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участий в единое переживание таинственной дионисовой силы, вызывающей лики героев, как и всю окружающую их пеструю и множественную жизнь, из сени смертной, и опять уводящей ее в запредельные области невидимого, безвидного Аида» (ДиП, с.243). Итак, плач завершался игрою. Каковы же были место и внутренний смысл драмы Сатиров в религиозно-художественном целом аттической трагедии? Ответ Вяч. Иванова таков: «В героической маске трагедии феноменальное сгущено; животно-грубая личина Сатира — тончайший покров ноумена; в ней ослабление principii individuationis до последних, почти теневых схем. В первой максимум человеческого самоутверждения в пределах земного явления; во второй — его полная отмена. Земля, щедрая могила, голосами невинного и неумирающего инстинкта в полузвериных обличьях поет и славит безличную стихию плоти; личные воплощения тают и растворяются в несущественное сновидение жизни». «Так бессознательно философствует, играя в мир, как младенец Загрей, божественное дитя — дионисийское искусство» (ДиП, с.243-244), проносящее через века «глубочайшую идею Дионисовой религии — ...идею сгущения в индивидуацию и ее расторжения»: скорбь и смех равно уязвляют зрителя «катартическим острием дионисийского внутреннего опыта». И так очерчивает Вяч. Иванов возможности и пределы структур — носителей «памяти катарсиса», «потенции катарсиса».

Но почему следует говорить всего лишь о потенции катарсиса, несомой той или иной формой, тем или иным — дионисийским по истокам — жанром культуры? Да потому, что катарсис, по Вяч. Иванову (как и ценность, согласно Андрею Белому,

а вслед за ним и Мукаржовскому), — *энергетический процесс.* Состоится катартическое переживание или нет — это зависит не только от качеств объективированной структуры (будь то произведение искусства, профессиональный спектакль или спонтанная ярмарочная ситуация), это зависит каждый раз и от актуальных условий восприятия, и от типа воспринимающего (или участвующего в событии) сознания. Вот почему Вяч. Иванов находит возможным еще более сузить пределы порождения катартического эффекта, утверждая, что дионисийский восторг — этот «ряд внутренних состояний и внутренних методов» — дается человеку лишь в конкретном опыте внутреннего переживания: «Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в переживании»[25].

---

[25] Ницше и Дионис; «По Звездам», с.8.

Мила Стойнич

ПОВЕСТЬ О СВЕТОМИРЕ ЦАРЕВИЧЕ: ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

Проблема жанра перед символистами вставала в совсем ином виде, чем до них, в их современности и после них. Они стремились к синтезу всех искусств, причем имели в виду синтез выразительных средств, особых знаков общения всех искусств, в том числе и жанра. Они, по сути дела, разрывали все жанровые схемы и создавали новые, составленные из элементов разрозненного жанра в разных искусствах. Так, в теорию литературы А.Белый ввел термины и разработал понятия о «словесной инструментовке», «архитектонике речи», существенно разграничил и определил понятия о «лике» и «образе» и таким способом, по сути дела, ввел в литературу или, вернее, утвердил в системе ее знаков наличие музыкальных и архитектонических средств выражения и средств выражения изобразительных искусств[1]. Он же упразднил границу между стихами и прозой, между лирикой, драмой и эпосом, соединив и стихи, и прозу, и лирику, эпос и драму на началах одной из сложнейших музыкальных форм — симфонии. Иными словами, он создал новый, в смысле выразительных средств, синтетический жанр в литературе[2]. В романах Д.С.Мережковского романескный жанр появляется в такой разновидности, в которой сочетаются в узко формальном смысле, а не только в смысле содержания и тематики, элементы мифа и мифической формы повествования с элементами исторического способа изложения[3]. Не говоря уже о широко известной манере, в которой Блок специфически музыкальными средствами, переменой музыкального ключа сочетал все эпические, лирические и драматические жанры[4]. Своеобразным вкладом в дело синтетизации жанров в литературном творчестве русских символистов является и тематическая и метрическая объединенность стихов

---

[1] А.Белый. Символизм. — «Мусагет». Москва, 1910, с.633.

[2] А.Белый. Символизм. — «Скорпион». Москва, 1902-1908, т.3.

[3] Д.С.Мережковский. Христос и Антихрист. Трилогия. Изд. Ладыжникова. Берлин, 1922.

[4] А.А.Блок. Двенадцать. Соч. в 2-х томах. М., 1955, с.523-534.

у почти всех русских символистов[5].

«Повесть о Светомире царевиче» в этом смысле представляет собой совсем особый случай. Хронологически она является как бы завершением процесса синтетизации формы и своеобразной наивысшей его точкой.

Если сначала проследить очень длинный период назревания этой темы у ее автора, следы которой сохранены как в произведениях самого Вяч.Иванова[6], так и у других авторов[7], окажется, что идея, из которой возникла «Повесть о Светомире царевиче», развивалась у автора на протяжении почти всей его жизни[8], то есть с его пятилетнего возраста, с 1871 года и до самой смерти писателя. Первую форму ее он назвал в своем «Римском дневнике 1944 года» «баснословием». Термин остался неуясненным, и о нем можно только догадываться. В этом духе одним из разрешений загадки этого термина могут служить стихи, относящиеся к первой встрече во сне пятилетнего Иванова со «Старцем-иноком», которому в «Повести о Светомире царевиче» будет приписано это сказание. Из этих слов можно предположить, что «баснословие» и есть «повествование о реалистическом переживании виденного во сне», повествование о пережитой сказке. Свою возникшую таким способом повесть он, во время ее становления в самом себе, назвал поэмой[9]. Позднее и в конечном определении жанра своего произведения Иванов оставил два определения: *повесть* и *сказание:* Повесть о Светомире царевиче, Сказание старца-инока. В этих двух жанровых определениях сочетаются реалистическое, конкретно-историческое и сказочное начала, то есть общеизвестная истина сочетается с личным видением и опытом, объективное с субъективным.

С другой стороны, форма повести указывает на художественную переделку фактов в ее составе, в то время как «сказание» таит в себе и некоторые элементы личного духовного или конкретного опыта, своеобразную документальность. Обе же эти формы, и «повесть», и, тем более, «сказание» непосредственно свидетельствуют о связи этого произведения со средневековой русской литературой, иными словами, они воспроизводят самые старинные жанры русской средневековой прозы. В эти жанры автор вплетает подлинные мотивы и образы русских былин[10]. Он пишет литературные портреты своих героев по образцу и как бы списывая их

---

[5] Здесь имеются в виду Блок («Ямбы», «Стихи о Прекрасной Даме», «Ante Lucem»; Белый («Урна», «Пепел», «Золото в лазури» и др.,); В.Иванов («Прозрачность», «Cor Ardens»); Брюсов («Огненный ангел»).

[6] Стихи 1915 года.

[7] О.Дешарт, Борис Зайцев, Борис Филиппов.

[8] В.Иванов. Младенчество.

[9] О.Дешарт. Введение. — В кн.: В.Иванов, I.

[10] «Повесть...», I, с.261, стихи 2, 3.

со средневековой русской стенной живописи[11], рассказывая народные русские басни, приводит фольклорные гадания, заклятия, загадки, пословицы, поговорки, афоризмы[12]. Кроме того, Иванов в свою «повесть»-«сказание» включает материал русских новозаветных апокрифов и, в частности, того самого малоизвестного апокрифа, ознаменованного в истории древней литературы как «евангелие младенчества», более широко распространенного на славянском юге[13]. Ясно видны и следы переводной греческой литературы — «Сказания об индийском царстве», «Повести о новгородском белом клобуке»[14] и др.

Своей формальной структурой «Повесть» уходит еще более вглубь литературного процесса не только русской, но и европейской литературы до самого начала ее модели в Библии, которая просвечивает в «Повести» в форме евангельских притч[15], чудес, ветхозаветных «премудростей Соломоновых» и сказаний из «книг пророков». Особняком в общей структуре стоят переклички между «Повестью» и «Словом о полку Игореве»[16].

Точно так же, как и в симфониях А.Белого, в «Повести» совершенно устранена граница между стихами и прозой. Но в отличие от приема, примененного с этой целью Белым, Иванов границу между стихами и прозой устранял по библейскому образцу, т.е. особой ритмической организацией не формальных средств выражения, а семантического их содержания, не на силлабическом, тоническом или силлабо-тоническом принципе, а на принципе особого распределения семантических единиц, условно говоря, на семантическом принципе. Стихи эти у него, точно так же, как в Библии, нумерованы и объединены темой в небольшие главки, составленные из 10-20 стихов.

Таким способом получилась совсем своеобразная жанровая структура, которая основывалась на всей предыдущей русской литературе и в глубине своей таила родники, из которых вытекала — греческая античность Гомера, Эзопа, Эвклида, Платона, Аристотеля[17], византийская литература[18], Библия и народное русское

---

[11] Там же, с.261, стих 4.

[12] Там же, с.264, 271, 277.

[13] Там же.

[14] Там же, кн. VII, VIII.

[15] Там же, с.258.

[16] Там же, с.263, гл. VIII, стих 12. Связь между «Повестью о Светомире царевиче» и русским средневековьем первым отметил Борис Флиппов в своей статье «Вячеслав Иванов», опубликованной в кн.: Б.Филиппов. Статьи о литературе. OPI, London, 1981, с.70.

[17] Эти источники прямо приводятся во многих местах «Повести о Светомире». В качестве примера приведем хотя бы гл. X, XI второй книги «Повести...» — Иванов, I, с.290-292.

[18] О.Дешарт. Введение. — В кн.: Иванов, I, с.220.

творчество[19], сплетенное с влияниями азиатского Востока[20].

Мотивы из упомянутых источников сами собой напрашивались автору и по законам какой-то внутренней его логики связывались в вереницу с мотивами его личной жизни[21], то есть автобиографическими моментами и личным духовным опытом автора[22], мотивы эти перекликаются с некоторыми другими произведениями автора (например, со стихотворением «Сомнение» и др.).

Как из столь разнообразного материала получилась новая форма, помогают нам понять сам Вячеслав Иванов в статье «Мысли о поэзии» и свидетельство Ольги Александровны Дешарт.

Иванов в этой статье излагает свои воззрения на форму вообще, которые, конечно, проявляются и в форме его собственных произведений. Он пишет: «...размышления об искусстве приводят нас к выводу, что понятие формы художественной двулико, что различны должны быть форма зиждущая — forma formans и форма созижденная — forma formata» (forma formans — в противоположность внешней форме совершенного произведения — forma formata есть та действенная сила, внутренняя форма, которая в творческом разуме образует канон, модель будущего произведения).

Прежде чем сказаться в слове и мраморе, в звуках и красках выражает в душе большого мастера всю полноту и единственность интуиции, рождающей искусство». Forma formata — это «само» произведение как вещь (res) в мире вещей. «Искусство не есть механическое соединение какого-то *что* с каким-то *как*, а целостное двойное *как*». В применении к «Повести о Светомире царевиче» эти соображения автора указывают на способ становления и характер ее формы. Она состоит из элементов целого ряда литературных форм и зиждется на многовековом литературном опыте. Как «созижденная» forma formata — она синтетична и «означает» современную победу над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенции, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели[23].

---

[19] Там же.

[20] Примеров тому в «Повести...» большое количество. Хотя бы афоризмы в кн. I, гл. XVI в: Иванов, I, с.271-2.

[21] В этом отношении бросаются в глаза некоторые факты из жизни Зорислава и Светомира. Так, например, Светомир и Зорислава болеют скарлатиной. Зорислава, как и жена Вяч. Иванова, Л.Д.Зиновьева-Аннибал, умирает от скарлатины. Светомир, как и Вяч. Иванов, и после смерти жены продолжает живой контакт с ней. Они разговаривают, обмениваются мнениями и т.п. Ср. также любовь падчерицы и отчима Отрады и Лазаря и брак Вяч.Иванова с дочерью Л.Д.Зиновьевой, Верой Шварсалон, и т.д.

[22] О.Дешарт. Введение. — В кн.: В.Иванов, I, с.219-220.

[23] Forma formans e Forma formata — Иванов, III, с.675.

О.Дешарт свидетельствует, что в личном разговоре с ней Вяч.Иванов об этой форме, то есть о жанре своего произведения, сказал следующее: «Это — проза... Да, проза особая, а все же проза, в этом-то и разгадка. «Повесть о Светомире царевиче» рассказывает келейник... Сказание старца-инока... этот просто записывает, что видит и слышит... «Летописец»? Пожалуй... Может быть, он и не один...»[24]. Своеобразность этой «прозы» сразу же почувствовала О.Дешарт, которая об этом пишет: «Он прочел написанное за ночь: две главки. Прочитанное меня поразило своей необычностью, показалось значительным, убедительным; язык с налетом старины по особому ритмичный, ни на чей язык не похожий». По ее мнению, образ Светомира «был навеян личностью юного царя виноградаря. Но в остальном жизнь царевича шла по другому пути»[25]. Образы героев — Светомира, Владаря, Отрады, Зореславы, Бориславы, Лазаря и др., общая атмосфера и события, с ними связанные и на их судьбу влияющие, кажутся во многом навеянными русской историей, в особенности временем становления единого всероссийского государства, эпохой XVI века и личности Ивана IV Грозного и его сына Федора Ивановича. Тут же предчувствуется гроза смутного времени и апокалиптические видения русской действительности, которые намекают на предреволюционную современность самого автора, на Россию его времени. Дух России пронизывает всю «Повесть о Светомире» и бьет из нее ключом то в образе «матери — сырой земли», то в сравнении Лазаря с Ильей Муромцем; то появляется как Змей Горыныч и Алеша Попович, то Царь-девицей озаряет все вокруг себя. О русском средневековье свидетельствует Иоанн Пресвитер и Епифаний Премудрый и мерцают мотивы «вещего сна Олега» в «вещем сне» Владаря, повести о Новгородском белом клобуке, Москвы как «третьего Рима», старцев-иноков и воинов-иноков, затем юродивых и неминуемого «Слова о полку Игореве». Мало того, дух русского средневековья оказывается живым и в современности Иванова и в нем самом в первую очередь, в его трактовке темы Христа и Антихриста, в понимании государства и взаимоотношения духовной и мирской власти, так называемых «тайных знаний», то есть мистического опыта, затем в его толковании понятия любви, жизни, смерти, ума, мудрости, души света. Именно тут он варьирует темы и поэтику русских символистов начала XX века, то есть идеи, которые, как можно предположить, когда-то прозвучали на его знаменитой «Башне». Душевное спокойствие, все тянущиеся рати и усобицы, неизвестность завтрашнего дня наряду с глубоким отвлеченно-философским содержанием таят в себе ясные отголоски «нового смутного времени» России в начале XX века. На основании этого «Повесть о Светомире царевиче» можно было бы определить и как своеобразную историческую повесть. Да и на самом деле эпическое

---

[24] О.Дешарт. Введение. — В кн.: В.Иванов, I, с.22.

[25] Там же, с.222.

начало в ней наличествует. Но оно находится только на поверхности ее и притом разбито философским и лирическим началами. Это в особенности видно в трактовке категории времени в этой повести. Время как будто бы «уничтожено» в ней, оно потеряло свою власть над событиями, вернее, здесь оно стало «всевременем». Иванов повествует о неизменных сторонах жизни человека, людей, человечества и народов, о все повторяющихся чертах характера, судьбах, событиях, явлениях, отношениях, которые подтверждают положительное и отрицательное начала в человеке и его мире, стирая границу между жизнью и смертью, приводя в соприкосновение все эпохи и показывая общения между живыми и умершими людьми.

В воспоминаниях «Далекое» Борис Зайцев рассказывает о своей последней встрече с Вячеславом Ивановым; писатель тогда прочел ему отрывки из «Повести о Светомире». Услышанное Зайцев воспринял как поэму, так он и называет последнее произведение Иванова. Все же Зайцев почувствовал незаурядность жанровой формы этого произведения и говорил о нем явно недоумевая. Что же касается содержания, у него осталось впечатление некоторой историчности, которую он связывает с сербской историей. Не зная всего текста, на основании отрывка, услышанного в течение каких-нибудь двух часов во время визита, не подготовленный к восприятию столь во всех отношениях необычного текста, Зайцев эту историчность принял конкретно, не поняв ее вневременного обобщенного характера событий и героев повести, не узнал в ней русской исторической почвы и связал ее с сербской. Почему именно с сербской? Зайцев не объяснил этого, но можно предположить, что к такому выводу его привели два факта. Первый — это язык «Повести о Светомире», в котором сплетены многие века развития русского литературного языка, начиная с церковнославянского и старославянского языков и кончая речью и поэтикой русского народного поэтического творчества и разговорной русской речью в ее синхронном и диахронном аспектах. Эта языковая масса гармонично организована и функционирует как художественный первоэлемент «Повести». В ней дружно проявляют себя библейская образность и ритм, античная афористичность, средневековая экстатичная эмоциональность и как бы нарочитая эллиптичность современной разговорной речи. Первый (библейская образность и ритм) и третий момент (средневековая экстатичная эмоциональность) производят впечатление поэзии. Афористичный стиль и повествование с помощью старинной и современной разговорной речи и фольклорная эпичность воспринимаются как специфическое прозаическое повествование. Подобная организация языковых средств могла произвести на Зайцева впечатление «поэмы», в то время как языковая архаичность «Повести», воскресающая и оживляющая особенности южнославянских языков, лежащих в основе старославянского языка, могла вызвать у Зайцева ассоциации с сербским средневековьем. Кроме того, к выводу о сербской истории как тематической основе «Повести», Зайцева могли привести собственные имена героев повести, которые являются соединением греческих, принятых с христианством русскими, и вытесненных ими народных имен

собственных, которые исчезли еще в доисторическом прошлом русского народа. Эти имена собственные наиболее часто встречаются у сербов. Кстати сказать, «Повесть о Светомире царевиче» отличается большим числом героев. Наиболее часто имена сделаны по двум старинным славянским моделям, которые до настоящего времени сохранились у сербов; например, имя главного героя создано с помощью суффикса «-мир» — Светомир (у сербов — Светомир, Славомир, Градимир, Велимир, Лубомир, Станимир, Живомир и т.д.). Активирована и древняя сербская, очень продуктивная, модель жеского имени, созданная при помощи суффикса «-слава» — Гориславa, Зореслава, Радослава (ср. сербские имена: Мирослава, Зориславa, Станислава, Дарослава, Драгослава, Верослава, Бранислава и т.д.). Но если эти две модели заимствованы Ивановым из старинной славянской ономастики, следы которой более или менее живы у всех славянских народов, то мужская ономастическая форма, сделанная при помощи суффикса «-вой», «-вое», «-ое», до настоящего времени жива только у сербов. По этой модели Иванов строит имена двух своих героев: Радивое, Боривое. У сербов же по этой модели, наряду с этими двумя именами, введенными Ивановым в «Повесть», создан целый ряд имен: Миливоје, Средоје, и т.д.

Здесь не место рассматривать этот слой и многочисленные слои «Повести о Светомире царевиче». Ономастическая система, впрочем, требующая особого анализа, здесь затронута только в том ее аспекте, который может помочь разрешению проблемы жанра, и мы заговорили о нем только для того, чтобы показать один из способов разрешения проблемы времени и пространства. Этим художественным приемом и ономастическим слоем Иванов проделал такие сдвиги во времени, которые «выбросили» его повесть из времени. Что касается пространства, то в «Повести о Светомире царевиче», по данным ономастического слоя, им охвачен весь славянский и общехристианский мир. Имена собственные героев «Повести» показывают, что все они до единого — славяне и христиане, причем, как это нередко бывает в литературных и сакральных текстах, в собственных их именах зашифрована их основная характеристика или функция в глобальном значении «повести» (Светомир — свет мира; имя Отрада соответствует однозначному греческому имени Евфросиния; Владарь — власть имущий, Володарь и др.). Таким образом, герои повести являются своего рода воплощенными идеями и представлениями Иванова и проявляют в «Повести» его мировоззрение. Равно так же, ономастическая система «Повести» является носителем целого ряда значений.

Таким образом, следует оспорить предположение о том, что Иванов брал собственные имена у сербов, и гипотезу о связи «Повести» с сербской историей, высказанную Зайцевым. «Повесть о Светомире царевиче» получила свое жанровое оформление от духовного наследия незапамятной русской старины, выросшей в течение многих веков до уровня современного европейского и мирового искусства.

Прот. К.Фотиев

«ДИОНИС И ПРАДИОНИСИЙСТВО» В СВЕТЕ НОВЕЙШИХ ИЗЫСКАНИЙ

К истории античных религий Эллады Вячеслав Иванов, по его собственному свидетельству, обратился под влиянием своей встречи со святынями Афин в начале века — размышлениям о главных темах античной религиозной стихии он предавался «на склонах Ликабетта и под колоннами Парфенона». К ним же, к этим святыням, приникал всего за двадцать лет до Вяч. Иванова Эрнест Ренан, автор «Жизни Иисуса»: Ренан, до конца оторвавшийся от того, что в течение двух тысячелетий составляло сущность духовной жизни европейского человечества — от евангельской веры — искал у древних алтарей Эллады ответа на извечные вопросы, на которые, по его убеждению, традиционные верования христианства были бессильны ему ответить. Сколь различны, по своему духовному складу и мировоззрению, эти два паломника, восходившие к древним камням афинского Акрополя! Ренан нес к этим камням свои вопрошания сына духовно окраденного века. Вяч. Иванов внимал голосу эллинской религии, будучи укорененным в своем верном сыновстве христианской Церкви — ее ограды, если не считать короткого периода юношеского безбожия, он не покидал никогда — вся его жизнь прошла под знаком того, что выразил его друг Владимир Соловьев в словах: «...оправдать веру отцов, возведя ее на более высокую степень разумения». Религия Эллады была для него явлением культуры в первую очередь — прозрения этой религии он сам назвал «рассветными снами», для Вяч. Иванова они предшествовали явлению в мир Того, Кто в рождественском тропаре назван «светом разума» и «солнцем правды».

Но только ли высокое любопытство к полузабытым и отошедшим в историческую тень формам религиозного вдохновения вело Вяч. Иванова по пути его научных изысканий в области античной религии? Я убежден, что нет. Непоколебимо уверенный в истинности евангельского Откровения, оставаясь верным сыном Церкви, хотя все исторические немощи и отпадения христиан были ему столь хорошо известны, Вяч. Иванов, проживший почти половину своей жизни в XIX веке, не мог не чувствовать, что дух творческого вдохновения, пусть на время, от исторической Церкви отлетел. Насколько ярче, подлиннее свидетельствовало о своем религиозном вдохновении искусство Эллады, чем те упаднические, слащаво-

сентиментальные произведения, которые XIX век соглашался считать искусством религиозным! В этом отразился, конечно, духовный кризис XIX века, который не мог не обернуться грозными обвалами и, верим, катарсисом и обновлением в веке XX-ом. Вяч. Иванов — и это привело его к увлечению Фридрихом Ницше — остро ощущал, что то, что было явлено миру, как великое пророчество, как «победа, победившая мир», в исходе XIX века превратилось в банальный спиритуализм, в придаток к благонравному и скучнейшему буржуазному обществу, в «соль, потерявшую силу». Против этой измены возвысили свой голос Кьеркегор и Ницше, справедливо названный «русским Ницше» Леонтьев, а из сверстников Вяч. Иванова — Бердяев и несравненный Леон Блуа. Для Вяч. Иванова его обращение к религии Эллады было этапом на пути утверждения тех ценностей, от которых XIX век столь легкомысленно отвернулся, пытаясь уйти от таких начал, как страдание, жертва и очищение, избрав себе, как нового идола, идею научного и социального прогресса. В заключительной части «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванов писал: «Дионисийский восторг — единственная сила, разрешающая пессимистическое отчаяние, эту законную первую реакцию воззревшего духа на скорбь и муку живущего, на несомненную действительность крушения высоких надежд и торжества злых сил, на вечный ужас всепоглощающей смерти. Дионис учит дышать расширенно, полной грудью, дышать целым — с ним и в нем: тогда еще можно дышать».

Под напором «профессорской религии» христианство утратило не только свою «соль», но и щедрый, творческий перелив играющих красок, то, что Мандельштам назвал «игрой Отца с детьми», — это была та «игра», которую воспели Гуйцинга и Гуго Ранер в своих книгах, посвященных «играющему человеку», homo ludens. В виде статей «Эллинская религия страдающего бога» Вяч. Ивановым была напечатана в журнале «Новый путь» за 1904 год и в сменившем его ежемесячнике «Вопросы жизни» за 1905 год под заглавием «Религия Диониса». Докторская диссертация Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство», написанная в те годы, когда Вяч. Иванов был профессором классической филологии в Баку, была напечатана в 1923 году во Второй бакинской государственной типографии и, почти сразу после своего выхода в свет, стала библиографической редкостью: она будет возвращена читателям в Полном собрании сочинений Вяч. Иванова. Этим, а также отсутствием перевода «Диониса и прадионисийства» на иностранные языки, объясняется, что авторы, такие, как Otto, Jünger и Jeanmaire*, писавшие о религии Дио-

* Walter F.Otto. Dionysos, Mythos und Kultus. Ed. Klostermann, Frankfurt/M, 1933; Friedrich Georg Jünger. Griechische Götter. Apollon. Pan. Dionysos. Frankfurt/M, 1943; H.Jeanmaire. Dionysos, histoire du culte de Bacchus. Paris, 1951.

ниса хронологически позднее, чем Вяч. Иванов, с его работами не были знакомы.

Более того, на труды Вяч. Иванова по античной религии не ссылается даже Алексей Федорович Лосев, патриарх русской школы античников, первая работа которого — «Эрос у Платона» — вышла в 1916 году. С тех пор А.Ф.Лосев, которому в настоящее время девяносто три года, опубликовал более трехсот работ, из которых более тридцати — монографии объемом от двухсот до девятисот страниц. В своей многотомной «Истории античной эстетики» Лосев приводит стихи Плотина в переводе Вяч. Иванова, но ссылок на работы Вяч. Иванова в области античной религии его труды не содержат: еще одно свидетельство о том, в каких бесконечно трудных и противоестественных условиях развивалась русская наука после революции. После того, как Вяч. Иванов покинул Баку в 1924 году и навсегда уехал за границу, между ним и учеными на родине легла почти непроходимая пропасть. Статья о Дионисе в двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (Москва, 1980) написана А.Ф.Лосевым — но и там ссылок на труды Вяч. Иванова нет, — хотя методологически все авторы статей в этой Энциклопедии начинают библиографические указания с перечисления трудов по соответствующему разделу, вышедших на русском языке. Это тем более удивительно, что в Краткой Литературной Энциклопедии (Москва, 1966, т. 3, с.38) в статье о Вяч. Иванове упоминаются и «Эллинская религия страдающего бога», и «Дионис и прадионисийство» с упоминанием года публикации. В статье о Вяч. Иванове в Большой Советской Энциклопедии за 1933 год (том 27) труды Вяч. Иванова по античной религии не названы. В качестве курьеза отмечу, что в Большой Советской Энциклопедии 1952 года вообще нет статьи о Вяч. Иванове.

Разрешите коротко ознакомить вас с основными тезисами книги «Дионис и прадионисийство»:

1. Культу, который позднее получил имя Диониса и стал общенародным признанием его божества, предшествовали называемые Вяч. Ивановым прадионисийские культы, которые развивали порознь те отдельные элементы, которые впоследствии религия Диониса в себе объединила.

2. В дионисизм, как и в предшествующие ему культы прадионисийского оргиазма, вошли следующие элементы:

а) Отождествление оргиастической жертвы, первоначально человеческой, с самим божеством, которому жертва приносилась.

б) Отождествление участников этого оргиастического действа, которые достигают состояния энтузиазма, или богоодержимости, с самим божеством.

в) Участникам оргиастического действа присуще двоякое представление о божестве: во-первых, как о всевластителе как верхней, так нижней подземных сфер, как области живых, так и «долины вечной тени», и, во-вторых, как о жреце, то есть растерзателе жертвы, с одной стороны, и как о божестве, которое само приносится в жертву, которое претерпевает смертные муки и умирает.

Эта двойственность содержит в себе центральные атрибуты, которые усвояют-

ся божеству — оно есть, одновременно, и умерщвляющее и претерпевающее смерть начало.

г) В эпоху прадионисизма в культе явственно преобладает женское начало: Дионису неизменно сопутствует некая земная по своему естеству мать: это или Семела (Земля) или оргиастическая Деметра (Земля и Мать одновременно) или, наконец, подземная Персефона.

С этим торжеством женского начала соседствует в культе Диониса стремление видеть в нем исключительно эманацию Зевса — Дионис есть небесная влага жизни, которая течет из лона Зевса-Одождителя в Нису — в рай дионисизма. В дальнейшем развитии культа мы видим совмещение этих двух начал — бог-Дионис понимается уже дважды выношенным — как матерью, так и отцом, — он «двуматерний» и «дважды рожденный».

д) Дионис и в позднейшем развитии его культа неизменно делит престол с женскими божествами — в первую очередь с соприродной ему Артемидой. Ее место, особенно после того, как ее культ сливается с почитанием ее брата Аполлона, занимается и другими носительницами женственного божественного начала: Великой Матерью в Малой Азии, Великой Богиней на о. Лемносе, кипрской Афродитой и, наконец, Палладой Афиной, в чем Вяч. Иванов видит победу, одержанную в Афинах сторонниками орфических культов.

Только в исследовании Вяч. Иванова мы находим гипотезу деления религии Диониса на два культа — материковый и островной. Вот несколько из тех морфологических культовых параллелей, которые Вяч. Иванов намечает:

На материке:	*На островах:*
Бог — змий и младенец.	Бог-бык.
Тирс и светоч. Плющ.	Обоюдоострая секира, двойной топор. Виноград.
Молодой олень, козел, лисица.	Дельфин, лев, пантера, рыба.
Растерзание, как священная игра.	Отсечение головы, как скрытый фаллический культ.
Змия, фаллос.	Ковчег на водах, расцветающее из ковчега древо жизни.
Дионис — горний ловчий.	Дионис морской, плавающий или ходящий по водам, рыбарь.

Древнейшая форма дионисизма, по убеждению Вяч. Иванова, — оргиастический культ пра-Диониса-быка, зародившийся на о. Крите под влиянием религиозных обрядов-символов Малой Азии и Египта.

Афинские государственные обряды, согласно толкованию, которое дает Вяч. Иванов, — слияние двух самобытных культов: материкового, уже дионисийского, в основе которого лежит оргиазм горных мэнад, с прадионисийским, пришедшим с островов. Это слияние, по мнению Вяч. Иванова, есть рождение религии Диониса уже в полном ее составе.

Наиболее самостоятельной гипотезой, которую выдвигает Вяч. Иванов (ее мы не находим, даже в зародыше, у авторов, писавших на эту тему хронологически позднее), представляется мне его попытка осмыслить те причины, которые привели к слиянию различных религиозных элементов в единую культовую форму дионисизма. К самопроизвольному сельскому оргиазму, который присущ большинству земледельческих племен на культурной ступени первобытной магии, в религию Эллады очень рано влился культ героев с его поминальными плачами на заповедных курганах и в других местах захоронений. Из этого поминального плача родилось патетическое отношение к религии вообще: боги начали мыслиться как подверженные не только страстям, но и мучительному, подчас жертвенному, умиранию. Отсюда рождается чувство неудовлетворенности аристократически-успокоенными образами гомеровского Олимпа: религия Эллады отправляется на поиск синтеза бога и героя, она жаждет образа сына божия, умирающего, как герой, жертвенной смертью и воскресающего, как бог: живая влага бессмертия исходит от верховного божества и орошает бога-сына, даруя ему всепобеждающие творческие потенции. С этим неразрывно связана присущая всем арийским культам вера в исход души из «долины смертной тени» в навьи дни весеннего праздника первых цветов, вера, питающая радость земного чадородия.

Дифирамбический характер дионисизма, антиномическое принятие как скорбного плача перед лицом смерти, так и радости постоянно-творимой победы над ней, были, как показывает Вяч.Иванов, необходимой и единственной в своем роде предпосылкой для рождения греческой трагедии. Приближаясь к концу своего исследования, Вяч. Иванов пишет: «Трагедия была глубочайшим всенародным выражением дионисийской идеи и вместе — последним всенародным словом эллинства. Вся эллинская религиозная жизнь и, в частности, все эллинское мифотворчество преломилось через нее в дионисийской среде. Конец трагедии был концом эллинства и началом эллинизма» (с.285).

Заканчивая этот, с неизбежностью предельно сжатый обзор оценок и гипотез Вяч. Иванова, нам необходимо поставить вопрос о колыбели, культ Диониса породившей. Названные мною выше исследователи, которые писали на эту тему после Вяч. Иванова, согласно возводят место зарождения культа к минойскому Криту и к Малой Азии, лишь Вяч. Иванов склонен видеть истоки культа также и в Египте. У Отто и у Jünger'а эта тема лишь намечена, Jeanmaire вовсе не касается этой темы и уделяет чрезвычайно мало места анализу того, что так старательно исследует Вяч. Иванов, а именно — прадионисийству как законченному в себе религиозному феномену, без которого позднейший культ Диониса как бы повисает в воздухе. Было бы в высшей степени интересно проследить и у Отто, и, особенно, у Jünger'а их изложение развития культового начала Эллады, перерастание культа в трагедию и его продолжающуюся жизнь в греческой трагедии. Я лишен возможности сделать это в моем кратком реферате. Хочу лишь указать на то, что книга Jünger'а представляется мне самым значительным из того, что было за последние

десятилетия написано о греческой трагедии вообще. Эта книга, лишенная даже ссылок и библиографии, написана как бы «на одном дыхании», и в этом смысле она захватывающе-адекватна своей великой теме.

Итак, Египет. По этому поводу Вяч. Иванов пишет:

«Орфики учились у египтян — и через их посредство религия Осириса наложила свою печать на аттический государственный культ Диониса (...) В Египте эллинские теологи узнали мистическую тайну, что расчленение бога обусловливает собой его возрождение и что уподобление человека богу страдающему (...) есть залог воскресения человека с богом воскресающим. ...Во всяком случае, мистическую религию эллинства вырабатывал сообща союз Дельфов, пифагорейства и орфизма под непосредственным влиянием Египта».

«И, прежде всего, уже даны были в народном веровании представления о божественных страстях, о рождении на земле сына божия, умирающей и воскресающей ипостаси отца, вера в возврат душ из царства загробного, таинственные обряды жертвенного растерзания божественной плоти и причащения ей — и многое другое, как почитание гроба и ковчега, до культа отделенной от туловища головы».

Хочу отметить, что ни один из вышеназванных авторов не уделяет, в этой связи, внимания тому, что может быть названо иконографическим развитием образа Диониса, — у Вяч. Иванова этот подход отсутствует, быть может, потому, что в Баку у него не было необходимых для подобного анализа источников.

Между тем, в музеях Европы и Северной Америки (Флоренция, Мюнхен, Бостон) мы находим многочисленные изображения Диониса различных эпох. С описания одного из этих изображений начинает свой анализ Jeanmaire: на сосуде работы Эрго́тимоса, который хранится в Национальном музее во Флоренции, мы видим Диониса в толпе других богов: он облечен в длинный хитон, украшенный геометрическим и цветным орнаментом, светлое покрывало наброшено на его плечи, обнаженные руки поддерживают амфору.

В мюнхенском собрании античного искусства мы видим погрудное изображение Диониса на кратере VI века. Его малоазийские — или египетские? — корни бросаются в глаза — непропорционально крупный размер глаз, клиновидная борода, наплечие в виде скрещенных лап леопарда с крупными когтями. Пройдет еще три века, пока, уже в эпоху Александра, будет нам явлен образ до конца эллинизированного Диониса: юный, безбородый, обнаженный бог возлежит на спине легко несущего его пятнистого леопарда; его правая рука обнимает выгнутую шею животного, в левой он держит увитый плющем тирс. Короткие волосы — у его предшественников VI века волосы были заплетены в тугие косы, ниспадающие на плечи, — увиты венком из лавровых и виноградных листьев. Это — поздний образ Диониса уже эллинистической эпохи — и образ этот окончательно подчинился столь знакомым нам канонам зрелого искусства Греции. Но как долог был путь такого развития, как долго продержались и в культе, и в образе Диониса его египетские корни!

* * *

В 1924 году, через год после того, как книга «Дионис и прадионисийство» увидела свет, Вяч. Иванов с дочерью и сыном покинули Баку. Начался последний — и столь творчески значительный — период жизни Вяч. Иванова. За эти двадцать пять лет — от приезда в Рим до кончины Вяч. Иванова 16 июля 1949 года — он редко возвращался к тематике культуры и религии античного мира. 14 января 1924 года здесь, в Павии, было написано стихотворение, которое можно воспринять как уже «программное», до конца продуманное и прочувствованное отречение Вяч. Иванова от «навьих чар» эллинизма, как его желание аскетически ограничить свой взор лишь тем, о чем говорит новозаветное Откровение, навеки оттеснившее «рассветные сны» Эллады в историческую тень. Вот это стихотворение:

Палинодия

Иль твой гиметский мед ужель меня пресытил?
Из рощи миртовой кто твой кумир похитил?
Иль в вещем ужасе я сам его разбил?
Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?
Но, духом обнищав, твоей не знал я ласки,
И жутки стали мне души недвижной маски,
И тел надменных свет, и дум Эвклидов строй.
Когда ж, подземных флейт разымчивой игрой
В урочный час ожив, личиной полой очи
Мятежною тоской неукротимой Ночи,
Как встарь, исполнились, — я слышал с неба зов:
«Покинь, служитель, храм украшенный бесов».
И я бежал, и ем в предгорьях Фиваиды
Молчанья дикий мед и жесткие акриды.

Фиваида — колыбель христианского монашества, место «невидимой брани» против бесов, «духов злобы поднебесных». Дикий мед и акриды — по свидетельству Евангелия от Марка, это — пища Предтечи — последнего пророка Ветхого Завета и первого пророка Нового. Окончательно ли Вяч. Иванов «покинул храм украшенный бесов»?

Прошло семнадцать лет, и поэт, подводя в «Римском дневнике 1944 года» итог своего творческого пути, пишет в стихотворении, датированном 27 сентября 1944 года:

Языков правду, христиане,
Мы чтим: со всей землей она
В новозаветном Иордане
Очищена и крещена.

О Слове Гераклиту голос
Поведал, темному, темно;
И шепчет элевсинский колос:
«Не встанет, не истлев, зерно».

Так говорило Откровенье
Эллады набожным сынам,
И Вера нам благоговенье
Внушает к их рассветным снам.

Итак — не отказ, не отвержение, а благодарное принятие тех драгоценных крупиц истины, которые навеки просияли нам в религиозном мире Эллады, что и позволило апостолу Павлу назвать алтари языческих Афин «святынями».

Е.Эткинд

ПОЭЗИЯ НОВАЛИСА: «МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

В 1909 году назревал кризис символизма; углубившись, он принял катастрофический характер годом позднее, в 1910-м. Предчувствуя распад вдохновляемого им художественного направления, Вячеслав Иванов обратился к поддержке иноземных союзников. Среди них главенствующее место занимал Фридрих фон Гарденберг — юноша, угасший в расцвете творческих сил более столетия назад, в 1801 году, и воплощавший для Вяч. Иванова черты давно выношенного им идеала. В статье «О Новалисе» (Новалис — псевдоним Гарденберга), написанной в качестве вступления к так и не осуществившейся книге, Вяч. Иванов называл своего любимца «христианским магом и теургом», приравнивая его к тем «царственным волхвам Востока, которые принесли из глубины своих таинственных и мудрых царств в дар Вифлеемскому Младенцу золото, ладан, смирну». А в предисловии к переводам нескольких стихотворений в журнале «Аполлон» (1910, № 7) читаем: «...огромное явление новой общеевропейской — точнее и определеннее — христианской культуры, каким представляется творчество гениального создателя «храмовой легенды» романтиков о Голубом Цветке». В 1915 году, когда символизм был, в сущности, уже достоянием истории, Вяч. Иванов вспомнил немецкого романтика в сонете памяти А.Н.Скрябина:

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
Что видят в снах себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Подобно Скрябину, Новалис для Вяч. Иванова не только художник; он повелитель Вселенной, его голосу подчиняются стихии природы. В самом деле, одной из особенностей ранне-романтической позиции Новалиса, как и его друзей по иенской группе, было желание выйти далеко за пределы искусства и заняться новым жизнеустройством, преобразованием не только «внутреннего человека», но и мира.

Символисты всегда стремились к преодолению границ художественного творчества — они создавали новое жизнеощущение; такое понимание своей функции

теснее всего связывало их с романтиками, прежде всего немецкими. Это высказал Александр Блок в докладе 1919 года: «Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремится стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира»[1]. Блок определяет романтизм как «жадное стремление жить удесятеренной жизнью»[2], а романтическое искусство как «способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»[3]. Блоковское понимание романтизма было близко к тому, которое выработал Вяч. Иванов за десять лет до того — в 1909 году. Предисловие, однако, написано позднее — вероятнее всего, оно окончено после 1914 года, когда вышла книга В.М.Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», на которую Вяч. Иванов ссылается с большим сочувствием.

Все лето 1909 года Вяч. Иванов был занят Новалисом; за десять недель он перевел множество стихотворений — два больших цикла, «Гимны к ночи» и «Духовные песни», стихи из романа «Генрих фон Офтердинген», а также другие поэтические произведения. К сожалению, готовая к изданию книга «Лира Новалиса» пролежала в рукописи 75 лет. Выйдя на свет в 1987 году, она, разумеется, обогащает русскую поэтическую культуру; однако сегодня Новалис воспринимается не так живо, как в ту пору, когда Вяч. Иванов к нему обратился как к союзнику. Недаром интерес к раннему немецкому романтизму и, в особенности, к Новалису, в какой-то момент возродился чуть ли не повсюду в Европе: в Бельгии и Франции (Метерлинк — «Le Trésor des Humbles», 1895), в Германии (Стефан Георге), в Австрии (Рильке). Для возрождения Новалиса в эпоху символизма более других сделал Метерлинк — он перевел его «Учеников в Саисе» и написал о нем большой очерк, смысл которого сводился к тому, что Новалис открыл глубинные мистические свойства души — без этого не было бы европейского романтизма: «Мы обладаем неким *Я*, которое глубже и неисчерпаемее, нежели *Я* страстей и чистого разума, — писал Метерлинк. — ...Все, что не выходит за пределы повседневного и рассудочного опыта, к нам отношения не имеет и нашей души недостойно. Все, чему можно научиться, не испытывая страха, нас унижает (Tout ce qu'on peut apprendre sans angoisse nous diminue)... Наша душа судит иначе, чем мы; она прихотлива и сокровенна. Она может содрогнуться от дуновения и не заметить урагана (Elle peut être atteinte par un

---

[1] Блок, IV, с.363 (О романтизме).

[2] Там же, с.367.

[3] Там же.

souffle et ignorer une tempête)[4].

Для Метерлинка, автора этих строк, Новалис — живое воплощение мыслителя и поэта, выражающего не внешний, а внутренний мир человека, его душу; он призван стать эмблемой новой поэтической эпохи, наступившей — вместе с французским символизмом — на исходе XIX века.

В России Новалиса переводил Ив. Коневской (1877-1901), талантливый юноша-поэт, родившийся через 105 и умерший ровно через сто лет после Новалиса (1772-1801); в России же о Новалисе впервые серьезно, с пониманием его литературного и внелитературного значения писал молодой В.Жирмунский в книге «Немецкий романтизм и современная мистика», который, до Блока, подчеркивает, что «романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания жизни (...) Литературное новаторство было только результатом глубокого перелома в душевных переживаниях»[5].

В чем же, с точки зрения Жирмунского, эта новая «форма чувствования»? В.Жирмунский сводит ее к мистическому чувству, которое он определяет как «живое присутствие бесконечного в конечном» (12), — оно влечет за собой все иные особенности романтизма; сюда относится и «поэтика тайны и настроения», и «борьба со словом, с образом, попытка вложить в него содержание более, чем обычное»[6]. Жирмунский устанавливает, что наиболее частое прилагательное, являющееся «постоянным определением мистического переживания» — *невыразимый* (unsäglich, unaussprechlich); с этим соотносится стихотворение Жуковского «Невыразимое» (1819). Исследователь подчеркивает и то, что у немецких романтиков первого поколения снимаются «отчетливые грани между пятью чувствами, чтобы в слиянии их добиться того, что невозможно в отдельности»[7], — отсюда увлечение музыкой и музыкальной стороной речи. «Разве содержанием должно исчерпываться содержание стихотворения?» (Новалис).

Новалис привлекал Вяч. Иванова многими особенностями личности и творчества: оценкой роли поэта, приравниваемого автором романа «Генрих фон Офтердинген» к жрецу, пророку или апостолу; философией «магического идеализма», видящей в поэзии не созерцание, как то было свойственно Гете, а теургию; мыслью, преодолевающей губительный для современного человека индивидуализм посредством подчинения личности религиозному переживанию или даже догмату; наконец, возвышением всеобщей религии над иными проявлениями духовной жизни, даже над поэтическим творчеством. Эти черты Новалиса отвечали идеалу Вяч.

---

[4] Maurice Maeterlinck. Le Trésor des Humbles. Paris, 1895, p.126.

[5] В.Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914, с.13-14. (Последнюю фразу — как, впрочем, и предшествующую — А.Блок выписал из В.Жирмунского).

[6] Там же, с.33.

[7] Там же, с.34.

Иванова; именно такой предшественник ему был нужен. Впрочем, там, где Новалис не дотягивал до «нужных» идей, Вяч. Иванов не останавливался перед некоторым преображением своего героя.

В статье о Новалисе, написанной увлеченно и с блеском, Вяч. Иванов подробно пересказывает одну из последних работ Новалиса (если не самую последнюю) — «Христианство или Европа» («Die Christenteit oder Europa», 1799), долго остававшуюся неопубликованной (до 1826 г.), в частности, от того, что печатанию ее воспротивился Гете. Свою статью (подзаголовок — «Фрагмент»; автор иногда называл ее «речью») Новалис начинает с апологии Средневековья: «В прекрасное, лучезарное время Европа была христианской, и *единое* христианство населяло эту благоустроенную для людей часть мира (...menschlich gestalteten Weltteil)». Новалис славит ту пору, когда «*единый* глава, не обладавший большими светскими богатствами, управлял большими политическими силами, сплачивая их воедино», и когда «каждый человек мог радостно нести повседневное бремя своего труда, ибо святые люди (папы) готовили ему уверенное будущее, обеспечивали ему прощение всякого греха, уничтожение всякого темного пятна, легшего на жизнь, и несли ему свет». Итак, статья Новалиса открывается хвалой средневекового благочестия, папства, цехового устройства. Далее следует апология миссионерства, паломничества к святым местам и католической церкви, умевшей противостоять «несвоевременным опасным открытиям в области науки», ибо люди, утратив благоговейное уважение к своей земной родине, утратят уважение и к небесной отчизне, и к собственному роду, — они предпочтут ограниченное знание безграничной вере и приучатся презирать все великое и чудесное, рассматривая таковое как подчиненное мертвой закономерности». Новалис все снова и снова восхваляет духовную власть римских пап, он повторяет восклицания восторга, обращенного к Церкви: «Таковы, — пишет он, — важнейшие прекрасные черты истинно-католических или истинно-христианских времен». Новалис не устает подчеркивать тождество христианства и католичества. С досадой говорит он о протестантах: они, хотя и были справедливы в своем восстании против мертвой буквы окостеневшей догмы и рождавшегося деспотизма церковных владык, сыграли зловещую роль: «разделили неразделимое, разъединили единую Церковь», положили начало хаосу и новому догматизму, более опасному, нежели прежний, ибо «Лютер вообще произвольно обращался с христианством, игнорировал его дух, ввел иную букву и иную религию» — Лютер превознес филологическую науку, вытеснившую подлинное христианство. Для Новалиса укрепление Реформации — это безусловная победа светского начала и гибель христианства («Mit der Reformation wars um das Christentum gethan»); несмотря на усилия иезуитов, протестанты в союзе с еретиками-учеными одержали верх: «Знание и Вера вступают в непримиримое соперничество», и торжество Знания закономерно приводит к французскому Просветительству и кровавой революции. Спасение человечества — в новой Вселенской Церкви, которая обеспечит наступление «священного времени вечного мира, когда столицей вселенной

станет новый Иерусалим».

Вяч. Иванов приводит важнейшие фрагменты статьи Новалиса и, обобщая, видит в ней «исповедание католической веры». Вот общая оценка Ивановым «речи» Новалиса, в течение почти столетия вызывавшей бесчисленные нападки: «Наполеон поставил себе целью осуществить неслыханный синтез: синтез революции и всемирной, по-новому иерархической и религиозной монархии. Новалис в сфере духа замыслил поистине то же самое: впрячь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности, как Дантова грифа, что влечет райскую колесницу, окруженный Верою в ризах белых, Надеждою в земных и Любовью в алых. Ибо Новалис был первый, кто властно позвал новое мятежное человечество, не выходя из рядов его, в старый, родной, Отчий дом».

Нет сомнений, что Новалис в статье «Христианство» — апологет католической церкви, причем всех ее аспектов. Русский германист Н.В.Гербель, сопоставляя Новалиса с его современниками, писал (в 1877 году): другие романтики, «думая положить в основу своего поэтического миросозерцания христианский взгляд на жизнь, грубо ударялись в узкое восхваление католицизма, не находя для защиты христианства достаточно нравственного материала в собственной душе; Новалис, напротив, умел с редкой ясностью взгляда пополнить именно этот пробел в воззрениях своих современников (...) Католицизм оказался слишком материален для его души, жаждавшей гораздо больше познавать, чем верить»[8]. Это верно, но слишком осторожно. Гербель здесь идет следом за немецкими историками, которые предпочитают говорить о «католических тенденциях»[9]; но такая оценка компромиссна. Александр Блок имел в виду прежде всего Новалиса (хотя, конечно, и Шлегелей, и Ваккенродера), когда в уже упоминавшемся докладе 1919 года сурово заметил: «Католицизм действительно стал могилой для некоторых представителей романтизма; в их жизни произошла трагедия; они захотели порвать с художественным творчеством во имя строительства новой жизни и сорвались в пропасть старой церкви»[10].

Новалис в статье о христианстве «более католик, чем папа»; однако, это отнюдь не говорит о единстве его взглядов и последовательности суждений. В том же 1799 году саксонские власти призвали поэтов создать новый протестантский молитвослов; на их призыв Новалис откликнулся и написал «Духовные песни», из которых многие вошли позднее в сборник церковных песнопений[11]. С католической точки зрения их весьма резко осуждали; так, старый Эйхендорф обвинял Новалиса

---

[8] Н.В.Гербель. Немецкие поэты в биографиях и образцах. Санкт-Петербург, 1877, с.346.

[9] Hans-Joachim Mähl. Nachwort. — In: Novalis. Werke in einem Band. Hanser, München, 1981, s.679.

[10] Блок, VI, с.364-365.

[11] Gerhardt Schultz. Novalis. Rowolt, 1969, s.131 f.

в пантеизме[12]. В сущности, Эйхендорф был недоволен протестантским характером Новалисовых песнопений — от автора «Христианства или Европы» католики были вправе ожидать иного.

«Духовные песни» Новалиса отличаются наивностью и простотой речи, выражающей детское простодушие прихожанина. Это связано с романтическим культом ребенка и детства, свойственным иенским романтикам: Фр. Шлегелю, Л.Тику, Новалису. Последний говорил: «Каждая ступень развития начинается с детства. Поэтому земной человек, обладающий наивысшим развитием, так близок ребенку»[13]. Историк немецкого романтизма Н.Берковский замечает, что XVIII век до романтиков «понимал ребенка как взрослого маленького формата, даже одевал детей в те же камзольчики, прихлопывал их сверху паричками с косичкой и подмышку подсовывал им шпажонку. С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые»[14]. Берковский ссылается на картины Филиппа-Отто Рунге (1777-1810), в которых ребенок — «корнесловие дня, его первичная идея». Культ детского сознания, как и отдельного от всякой официальной церкви частного человека, ведущего доверительный, дружеский разговор с Богом, — Христом или Богородицей, — таков общий тон «Духовных песен». Н.В.Гербель, сводя воедино мнения немецких критиков и выражая свое собственное, весьма компетентное, заметил, что в религиозных песнях Новалиса «нет и следа узкого католического взгляда на религию; напротив, даже в мистических вопросах он умел оставаться оригинальным поэтом, выводившим свои взгляды единственно из глубины собственной души. *Характер его духовных песен напоминает гимны первых веков христианства...*»[15]. Сам Вяч. Иванов говорил о «детской умилительной религиозности» Новалиса[16].

В самом деле, можно ли быть простодушнее и доверительнее, чем автор гимна IV, рассказывающего о пробуждении в человеке христианского чувства:

Unter tausend frohen Stunden,
So im Leben ich gefunden,
Blieb nur eine mir getreu;
Eine, wo in tausend Schmerzen
Ich erfuhr in meinem Herzen,
Wer für uns gestorben sey.

---

[12] Joseph Eichendorf. Uber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland. Leipzig, 1847, ss.53-55.

[13] Novalis. Schriften. Hsg. von J.Minor, 1907, B. II, s.121.

[14] Н.Я.Берковский. Романтизм в Германии. Ленинград, «Художественная литература», 1973, с.44-45.

[15] Н.В.Гербель, цит. соч., с.346 (курсив мой. — Е.Э.).

[16] Иванов, IV, с.406 («Лекция о Голубом Цветке»).

Прозаический перевод труден именно потому, что стихи здесь — намеренно инфантильные: «Из тысяч радостных часов, / Пережитых мною в жизни, / Мне запомнился только один; / Один тот час, когда в тысяче страданий / Узнал я в собственном сердце того, / Кто умер за нас». Из всех возможных вариантов Новалис выбирал неизменно самый бесхитростный.

Перевод Вяч. Иванова:

Хмель прошел часов счастливых,
Невозвратно-торопливых:
Верен был единый час, —
Час, когда в последней боли
Я познал, кто в сей юдоли
Чашу смерти пил за нас.

Стиль перевода не просто отличен от оригинала — он ему противоположен. Вместо простоты — усложненность, вместо прозрачности — темнота, вместо прямых значений слов — нагромождение фигуральных *(хмель часов, чаша смерти),* а, главное, вместо доверительного шепота — декламационная риторика. Вторая строфа продолжает то же противоположное развитие:

Meine Welt war mir zerbrochen,
Wie von einem Wurm gestochen
Welkte Herz und Blüthe mir;
Meines Lebens ganze Habe,
Jeder Wunsch lag mir im Grabe,
Und zur Qual war ich noch hier.

(Мой мир был погублен, поломан, / Словно подточенные червем, / Увяли у меня сердце и цвет; / Все достояние моей жизни, / Каждое мое желание лежало в могиле, / И я был еще здесь только для страданий).

Вяч. Иванов:

Лист был желт, и стебль несочен:
Корень сох, червем подточен, —
Блекнул дух мой, вял и хил.
Все взяла, в чем жизни сила,
Всех желаний цвет — могила:
Лишь для мук еще я жил.

Замена сравнения метафорой (вместо «Wie von einem Wurm...» — «Лист был желт...» и т.д.) и введение усложненного синтаксиса (вместо «Могила(1) взяла(2) все(3), в чем(4) сила(5) жизни(6), цвет(7) всех(8) желаний(9)» порядок оказался невообразимый: 3 — 2 — 4 — 6 — 5 — 8 — 9 — 7 — 1) создают не просто трудный текст, но речь, затемненную латинским синтаксисом.

Da ich so im Stillen krankte,
Ewig weint' und wegverlangte,
Und nur blieb vor Angst und Wahn:
Ward mir plötzlich, wie von oben,
Weg des Grabes Stein gehoben,
Und mein Innres aufgethan.

(«Когда я так страдал в тишине, / Постоянно плакал и хотел уйти / И оставался только из страха и суетности, — / Мне внезапно показалось, словно бы сверху / Подняли могильный камень / И открыли мой внутренний мир».)

Вяч. Иванов:

И когда душой недужной
Ждал конца я, безоружный
Разомкнуть проклятый круг, —
Вдруг — упал ли свыше пламень? —
Сдвинут был надгробный камень,
Грудь моя разверзлась вдруг.

Все по смысловому содержанию, казалось бы, совпадает, — вплоть до малых деталей. В то же время не совпадает ничего: стилистические расхождения оказываются философскими. Не все ли равно, как сказать? «И когда душой недужной Ждал конца я, безоружный Разомкнуть проклятый круг...» — это ведь и означает: «Когда я страдал и хотел уйти из мира, бессильный покончить с собой...»; в то же время это означает нечто в корне иное: другой голос, другие отношения между говорящим и слушающим, другое понимание Слова, а значит — *другая религия*. Переворот, совершенный Лютером, *филологический* (об этом говорит Новалис в статье «Христианство...») — переписав Библию и песнопения, он решительно изменил содержание христианства. Можно эту формулу перевернуть: изменив содержание христианства, он увидел необходимость переписать священные тексты в другом стилистическом ключе.

В Гимне IV есть еще одна строфа; цитировать ее не буду; расхождение такие же, как в трех рассмотренных. Вообще, сказанное о гимне IV относится ко всему циклу. Ограничусь несколькими примерами:

В Гимне I читаем:

Ein jedes Werk schien uns Verbrechen
Der Mensch ein Götterfeind zu seyn,
Und schien der Himmel uns zu sprechen,
So sprach er nur von Tod und Pein.

В переводе Вяч. Иванова первые два стиха переведены точно, другие два улетают в бесконечную даль:

Вся жизнь казалась преступленьем,
И человек — врагом небес;
Творец грозил богоявленьем,
Судья земли — грозой чудес.

Еще строфа из гимна I — предпоследняя:

Seitdem verschwand bey uns die Sünde,
Und fröhlich wurde jeder Schritt;
Man gab zum schönsten Angebinde
Den Kindern diesen Glauben mit;
Durch ihn geheiligt zog das Leben
Vorüber, wie ein sel'ger Traum,
Und, ew'ger Lieb' und Lust ergeben,
Bemerkte man den Abschied kaum.

(«С той поры у нас исчез грех, / И радостен стал каждый шаг; / Детям давали эту веру с собою / В качестве лучшего именинного подарка; / Исцеленная ею, жизнь текла, / Словно блаженный сон, / И, предаваясь вечной любви и радости, / Мы едва замечали разлуку».)

Вяч. Иванов:

Цветет юдоль Господним садом
И первородный грех исчез.
Наследьем лучшим нашим чадам
Мы завещали зов небес.
Родные к нам слетают звуки,
И плоти колыбель свята.
И в гордый час земной разлуки
Любимых жизнь не отнята.

Чтобы понять степень расхождения Вяч. Иванова с Новалисом, достаточно рассмотреть эти, похожие друг на друга, но и противоположные обороты:

Man gab zum schönsten Angebinde
Den Kindern diesen Glauben mit.

Наследьем лучшим нашим чадам
Мы завещаем дар небес.

Здесь *дети* заменены *чадами, вера — даром небес,* глагол *дать* — глаголом *завещать, именинный подарок — наследьем;* наконец, затемнен синтаксис:

Наследьем лучшим нашим чадам...

Следует читать: Лучшим наследьем...

Может быть, угол расхождения наиболее ясно проявился в так называемом «Большом песнопении о Деве Марии» («Das grosse Marienlied»); в немецком оригинале — смиренный тон, принятый ребенком, который обращается к любимой и почитаемой матери; он так ее постоянно и называет — *матерью,* не впадая в молитвенный экстаз, сохраняя нежную доверительность и заботливую любовь. Иисус на ее руках — вызывающий улыбку умиления ребенок, и божественность его упомянута тоже с улыбкой: «Der kleine Gott auf deinen Armen» (в переводе «Младенец Твой в сиянье рая...»). Но вот целая строфа для сопоставления (шестая):

Unzähligmal standst du bei mir	Ты предстояла часто мне
Mit Kindeslust sah ich nach dir,	Тебя следил я в тишине
Dein Kindlein gab mir seine Hände,	Младенец твой ко мне тянулся,
Dass er dereinst mich wieder fände;	Брал за руку, чтоб я вернулся,
Du lächeltest voll Zärtlichkeit	И с нежностью уста Твои
Und küsstest mich, o himmelsüsse Zeit!	Меня касались... Где вы, дни мои?

«Духовные песни» Новалиса повторяют песни Лютера, обновляя их применительно к языку и эстетическим вкусам конца XVIII века. Но близость к лютеровским образцам несомненна.

Другой поэтический цикл Новалиса, «Гимны к ночи», переведен Вяч. Ивановым прямо противоположным образом. В «Духовных песнях» он тщательно соблюдает внешнюю форму, радикально преобразуя стиль и, следовательно, глубинное содержание. В «Гимнах к ночи» он редко воспроизводит стиховую форму, зато сохраняет верность стилю и философскому содержанию.

Строфические композиции «Духовных песен» разнообразны; они рассчитаны на хоровое исполнение и должны, сменяя друг друга, вызывать сходную или, напротив, контрастную эмоциональную настроенность.

Вот как следуют друг за другом строфы:

I: Я4AbAbCdCd
II: X4AbAb—X5CC
III: Я4AbAb
IV: X4AAbCCb
V: X334435—AbAbCC
VI Я3AbAbCdCd
VII: Свободный стих
VIII: X4AAbCCb
IX: Я434abab
X: Я3AbAb
XI: Я4AbAb
XII: Я4aabb
XIII: X4AbAb
XIV: Я444445—aaBBcc

Из четырнадцати песен одинаковые строфы содержат лишь III, XI (Я4AbAb), близка к ним I (Я4AbAbCdCd); похожи VI (ЯAbAbCdCd) и X (Я3AbAb). Все остальные отличны друг от друга; иначе говоря, на 14 песен приходится по меньшей мере 11 строфических форм — Вяч. Иванов со свойственной ему виртуозностью воспроизводит их по-русски, ни разу не сбиваясь, да и не пытаясь приспособить песенные строфы к своему языку. Это относится и к № VIII, озаглавленному «Гимн» и написанному свободным стихом, свойственным немецкой поэзии, в частности, жанру гимнов (Hymnen) в творчестве Гете: Wandrers Sturmlied, Mahomets Gesang, Ganymed, An Schwager Kronos, Prometheus — 1772-1774) и чуждым русской (за редкими исключениями — ср. Фет, «Я люблю многое, приятное сердцу...», 1842). Начало новалисовского «Гимна» — в оригинале и переводе:

Wenige wissen	Многие ль знают
Das Geheimnis der Liebe,	О любви всю тайну?
Fühlen Unersättlichkeit	Сердце ненасытное
Und ewigen Durst...	В тех алчет всегда...

Не представляется ли тем более странным отступление от стиховой формы в «Гимнах к ночи»? *Гимн* — один из жанров немецкой поэзии, подражающий античному (Пиндару); Новалис создал свои *Гимны* как продолжение гетевского цикла 1772-1774 годов, сохранив верность свободному стиху. Правда, в журнале братьев Шлегелей «Athenaeum» (1800, август) они печатались наподобие фразы, в подбор, — однако, рукопись Новалиса свидетельствует о том, что для автора это были стихи такого же типа, как, например, «Ганимед» Гете или как его собственный «Гимн» из «Духовных песен».

«Гимны к ночи» — произведение большой глубины, редкой цельности и художественной законченности. В них опровергается классическое представление о божественности Света и его превосходстве над Тьмой — дня над ночью. Ночь — по Новалису — царство Вечности и Бесконечности, ночь духовна — в отличие от материального дня; день — земной, ночь — небесна. День — господство житейской суеты, ночь готовит человека к подвигу смерти, приобщению Вечности. Последнее стихотворение озаглавлено «Тоска по смерти» («Sehnsucht des Todes»). Русскому читателю этот комплекс идей хорошо известен по лирике Тютчева, во многом — прямо или косвенно — связанной с Новалисом (Н.Я.Берковский называет стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной» — 1836, «Ночь и день» — 1839, «Ночное небо так угрюмо» — 1865, «Не остывшая от зною» — 1851)[17]. Есть, однако, и другие образцы в русской словесности, которые подсказали Вяч. Иванову выбор — вместо свободного стиха — пятистопного ямба. Дело в том, что в 1830 году юный Лермонтов

---

[17] Н.Я.Берковский, цит. соч., с.193-194.

создал (явно под влиянием двух стихотворений Байрона — «Dream», «Darkness» — 1816) три стихотворения, озаглавленные каждое «Ночь» (I, II, III). Написаны они пятистопным ямбом (как и тексты Байрона):

Я зрел во сне, как будто умер я;
Душа, не слыша на себе оков
Телесных, рассмотреть могла б яснее
Весь мир — но было ей не до того;
Боязненное чувство занимало
Ее...

В этом духе Вяч. Иванов преобразовал большинство «Гимнов к ночи»; начало гимна I, посвященного хвале Света, звучит у Новалиса и у Вяч. Иванова так:

Welcher Lebendige,
Sinnbegabte,
Liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen
Des verbreiteten Raums um ihn
Das allerfreuliche Licht —
Mit seinen Strahlen und Wogen
Seinen Farben,
Seiner milden Angegenwart
Im Tage.

О, кто живой и чувством одаренный,
Превыше всех чудес, в пространстве зримых,
Не возлюбил всерадостного Света,
Его в лучах и красках вдохновенья,
С его сверканьем волн, цветистых радуг,
И вестью дня, что будит нас повсюду
Разлившимся присутствием его?

Слог Вяч. Иванова здесь совпадает со слогом немецкого оригинала: нет той величавой декламационности и темноты, которые затрудняют доступ к «Духовным песням». Своеобразная позиция Иванова-переводчика особенно ясна при сравнении его поэтических воссозданий «Гимнов к ночи» с ритмической прозой Ив. Коневского (Ореуса); у него только что цитированное начала Гимна I звучит так:

«Есть ли на свете живой человек, одаренный чувством, кто бы больше всех чудных явлений пространства, над ним распростертого, не любил всеотрадный свет с переливами красок и лучами его и с волнами, с благодатным его вездесуществом, не любил всебудящего дня?..»[18].

Иван Коневской воспринимает «Гимны к ночи» вне поэтической традиции; он предлагает читателю близкий перевод, игнорирующий своеобразие жанра, столь важного для немецкой поэзии и трансформированного в английской и русской литературах. Вячеславом же Ивановым поэтическая философия Новалиса

---

[18] Новалис. Гимн к ночи. Перевод Ивана Коневского. Опубликован в кн.: Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812-1970. М., «Прогресс», 1974, с.394.

прочитана сквозь лирику Тютчева, близкого к немецкому романтизму, и Лермонтова, от него далекого. Для Тютчева ночь — истинный облик мира, когда «бездна нам обнажена С своими страхами и мглами» и когда «жадно мир души ночной Внимает повести любимой...», ибо суть человеческой души — ночной хаос; день же для Тютчева — блистательный покров, наброшенный над «бездной безымянной Высокой волею богов». Для Лермонтова (вслед за Байроном) ночь — синоним смерти, а смерть — проклятие для человечества и природы:

Погаснул день! — и тьма ночная своды
Небесные как саваном покрыла...
...Вот с запада *Скелет* неизмеримый
По мрачным сводам начал подниматься,
И звезды заслонил собою...
И целые миры пред ним уничтожались, —
И все трещало под его шагами, —
Ничтожество за ними оставалось...

Вяч. Иванов использует лермонтовско-байроновский стих для опровержения этого взгляда. Впрочем, возможно, что Лермонтов в своих трех «Ночах» спорил именно с Новалисом, которого, вероятно, знал, а Вяч. Иванов, несколько десятилетий спустя, опровергал Лермонтова тем же Новалисом, но переведенным на русский сквозь стиховую форму Лермонтова. Сам Вяч. Иванов в собственном творчестве близок к тютчевскому взгляду («Тютчев — истинный родоначальник нашего истинного символизма», 1910). В стихотворении «Ночь» (1912), обращаясь к умершим, Вяч. Иванов называет Ночь

Невеста вечная Отца,
Им первоузнанная дочь.

И, Ночи таинством дыша,
Мы вами дышим: вас она
В себе лелеет; и душа
Раздельных вас — она одна.

Это близко к тому, что утверждал Новалис, видевший в ночи и смерти приближение к Богу. Надо полагать, что и поэтический спор Новалиса с Шиллером, автором стихотворения «Боги Греции», был Вяч. Иванову близок, несмотря на его античные пристрастия. «Боги Греции» (1788) — сетования Шиллера на то, что прекрасный, одухотворенный античный мир исчез:

В дни, когда покров воображенья,
Вдохновенно правду облекал,
Жизнь струилась полнотой творенья,
И бездушный камень ощущал.

Красота и радостное вдохновение Эллады уступило место угрюмому, аскетическому миру:

Все цветы исчезли, отлетая;
В жутком вихре северных ветров.
Одного из всех обогащая,
Должен был погибнуть мир богов.
Я ищу печально в тверди звездной:
Там тебя, Селена, больше нет;
Я зову в лесах над водной бездной:
Пуст и гулок их ответ!..

(перевод М.Лозинского)

Новалис (а вслед за ним Вяч. Иванов) повторяет картину, нарисованную Шиллером:

Verschwunden waren die Götter.
Einsam und leblos
Stand die Natur
Entseelt von der strengen Zahl
Und der eisernen Kette
Gesetze wurden.
Und in Begriffe
Wie in Staub und Lüfte
Zerfiel die unermessliche Blüthe
Des tausendfachen Lebens...

...Исчезли боги,
Безжизненно во гроб легла Природа,
Железными оковами ее
Связали числа и сковали меры.
Души живой избыток в пыль и воздух
Преобразили темные слова...

Сравнение каждой детали покажет близость перевода оригиналу — хотя Вяч. Иванов идет иногда чуть дальше в истолковании, чем надлежит переводчику (ср.: Begriffe — темные слова). Центральная полемическая идея Новалиса соответствует идее Иванова об отношениях античности и современности — прекрасного детства и мудрой зрелости человечества:

Ins tiefere Heiligthum
In des Gemüths höhern Raum
Zog die Seele der Welt
Mit ihren Mächten
Zu walten dort
Bis zum Anbruch

Des neuen Tags,
Der höhern Weltherrlichkeit.
Nicht mehr war das Licht
Der Götter Aufenthalt
Und himmlischen Zeichen —
Den Schleyer der Nacht
Warfen sie über sich
Die Nacht ward
Der Offenbarungen
Fruchtbarer Schoos.

...В святилище иное
И внутреннее — в душу человека,
И тайный храм его — сокрылась ты,
Душа Вселенной, с силами твоими,
В нем царствовать до нового рассвета.
И стал не свет убежищем богов
И знаменем небесным: в ризы Ночи
Божественные власти облачились,
И лоном откровений стала Ночь.

Перевод обоих поэтических циклов Новалиса свидетельствует о пристрастном отнощении русского поэта к своему немецкому предшественнику. Он хочет видеть его *цельным и единым,* устранить его противоречивую расщепленность, в переводе на свой язык усовершенствовать, даже идеализировать его. Основание для этого дает ему теория перевода, разработанная Новалисом, — она являет собой часть общей эстетической теории Новалиса. С точки зрения Новалиса, перевод может быть двух видов: грамматический и мифологический; первый — подражание оригиналу, второй — проникновение в его сущность, постижение его идеала. Перевод-миф не только точнее грамматического перевода, он может оказаться ближе к оригиналу, чем сам оригинал. Новалис: «Настоящий переводчик (...) должен быть поэтом поэта, и поэт должен у него говорить и по-своему, и так, как того хочет переводчик. В сходных отношениях состоят Гений человечества с отдельным человеком». Новалис настаивает на том, что подобным переводчиком, «поэтом поэта», может быть только «человек, в сознании которого полностью соединились поэзия и философия»[19].

Не таким ли переводчиком Новалиса оказался поэт и философ Вячеслав Иванов?

---

[19] Цит. по русскому переводу (Т.Сильман) в кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Документы под редакцией, со вступительной статьей и комментариями Н.Я.Берковского. Изд-во писателей в Ленинграде. Л., 1934, с.146.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Блок, I—VIII	А.А.Блок. Собрание сочинений. М.-Л., 1960-1963.
Иванов, I—IV	В.Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1971-1987.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1988
dalla New Press
COMO - Via Cosenz, 8
Tel. 27 54 47 - 27 32 81

L. 50.000 (IVA compresa - Prezzo indivisibile dei due volumi) 397341A

ISBN 88-221-0664-4