BEITRÄGE ZUR SLAVISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN VON WILFRIED POTTHOFF

Band 3

Vjačeslav Ivanov

Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph

Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums
Heidelberg, 4.–10. September 1989

Herausgegeben von

Wilfried Potthoff

HEIDELBERG 1993

UNIVERSITÄTSVERLAG C. WINTER

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
aus Sondermitteln des Bundesministeriums für Forschung und Technologie
und mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph: Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989 / hrsg. von Wilfried Potthoff. - Heidelberg: Winter, 1993

(Beiträge zur slavischen Philologie; Bd. 3)

ISBN 3-8253-0125-7

NE: Potthoff, Wilfried [Hrsg.]; Internationales Vjačeslav-Ivanov-Symposium ⟨04, 1989, Heidelberg⟩; GT

ISBN 3-8253-0125-7

Alle Rechte vorbehalten. © 1993. Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH
Photomechanische Wiedergabe und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen
nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Druck: Strauss Offsetdruck GmbH, 69509 Mörlenbach

Inhalt

Vorwort des Herausgebers IX

Robert Louis Jackson, New Haven:
Inaugural Address at the Fourth Symposium of the *Vjačeslav Ivanov Convivium* in Heidelberg, September 4, 1989 1

Wilfried Potthoff, Heidelberg:
Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph 5

Carol Anschuetz, Washington:
Ivanov, Critic of Modern Culture 14

Константин Азадовский, Санкт-Петербург:
Вячеслав Иванов и Ф.Ф. Фидлер 35

Николай Балашов, Москва:
Апокатарсис и дионисийские работы Вячеслава Иванова в издании его переводов Эсхила 58

Rosamund Bartlett, Oxford:
Ivanov and Wagner 67

Pamela Davidson, London:
Vjačeslav Ivanov's *Zimnie sonety* 84

Кирилл Фотиев†, Мюнхен:
Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова 106

Михаил Гаспаров, Москва:
Вера Меркурьева - неизвестная поэтесса круга Вячеслава Иванова..... 113

Donata Gelli Mureddu, Florenz:
The Tragedy *Prometheus* by Vjačeslav Ivanov 127

Константин Герасимов, Тбилиси:
Сонет Вячеслава Иванова *Поэт* в русской поэтической традиции 163

Кандида Гидини, Милано:
Литературная критика и герменевтика в работах Вячеслава Иванова о Достоевском: Некоторые общие замечания 190

Михаил Грабар, Париж:
Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: Литературоведческий диалог или взаимное непонимание 204

Elizabeth Gillette Jackson, New Haven:
Ivanov's *Ciurlionis and the Problem of the Synthesis of the Arts* 210

Миливое Йованович, Белград:
Вячеслав Иванов и Бахтин 223

Rolf-Dieter Kluge, Tübingen:
Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolistischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Skrjabin 240

Инна Корецкая, Москва:
Вячеслав Иванов и Максим Горький 250

Фаусто Мальковати, Бари:
История перевода поэмы *Человек* на итальянский язык 261

Antonin Meštan, Freiburg:
Vjačeslav Ivanovs Slavophilentum 267

Александр Парнис, Москва:
Вячеслав Иванов и Хлебников 277

Avril Pyman, Durham:
Vjačeslav Ivanov and *Novyj put'. Lico ili maska?* A disagreement between Merežkovskij and Ivanov as to how to put across the attitudes of the 'returning intelligencija' without shocking people of the Church 289

Андраш Сигетхи, Сомбатхей
Кризис гуманизма и попытка его преодоления у Вячеслава Иванова..... 307

Анджела Диолетта Сиклари, Милано:
Миф и символ – Андрей Белый и Вячеслав Иванов..... 314

Андрей Шишкин, Рим:
***Воспоминания прошлых лет* О. Павла Флоренского и автобиографические сочинения символистов** 326

Елена Смирнова, Санкт–Петербург:
Концепция гоголевского *Ревизора* у Вячеслава Иванова в свете современного гоголеведения 337

Victor Terras, Providence:
Bachtin or Ivanov? 344

Michael Wachtel, Princeton:
From German Romanticism to Russian Symbolism. Vjačeslav Ivanov's Reception of Novalis 349

James West, Seattle:
Ivanov's 'Minotaurs of the Mind': Myth, Ecstasy and Reason in the Religious Experience 365

Namenverzeichnis..... 379

Vorwort des Herausgebers

In dem vorliegenden Band sind die Beiträge des Internationalen Symposiums "Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph" vereinigt, das in Zusammenarbeit mit der Vjačeslav-Ivanov-Gesellschaft *Convivium* vom 4. bis 10. September 1989 an der Universität Heidelberg veranstaltet wurde. An dem Symposium, das aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragen wurde, beteiligten sich Teilnehmer aus den USA, Großbritannien, Frankreich, Italien, der damaligen Sovetunion, Ungarn, dem damaligen Jugoslavien und Deutschland. Die Eröffnung erfolgte am 4. September in der Alten Aula der Universität Heidelberg; die dort gehaltenen öffentlichen Vorträge von Prof. Dr. Robert Louis Jackson, Yale University, dem Vorsitzenden von *Convivium*, und Prof. Dr. Wilfried Potthoff, Heidelberg, sind den Symposiumsbeiträgen vorangestellt. Vom 5. bis 10. September wurden die Sitzungen des Symposiums im Internationalen Wissenschaftsforum der Universität Heidelberg abgehalten.

Es war dies die vierte Veranstaltung in einer Reihe, die 1981 in New Haven, dann in Rom 1983 und Pavia 1986 eingeleitet wurde und 1992 in Genf ihre Fortsetzung fand. Das Gesamtunternehmen trägt der unbestrittenen Bedeutung und Aktualität Rechnung, die Ivanov heute zunehmend, besonders auch in seiner Heimat, beigemessen werden. Das Heidelberger Symposium hat in diesem Rahmen die europäischen Wurzeln des Denkers eines von humanistischem Geist getragenen Kulturmodells, in seinem von der Jahrhundertwende ausgehenden Krisendenken der heutigen Zeit mit ihrem Finalismus besonders nahe, präzisiert, mit einer Fülle neuer Forschungserträge und Ergebnisse, die hiermit vorgelegt werden. Daß dabei angesichts des Bildungsgangs Ivanovs auch besonders die deutschen Implikationen Vertiefung erfahren haben, war nicht unbeabsichtigt und hat der Wahl Deutschlands als Gastgeberland Rechtfertigung verliehen. Auf die deutschen Beziehungen Ivanovs führte auch besonders die begleitende Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg vom 4. September bis 2. Oktober 1989 hin.

Die Herstellung der Textvorlage für den Druck haben Ol'ga und Svetlana Paršina, Johannes Woda und Michael Riedemann besorgt. Ihnen sei an dieser Stelle Dank abgestattet.

Wilfried Potthoff

ROBERT LOUIS JACKSON · NEW HAVEN

Inaugural Address at the Fourth Symposium of the *Vjačeslav Ivanov Convivium* in Heidelberg September 4, 1989

A few months before Rainer Maria Rilke's death, he wrote to his old friend, the painter and professor Leonid Pasternak, to tell him how meaningful Russia had been for him, Rilke, and to console Pasternak for the changes - the revolution - that had forced the painter into exile:

> Aber, wenn *wir* es auch nicht mehr in seiner Auferstehung erleben werden, das Tiefe, das eigentliche, das immer überlebende Rußland ist nur in die heimliche Wurzelschicht zurückgefallen, wie früher einst unter die Tatarstschina: wer dürfte zweifeln, daß es *da* ist und sich in seinem Dunkel, unsichtbar für seine eigenen Kinder, langsam mit seiner heiligen Langsamkeit, zu einer vielleicht noch fernen Zukunft zusammennimmt!

These lines come to mind today not alone in connection with the remarkable "Auferstehung" that we are witnessing today in Russia, but in connection with the name of the great Russian poet and religious thinker, Vjačeslav Ivanov. For Ivanov gave expression in his poetry and thinking to this "immer überlebende Rußland"; he was forever drawing from "its secret root-layer"; and it is not without reason that the Ivanov's *Povest' o Svetomire Careviče,* one of the poet's last works, reached deeply into the soil of Russian national culture. Let me say at once that Ivanov's close relationship to the root-layer of Russian culture has nothing in common with stockade nationalism, or the parade of village virtues, or senile nationalism that, unable to face its own bitter truths, revenges itself for its impotency by seeking out in other peoples the source of its own malediction and misfortune.

When Ivanov reaches into the root-layer of Russian culture, history, poetry, memory and misfortune, he invariably touches upon that which is universal, transcendent, all-encompassing, above all - life affirming. Even in the darkest moments of Russian history the sense of renewal is always present in Ivanov. Ivanov's *Winter Sonnets* were written in 1919 in such a dark period of Russian life. Profoundly typical of him were the last lines of the twelfth and final sonnet:

V noč' zimnjuju paschal'nyj zvon lovlju,
Stučus' v groba i mertvych toroplju,
Poka sebja v grobu ne primečaju.

(In winter night I sense the Paschal sound,
On graves, to hurry up the dead, I pound,
So long as I am not yet in the grave.)

This motif of resurrection - one that echoes for all humankind - found expression in Ivanov's attitude towards the Russian revolution. He wrote in 1935 to a Russian emigre who was distressed over the destruction of Russian culture:

> You mourn the destruction of Russian culture: but it has not been destroyed; rather it has been called upon for new accomplishments, to make a new spiritual consciousness. Moreover, just as there is one Truth, and one Beauty, so culture in the fundamental and final meaning of the word - culture as the spiritual self-definition and self-revelation of man - is an expression of universal unity and the task of universal unification. Thus Russian culture is only one of the types or one of the fringes of a unified culture. That which is immortal in art is immortal for all.

Such faith as is expressed in these lines - written in one of the darkest moments in human history, dark not only in Russia, but in Germany, in all of Europe - such faith could only have been possible for a man who had reached down deeply into the root-layer of a universal spiritual and religious culture. As poet, philologist, translator, classicist, theoretician of culture and religious philosopher Ivanov - the "Russian-European" as Fedor Stepun called him - reached back into history of culture, myth and religion, into the common spiritual memory of mankind. Ivanov's great Dionysus books were a point of confluence between east and west, just as his view of Christianity encompassed the idea of the union of eastern and western Christianity.

Ivanov's footsteps led him to the cultural sources of western and eastern civilization: they led him finally and always back to Rome - a city so congenial to his Russian universalism.

Vnov' arok drevnich vernyj piligrim.
V moj pozdnyj čas večernim 'Ave Roma'
Privetstvuju kak svod rodnogo doma,
Tebja, skitanij pristan', večnyj Rim.

(Again, true pilgrim of your vaulted past,
I greet you, as my own ancestral home,
With evening 'Ave Roma' at the last,
You, wanderers' retreat, eternal Rome.)

Yet between Russia and Rome, constituting the threshold of his life in art and thought and playing a decisive role in his development and work - was Germany: Ivanov's four or five years of intensive study in Berlin. Here was the legendary Mommsen, of course. And classical studies. But equally important was German classical philosophical culture, German literature and music. The names are familiar and grand: Novalis, Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche ("one who joins the company of the great modelers of the ideal: from an iconoclast he turns into an icon painter"). There was the "dithyrambic" Schiller in whose lyric and drama Ivanov found the "pathos of ecumenical art" (pafos sobornogo iskusstva) - all that Ivanov himself was to call for in his essays at the beginning of the twentieth century. And finally and first of all there was the mighty Goethe with his "alte Wahre" - that "old truth" that Ivanov was so fond of recalling. In Goethe, Ivanov saw a man who,

> summing up with Schiller his great century, without knowing it peered through the mist of the approaching new century into the distant problems of our days. The friend of Schiller, Goethe, created out of fullness and truly embodied the overflowing goblet. And yet his chief trait was the preservation of measure, that esthetic aspect of the law of self-preservation.

The full significance of German language and culture for Ivanov remains to be explored in all its depth and breadth. Yet what we know we know: Ivanov addressed the great humanistic culture of Germany with profound love and respect, and drank deeply of it.

Germans and Russians have sometimes been referred to as hereditary enemies. Yet Ivanov is testimony to the fact that Germans and Russians are hereditary brothers, sharing a profound spiritual and philosophical culture. Both Russia and Germany have experienced immense tragedies in their own lands: both, perhaps, are destined to redeem this past in ecumenical union - in *sobornost'* - in the spirit of Ivanov's "čelovek-edin".

It is more than appropriate, then, that we convene our fourth symposium of the Vjačeslav Ivanov Convivium in one of the oldest and greatest centers of German and European culture - the University of Heidelberg.

Let me recall that the first international symposium devoted to Vjačeslav Ivanov was held at Yale University in 1981. There we founded the *Vjačeslav Ivanov Convivium*. Lidija and Dmitrij Ivanov - two people who, along with Olga Deschartes, kept alive the literary heritage of Ivanov - were there at the founding. Since the passing of Lidija, Dmitrij Ivanov has constituted the heart of our great enterprise. Michele Colucci and Dmitrij Ivanov organized the second and brilliant symposium of the *Vjačeslav Ivanov Convivium* in

Rome in 1983. This gathering was followed in 1986 by the splendid symposium organized by Fausto Malcovati and Nina Kaucisvili in Pavia. The fourth symposium of *Convivium* supported by the University of Heidelberg and organized by Professor Wilfried Potthoff, promises to match our past symposiums. I wish to thank him, the Slavisches Institut and the University of Heidelberg for their warm hospitality.

We are gathered here together on the 40th anniversary of Ivanov's death to speak of Vjačeslav Ivanov. Ancient tradition in all cultures has it that the spirit of the deceased is present at all memorial gatherings for it. That is certainly true of the poet we are remembering today. In the words of Goethe:

> Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; Auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns.

WILFRIED POTTHOFF · HEIDELBERG

Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph

Die mit dem heutigen Tage beginnende Heidelberger Veranstaltung ist die vierte in einer 1981 an der Yale University begonnenen und in Rom 1983 wie Pavia 1986 fortgesetzten Reihe, und es erscheint opportun, nach den Gründen zu fragen, die es angemessen wie notwendig erscheinen lassen, Vjačeslav Ivanovs auch im vierzigsten Jahr seines Todes auf einem internationalen wissenschaftlichen Symposium zu gedenken.

Der russische Dichter Vjačeslav Ivanov wird von der heutigen Forschung als zentrale Gestalt der russischen Literatur der Jahrhundertwende und des Symbolismus gesehen, der als zugleich übernationale wie typisch russische Erscheinung des kulturellen Lebens von der Mitte der 1880-er Jahre bis 1910 zur beherrschenden Strömung in St. Petersburg und Moskau wurde. Wenn wir uns mit Ivanov befassen, stoßen wir somit zum Kern der russischen und europäischen Dimension der Jahrhundertwendeliteratur vor. Zugleich tritt bei der Beschäftigung mit Ivanovs Werk die Trennung zwischen Dichtung und symbolistischer Ästhetik und Poetik sowie umfassender Weltanschauung zurück. So wird der Blick frei für ein zeittypisches Kulturmodell, das zugleich von metaphysischem Optimismus und von tiefem Glauben an die reale Macht der Kunst getragen ist.[1]

Die inzwischen in sechs Bänden vorliegende Brüsseler Ausgabe der Werke Ivanovs[2] offenbart, wie sehr die strittigen Themen der literarischen Diskussion in der russischen Jahrhundertwende eigentlich Ivanovs Themen sind, die seinem Drängen nach einer kulturellen Standortbestimmung entsprechen. Die westliche Slavistik hat dieser Bedeutung Ivanovs entsprechend Rechnung getragen, während zugleich darauf hinzuweisen ist, daß

---

1 Johannes Holthusen, *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als europäischer Kulturphilosoph*. München 1982, S. 4.

2 Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*. Brüssel 1971 ff.

seit der Mitte der siebziger Jahre auch in der Sovetunion Ivanovs Gedichte in einer Auswahl wieder gedruckt vorlagen und daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ivanov inzwischen wieder möglich ist, wie die soeben erschienene russische Ausgabe der Aischylos-Übersetzung und der Umstand, daß in Rußland derzeit an vier weiteren Ivanov-Ausgaben zugleich gearbeitet wird, bestätigen.[3] Seit 1981 schließlich existiert die in New Haven gegründete Vjačeslav Ivanov-Gesellschaft *Convivium*, die sich die Erforschung von Werk und Wirkung Ivanovs zur Aufgabe gemacht hat.

Wenn Vjačeslav Ivanov als Dichter zunehmend neuer Schätzung unterliegt, als zentrale Gestalt für Ästhetik und Poetik der Jahrhundertwendeliteratur und des Symbolismus gesehen wird, so erscheint er als Denker besonders interessant und überraschend modern. Verwurzelt im Finalismus seiner Zeit, gab er ihrem Krisendenken Ausdruck und macht mit seinen Ansichten dem heutigen Betrachter die Parallele der Zeiten bewußt. Zur Überwindung von Krisenzeiten fand Ivanov als Träger eines europäischen Kulturoptimismus, der sich aus den Mythen Griechenlands, der Erwartung einer Versöhnung von Ost und West und einer Vorstellung zyklisch verlaufender Renaissance der Kultur nährte, die zunehmend religiös bestimmt war.

Die Motive dieser Vorstellung kehren mit ihren Symbolen des Opfers und Wiederentstehens in Ivanovs Kulturphilosophie stets aufs Neue und in vielfältigen Formen und Ausdeutungen wieder. Das Verhältnis zwischen dem Christentum und den alten Kulturen hat Ivanov freilich erst sehr spät auf eine griffige Formel gebracht, und zwar 1930 in dem an Charles Du Bos gerichteten Brief über sein Kulturverständnis:

> Allein das Christentum, insofern es die absolute Religion ist, hat die Kraft, das ontologische Gedächtnis jener Zivilisationen wieder lebendig zu machen, an deren Stelle es getreten ist, und deshalb erhält die christliche Kultur (d.h. die griechisch-lateinische Kultur unter ihren beiden Aspekten, dem des Ostens und dem des Westens) notwendigerweise universalen Charakter.[4]

In ähnlichem Zusammenhang spricht Ivanov einige Jahre später von der 'universalen Anamnesis in Christo' als Ziel der humanistischen Kultur.[5]

---

[3] In der *Biblioteka poėta. Malaja serija* erschienen 1976 die *Stichotvorenija i poėmy*. Die von N.I. Balašov verantwortete Ausgabe Ėschil, *Tragedii. V perevode Vjačeslava Ivanova* erschien 1989 in Moskau als Band der Reihe *Literaturnye pamjatniki*.

[4] *Sobranie sočinenij* III, S. 431.

[5] „L'Anamnesi universale in Christo..." In: *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la „Docta pietas"*. In: *Sobranie sočinenij* III, S. 433-450, *ibid.* S. 442.

Mehrere bei Ivanov rekurrierende Motive werden angesprochen: die Erinnerung (Mnemosyne), die Mutter der Musen, die platonische Anamnesis und die Wiedergeburt, das Wiedererstehen der ewigen Wahrheit. Die zugrundeliegende Vorstellung hat Ivanov immer wieder beschäftigt. Sie steht im Zentrum des 1921 erschienenen und auf dem Dialog zwischen Vjačeslav Ivanov und Michail Geršenzon in einem Sanatorium bei Moskau beruhenden *Briefwechsels zwischen zwei Zimmerwinkeln*. Der Text hat unter anderem die Aufmerksamkeit von Ernst Robert Curtius erregt, der noch in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* in dem Paragraphen über die „Kontinuität" Ivanovs Vorstellung von der „Kultur als initiativer Erinnerung" erwähnt.[6] Der Mythos des Wiedererstehens und der Wiedergeburt ist Kern der für Ivanov zentralen Vorstellung von kultureller Erneuerung, die zum sein Werk dominant durchziehenden Thema wird. Neben dem richtenden und reinigenden Feuer ist es das Gleichnis vom Tod des Weizenkorns aus dem Johannesevangelium, das zum Topos wird. Die Bibelstelle Joh. 12, 24, die schon der von Ivanov so hoch geschätzte Dostoevskij zum Motto der *Brüder Karamazov* gemacht hatte („Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte"), ist ihm zeitlebens wichtig geblieben. Schon in dem Aufsatz *Simvolika ėstetičeskich načal* deutet und paraphrasiert Ivanov die Evangelienstelle wie folgt:

> Leiden kann überhaupt als Verarmung und Entkräftung durch Absonderung verstanden werden. Und das welterlösende Leiden selbst ist nichts anderes als die Absonderung des zum Opfer Gebrachten, der auf sich allein die Sünden der ganzen Welt genommen hat. In der Welt besteht eine gegenseitige Bürgschaft der lebendigen Kräfte - gleichermaßen für Schuld und Barmherzigkeit. Das Opfer ist die Bezahlung eines einzelnen durch sich allein, für eine universale Bürgschaft. Wer sich von der Welt für die Welt absondert, stirbt für die Welt. Er muß kraftlos werden und sterben, wie der Same nicht keimt, wenn er nicht stirbt.[7]

Die 'gegenseitige Bürgschaft der lebendigen Kräfte' ist eine Lieblingsvorstellung Ivanovs, die besonders dazu angetan ist, seinen Optimismus im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung zu stützen. Die Absonderung des Opfers wird von der gegenseitigen Bürgschaft „angerechnet"[8] und ist nicht zu verwechseln mit der falschen Absonderung bzw. Loslösung des absoluten „Individualismus", die zur „Apostasie vom Ganzen" und letztlich in die

---

6 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern ²1954, S. 400.

7 *Sobranie sočinenij* I, S. 824.

8 *Krizis individualizma*. In: *Sobranie sočinenij* I, S. 831-840, *ibid.* S. 838.

„Wüste der Loslösung" führt.[9] Hier trifft sich Ivanov mit den Lehren des Starec Zosima in den *Brüdern Karamazov*, der von der Idee seines früh verstorbenen Bruders beflügelt ist, daß jeder Mensch „vor allen für alle und für alles" schuldig ist und daß alles menschliche Unglück in der „Absonderung und Vereinzelung" des modernen Menschen besteht, die an die Stelle der „Bruderliebe und der Einigung der Menschen" getreten ist.[10]

Durch die Lehre vom dionysischen Rausch, vom Erwachen des dionysischen Geistes in der Welt, so wie sie Ivanov aus seiner besonderen Rezeption Nietzsches verstanden hatte, und die Lehre vom Volkstum als dem übernationalen Träger der wahren Kultur und der *sobornost'* als Inbegriff universaler christlicher Glaubensgemeinschaft hat Ivanov der weiteren Entwicklung des russischen Symbolismus die Richtung gewiesen. Die Synthese dieser Vorstellungen hat zu einem verhältnismäßig radikalen Kulturmodell geführt, dessen 'Populismus' allerdings in einen Widerspruch zur doch auch weiterhin eher herrscherlichen und priesterlichen Selbststilisierung des symbolistischen Künstlers zu geraten drohte.[11] Romantische Vorstellungen mögen den Entwurf vom Volk als dem die Substanz der Kultur sichernden Element die Grundlage gegeben haben. Ivanov weist hier implizit auf Chomjakov hin. Aber auch Dostoevskij hat zur Kontinuität des Konzepts beigetragen, und noch in der großen Puškin-Rede von 1880 spricht er vom „rettenden Weg der demütigen Gemeinschaft mit dem Volk". Ivanov hat seit 1904 Symbole und Mythen auf das kollektive Gedächtnis des Volkes zurückgeführt. Baudelaires „forêt de symboles" ist ihm ein ursprüngliches Vermächtnis des Volks. Der Dichter, an dem sich das Gesetz der platonischen Anamnesis bewahrheitet, wird so zum „Organ des Selbstbewußtseins des Volks".[12] Auch wenn der Dichter in seiner inneren Freiheit zur Einsamkeit und zur Eigenständigkeit fortschreitet, so meint Ivanov, kann er nicht der „inneren Notwendigkeit" zur Rückkehr und zum Einswerden mit dem „angestammten Element" entgehen.

> **Er erfindet das Neue - und er findet das Alte. Immer weiter ziehen ihn die Luftspiegelungen unerkundeter Horizonte; aber - einen Kreis beschreibend, nähert er sich schon wieder den angestammten Plätzen.**[13]

---

9 *Ibid.*, S. 833.

10 Holthusen, *op. cit.*, S. 18.

11 Vgl. James West, *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic.* London 1970, S. 144.

12 *Poėt i čern'*. In: *Sobranie sočinenij* I, S. 711-714, *ibid.* S. 712 f.

13 *Ibid.*, S. 714.

Im Aufsatz *Krizis individualizma* von 1905 entwickelt Ivanov in Weiterführung seiner Auseinandersetzung mit dem Individualismus aus der europäischen Geistesgeschichte die These, daß dem höchsten Individualismus stets eine gegenläufige Tendenz zum Triumph der *sobornost'* entsprochen habe.[14] Ivanov gibt hier der modernen Metamorphose des Individualismus, die er als eine Art von Synthese des persönlichen Prinzips und des gemeinschaftlichen religiösen Prinzips ansieht, den Namen 'Anarchie'.[15] Wenn Ivanov allerdings in Anlehnung an Nietzsche vom Anstimmen eines „neuen Dithyrambus", vom „neuen Chor" spricht, aus dem der tragische Held hervorgehen muß, erhält die Vorstellung rein utopische Züge.[16] Ivanovs Aufforderung, hinfort in Freiheit nur dem Geist zu dienen und die im argen liegende Welt zu verwerfen, ist allerdings auch mit der Überzeugung von der besonderen Natur der Russen verquickt: „Die Sternenbilder haben uns (die Russen in besonderer Weise) zutiefst gutmütig gemacht - in der Seele".[17] Damit man diesen Gedanken nicht einseitig interpretiere, knüpft Ivanov an ihn den Hinweis auf den tragischen Helden Ivan Karamazov, der aus Mitleid mit den von den Türken gefolterten Kindern auf dem Balkan am Ende erst recht den Kodex des 'Immoralismus' verkündet und sich der 'imitatio Caesaris Borgiae' verschreibt.[18]

Natürlich ist die Geschichte des 'mystischen Anarchismus' in Rußland von Kontroversen bestimmt gewesen. Georgij Čulkov, Führergestalt der Bewegung, hat vom Freund Ivanov eher Zurückhaltung erfahren, wenngleich der Verfasser des Vorworts zu Čulkovs Buch *Mističeskij anarchizm* von 1906 niemand anderer als Vjačeslav Ivanov war. Dem Vorwort gab er bezeichnenderweise die Überschrift *Ideja neprijatija mira*, womit wieder direkt an Ivan Karamazov und Dostoevskij angeknüpft wird. Ivanov möchte den mystischen Anarchismus als Doktrin in jenen Bereich des geistigen Suchens verweisen, den man als das Nachdenken über die Wege der Freiheit, nicht aber über die Ziele der Freiheit bezeichnen müßte, und schlägt vor, dies „Hodegetik" [odegetika] zu nennen.[19] Im Zusammenhang mit einer solchen Wegweisung spricht Ivanov 1906 nur noch von den „fließenden Energien des un-

---

14 *Sobranie sočinenij* I, S. 836.

15 *Sobranie sočinenij* I, S. 836.

16 *Ibid.*

17 *Sobranie sočinenij* I, S. 840.

18 *Ibid.*

19 *Ideja neprijatija mira.* In: *Sobranie sočinenij* III, S. 79-90, *ibid.* S. 89.

endlich sich befreienden Geistes", möchte aber den positiven, konkreten Inhalt der inneren Erfahrung, die der mystische Anarchismus postuliert, nicht vorentscheiden.

Noch im Jahr 1919, als gesellschaftlicher Sprengstoff nach Ivanovs eigenen Worten alles ringsumher auf den Kopf gestellt hatte, was bislang noch unzerstört geblieben war, hielt er weiterhin an den Positionen eines religiös gefärbten Anarchismus fest. In der lesenswerten Abhandlung *O krizise gumanizma. K morfologii sovremennoj kul'tury i psichologii sovremennosti*, die nach der Revolution 1919 in den *Zapiski mečtatelej* erscheinen konnte, spielt Ivanov gegen einen unrealistisch gewordenen gesamteuropäischen Humanismus die Vorstellung von einer tragischen Weltgeschichte aus, die nicht aufklärerische Ideen im Sinne der französischen Revolution verwirklicht, sondern eher von der menschlichen Gleichheit in Sklaverei und Tod bestimmt ist.[20] Einem falschen humanistischen Pathos stellt Ivanov hier das religiöse Bewußtsein, die ewige Überlegenheit von Askese und Gnosis gegenüber. In dem Abschnitt „Der Humanismus und die Skythen" vertritt Ivanov die These, daß alle Relikte der humanistischen Menschenrechtsphilosophie des 18. Jahrhunderts und alles „rote Kulturträgertum" nichts daran zu ändern vermochten, daß der „Teig" der russischen historischen Wirklichkeit ohne „humanistischen Sauerteig" aufgegangen sei.[21] In dem „lebendigen Sauerteig" der Revolution vermutet er den alten „Willen Adams", einen zugleich guten wie bösen Willen, die „Einheit" aller Menschen zu verwirklichen.[22] Diesen Willen, den Ivanov ebenso auch in der Kunst am Werk sieht, möchte er „jenseits des Humanismus" durch eine neue Ethik der „gegenseitigen Bürgschaft des einen Gewissens" unterstützen.[23] Diese „mystische Vergesellschaftung des Gewissens", die wiederum auf Dostoevskij zurückgeführt wird, in diesem Fall auf Rodion Raskol'nikov als den vom Ganzen abgespaltenen und zum Ganzen zurückfindenden Verbrecher, ist für Ivanov die höchste Form der christlichen *sobornost'* und jedenfalls, wie er betont, „eine Stufe höher" als die ganze „schöne Menschlichkeit" in jedem Einzelnen, und gewiß kein „Humanismus".[24]

---

[20] Holthusen, *op. cit.*, S. 29.

[21] *O krizise gumanizma. K morfologii sovremennoj kul'tury i psichologii sovremennosti.* II. *Boj za telo geroja.* 3. *Gumanizm i skify.* In: *Sobranie sočinenij* III, S. 367-382, *ibid.* S. 376.

[22] *Ibid.*

[23] *Sobranie sočinenij* III, S. 380.

[24] *Sobranie sočinenij* III, S. 382.

In der Kunst sieht Ivanov den 'Transhumanismus' in der 'antinormativen' Musik Skrjabins und den zerlegten Geigenformen Picassos begründet, in denen das Allgemeine nicht mehr als symbolisches Prinzip der Struktur des Einzelnen dient, sondern als analytisches Reaktiv zunächst einmal Zersetzung hervorruft.[25] Gegenüber einer transhumanistischen Wirklichkeit in Geschichte, Philosophie und Kunst muß aber nun jedenfalls, wie Ivanov 1919 einräumt, die Rede vom „Chaos", das einen „Stern" hervorbringt, als inadäquate Metapher gelten.[26]

Ivanovs Äußerungen über den Transhumanismus, wie sie von ihm 1919 publiziert wurden, sind als Abgesang einer eigenständigen russischen Kulturphilosophie im Geist des Symbolismus bezeichnet worden.[27] In dem bereits erwähnten *Briefwechsel aus zwei Zimmerwinkeln* mit Michail Geršenzon ist zwar noch von der „Sünde der Individuation" und vom „Feuertod im Geist" die Rede, aber Gemeinschaftlichkeit wird hier doch sehr deutlich - im Gegensatz zur Periode des mystischen Anarchismus - nicht mehr als revolutionäre mystische Energie aufgefaßt, sondern als „Wunder der Erinnerung", der „Ur-Erinnerung der Menschheit", der Mnemosyne.[28] Der Dichter meint dazu 1920:

> So gibt es auch in der Kultur eine heimliche Bewegung, die uns zu den Urquellen des Lebens zieht. Es wird zu einer Epoche der großen, freudigen, alles erfassenden Rückkehr kommen.[29]

Diese Gedanken Ivanovs erfahren klarerweise Begründung wie Schärfung vor allem aus der Begegnung mit der deutschen Kultur, deren Betrachtung besonderes Anliegen der Tagung sein wird, insbesondere mit Nietzsche. Aber auch Mommsen, so berichtet Ivanov, hat in Seminaren immer wieder auf das Bevorstehen einer „barbarischen Renaissance" verwiesen.

Die vielgestaltige Begegnung Ivanovs mit dem deutschen Geistesleben wird im Zentrum der Überlegungen der folgenden Tage stehen. Ivanov war ein intimer Kenner Goethes, Schillers, des Novalis und E.T.A. Hoffmanns, die er zum größeren Teil übersetzte. Die Grundlegung von Begriffen fand statt im Studium der Geschichte und klassischen Philologie bei Mommsen und Hirschfeld in Berlin, in der Auseinandersetzung mit Nietzsches *Geburt*

---

25 *Sobranie sočinenij* III, S. 377 f.

26 *Sobranie sočinenij* III, S. 378.

27 Holthusen, *op. cit.*, S. 30.

28 *Perepiska iz dvuch uglov*. Berlin ²1922, S. 62 ff.

29 *Ibid.*, S. 64.

der Tragödie aus dem Geist der Musik. Frucht dieser Begegnung ist beispielsweise die kritische Schrift *Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlaß von Wilamowitz*, die 1933/34 in *Hochland* erschien. Ernst Robert Curtius wird seinerseits im *Briefwechsel aus zwei Zimmerwinkeln* das „nach Nietzsche wichtigste Wort, das je über den Humanismus ausgesprochen wurde", finden. Vielfältig sind die Beziehungen zu den Kreisen um *Die Kreatur*, *Corona* und *Hochland*. Die begleitende Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg (4. September - 2. Oktober 1989) mit insgesamt 16 Sektionen zu Leben und Werk Ivanovs macht es sich zum Anliegen, insbesondere in die deutschen Beziehungen Ivanovs Einblick zu geben, dies anhand einer Fülle von Originalmanuskripten der Übersetzungen und deutsch verfaßten Werke Ivanovs sowie der Korrespondenz mit Ernst Robert Curtius, Martin Buber, Martin Bodmer, Karl Muth, dem Herausgeber von *Hochland*, und vielen anderen.[30] Die Exponate sind erstmals aus dem römischen Nachlaß Ivanovs nach Deutschland gekommen und nur zum Teil in der römischen Ausstellung von 1983 zu sehen gewesen.[31]

Bewegend erscheint uns der Briefwechsel mit Ernst Robert Curtius und Martin Buber. Wir wollen aus zwei Schreiben der beiden an Ivanov zitieren:

[Brief von Martin Buber vom 1. August 1934]

Lieber und verehrter Herr Iwanow,
Ihr Brief hat mich sehr erfreut. Auf ihre so freundliche Frage nach meinen persönlichen Verhältnissen kann ich nur erwidern, daß es uns trotz etlicher Tribulationen verhältnismäßig gut geht. Meinen Lehrstuhl an der Frankfurter Universität habe ich natürlich verloren, aber ich habe mir in dem von mir geleiteten jüdischen Lehrhaus in Frankfurt eine Art von Ersatz geschaffen, und die Vorlesungen, die ich dort halte (hauptsächlich über jüdischen und christlichen Glauben), werden auch von Christen, insbesondere von christlichen Theologen, viel besucht. Gegenwärtig bin ich zu kurzer Erholung - bis Mitte August - in den Dolomiten, in der zweiten Augusthälfte habe ich ein paar Vorträge im Tessin zu halten, dann kehre ich nach Deutschland, in die unter schweren Umständen zu leistende, aber nicht erfolglose Arbeit zurück.
Das Convegno-Heft habe ich seinerzeit erhalten und mit starker Anteilnahme gelesen. Aus dem Heft spricht eine schöne und mir sehr erfreuliche Würdigung Ihrer Person und Ihres Werkes, verschiedenartiger Menschen gemeinsames Verständnis und gemeinsame Liebe.
Als ich Ende Juni in Berlin war, habe ich den jungen Verlagsbuchhändler Dr. Lambert Schneider nachdrücklich auf ihren „Dionysos" aufmerksam gemacht und ihm sehr

---

30 Dazu *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter - europäischer Kulturphilosoph. Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg (4.9. - 2.10.1989)*. (= Heidelberger Bibliotheksschriften, Bd 38.) Hrsg. von W. Potthoff. Heidelberg 1989.

31 Siehe dazu *Mostra bio-bibliografica. Vjačeslav Ivanov e la cultura del suo tempo. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, 25 maggio - 5 giugno 1983.* Catalogo a cura di Fausto Malcovati. Roma 1983.

empfohlen, eine deutsche Ausgabe davon in Angriff zu nehmen. Hoffentlich wird er es wagen. Es ist ein junger Mensch von besonderen Gaben und einer echten Begeisterung für alle Erscheinung des Pneumatischen.
Dagegen ist es mir nicht gelungen, den Schochen Verlag für die Arbeit von Schor zu gewinnen. Ich habe mit Herrn Schochen darüber gesprochen, aber ein Buch dieses Themas und dieser Art paßt seiner Auffassung nach, die ja die maßgebende ist, nicht in den Rahmen seines Verlags. Das Probematerial sende ich ihnen anbei zurück.
Mit den besten Grüßen von uns beiden
Ihr Ihnen herzlich ergebener
Martin Buber

[Brief von Ernst Robert Curtius vom 24. Juli 1933]

Hochverehrter Herr Iwanow!
Mit wehmütiger Freude empfing ich die italienische Ausgabe des Briefwechsels. Ihre gütigen Widmungsworte haben mich gerührt und beschämt.
Seit unserem letzten Briefwechsel hat sich vieles ereignet. Den ganzen Sommer und Herbst 1932 war ich krank: seelisch gelähmt durch tiefe Depression. Seitdem kann ich zwar wieder arbeiten, aber nur receptiv. In diesem und dem vorigen Semester habe ich mit meinen Studenten die lateinische Literatur des Mittelalters studiert. Inzwischen hat sich in Deutschland so viel verändert. Was ich 1932 schrieb, ist überholt - für lange, lange Zeit. Dennoch will ich glauben an Mnemosyne, an die unvergänglichen Initiationen, an die Idee des Thesaurus. Und ich bin nun, mehr als je, von tiefer Dankbarkeit erfüllt für die Begegnung mit Ihrem Werk. Es bedeutet mir Hoffnung, Tröstung, Stärkung. Es mahnt mich im allzu Vergänglichen an die ewige Glorie, auch wenn die nur als eschatologische Vision erscheint.
In Bewunderung und Verehrung
Ihr
Ernst Robert Curtius

Wir hoffen, daß die nachfolgenden Tage den Symposiumsteilnehmern im Geiste Ivanovs ein *convivium* sein werden.

CAROL ANSCHUETZ · WASHINGTON

Ivanov, Critic of Modern Culture

The originality of Ivanov's thought lay in his ability to pose questions ostensibly unrelated to antiquity in such a way that he could use historical methods to formulate a thesis about human psychology that was metaphysical in its implications yet, at the same time, also directly pertinent to his own real-life situation and that of his contemporaries. It all began with his passion for Lidija Zinov'eva-Annibal, in the throes of which he found himself at odds both with the morals of his time, to which he felt bound by Christian faith, and with Nietzsche's atheistic critique of the Judaeo-Christian tradition, which gave him reason to question the values of modern culture but to which his faith stood in contradiction. How might he break with the morals of his time without, like Nietzsche, declaring that God is dead? To answer this question, he reinvestigated the psychology of Hellenic religion, from which Nietzsche derived his two art impulses in *The Birth of Tragedy*.

His investigation showed that tragedy arose from the orgiastic worship of Dionysus, in which women induced the separation of their psyche from their body to achieve an active state otherwise comparable to the passive states of sleep or death. Once they had achieved the state of separation or, to use the Greek word, ecstasy, they were free to identify themselves with the god, who, by his nature, objectified it, and thus to perceive a metaphysical reality that transcends the limits of empirical psychology. The psychology of orgiasm is indeed timeless, necessary and therefore again possible, as Nietzsche maintained, but it is fundamentally religious in nature, not aesthetic, and receives its fullest historical expression in Christ, whose eucharist Ivanov regarded as an analogue of tragedy. Thus, by contriving to present the worship of Christ as originally orgiastic, Ivanov was able to conclude that the morals of his time were as un-Christian as they were un-Dionysian. This answer to the question of how he might break with them placed a double-edged sword in Ivanov's hand. He could wield it against the values of modern culture and, at the same time, against Nietzsche's critique of them.

In subjecting Nietzsche's aesthetic conception of tragedy to a religious interpretation, Ivanov was also subjecting our idea of Christianity to a Dionysian reinterpretation. The absolute criterion by which he judges man is not Dionysus. It is Christ. He believes that man has suppressed his primal nature, which is that of an ecstatic animal. We moderns can approach Christ only through Dionysus, whom Ivanov elevates to the station of Christ's precursor. So the ancients approached him. But to their ears the Dionysian cry "Evoè" was not so distant as it is to ours. When John the Baptist cried, "Repent, for the kingdom of heaven is at hand", they heard echoes of the Dionysian cry. We can hear them only if, through the study of antiquity, we first learn to become ancient in spirit as Ivanov believes the first Christians were, and to experience religion without dogmatic or moral inhibition as we would music. Religion is knowledge but not positive knowledge. Faith affirms only symbols of the truth.

How Ivanov's double-edged critique of culture pertains to poetry is most clearly to be seen in *Two Elemental Forces in Contemporary Symbolism,* a well-known article of 1908 that Ivanov wrote in his St. Petersburg "tower" five years after he delivered his lecture series *Hellenic Religion* in Paris. The purpose of the article is to differentiate between two as yet undifferentiated forces at work in Russian poetry and, as Ivanov does so, we recognize Nietzsche's two art impulses, Dionysus and Apollo, interpreted in terms of Ivanov's thesis in *Hellenic Religion*. From the union of these two forces Ivanov, like Nietzsche, anticipates the rebirth of myth but, true to his religious conception of tragedy, Ivanov holds that, in giving birth to myth, art ceases to be distinct from religion. Myth is art at its most profound for, being revealed to the artist and not created by him, it is indistinguishable from the Word that orders all things. Hence it is also religion.

In his lecture series Ivanov traced the evolution of tragedy back through its origins in religion to the very origin of religion itself. In his article he traces the evolution of all the arts but tragedy to the origin of myth, which lies, like that of religion, in the psychology of orgiasm. The self-alienation and reidentification with the godhead implicit to Ivanov in the word "ecstasy" change us from within and, when they have changed us, the things of this world become symbols of more real things in our eyes. Thus ecstasy and ecstasy alone prepares us for mythopoeia for, as Ivanov writes, "Only a symbol understood as reality can bring forth myth as the seed brings forth the ear." It is to the art of poetry as a form of mythopoeia that Ivanov devotes his article. Tragedy Ivanov relegates to the conclusions of his article where, after briefly, almost cryptically but none the less very clearly delineating the history of

Dionysus and Apollo in the arts, he faces his own real-life situation and that of his fellow poets.

Modern culture has only what Ivanov calls "nihilistic psychology" and "materialistic sociology" to offer them: the individual recognizes nothing higher than himself, and society, being the sum total of such individuals, merely organizes their economic relations to one another. Tragedy understood figuratively as a model of ancient culture would provide an alternative both to nihilistic psychology and to materialistic sociology. In myth it offers a revelation of higher reality and, in the chorus that sings the myth, a body of individuals who have transcended their individuality in recognizing its truth. However, there can be no tragedy in modern culture because there is no myth and consequently no chorus to sing it. In a culture in which the old myths have been forgotten, it falls to Ivanov and his fellow poets to make new myths. They have only the sheer will to do so at their disposition but Ivanov believes that, by exerting their will, they can fulfill this prophecy of Vladimir Solov'ev's and thereby surpass the ancients in mythopoeia.

> Artists and poets must again become priests and prophets, but in another more important and lofty sense (than the artists and poets of the past): not only will a religious idea take possession of them, but they themselves will attain mastery of the idea and consciously govern its earthly incarnations.

The prophecy itself should give us pause. It casts the poet in the role of priest or prophet, thus literally realizing the age-old metaphor of the vates, and ascribes to art understood as religious creativity the role of a religious institution or, in a word, that of the church. The question of how the poet can voluntarily reveal metaphysical reality and not merely his own conception of it has, at this point in the article, already been answered by Ivanov's history of Dionysus and Apollo in the arts. But that answer does not satisfy Ivanov. He reaches back to antiquity for evidence that Greek priests made myth by exerting their will and finds it in the work of the classical philologist Friedrich Creuzer. In this paper, which is a study of Ivanov's article, we shall consider exactly what Ivanov believed to be the preconditions for mythopoeia and therefore also for tragedy in Russian culture, and gauge the extent to which they are plausible so that, even if they were not met in the Russia of Ivanov's time, they might thinkably be met somewhere sometime. In dealing with the preconditions for mythopoeia, we shall also follow up the connection between Ivanov and Friedrich Creuzer, from which point we can chart just where Ivanov stands in relation to those nineteenth-century German

thinkers whose interpretation of ancient culture aroused Nietzsche's response in *The Birth of Tragedy.*

From medieval theology Ivanov borrows the postulate that all art is symbolic insofar as it imitates nature for, if nature, being the art work of God, the original artist, expresses his divine purpose, so must the art that imitates it. The things we see are potentially symbols of more real things or things themselves that we do not see and, if the artist believes in the higher reality of the divine purpose they symbolize, he can, by linking the real to the more real, "explain" the divine purpose prerationally in myth. Just as medieval theology postulated that God is like an artist, so modern aesthetics postulates that the artist is like God, whereupon the artist's work becomes another nature and the artist becomes its creator. Once we strike the God term out of the equation as modern aesthetics does, we are left in a world where the only reality that appears to transcend the observed reality of nature is that of the artist's design. This is the outlook of modern aesthetics, and from here it is only one step to revolt.

> The highest design, the noblest and the strangest, can afford to neglect nature because it realizes another nature analogous to the mind and the temperament of the artist.[1]

So Baudelaire believes. But not so Ivanov. He believes that, in their fascination with individual psychology, Baudelaire and the decadents have evaded their responsibility to come to terms either with observed or with envisioned reality. The artist's design can indeed afford to neglect nature, but it does so almost inevitably at the cost of truth, because the other nature that it substitutes for God's creation is artificial and may not exist in reality. It is merely the realization of the artist's ideal and the ideal, which is the product of the self, Ivanov distinguishes rigorously from the real, which is that of truth. The self always obscures the truth until, through ecstasy, it dies and is born again in the image and likeness of God. The artist who denies himself in the name of God in effect relinquishes his ideal in the name of the absolute. He creates in accord with divine purpose and, by affirming symbols of the truth, fulfills the vocation of a priest or prophet.

Ivanov calls himself a realist because he believes in the reality of ideas. This is unexpected. Realism in Russia has always tended to negate the reality of ideas. Ivanov affirms it while at the same time opposing modern, anti-realist aesthetics and all modernists, whose credo is summarized in Emer-

---

[1] Cited in René Wellek, *A History of Modern Criticism (1750-1950)* IV, *The Later Nineteenth Century,* New Haven, 1965, p. 440.

son's phrase, "Truth - or the instinct to recognize it, lies in the aboriginal self" ('Self-Reliance'). Plato maintained that, insofar as art imitates the things we see, it is twice removed from truth, being the imitation of an imitation. Ivanov belongs to the readers of Plato who infer from this that art ought to imitate ideas rather than things. Whether it would then more closely approach the truth depends on what Plato meant by ideas. If ideas are concepts, then Plato is an idealist, from which it follows that art ought to realize the artist's design. If ideas are things themselves, he is a realist, and art ought to incarnate the higher reality of divine purpose. Ivanov reads Plato as a realist like himself. Thus he upholds the Russian realist's bias against so-called "pure" art, and calls his own ideal real in order to maintain its objectivity. It is the ideal of a new and better self that would be at one both with God and with man and which, like the ideal of so many German idealists, is to be attained by the imitation of antiquity. To show how the absolute expresses itself in art, he must show how Apollo interacts with Dionysus, and so it is that he writes about two elemental forces that motivate the human mimetic faculty.

We know from *Hellenic Religion* that Apollo is a centripetal force that fortifies the self but obstructs all vision of the reality beyond it. Dionysus is a centrifugal force that bursts the limits of individuality and enables us to see the truth. Ivanov begins his history of the arts by representing the human mimetic faculty as the basis of all art. It is motivated, either alternately or simultaneously, by two sources of energy: the drive to designate things and the drive to transform them. These two drives correspond to the forces of Dionysus and Apollo that Ivanov described in *Hellenic Religion* but, to simplify his history of the arts, Ivanov now describes the gods in pragmatic terms as though they were ways of vizualizing things. He does simplify his dicta on the plastic arts by doing so, yet he also enormously complicates our task in grasping what he means by tragedy at the end of the article. Let us call the drives by the names of the gods. Dionysus drives the artist to designate things with signs or words, thus bodying forth the things designated as they objectively are without any intervention of the artist's personality. Apollo drives the artist to transform things, showing them not as they objectively are but as they are refracted through the prism of the artist's self. The artist who designates things is a realist: the one who transforms things is an idealist.

The purest realists are children or adults whose culture has been arrested in the childhood of mankind. They are realists for the simple reason that they have as yet formed no ideal of their own. To them there is no ideal beauty, only the thing itself, whose beauty, being that of truth, is inherent. They feel

the need to make fetishes or icons that unconditionally correspond to things divine. One might say, although Ivanov does not say it, that their art is artless. They know Dionysus. They do not know Apollo. As mankind outgrows its childhood, the artist becomes autonomous in the use of his mimetic faculty. He learns to use it as a means not only to name the thing itself, but to pursue his own ideal of it. Then the history of art reaches a point of balance between designation and transformation. It was at one such point that Phidias dared to proclaim his ideal of the divine thing a perfect likeness of the thing itself and thereby tempted his contemporaries to recognize his statue of Zeus as an icon of Olympian beauty. Since the artist is now both an idealist and a realist, his work may, for all its ideal beauty, still designate a divine thing: the ideal realized in Phidias's statue was akin to the truth revealed to the Greeks at Eleusis and, for that reason, they concurred in his judgement.

Thus Phidias's Zeus was indeed a perfect likeness of the god. Even though he pursued his own ideal, he did not err in his judgement. But the artist who pursues his own ideal commits the sin of pride and, in so doing, will sooner or later lose faith that truth can be embodied in art. Then he will raise a revolt against the truth. He will give up the designation of things divine and, waxing prouder still, create a world in which the place of the real is usurped by his own ideal, a false god, as it were, an idol. Ivanov uses the expressions "to dare", "to tempt", "to lose faith". He does not, for fear of being read as a moralist, use the expression "to sin". Yet this is clearly what he means. He affirms in *Hellenic Religion* that the alpha and omega of primal religion lies in the desire to become a god, which the cult of Dionysus temporarily gratifies in the state of ecstasy.[2] To gratify this desire by an act of self-will, as the serpent tempted Adam to do, is, in the eyes of the jealous God of Israel, to commit the sin of pride, for which he banishes Adam from Eden. However, once the Judaeo-Christian tradition has altogether thwarted the desire to become a god, it fully gratifies it in the person of the new Adam, Jesus Christ, who promises man eternal life for surrendering his will to that of God. The artist's pursuit of his ideal as Ivanov describes it in his article brings about a fall from grace that, in psychological terms, can be redeemed only through the self-surrender of ecstasy. "Thy will be done." Faith is lost by an act of self-will. It is also regained by an act of will in which we give up self-will. This sounds like a paradox. It is not one.

---

[2] To know ecstasy is to become a god. Ivanov wrote his whole lecture series to work out this idea. He begins in the first lecture by mentioning the altar to the unknown god about which Paul preaches to the Athenians in Acts 17. See Vjačeslav Ivanov, *Ėllinskaja religija stradajuščego boga,* in *Novyj put'* 1904, No. 1, p. 116.

The example of Phidias makes it clear that the shift from realism to idealism in art comes about by an act of self-will that corresponds to sin and for which the artist alone is responsible. However, the truth revealed to the artist or, as the shift takes place, the truth concealed from him, must accord with the truth revealed to his contemporaries. This is, as it were, the test of truth, which needs to be ratified in a kind of metaphysical democracy. If that were not so, why would Ivanov lend credence to the Greeks' judgement of Phidias's Zeus? It is hard to explain why he does not give a counterexample to that of Phidias, in which the truth is concealed from the people, not revealed to them. Surely Greece, like Israel, must have worshiped its golden calf? Ivanov maintains that, as the adequate designation of a universal truth, myth will always receive the confirmation of the people. Logically formulated, this is to reason: if the myth be true, the people will confirm it. It is not the same as to reason: if the people confirm the myth, it is true.

It would seem that the confirmation of the people ought to be superfluous to the main thesis of Ivanov's article, provided that the artist's revelation is authentic. The main thesis of his article is that the artist can fulfill Solov'ev's prophecy, which places the artist above the people in the role of priest or prophet. But actually the participation of the people in mythopoeia is a *sine qua non*. To be consistent with the primacy he accords Dionysus, Ivanov is forced to argue *vox populi - vox dei,* for the people, or the chorus that sings the myth, embodies the orgiastic principle, without which there can be no revelation of the truth. The principle of orgiasm rules out all differentiation between worshiper and priest. How, then, can Ivanov ask the artist to become a priest without violating the principle of orgiasm? To support the main thesis of his article, he must contrive to equate *vox vates* with *vox dei* just as he does *vox populi*. That is the real problem of the article, which can be solved only by showing how Apollo interacted with Dionysus to produce tragedy. Since Ivanov neglects to do that, let us do it now.

That the cult of Dionysus was orgiastic means that worshiper, sacrificial victim and god were all one, so that the priest had no role to play. There are two aspects to orgiasm that Ivanov describes at length in *Hellenic Religion* yet never starkly contrasts with each other. One is that, in losing himself in the all, the orgiast, whom Ivanov often calls "the subject", becomes part of nature, "the great subject", from which standpoint he perceives himself as alien until a vision of "the great subject" as an object restores him to himself and heals the wounds of self-alienation. Insofar as the psychology of orgiasm, in which psyche and body are separate, lends itself to the ritualized simulation of death, it is itself the symbol that brought forth the myth of Dionysus,

for, as the orgiast came to perceive the god as one who suffered death like him, he also came to experience himself as one who is born again like the god. That is the individual aspect of orgiasm. It enables the orgiast to perceive Dionysus as a metaphysical reality that Ivanov equates with truth. If Dionysus were merely a psychological reality and no more, then ecstasy would be just one of the sensations that the decadents craved. It would belong to the dimension of sujective freedom, not of objective truth, because the self would find no release from the prison of individuality. Any psychology that does not provide for this release is nihilistic. It prevents us from acknowledging the reality of things themselves.

The other aspect of orgiasm transcends individuality like the first, but it does so in another way. "The orgiast" is only a figure of speech. There was never just one orgiast. A hord of orgiasts, be they maenads or, later, people of both sexes, aroused one another's frenzy *en masse* and, in thus simultaneously undergoing self-alienation, united themselves like scattered members of the dismembered god in one body that foreshadows the church. The members of this body had no relations to one another prior to the relation of each one to the god, nor did the individual members communicate differences in their experience, which, being fundamentally ecstatic, was always the same. Instead, they all identified themselves collectively with the god, in whom they enjoyed communion with truth itself. That, by contrast with the individual aspect of orgiasm, is the collective aspect, in which Dionysus became a common experience so that, when man took on a new self in the image and likeness of God, he was also potentially able to build a new social order on the truth.

Whereas the worship of Dionysus ruled out all differentiation between worshiper and priest, the worship of Apollo was governed by a priesthood, which remained extremely weak in all the other cults of the pantheistic Greeks. Ivanov does not, however, discuss the other cults but rather, like Nietzsche, opposes Dionysus to Apollo in exclusion of all others. Within this opposition Apollo either personifies a phase in which the cult of Dionysus declines or takes on the individual aspect of orgiasm, to which the collective aspect, under the name of Dionysus, is then opposed. We shall see, however, that, whether they be two gods or two aspects of one and the same, "Apollo" does in fact exert a force without which "Dionysus" could not define himself historically. In the late preclassical period the opposition between the two cults gave way to a syncretic union: the gods exchanged attributes and came to share the temple at Delphi. Nietzsche believed that their union produced the birth of tragedy. Ivanov does not contest this but, in his interpretation,

the matter is infinitely more complex because he can never altogether reduce the two gods to mere art impulses. Yes, Dionysus did, through his union with Apollo, produce tragedy, but Apollo, through his union with Dionysus, produced philosophy and, at the same time, poetry, which is the topic of Ivanov's article. Ivanov asks the poet to surrender himself to Dionysus because he presupposes that the poet worships Apollo. Moreover, he has in mind a dialectical conception of Dionysus as he was historically transformed by confrontation with his opposite. He is the Dionysus of what Ivanov calls "the Orphic church", in which the accumulated knowledge of Dionysus was recorded, like that of Apollo, in sacred texts that lent themselves to priestly exegesis. The implication that Christianity would also prove to be the fruit of the syncretic union of two gods is obvious.

The poets for whom Ivanov writes are at least in principle Christians, who surrender themselves to a Christ in whom Dionysus has been further transformed by confrontation with the god of Israel. Their self-surrender leads not to the frenzy of the orgiast but to "poetic surprise", a form of ecstasy modified by intellect that Ivanov tells us is akin to the "philosophical surprise" of the ancients. For Ivanov tells us in *Hellenic Religion* that, with time, "protective measure and proportion", which, for our purposes here constitute intellect, "rescue the human self from its centrifugal self-alienation" [3] and restore its integrity by projecting, on the experience of chaos, an order that objectifies it. To the author of *Hellenic Religion* the experience of chaos connotes music, whereas the order projected upon it connotes the plastic arts. To the maturer author of our article, both chaos and order are at work in all the arts. What matters to him is that there is no transcendence or, in other words, no higher reality without Dionysus, but no vision or definite form without Apollo. Art is vision, all art, even music. But vision without transcendence is a chimaera. When worshiped to the exclusion of Dionysus, Apollo is, in that sense, a golden calf. However, he is not worshiped by the people. Being the god of intellect rather than ecstasy, he is worshiped by learned poet-priests.

Ivanov meant the words just cited from *Hellenic Religion* to describe the psychology of orgiasm as it developed under the reciprocal influence of the two gods. Dionysus destroyed the artist's individuality so that, in transcending it, he could perceive the unreality of the world we know. It then appeared to him as a cosmic mascarade and only Apollo could, by imposing limits on the artist's experience of the other world, enable him to record it in

---

[3] *Religija Dionisa,* in *Voprosy žizni* 1905, No. 7, p. 130.

a finite vision. This procedure, by which the illusion of reality is, as it were, unmasked and replaced by the potentially more realistic illusion of art did not characterize the earliest Greeks. Yet they too must have known Apollo. How could the maenads have been healed of their frenzy without his mediation? For if vision without transcendence is a chimaera, transcendence without vision is insanity. There is reason to conclude that Apollo was essential to the Dionysian experience at its origin. In Ivanov's mouth the phrase "purely Dionysian" must hence be understood as relative. By recapitulating the syncretic union of the two cults, the evolution of tragedy demonstrates this. Tragedy was originally a mutation in the form of Dionysian sacred ritual, or so Ivanov tells us, not in *Hellenic Religion* but in *On the Essence of Tragedy,* an article of 1912. So long as tragedy remained "purely Dionysian", it was not art. When it became "mere art", it ceased to be tragic. It was purely Apollonian. But surely even the Dionysian sacred ritual in which tragedy originated must have been Apollonian to the extent that it was ritualized orgiasm? Only Apollo could have channeled the energies released by Dionysus into a socially acceptable form. The relation between order and chaos, form and void, pose a conundrum at the heart of Ivanov's conception of Dionysus and betray its intrinsically mythic quality, for it does not entirely yield itself to rational analysis.

Ivanov does not actually use the words "centrifugal" and "centripetal" in his article, any more than he does the names "Dionysus" and "Apollo".[4] I borrow them from *Hellenic Religion* because I believe that Ivanov has, in his mind's eye, the image of a sphere like that of the earth, which rotates daily on an axis in itself while it revolves annually about the sun. Here we have the forces that motivate both the psychology of the individual artist and the history of art. Centrifugal force is distinct from centripetal force just as Dionysus is distinct from Apollo, but the push of the one exerts itself only in tension with the pull of the other. They work together to sustain the motion of art's solar system, so that periods of realism alternate with periods of idealism like the seasons of the year. As the earth revolves about the sun, the tilt of its axis defines the sun's path as it appears to us. All art falls into a broad spectrum between the two points, called solstices, at which the sun reaches its greatest distance from the equator north or south. At one such solstice art designates things, be they the things we see or the things we do not see; at the opposite solstice the artist transforms things into a creation that accords with his ideal. The real and the ideal are his north and south. The very center of the spec-

---

[4] The name of Dionysus does actually appear once in Par. 7.

trum, where art achieves a balance between designation and transformation, corresponds to an equinox, the point at which the sun's center crosses the equator and day and night are everywhere of equal length. As the sun nears the equinox, the forces of art become equalized. The cults of Dionysus and Apollo merged at such a point, and tragedy arose.

It was at such a point that Phidias worked. His example helps us to understand that, until the artist gave up the designation of higher reality to pursue his own ideal, the art of the Greeks was a manifestation of their "religious creativity", a term linked in *Hellenic Religion* to the period of syncretic union between Dionysus and Apollo that generated classical poetry and philosophy as well as tragedy. After the artist began to pursue his own ideal, religious creativity yielded precedence to "free creativity", free, that is, of religious canons but subject to aesthetic ones instead. Religious creativity does not pertain to art alone. It embraces all fields of human endeavor, not the least of which is religion. It views the symbol as a reality, which means an end in itself, whereas free creativity uses the symbol as a means to artistic self-expression. Thus, as art shifts from realism to idealism, myth dies out because only a symbol understood as a reality can reveal the truth. The history of art is, in Ivanov's view, a continuum, in which art first receives a religious impulse that makes possible the vision of objective reality embodied in myth. Then, as the religious impulse looses momentum, it is countered by a purely artistic one, that gradually empties art of all reality so that it lapses finally into sheer illusion.

History has passed through two periods of realism, which conform, as we would expect, to the analogy between Dionysus and Christ: the first is the period in which the cult of Dionysus nourished the culture of preclassical Greece, the second is the one in which Christianity nourished that of medieval Europe. They were both periods of religious creativity in which myth throve. Ivanov links them with the symbol of the chorus that modern culture lacks. It is crucially important that, by way of preparation for this link, Ivanov posited the mimetic faculty as the basis of music as well as of the other arts. Although music cannot imitate observed reality, it can and does, in accord with Pythagorean theory, designate numbers and hence things themselves. When music designates things themselves, it expresses universal will, and when a chorus sings the music, it becomes a visible sign of what the music expresses. The singularity of the medieval chorus is, to Ivanov, that it underscored the objective reality of the music by chanting the melody in unison. Thus, writes Ivanov in words that sound like a political formulation of the orgiastic principle, the medieval chorus embodied the concensus of all about

a common thing. That thing is, as in tragedy, myth. By making the medieval chorus into an analogue of the tragic chorus, Ivanov is able to subsume the second period of realism under his idea of tragedy.

Each period of realism leads to a balance between designation and transformation, which is followed by a period of idealism and, inasmuch as Ivanov finds himself at the end of one such period of idealism, he clearly intends to point to contemporary symbolism in his dicta on the first one.[5] It began in fourth-century Greece, which Ivanov tells us was "modernized" by the sophists and their philosophy. The "decadents" of the time were parodied (in Greece as in Russia) and a new dithyramb appeared, which Ivanov explicitly calls "the Wagnerian 'eternal melody'" of antiquity. In a word, the ancients came, like the moderns of Ivanov's time, to prefer the artificial to the natural. Thus Ivanov, with tongue in cheek, distances himself from the modernist tendencies we associate with the young Nietzsche and his aesthetic interpretation of Greek culture. He believes that tragedy will be reborn not from music itself, be it that of Beethoven's Ninth Symphony (as he maintained in *Hellenic Religion)* or that of Wagner's operas, but from the spirit of music as expressed in the tragic dithyramb and in Gregorian chant. He believes, moreover, that it was not Socrates that betrayed Dionysus, but Nietzsche, and that music is now best practiced in poetry. The extreme idealism of modern culture leads him to apprehend a turn towards realism that he describes as a "solstice". If the analogy between preclassical Greek culture and medieval European culture is to hold, the third period of realism would also have to be one in which culture is nourished by religion. But how can the chorus arise if there is no *res* about which men can form a consensus? The only altar in modern culture is that of art. Hence the task of regenerating myth falls naturally to the artist, who must now become a priest just as, in antiquity, the priest became an artist.

---

[5] If Ivanov's history of art were to follow the model of the solar system exactly, he would have to describe an equinox or period of balance between designation and transformation whenever the shift from idealism to realism takes place just as he does whenever the shift from realism to idealism takes place. In fact he does not do so. The shift from idealism back to realism is, however, the one in which he expects mythopoeia will begin again and in this he thinks like Nietzsche: "We live through the chief epochs of Hellenic genius analogically in reverse order and seem now, for example, to be proceeding backward from the Alexandrian age into the period of tragedy", (*The Birth of Tragedy,* Par. 19). Whereas classical Greece and mediaeval Europe achieved a balance between designation and transformation as art became less realistic and more idealistic, the Europe that Ivanov knows must achieve a balance as art becomes less idealistic and more realistic.

Ivanov's thesis about realism and idealism immensely simplifies and unifies the history of art for those who accept his premisses. It also enriches and deepens it. The main thrust of his thesis is to show that Dionysus comes to us from Christianity, not, as Nietzsche maintains, from antiquity, because the renaissance interpreted Greek culture and, above all, Plato, idealistically, with the result that all the styles governed by aesthetic canons, be it baroque, rococco, empire or even "le Parnasse" of Ivanov's day, are forms of idealism. It is to all those styles under the name of classicism that romanticism is opposed, and not to realism as a nineteenth-century style, for romanticism and realism exhibit the same incongruous hodgepodge of the fantastic and the naturalistic that characterized the art of the middle ages. In romanticism and realism lurks the spirit of antiquity, and in the realistic symbolism of Tjutčev and Vladimir Solov'ev, which derives from them. The spirit of antiquity does not lurk in the idealistic symbolism of other Russian poets who remain nameless but among whom Ivanov's fellow classical philologist Innokentij Annenskij would surely have numbered. Whereas idealistic symbolism allows the poet subjective freedom to pursue his ideal of beauty in the classical tradition, realistic symbolism bids him transcend himself altogether for the sake of objective truth in the mystical tradition of the romantics and the realists. In asking his fellow poets to choose objective truth rather than subjective freedom, Ivanov asks them to allow a religious idea to take possession of them as did the poets of antiquity. This is, however, not enough to fulfill Solov'ev's prophecy. They must then learn to become ancient in spirit not to engage in religious creativity like the Greeks but consciously to incarnate religious ideas in art, thus giving the impulse for a new historical era. One is reminded of Winckelmann's formulation, "The only way we can become great, yes even, if possible, inimitable, is to imitate antiquity", whereby to imitate antiquity means to be authentically ourselves as the Greeks were, to draw inspiration from the same sources as they.[6]

Ivanov is the only Russian thinker whose search for a better self led him to elevate Greek culture to an absolute from which he then drew the criteria to judge his own culture in all its aspects. This stratagem was altogether typical of German thinkers in Goethe's time, when classical aesthetics, based as it was on an idealist interpretation of antiquity, yielded its place to a new romantic aesthetics that almost simultaneously produced two profoundly different conceptions of myth: that of Winckelmann and that of Creuzer, who

---

[6] J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst,* cited in: Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit,* Munich [3]1952, p. 38.

has been called "the new, the anti-Winckelmann".[7] Goethe, Schiller and others who followed Winckelmann's aesthetic of the plastic arts reasoned that myths, being art works, are no less anthropomorphic than statues. They concluded from this that mythopoeia, like all artistry, is a Promethean act by which man creates the gods in his own image. To reason this way is to interpret Greek culture idealistically, which, from Ivanov's viewpoint, means to interpret it atheistically, even though Winckelmann and his followers were in rebellion against the academic styles of baroque and rococo, which derive from classical aesthetics. For that reason they are known as "Klassiker".

The Greece of the "Klassiker" was more than the source of mythic art. It was the product of their own mythopoeia. They treated Greece as a timeless dreamland in which man the artist overcame death in art and thereby established his own godlike self-sufficiency or, in Winckelmann's word, "Genügsamkeit". But to aestheticize death as they did is, from the religious viewpoint, to trivialize fate and rob man of the dignity with which he sometimes endures life's peripateia. Their myth of art's victory over death is actually a surrogate for myth that passes death by. To the romantic opponents of the "Klassiker" Goethe himself gave the name "Symboliker" in allusion to Creuzer's chief work, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Here Creuzer intended to counter Winckelmann's history of the plastic arts with a history of myth that would impute value to art only insofar as it bears witness to salvation history. Each and every art work wrestled symbolically with the ultimate questions raised by death until Christ overcame it for all time. The "Symboliker" advocated imitation of Christ, not, like the "Klassiker", imitation of Prometheus. Their dreamland was the Christian Europe of the middle ages, not the pagan Greece of the classical period.

However, this dreamland Creuzer projected back into pre-Christian antiquity by hypothesizing a religious-heroic era like the middle ages in the period before Homer and the Olympian gods. The wisdom of Egypt and India was recorded and preserved by priests in this pre-Homeric era, just as Ivanov maintains the knowledge of Dionysus was recorded and preserved by priests in the late pre-classical period. The chthonic gods, not least of whom was Dionysus, were venerated by the people. A similarity between this and Ivanov's thesis occasionally strikes one, as where Creuzer writes of the Homeric age, "The orgiastic songs still resounded throughout the Phrygian and Thracian hills, but the Hellene no longer understood their marvellous

---

[7] J.J. Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler,* Munich 1926, p. CVII.

content".[8] Yet Creuzer altogether lacks Ivanov's subtlety. His pre-Homeric era could have been modelled on the pseudo-Egyptian kingdom of Sarastro in *The Magic Flute* and his conception of how myths arise from symbols is facile despite his romantic ideas. He maintains that "educated people", whom he identifies with priests, represented the divine in pictures to a child-like people that could not otherwise have understood it. The priests handed down their exegesis of these picture-symbols in the form of myth. Their myths, not those of the people, inspired the art works that remain to us. The myths of the people could inspire art only when they had passed through priestly hands.

It is easy to see that Nietzsche seized on the romantic apology for Christianity with its focus on the Dionysian and overturned it by giving it an aesthetic reinterpretation, which, like that of Winckelmann, is humanistic and fundamentally atheistic in the assumption that the artist-creator is self-sufficient.[9] To Nietzsche's Winckelmann Ivanov played Creuzer by arguing that the imitation of antiquity is in fact imitation of Christ if only Hellenic religion be properly understood. With his rationalistic thesis about mythopoeia Creuzer ran afoul of other Heidelberg romantics and of the Historical School, all of whom venerated myth for being the very thing Creuzer regarded with condescension: a product of the unrepeatable childhood of mankind. In citing Creuzer's thesis about mythopoeia in his article, Ivanov takes pains to distance himself from Creuzer: "We cannot afford, like Creuzer, to disregard the poetic and religious creativity of the people in the formation of myth." Yet Ivanov also states in his conclusions that he wrote the article to dispel the unconditionality of the widespread opinion that mythopoeia is a spontaneous act of popular creativity. That opinion, he writes, is often mouthed by educated people to evade the problem of mythopoeia in modern culture and, with it, their own responsibility for solving it. In effect Ivanov takes even greater pains to distance himself from the Heidelberg romantics and the Historical School than he does to distance himself from Creuzer.

---

8 Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* I, cited in Baeumler, *op. cit.*, p. CVI.

9 Walther Rehm, *op.cit.*, p. 289. Rehm observes that, in the tradition of the Christian apologists, August Wilhelm Schlegel regarded Plato as a witness to the Christian spirit before its actual revelation. To this Rehm adds in parenthesis, "Nietzsche sensed this later and assigned it exactly the opposite value, that of a negative *interpretatio christiana*, an *interpretatio antichristiana:* with Socrates and Plato the 'perverse', 'anti-Hellenic instincts in Greek culture raise their heads': the 'symptoms of decadence', morality, the 'Egyptian', the 'Jewish', as a preparation for Christianity."

The people are potentially the chorus that sings the myth. Yet the chorus cannot arise if there is no *res*. In the absence of a chorus the will to surrender self-will can only be exerted individually. How the poet-priest is to exert it Ivanov goes on to describe in a thesis that elucidates and revises Creuzer's. Myths were voluntarily made and remade in esoteric communes made up of a master and disciples to whom the master handed down his exegesis of symbolic knowledge in the form of myth. Such communes could arise only in a period when religion had become organized and its doctrines preserved in sacred texts. However, once that period had been reached, they arose everywhere: in India, in Egypt, in Greece, where Ivanov mentions the Pythagoreans and the Neoplatonists, and in Palestine, where he mentions the Essenes and what he calls the "apostolic commune". Communes were formed not only in the Eleusinian and Samothracean mysteries but - here Ivanov points to Apollo as opposed to the Dionysus of the mysteries - in most of the priestly orders that grew up in the shadow of the celebrated temples. From these communes came myths that, like those of the Orphics or of Plato, were distinct from popular myth and even alien to it. Popular myth may or may not have provided "the young shoots" of popular beliefs or rituals upon which learned men "engrafted" their exegesis. So far Ivanov follows Creuzer.

When in time the esoteric myths became accessible to the uninitiated and were disclosed to the people, they were called sacred tales, not myth. Only when the people had embellished and mutilated them did they become myth in the full sense of the word. For to Ivanov myth as the adequate designation of a universal truth can be neither esoteric nor popular. It is unconditionally human. Thus, there is no mythopoeia without the participation of the people. This is a far cry from Creuzer. We should beware of the analogy: esoteric myth is to popular myth as idealistic symbolism is to realistic symbolism. It is on the basis of that analogy that interpreters of Ivanov sometimes relegate esoteric myth to idealism. Ivanov does at times seem to invite the analogy but he is actually far subtler than his interpreters. He maintains in his revision of Creuzer's thesis that the Greeks made myth voluntarily as individuals, not as an anonymous collective. But in this he does not side with Creuzer. He uses Creuzer as a counterweight to a Jacob Grimm or, shall we say, an Afanas'ev, to achieve a perfect balance between the two alternative theories of mythopoeia.

We can fully explain why Ivanov chose to place the apparently remote figure of a German nineteenth-century philologist at the focal point of a key article on Russian poetry only if we picture to ourselves the real-life situation in which he wrote. There he sat in his tower above the crowds of St. Peters-

burg, a master imparting myth to his disciples, to wit, the esoteric myth of Dionysus as he interpreted it in *Hellenic Religion*. Where was the chorus to sing his myth? There was none.

> The chorus cannot arise if there is no *res,* no reality above and beyond the individual that means the same to all. Around the altar, visible or invisible, the chorus moves in procession. That is why we can say that the chorus sings the myth but the gods make it.

The visible altar around which the chorus moves is that of religion, be it Dionysian or Christian. Religion is, like art, a symbolic activity that joins the things we see to the more real things we do not see. Ivanov repeatedly stresses that the word "religion" itself derives in this sense from the Latin verb "religo" ("to bind"). I infer that the invisible altar is that of art. It must be served by an artist in the role of priest or prophet. "The altar, visible or invisible" signifies the union of Dionysus and Apollo, in which orgiasm learned order and, having become ritualized by priests, finally turned into a form of art that perfectly balances the real with the ideal. Around this altar the chorus moves. Of all the symbols in his article, the chorus is the only one Ivanov calls a symbol. The people who constitute it are the arbiters of truth and bear witness in their numbers to its universality. Ivanov chooses to make them the only visible participants in tragedy as he describes it.

The artist, like the priest, is also a participant in tragedy, albeit an invisible one. He is to the public as the priest is to the faithful. By placing him in a liturgical relation to the people before the altar of the god, Ivanov works out the dilemma of *vox vatis* versus *vox populi*. Crucial to him is not the relation of each to the other but the relation of both to a common vision of the truth as it is revealed in myth. The poet who composes a tragedy - to Ivanov's mind, the consummate artist - neither makes myth by an act of self-will nor assembles the chorus to sing it. He only exerts the will to give up self-will, thereby submitting to the universal will symbolized by the chorus. When the will of the poet thus proves, like that of the chorus, to be at one with the will of God, Ivanov has the grounds he needed to equate *vox vatis,* like *vox populi,* with *vox dei*. He understands tragedy as a model at once of the culture in which it first came to fruition and of what modern culture must become if myth is to spring from its soil. It is a highly developed form of mythopoeia, which is, in turn, a highly developed form of orgiastic experience. The poet reflects the individual aspect of orgiastic experience whereas the chorus reflects its collective aspect. In ancient culture, where myth grew indigenously, the people were always a chorus. In modern culture, where myth must be cultivated by the poet, they are as yet a chorus-to-be. Mythopoeia

begins with the poet, on whom God chooses to bestow a vision of himself. The poet bodies forth this vision in myth. The people confirm its truth. Then and only then do they become a chorus out of which the protagonist of tragedy can step. The poet himself is no more than the passive mediator between God and the people but without his vision there is no truth to confirm or, in other words, no *res*. This is why Ivanov specifies one and only one necessary though by no means sufficient condition for mythopoeia: that by rigorously exerting the will to give up self-will, the poet should prepare himself to receive an involuntary vision of objective truth.

The poet's vision becomes myth in the full sense of the word only when the people have made it their own and the people become a chorus only when the poet's vision had united them. Ivanov was a poet in search of a chorus. He reasoned by the logic of his own thesis that, without a chorus to sing his myth of Dionysus, it was no myth at all. To modify this unacceptable conclusion he turned to Creuzer. He believed, or needed to believe, that myths were at least sometimes made in Greece by learned men like himself and not by the people alone. Creuzer sustained him in this belief and it is probable that Ivanov himself sustained his disciples in it. If his revision of Creuzer's thesis were true, then mythopoeia should be possible in the utterly un-Greek situation of twentieth-century Russia, where the mythopoet, unlike his Greek counterpart, had no chorus. The myth of Dionysus was to Ivanov's mind in part a myth about how to make new myths, which is what he taught his disciples to do. A new myth is neither the interpretation of an old one, which merely falsifies it, nor is it the creation of a new reality, which is impossible by definition. Both of these are idealistic procedures. The creation of a new myth is a new revelation of the same reality that was before. If Ivanov and his disciples were to imitate Greek poets by exerting the will to give up self-will, the spirit of antiquity would descend upon them in a miracle like that of Pentecost and God could use them to reveal to their contemporaries the same reality that once formed a basis for consensus in Greece. That reality is the higher one Ivanov calls the *res*. Without it the disconnected minds of the individuals that make up society are like the odd volumes of someone's collected works. Nor can the symbol unite them if it does not name a divine thing. It is merely a password exchanged, in Ivanov's phrase, by the conspirators of idealism and used to shut out those who do not participate in their conspiracy to define themselves subjectively.

We set out to ask whether Ivanov's preconditions for mythopoeia might thinkably be met somewhere sometime. However, to evaluate the article as the prediction of a cultural historian made on the basis of assembled evi-

dence would be to misread it altogether. It is not a prediction, it is the exhortation of a poet-priest to his fellow poets to "fill their lamps with oil" like wise virgins awaiting the apocalyptic bridegroom. Ivanov writes from the viewpoint of the rigorously methodical historian he was but, although even the thrust of his exhortation comes from scholarly evaluation of Creuzer's thesis, he concludes it as a poet-priest and master of an esoteric commune. That was his actual relation to contemporary symbolism in 1908. The condition that the poet become a priest or prophet to make myth is of a nature to be met anywhere anytime. That is why Ivanov made it.

Ivanov's attitude towards history is always distinguished by the deep and firm conviction that whatever things once truly were may come to be again because only the unreal can pass away irretrievably. Whatever things pass away prove at best to be a mere reflection of things themselves or, in the words that Ivanov so often quoted from the mystical chorus at the end of *Faust* II, "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." Whatever really was in antiquity may come to be again, as it did in Christianity, and whatever was not will blow away like chaff.

> Immediacy, fidelity, empathy, surrender to the will of the World Spirit endow the creations of the ancient spirit with the character of necessity, spontaneity, vitality and fervor. Creations of the modern spirit bear the stamp of relativity, provisionality, derivation. [10]

Antiquity is thus the touchstone by which Ivanov judges truth and the standpoint from which he makes his critique of modern culture. It is, however, a fully idealized antiquity and, like any theory based on Plato, is open to all the objections that Plato's own utopian theories invite.

Ivanov's attitude promises to endow the past with absolute value yet, insofar as history is the story of how things came to be and passed away, it also threatens to rob history of its value altogether. As a critic of modern culture Ivanov is in a broad, perhaps unprecedented sense a mythmaker like Plato as Ivanov reads him, and cannot, for that reason, be judged by historical criteria alone. History is observed reality; myth is envisioned reality. Ivanov discerns the eternal from the temporal, the mythic from the historical and, having performed that critical act, turns immediately to the timeless invariables that link the present with even the remotest past and thereby ensure that whatever basic human potentialities manifested themselves in antiquity must still lurk, perhaps concealed but unquestionably latent, in his and

---

[10] *Religija Dionisa, loc. cit.*, pp. 140-141.

he would say our time. Of these potentialities the one that renders man truly human is the potentiality for ecstasy because it is the one by which man, reaching beyond the limits of empirical psychology, undergoes the death of his individual self and receives new life in the image and likeness of God. This new life he shares with all mankind.

The crux of all his work lies in this fundamental thesis, first formulated in *Hellenic Religion* and reformulated time and again in its various implications throughout his lifetime. As a historian he could, for all the rigor of his methods, be accused of interpreting history like a sacred text. This accusation he would no doubt welcome. If, however, he does interpret history like a sacred text, he is able to see particular Russian issues, such as the real in art, and the poet's responsibility to the people, in an entirely new light. In this, above all, lies the value of *Two Elemental Forces in Contemporary Symbolism:* it raises the issues of Russian realism to a higher plane.

Ivanov is an apologist for Christianity but one who, unlike those of the polemical period, exhorts us to imitate the ancients. Either antiquity or Christianity: that is the alternative posed by Western historiography. The apologists of the polemical period and the "Symboliker", with their Christian interpretation of antiquity, chose Christianity. Nietzsche, like Winckelmann before him, chose antiquity. Ivanov does not choose. He hypothesizes a third position that synthesizes the other two: Dionysian religion is proto-Christian religion. Is he actually resolving a contradiction? Or is he equivocating to avoid the law of non-contradiction? The answer to that question lies at once in his historiography and in his mythopoeia. If his myth of Dionysus is true, the people will confirm it. Ivanov would have said that it is not yet time to disclose the myth to the people. The myth has been codified and preserved in sacred texts that lend themselves to priestly exegesis. Like the texts of the Orphics, they serve to preserve the ideas of Dionysian religion when the religion itself is dormant.

We cannot, of course, make do with Ivanov's answer to our question. That would be to rob his thesis of all content. It deserves to be put to the test of truth and, until it has been, we can affirm only that it resolved the contradictions in his own life. The sense of being chosen and set apart from others as a poet-priest came from his mother and from it also came the sense of being cut off from them and locked within himself by his own intellect. We know this from his *Autobiographic Letter*. It was prior both to his encounter with Nietzsche, in whom he discovered Dionysus, and prior to his encounter with Lidija Zinov'eva-Annibal, with whom he found the better self for which he sought. It might have made him a hermetic poet but it did not. Probably

no one in Russia felt the chasm that separated the poet from the people more acutely than Ivanov. The symbol understood as reality was the link with which he tried to bridge it.

Вячеслав Иванов и Ф. Ф. Фидлер

В яркой плеяде петербургских знакомых Вячеслава Иванова особое место занимает своеобразная фигура Федора Федоровича (Фридриха) Фидлера (1859-1917), известного в свое время поэта-переводчика и коллекционера, немца по происхождению. Фидлер родился и вырос в Петербурге. Закончив в 1884 году историко-филологический факультет Петербургского университета, Фидлер в течение многих лет преподавал немецкий язык в столичных гимназиях. Одновременно он увлекался литературой и вплоть до самой смерти неутомимо знакомил немецких читателей с произведениями крупнейших русских поэтов. В конце прошлого - начале нынешнего столетия в лейпцигском издательстве «Reclam» регулярно появлялись небольшие книжечки - тщательно выполненные Фидлером переводы Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Кольцова, Фета и Тютчева, Майкова и Полонского, Надсона и Фофанова. Современники нередко сравнивали Фидлера с Фридрихом Боденштедтом, немецким писателем и переводчиком, виднейшим пропагандистом русской литературы в Германии во второй половине XIX века.

Однако с именем Фидлера связывалось не только представление о талантливом переводчике русских поэтов; его знали и как рьяного неутомимого коллекционера. Беззаветная преданность русской литературе проявилась у Фидлера в его собирательской деятельности - страсти, с годами всецело его поглотившей. Жадно и целенаправленно коллекционировал Фидлер все, что имело хоть малейшее отношение к российской словесности: автографы писателей, их портреты, фотографии, карикатуры на них, всевозможные реликвии. Доходило

до смешного: в собрании Фидлера встречались такие экспонаты, как, например, пуговица с костюма известного литератора, трубка, из которой некогда курил писатель-классик, пригоршня земли с писательской могилы и т.д. С годами из этого разнородного материала возник первый в России литературный музей (в нем была богато представлена и немецкая литература). К «музею» примыкала библиотека, которая насчитывала несколько тысяч книг, в основном - с дарственными надписями авторов.

Увлеченность Фидлера, над коим не раз посмеивались современники, не сводилась к одним лишь рукописям, книгам и изобразительным материалам. С неменьшим азартом собирал Фидлер ... писательские встречи и разговоры. Изо дня в день на протяжении трех десятилетий Фидлер вел дневник, где скрупулезно описывал всех, с кем он виделся, и все, что ему приходилось слышать от знакомых литераторов, отзывы одних писателей о других, их мнения о литературе и пр. Насчитывающие 29 толстых тетрадей, эти написанные по-немецки дневники назывались: *Aus der Literatenwelt. Charakterzüge und Meinungen, gesammelt durch Fiedler.* (*Из литературного мира. Характеры и суждения, собранные Фидлером*). Живой и общительный, Фидлер был лично знаком со многими из современных ему писателей (некоторых из них он также переводил на немецкий язык). На страницах его дневника появляются, например, В.М. Гаршин и Я.П. Полонский, А.П. Чехов и К.К. Случевский, А.И. Куприн и Д.Н. Мамин-Сибиряк, Максим Горький и А.А. Блок, Д.С. Мережковский и Ф.К. Сологуб - словом, многие известные или совсем неизвестные поэты, прозаики, драматурги, журналисты и т. д. Обнародованные до сих пор лишь частично, дневниковые записи Фидлера - подлинный клад для истории русской литературы, хотя она предстает в них подчас обедненной (воспринятой прежде всего в «бытовом» аспекте).[1]

Судьба «литературного музея» оказалась трагической. После смерти Фидлера (он умер накануне Февральской революции) его собрание распалось: частично погибло, частично пошло по рукам. В настоящее время остатки этой некогда богатейшей коллекции хранятся в нескольких государственных хранилищах, прежде всего - в Руко-

---

[1] Сводку работ, посвященных литературной деятельности Фидлера и его коллекции, а также перечень публикаций, выполненных на материале его альбомов и дневников, см. в статье: К.М. Азадовский, Р.Д. Тименчик. *К биографии Н.С. Гумилева (вокруг дневников и альбомов Ф.Ф. Фидлера)*. В: *Русская литература*, 1988, 2, с. 171-172.

писном отделе Пушкинского Дома (С.-Петербург) и Центральном государственном архиве литературы и искусства (Москва).

*

Знакомство Вячеслава Иванова с Фидлером состоялось в начале 1906 года. Переселившись осенью 1905 года в Петербург, Иванов стремится расширить круг своих литературных знакомств[2], настойчиво ищет союзников и единомышленников. С интересом присматривается он и к петербургскому кружку поэтов и поэтесс, именовавшему себя «Вечера Случевского». Возникнув сразу после смерти Случевского как продолжение его знаменитых «пятниц», этот кружок был тогда единственным в Петербурге поэтическим объединением; на его заседаниях встречались друг с другом почти все крупнейшие стихотворцы столицы. Входили в него и символисты, которых по привычке называли в Кружке «декадентами»: Мережковский, Минский, Сологуб и др. Однако они составляли явное меньшинство и держались на вечерах Кружка обособленно. Обдумывая, присоединиться ли ему к «Вечерам Случевского», Иванов, вероятно, рассчитывал своим вступлением в Кружок усилить в нем позиции петербургских «декадентов».

О своем решении стать участником Кружка В. Иванов заявляет 12 февраля 1906 года на вечере у Ф.К. Сологуба. Один из завсегдатаев Кружка, поэт А.Ф. Мейснер, сообщает на следующий день Фидлеру, который был в то время душою «Вечеров Случевского» и их председателем: «Вчера на вечере у Сологуба изъявили свое глубокое желание примкнуть к нашему Кружку три поэта.»[3] Далее Мейснер называет их фамилии: Тэффи, Леонид Габрилович (Галич) и Вячеслав Иванов.

---

[2] Первые знакомства В.В. Иванова в столичном литературном мире завязываются весной 1904 года, во время его кратковременного пребывания в Петербурге. Это были прежде всего Мережковские и круг журнала *Новый путь*. «Приехал из Швейцарии горячий ваш поклонник Вячеслав Иванов, - писала З.Н. Гиппиус В.В. Розанову 4 апреля 1904 года. - [...] Он очень культурный и милый человек, приехал всего на несколько дней, с женой, которая тоже писательница [...] мы решили взять на себя смелость привести эту чету к вам в воскресенье; иначе как их с вами познакомить? Вы нигде не бываете. А видеть вас они очень хотят» (Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (далее - ГБЛ), ф. 249, карт. М 3872, No 2, л. 15-16).

[3] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (далее - ИРЛИ), ф. 649, оп. 3, No 61, л. 2 об.

Избрание Иванова протекало заочно - 18 февраля 1906 года на заседании у В.М. Грибовского. Тогда же, наряду с другими, баллотировался Александр Блок (есть основания думать, что Блок ходатайствовал о принятии его в Кружок по совету или настоянию Вячеслава Иванова). На следующем заседании Кружка - оно состоялось 11 марта 1906 года на квартире поэта В.П. Авенариуса - Вячеслав Иванов появляется, наконец, собственной персоной и сразу обращает на себя внимание Фидлера. В его дневнике читаем (запись от 12 марта 1906 года):[4]

> Вчера - вечер поэтов у Авенариуса. Тэффи пришла в сопровождении неофита Гавриловича (псевд. Леонид Галич) [...] который очень мило, почти безупречно говорит по-немецки; он прочитал свой весьма удачный перевод одного стихотворения Тэффи на немецкий язык. [...] В качестве неофита пришел и Вячеслав Иванов; его голова похожа на голову ацтека, в целом же он производит приятное впечатление. Он тоже хорошо говорит по-немецки, и его русская речь была уснащена немецкими цитатами. Он вовсе не похож на декадента, каким предстает в своих сочинениях. Ушел до ужина.
> (d. 12. März 1906. Gestern Poetenabend bei Avenarius. Die Töffi erschien in Begleitung des Neophiten Gabrilowitsch (Pseud. Leonid Galitsch) [...] Sehr nett, sogar fehlerfrei spricht er deutsch und verlas seine Übersetzung eines Töffi'schen Gedichts ins Deutsche, die ich für sehr gelungen erachte. [...] Als Neophit kam auch Wjatscheslaw Iwanow, der einen aztekenhaften Kopf hat, doch einen recht gefälligen Eindruck macht. Spricht gleichfalls gut deutsch und spickte seine russische Rede mit deutschen Zitaten. Gab sich durchaus nicht als Dekadent, der er in seinen Dichtungen ist. Ging vor dem Abendbrot.)[5]

Из других, более поздних записей в дневнике Фидлера можно узнать, что в тот вечер - согласно принятому в Кружке обычаю - «неофитов» (то есть новопринятых поэтов) приветствовал Н.Н. Вентцель (Бенедикт). Он обратился к Иванову и Блоку (последний, однако, отсутствовал) с такими стихами:

> Как ныне не вещий собрался Олег
> Отмстить неразумным хазарам...
> Нет, - одою звучною новых коллег
> Хочу я приветствовать с жаром.
> Хвала вам, поэты Иванов и Блок!
> А дальше... а дальше бессилен мой слог![6]

---

[4] Все переводы немецких текстов выполнены автором публикации.

[5] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 10, No 98.

[6] Впервые опубликовано К.М. Константиновым (К.М. Азадовским) в сообщении *Из дневника Ф.Ф. Фидлера* в кн.: Александр Блок. *Новые материалы и исследования* (*Литературное наследство*. Т. 92, кн. 3). М., 1982, с. 835.

Иванов ответил на это стихотворением, посвященным памяти Случевского (*О тень Случевского, тебе привет...*); впоследствии оно вошло в *Cor Ardens*. Но до конца вечера он не досидел («ушел до ужина», как отметил Фидлер), и на этом, собственно, завершается участие Иванова в кружке петербургских поэтов. Более на «Вечерах Случевского» (кружок существовал до 1918) Иванов не появился ни разу, как, впрочем, и Блок. Это не вызывает особого удивления: общение с поэтами-традиционалистами или откровенными версификаторами типа В.М. Грибовского, В.А. Мазуркевича, упомянутого Мейснера, И.И. Соколова и др. (а именно эти поэты долгое время задавали тон в Кружке!) казалось и Блоку, и Вячеславу Иванову утомительным и ненужным. Кроме того вокруг самого Иванова быстро формируется кружок близких ему поэтов, не говоря уже о том, что богемно-артистическая атмосфера «на Башне» отнюдь не благоприятствовала участию самого «мэтра» в довольно консервативных по духу «Вечерах Случевского».

Однако с самим Фидлером у В.И. Иванова сразу же установились прочные и, в известной мере, приязненные отношения. В день их знакомства, 11 марта 1906 года, Фидлер подарил Иванову книжечку своих переводов из Тютчева, только что выпущенную издательством *Reclam*, сделав на ней следующую надпись:

> Вячеславу Ивановичу Иванову, певцу Диониса, на память о Ф[ридрихе] Ф[идлере]. 11 марта [19]06.
> (Wjatscheslaw Iwanowitsch Iwanow, dem Dionysos-Sänger zum Andenken an F[riedrich] F[iedler] d[en] 11. März [19]06.)[7]

Можно предположить, что это был ответ Фидлера на шутливую стихотворную «автобиографию», которую, видимо, прочитал в тот день собравшимся Вячеслав Иванов (и которая предназначалась для фидлеровского «музея»).

> На двадцать первом, помнится, году
> Я изменил московской alma mater
> Для Моммзена. И знал, что значит «Kater»,
> Семестров девять. В пламенном бреду
> Малярии три года в Риме трясся.
> Плел диссертацию, как сеть паук.
> Потом в иных краях блуждал - и спасся
> Зараз от лихорадки и наук.
> И длились долго meine Wanderjahre.

---

[7] Хранится в Музее книги Государственной библиотеки им. В. И. Ленина.

В Афинах раз в пурпуровом пожаре
Я встретил Диониса. Чужаком
В Петрополь прибыл. Ныне же знаком
И с доблестным Случевского кружком,
И с Фидлером, что краше Боденштедта:
Завидный клад для русского поэта.[8]

Знакомство и встречи, хотя и не частые, В.И. Иванова с Фидлером продолжаются до 1914 года. Что послужило основанием для сближения этих двух людей, чьи пути в жизни и в литературе были столь различными? Прежде всего, конечно, германофильская ориентация Вячеслава Иванова, его приверженность к немецкой культуре и к немецкой речи. Иванов, как известно, свободно владел немецким языком и даже немецким поэтическим словом (достаточно вспомнить его *Gastgeschenke* - цикл стихотворений в книге *Cor Ardens*, обращенный к Иоганнесу фон Гюнтеру), переводил с немецкого и на немецкий. Среди петербургских знакомых Иванова Фидлер был одним из немногих, кто мог оценить эту сторону знаний и духовного мира Иванова. Уже в своей «автобиографии», предназначенной для «литературного бюро Фидлера», Вячеслав Иванов намеренно рифмует несколько немецких слов; позднее он посвятит Фидлеру стихи, написанные целиком по-немецки. Наконец Фидлер мог вести с Ивановым разговор «на равных» о Гете и Шиллере, о Новалисе и Гейне, о любимых ими обоими русских поэтах, которых Фидлер переводил (Пушкин, Тютчев). Отсюда - столь лестные, уважительные отзывы об Иванове, выходящие из-под пера Фидлера - наблюдателя острого, резкого и подчас язвительного.[9] Отсюда - и теплые дружественные строки самого Иванова, который, кроме того, высоко ценил собирательскую деятельность Фидлера.

---

[8] ГБЛ, ф. 109, карт. 2, No 65. Приношу искреннюю благодарность американскому слависту Майклу Вахтелю, указавшему мне на этот документ. *Автобиография* В.И. Иванова написана на оборотной стороне того же листа бумаги, что и стихотворение *О, тень Случевского...* Из пометы под стихотворением («11 марта для «вечер[а] Случевского» ») можно заключить, что оба стихотворения Иванов сочинил одновременно, готовясь прочесть их вечером 11 марта. Стихотворение, обращенное к Случевскому, было им, бесспорно, оглашено и передано затем Фидлеру, который переписал его в свой дневник (см. ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 11, л. 129). Что касается «автобиографии», то текст ее, видимо, сохранился лишь в бумагах В.И. Иванова; в дневнике Фидлера о ней не упоминается.

[9] Дневниковая запись от 25 августа 1911 года содержит признание Фидлера в том, что он «недолюбливает» Вячеслава Иванова (ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 15, л. 279). Однако это утверждение Фидлера опровергается его же восхищенными отзывами об Иванове в других местах дневника.

О том, как развивались далее отношения между Фидлером и Вячеславом Ивановым, позволяет судить письмо Фидлера к С.А. Венгерову, написанное 14 июня 1907 года:

Милый Семен!
Простившись с тобой после нашей прогулки по шуваловскому парку, я вспомнил, что ты завтра собираешься к Ивановым.
И вспомнил я также о следующем:
С Вяч[еславом] Ив[ановым] я лично познакомился у Авенариуса, на нашем «Вечере Случевского» (кстати: это единственный раз, что В[ячеслав] И[ванов] пожаловал: на все мои повестки о последующих «Вечерах» он не реагировал, т. е. не был ни разу). Тогда же он обещал мне свой портрет (конечно, с автографом на лицевой стороне!) ... Я его тщетно жду до сих пор.
Зашел он как-то ко мне, не застал меня, к сожалению, дома и оставил мне свои книги: «Кормчие звезды» и «Прозрачность».[10] Из них я перевел несколько стихотворений.[11] Но для того, чтобы включить [их] в мой имеющий появиться сборник Moderne russische Lyriker,[12] - требуются автобиографические даты ... Вот я и прилагаю

---

[10] Местонахождение подаренных Фидлеру сборников *Кормчие звезды* и *Прозрачность* установить не удалось.

[11] В ноябре-декабре 1907 года в еженедельном литературном приложении к немецкой газете *St. Petersburger Herold* в разделе *Moderne russische Lyriker* были помещены выполненные Фидлером переводы (*Autorisierte Verdeutschung im Versmaß des Originals*...) семи стихотворений Иванова из сборников *Кормчие звезды* и *Прозрачность*: *Золотое счастие, Испытание, День и Ночь, Под Древом Кипарисным, Альпийский рог, В челне по морю* и *Возврат* (см. *Feuilleton-Beiblatt des St. Petersburger Herold*, 1907, XXXIII. Jg., Nr. 319, 18.November /1.Dezember, S. 1; Nr.326, 25.November/8.Dezember, S. 1; Nr. 340, 9./22.Dezember, S. 1; Nr. 347, 16./29.Dezember, S. 1; стихотворения перечислены в порядке их появления на страницах *Герольда*; см. также *Приложение*. Это были первые переводы стихотворений Вячеслава Иванова на немецкий язык; информация о них просочилась даже в одно из немецких периодических изданий: «Фр. Фидлер, известный переводчик русской поэзии, опубликовал недавно в «Санкт-Петербургском Герольде» переводы стихотворений В. Иванова на немецкий язык» (Fr[iedrich] Fiedler, der bekannte Übersetzer russischer Dichtungen, hat kürzlich wieder im «St. Petersburger Herold» Gedichte von W. Iwanow in deutscher Übersetzung veröffentlicht.) (W. Henckel. *Mitteilungen aus Rußland*. B: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 1908, Nr. 62, 14. März, S. 3017-3018). Всего Фидлер перевел из Иванова 144 стихотворных строки. Почти аналогичная цифра (145) значится в списке писателей и поэтов, произведения которых вошли в составленную Фидлером позднее, но так и не увидевшую света *Антологию русских поэтов* (список хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства, ф. 518, оп. 4, No 31). Полное название антологии: *Russische Lyrik von den ältesten Zeiten bis zur jüngsten Gegenwart. Gesammelt, mit biographischen Notizen versehen und im Versmaß des Originals verdeutscht von Friedrich Fiedler.* В этой книге объемом в 600 страниц были представлены 257 русских поэтов (отдельные сведения заимствованы из статьи: H. Pohrt. *Friedrich Fiedler und die russische Literatur. Aus dem Leben und Wirken des Übersetzers 1878-1917.* B: *Zeitschrift für Slawistik*, XV, 1970, 5, S. 711).

[12] Книгу под таким названием Фидлер готовил в течение ряда лет, однако издать ее так и не удалось. О составе и содержании этой несостоявшейся книги можно в

опросный лист, о заполнении которого очень прошу В[ячеслава] И[ванова] (ведь это минутное дело!).
Поклонись ему от меня и попроси его также о портрете!
Премного ты меня, дорогой Семен, обяжешь исполнением этого поручения!
Твой Ф. Фидлер
P.S. Супруга В[ячеслава] И[ванова] меня, конечно, не помнит. Но я ее помню: мы познакомились тотчас, как она вышла замуж за моего коллегу К.С. Шварсалона...[13]
Есть у нас еще общий знакомый: преподаватель истории Вл[адимир] Вл[адимирович] Яковлев.[14] Других - литературных - знакомых у нас, конечно, масса.
Может быть, эти обстоятельства повлияют на то, что тебе - так как у тебя каждое слово Цицерон! - удастся получить от М-ме Зиновьевой-Ганнибал [так! - К. А.] для меня ее портрет и ее книгу (и то, и другое, конечно, с автографом!). Понятно, что я только намекаю, а не навязываюсь! [...][15]

Удалось ли С.А. Венгерову исполнить просьбу Фидлера? Частично. Ни «автобиографических дат», ни портрета Фидлер, по всей видимости, так и не дождался от В.И. Иванова. Зато на призыв коллекционера-библиофила откликнулась Л.Д. Зиновьева-Аннибал, приславшая ему свои книги (*Кольца, Трагический зверинец, Тридцать три урода*) с дарственными надписями. И хотя экземпляров этих книг обнаружить также не удалось, тексты всех трех надписей приведены Фидлером в его дневниковой записи, сделанной 21 октября

основном судить по многочисленным публикациям стихотворных переводов Фидлера в газете *St. Petersburger Herold*.
В одной из русских газет того времени сообщалось:
«Ф.Ф. Фидлер, продолжая свои переводы русских лириков на немецкий язык, печатает в настоящее время в газете «St. Peters[burger] Herold» переводы стихотворений В. Иванова и др[угих] совр[еменных] поэтов. Переводы эти имеют образовать особый сборник на нем[ецком] яз[ыке] «Молодые» » (*Молодое слово* [Москва], 1907, 5, 31 декабря, с. 3; раздел *Календарь писателя*).
Стихотворения, переведенные Фидлером для книги *Современные русские поэты*, естественно влились затем в подготовленную им *Антологию русских поэтов*...(см. прим. 11).

13 Константин Семенович Шварсалон (1857-?) преподавал историю в различных женских учебных заведениях Петербурга. В дневниковой записи от 21 октября 1907 года Фидлер уточняет: «... Я видел ее [Л.Д. Зиновьеву-Аннибал - К.А.] лишь однажды, лет 18 тому назад, когда она вышла замуж за учителя истории К.С. Шварсалона - моего коллегу по гимназии княгини Оболенской. Через несколько лет они разошлись: одни утверждают, что из-за его распущенности, другие из-за ее психопатии. Затем она вышла замуж за Вяч. Иванова...» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 11, л. 323).

14 Владимир Владимирович Яковлев преподавал историю во Введенской гимназии и в Училище ордена св. Екатерины.

15 ИРЛИ, ф. 377 (фонд не описан); письма Ф.Ф. Фидлера к С.А. Венгерову, л. 37-38.

1907 года после того, как он узнал о скоропостижной кончине жены Иванова.[16]

*

Одна из записей в дневнике Фидлера связана с известным выступлением Вячеслава Иванова в Петербургском Литературном обществе 8 марта 1908 года. В этот день Иванов прочитал свой доклад *Две стихии в современном русском символизме*, усовершенствованный им затем для *Золотого руна* (1908, 3-4, 5). Фидлер был деятельным участником Литературного общества,[17] регулярно посещал его заседания, что, естественно, отразилось и в его дневнике. В записи от 9 марта говорится:

> Вчера в Л[итературном] о[бществе] Вяч. Иванов читал доклад о современном символизме, причем каждое четвертое слово было иностранное, что вызывало у многих слушателей усмешку или покачивание головой. Он извинился передо мной за то, что не ответил на мое письмо от конца декабря.[18] Смерть жены, сказал он, полностью оторвала его от литературы и лишь теперь понемногу он снова возвращается к ней. Когда один из оппонентов сказал, что одиночество ослабляет человека, он провел рукой по своему высокому лбу и раздавил большим пальцем две слезинки в углу опущенных глаз. Читая, он был похож на Шекспира (портрет с высоким лбом и зачесанными на сторону волосами).
> (d. 9. März 1908. Gestern las in der L[iterarischen] G[esellschaft] Wjatsch[eslaw] Iwanow über den modernen Symbolismus, wobei jedes vierte Wort ein fremdländisches war, was allgemeines Schütteln des Kopfes und vielfaches Lächeln erregte. Entschuldigte sich bei mir, daß er auf meinen Brief Ende Dezemb[er] nicht geantwortet hat: der Tod seiner Frau habe ihn völlig der Literatur entrückt und er finde sich erst jetzt

---

16 Дарственная надпись на книге *Кольца*: «Многоуважаемому Федору Федоровичу Фидлеру автор»; на книге *Трагический звериец*: «Федору Федоровичу Фидлеру с приветом автор»; на книге *Тридцать три урода*: «Федору Федоровичу Фидлеру автор» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 11, л. 323).

17 Характерно, например, что Л. Е. Габрилович просил у Фидлера «покровительства для пропуска сотрудницы «Речи» Ел.И. Батыревой и еще двух наших случайных сотрудников» на реферат Вячеслава Иванова (ИРЛИ, ф. 649, оп. 3, No 10; письмо от 8 марта 1908 года).
Впрочем, из дневника Фидлера видно, что отношение некоторых петербургских литераторов к Иванову и его «реферату» было иным - скептическим, иронически-настороженным. 5 марта 1908 года Фидлер записывает: «... Сказал Лихачеву, что в ближайшую субботу в «Л[итературном] о[бществе]» Вяч. Иванов прочитает доклад «Два направления в современном символизме». На это Лихачев ответил: «Очень хорошо, что ты предупредил меня: значит, в этот день я могу свободно располагать своим временем!» » (ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 12, л. 31; имеется в виду Владимир Сергеевич Лихачев (1851-1927) - поэт, драматург и переводчик.)

18 Это письмо не известно. Первое из сохранившихся писем Фидлера к В.И. Иванову датируется 31 октября 1909 года (ГБЛ, ф. 109, карт. 35, No 69, л. 1).

allmählich wieder in sie hinein. Als ein Opponent meinte, Einsamkeit mache schwach, strich er sich schwer über die hohe Stirn und zerdrückte mit dem Daumen und dem Däumling zwei Tränen im Nasenwinkel der gesenkten Augen. Während er las, glich er Shakespeare (Portrait mit der freien Stirn und den zur Seite gebauschten Haaren).)

Из этой же записи узнаем, что на докладе Иванова присутствовали среди прочих С.А. Андреевский, А.М. Ремизов, А.А. Блок, М.А. Кузмин. С двумя последними Фидлер в тот вечер «бегло познакомился».[19]

*

В конце 1909 года Фидлер принимается за составление сборника под названием *Первые литературные шаги*. Выпущенная в начале 1911 года московским издательством И.Д. Сытина, эта книга (всю выручку от нее Фидлер пожертвовал в пользу Литературного фонда) представляла собой собрание автобиографий 54-х русских писателей, среди которых были Л.Н. Андреев, И.Ф. Анненский, А.А. Блок, И.А. Бунин, М.А. Волошин, А.М. Ремизов, Г.И. Чулков и др. Каждому из них пришлось ответить на предложенный составителем опросный лист из 25 пунктов. (Это издание до сих пор является ценным источником для историков русской литературы).

К участию в сборнике Фидлер пытался привлечь и В.И. Иванова. 11 сентября 1909 года он спрашивает у Ф.К. Сологуба адреса шести писателей (Блока, Андрея Белого, Городецкого, В.И. Иванова, Ремизова и Чулкова) с тем, чтобы послать каждому из них анкету.[20] «Разве Вы не получили мой вопросный лист относительно «Первых литературных шагов»? - спрашивал Фидлер Г.И. Чулкова 31 октября 1909 года. - Я его послал Вам 12 сент[ября], одновременно с тем же циркуляром Вяч. Иванову, Блоку, Городецкому и др.»[21] Иванов, как видно, сперва согласился ответить на вопросы и даже готов был всячески содействовать начинанию Фидлера. Три письма Фидлера к Иванову, отправленные в октябре 1910 года, - это настойчивое напоминание о неисполненном обещании.

Очень и очень прошу Вас, глубокоуважаемый Вячеслав Иванович, как можно скорее прислать мне обещанную статью «Перв[ые] литер[атурные] шаги»! Я уже сдаю рукопись Сытину... И сообщите, пожалуйста, об этом же Серг[ею] Митр[офанови-

---

19 ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 12, л. 32-33.

20 ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, No 703, л. 11.

21 ГБЛ, ф. 371, карт. 5, No 9, л. 4-5.

чу] Городецкому (кстати: какой его адрес?)[22] и другим, которых Вы любезно хотели известить о моей просьбе!

пишет Фидлер Иванову 17 марта 1910 года.[23] Однако по причинам, не вполне ясным (должно быть из-за отсутствия времени) Иванов уклонился от описания своих «первых литературных шагов». Его автобиография в сборнике также отсутствует.

В эти первые месяцы 1910 года Фидлер и Иванов не раз встречаются, вернее, Иванов несколько раз навещает своего знакомого, о чем выразительно рассказывает фидлеровский дневник.

«Сегодня меня навестил Вячеслав Иванов», - говорится в записи от 20 февраля 1910 года.

Раньше у него была шевелюра, как у Моммзена, теперь от нее мало что осталось. Извинялся, что до сих пор не ответил на мой вопросник для «Первых литературных шагов»: он, дескать, совсем безалаберный человек (несколько раз повторил он эту характеристику), постоянно забывающий о своих намерениях. Осмотрел мой музей и рассыпался в похвалах. С огромным интересом читал свои собственные письма к разным писателям. Отлично говорит по-немецки. Тема остального разговора: задуманное мной издание русских поэтов. Держался просто и естественно.
(d. 20. Februar 1910. Heut - Wjatscheslaw Iwanow mich besucht. Von der früheren Mommsen-Chevelure ist nur wenig geblieben. Entschuldigte sich, daß er mir noch nicht die «Ersten Schriftsteller-Schritte» gegeben: er sei ein ganz konfuser (безалаберный) Mensch (diese Selbstcharakteristik gab er mehrfach), der beständig vergesse, was er zu tun beabsichtigt. Besichtigung meines Museums und Lobeserhebungen. Las mit großem Interesse seine eigenen Briefe an verschiedene Schriftsteller. Spricht gut deutsch. Sonstiges Gesprächsthema; meine geplante Herausgabe russischer Lyriker. Gab sich völlig einfach und normal.)[24]

Свидетельством этого визита Иванова к Фидлеру служит также дистих, оставленный поэтом в альбоме хозяина. Фидлер держал наготове ряд альбомов, предназначенных для различных житейских ситуаций: «В ресторане», «В поезде», «У меня» и т. д. При первом удобном случае Фидлер протягивал свой альбом писателю, оказавшемуся поблизости, и предлагал ему увековечить себя автографом. В одном из альбомов, озаглавленных «У меня», сохранилась следующая запись Иванова (которому, надо признать, дух поэтического экспромта, остроумной стихотворной строчки был вовсе не чужд):

---

[22] Автобиография С.М. Городецкого в сборнике *Первые литературные шаги* отсутствует.

[23] ГБЛ, ф. 109, карт. 305, No 69, л. 6.

[24] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 13, л.233.

Здесь мы грустили вдвоем, поминали страдальные были,
Пестун творимых легенд, сторож священных мощей!

Вячеслав Иванов 20 февраля 1910.[25]

Второй визит состоялся 30 марта 1910 года. «Сегодня был у меня Вяч. Иванов,» записал в своем дневнике Фидлер.-

До чего же красиво этот человек говорит по-немецки и даже пишет, и даже стихами! Записал несколько стихотворных строк в мой альбом (я, конечно, помогал ему находить рифмы). Он хотел бы уехать в Италию, примерно на год, чтобы заняться только литературой (хочет дописать две греческих драмы, а также роман).[26] Здесь же его постоянно отвлекают и беспокоят: то «Поэтическая Академия», то «Религиозно-философское общество», где совершенно незнакомые люди подчас советуют ему, как жить. Он необычайно высоко ценит Стефана Георге, причем, скорее, как «мастера» (слова): нежели как поэта. [...]
(d. 30. März 1910. Heut bei mir Wjatsch[eslaw] Iwanow gewesen. Wie hübsch der Mann deutsch spricht und sogar schreibt, und sogar in Versen. Schrieb mir solche, allerdings etwas unter meiner Reim-Beihilfe ins Album «Bei mir». Er möchte für etwa ein Jahr sich nach Italien zurückziehen, um sich ganz der Literatur widmen zu können (will zwei griechische Dramen zu Ende schreiben, auch einen Roman): hier wird er beständig in Anspruch genommen: vor Ihrer «poetischen Akademie» und der «religiös-philosophischen Gesellschaft», wo ihn oft ganz unbekannte Personen mit philosoph[ischen] Lebensratschlägen angehen. Hält ungemein hoch Stefan George, nicht so sehr als Dichter als vielmehr als «Meister» (des Worts). [...])[27]

В тот же день Иванов оставил в альбоме Фидлера «У меня» две стихотворные записи на немецком языке. Первое стихотворение, написанное Ивановым ранее для Гюнтера, вошло впоследствии в сборник *Cor Ardens*: *Die Zeit ist fern, wo man im Felsengrabe*... Второе стихотворение - скорее всего, экспромт, для которого Фидлер и помогал Иванову «находить рифмы». Стихотворение обращено, конечно, к Фидлеру и первыми своими строками явно перекликается с дистихом от 20 февраля 1910 года («сторож священных мощей» и т. п.):

Zarter Dichter, stiller Meister,
Treuer Wächter grosser Geister!
Besser möcht' ich Worte reimen,
Neues Deutsches reimend leimen,

---

[25] ИРЛИ, ф. 649, оп. 2, No 35, л. 23.

[26] Говоря о «недописанных» им греческих драмах, Иванов имеет в виду *Ниобею* и *Прометея*. Что касается «романа», то речь идет, скорее всего, об одном из литературных замыслов Иванова, в то время не осуществленных.

[27] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 13, л. 247. Более полно эта запись использована нами в работе *Из дневника Ф.Ф. Фидлера* в кн.: Александр Блок. *Новые материалы и исследования*. (*Литературное наследство*. Т. 92, кн. 3), с. 837.

Dir zu sagen unverhohlen,
Dass ich dein Geheimes schaue,
Dass ich liebend dir vertraue,
In persönlichsten Ergüssen
Bin ich stumm, dich so zu grüssen, -
Muss mein Altes wiederholen.

Wenceslaus Ivanov.[28]

*

Особую ценность среди различного рода отзывов и суждений о В.И. Иванове в дневнике Фидлера представляет собой запись от 15 марта 1911 года, на которую в свое время обратили внимание Г.Г. Суперфин и Р.Д. Тименчик: они опубликовали ее бóльшую часть еще в 1972 году, комментируя письма Ахматовой к В.Я. Брюсову. [29] Запись примечательна тем, что в ней упоминаются Анна Ахматова и Осип Мандельштам (считается, что в тот вечер «на Башне» они впервые встретились), М.А. Кузмин и другие, близкие к Иванову поэты (все они оставили по нескольку строк в альбоме Фидлера, озаглавленном «В гостях». Не менее интересно, однако, и описание «Башни», увиденной глазами Фидлера (это был его первый и единственный визит к Иванову). Цитируем эту запись, опустив в ней два слова:

> Вчера был у Вяч. Иванова (он пригласил меня устно). Я опасался, что попаду в декадентское гнездо, но все было весьма пристойно. Сперва говорили о возможности войны, затем о симфонии Скрябина «Прометей»[30] и наконец началось

---

[28] ИРЛИ, ф. 649, оп. 2, No 35, л. 29.
Предлагаю следующий перевод:

О, поэзии ревнитель,
Преданный святынь хранитель!
Трудно по-немецки снова
Подобрать мне в рифму слово.
Признаюсь тебе открыто,
Что, приязнь к тебе питая,
Заповедное читая,
Не могу я строф составить,
Всей душой тебя восславить, -
Должен вспомнить, что забыто.

[29] См.: *Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина.* Вып. 33. М., 1972, с. 247. Та же работа (с уточнениями) перепечатана в журнале *Cahiers du monde russe et soviétique*, XV, 1974, 1-2, p. 185-200.

[30] За несколько дней до этого, 9 марта 1911 года, в Петербурге состоялась премьера скрябинской симфонии.

чтение вполне осмысленных стихов. Читали авторы: Княжнин,[31] Юр[ий] Верховский,[32] Чулков[33] и еще не печатавшиеся новички О. Мандельштам,[34] Анна Ахматова[35] (весьма пикантная жена моего бывшего ленивого ученика Гумилева,[36] который сейчас находится в Африке) и Мария Моравская[37] (пищала как семилетний ребенок). Гости собрались лишь около двенадцати. В пол-третьего появился М.А. Кузмин [...], живущий у Иванова, и сразу же прошел в свою комнату. Всего лишь час пробыл Ремизов. Ужин был скромный (обычная холодная закуска в небольшом количестве; впрочем, на столе было также четыре бутылки вина и пол-бутылки коньяка и рома), в нем принимал участие лишь один Верховский. Иванов все еще живет в своей прежней квартире (Таврическая 25), на шестом этаже, 164 ступеньки (с лифтом). Хозяйственные и секретарские дела ведет Мария Михайловна

---

31 Княжнин (псевдоним - Ивойлов) Владимир Николаевич (1878-1956) - поэт и критик. Записал в альбом Фидлера: «В понедельник Вячеслава Ивановича после имянин /Был и с сим альбомом встретился Вл. Княжнин» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 2, No 5, л. 39; записи в альбоме Фидлера, сделанные «на Башне» 14 марта 1914 года, цитируются дальше без отсылок).

32 Запись Верховского в альбоме Фидлера представляет собой акростих:
*Ф*рагментов здесь уже не мало,
И мне - я чувствую давно -
*Д*олжно быть, вправду суждено
*Л*исток заполнить вязью вялой,
*Е*е плету назло судьбе -
*Р*асписку в дружестве тебе.

33 Автограф Г. И. Чулкова в альбоме Фидлера: «Сегодня я могу написать одно, только одно: я боюсь желтых и черных». Фидлер поясняет: желтых т. е. китайцев и черных т. е. черносотенцев. Смысл этой записи отражает, видимо, беседу у Иванова «о возможности войны» или, возможно, «боязнь» молодых поэтов (Мандельштама, Моравской) читать свои произведения в присутствии «мэтра» - Вячеслава Иванова (см. прим. 30 и 32).

34 Экспромт Мандельштама в альбоме Фидлера ранее приводился Г. Г. Суперфином и Р. Д. Тименчиком; см. *Cahiers du monde russe et soviétique*, XV, 1974, 1 - 2, p. 192.
В половине второго,
Честное слово,
Тяжело пииту
По алфавиту
Идти к ответу -
Но выхода нету...
Пояснительная помета Фидлера: «Присутствующие должны были читать свои стихи по алфавиту».

35 Ахматова записала в альбом Фидлера свое недавнее стихотворение (дата - 7 марта 1911 года) *Я живу как кукушка в часах* (см.: Анна Ахматова. *Стихотворения и поэмы* [Библиотека поэта. Большая серия]. Л., 1977, с. 48).

36 В 1896 - 1900 годах Гумилев учился в петербургской гимназии Я. Г. Гуревича, где Фидлер (с 1890 года) преподавал немецкий язык. С этим предметом у Гумилева особенно не ладилось: он получал у Фидлера лишь двойки и тройки.

37 Мария Людвиговна Моравская (1889-1947) - поэтесса. Записала в альбом Фидлера лишь два слова «Я боялась...» (т. е. читать - пояснил в своем дневнике Фидлер, приводя полностью текст стихотворения *Я знаю, что март опечален...*, которое юная поэтесса затем прочитала собравшимся).

Замят[н]ина, седовласая приятельница его покойной жены Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал. В обстановке квартиры нет ничего такого, что бросалось бы в глаза (на стенах - гипсовая маска Бетховена, несколько гравюр Боттичелли и т. д.). Сидя в кресле, он был очень похож на молодого Моммзена.
(d. 15. März 1911. Mündlich eingeladen, gestern bei Wjatsch[eslaw] Iwanow. Ich fürchtete, in ein Dekadentennest zu geraten, es ging aber alles ganz natürlich zu. Zuerst wurde über die Möglichkeit eines Krieges gesprochen, dann über Skrjabins Symphonie «Prometheus» und schließlich wurden ganz vernünftige Gedichte vorgetragen von den Verfassern: Knjashnin, Jur[ij] Werchowskij, Tschulkow und den noch ungedruckten Anfängern O. Mandelstam, Anna Achmatowa (ziemlich pikante Frau meines faulen Ex-Schülers, des jetzt in Afrika weilenden - Gumiljew) und Maria Morawskaja (piepste wie ein siebenjähriges Kind). Die Gäste kamen erst gegen zwölf. Um 1/2 3 erschien M. A. Kusmin [...] der bei Iw[anow] logiert, und begab sich augenblicklich auf sein Zimmer. Nur ein Stündchen verweilte Remisow. Am bescheidenen Abendessen (gewöhnlicher kalter Imbiß in sehr geringem Umfang; übrigens gab's auch vier Flaschen Wein und je eine halbe Flasche Kognak und Rhum) beteiligte sich nur Werchowskij. Iwanow hat noch seine frühere Wohnung: Tawritscheskaja 25, im sechsten Stock, 164 Stufen (es gibt aber einen Lift). Die Wirtschaft und Sekretärei liegt in den Händen Maria Michailowna Samjat[n]inas, einer ergrauten Freundin seiner verstorbenen Frau (Lydia Sinowjewa-Annibal). Die Wohnungsausstattung hat absolut nichts Auffälliges (an den Wänden: eine gypserne Beethoven-Maske, einige Boticelli-Stiche etc.).
Als er im Lehnstuhl saß, sah er sehr dem jungen Mommsen ähnlich.)[38]

В тот вечер, подобно своим гостям, В. Иванов тоже сочинил экспромт для альбома Фидлера:

Приятель мой старинный, не вчерашний,
Разводит нас распутия дорог;
Но все же был ты, наконец на Башне,
И я на днях приду на твой пирог.[39]

В гостях у Фидлера Иванов появился лишь через восемь месяцев - 4 ноября 1911 года. Это был день рождения Фидлера, хорошо известный всему литературному Петербургу. В четырехкомнатной квартире на Николаевской собиралось подчас более пятидесяти человек, в основном, конечно, писателей, и лучшим подарком для юбиляра всегда была свежая, только что изданная книга с авторской над-

---

[38] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 11, л. 317 - 318.

[39] Слово «пирог» употреблено здесь Ивановым не только для рифмы. В 1911 - 1912 годах Фидлер (как, впрочем, и в предыдущие годы) имел обыкновение приглашать к себе по воскресеньям гостей «на пирог». По этому поводу у него заведен был даже отдельный альбом с шутливым названием «Пирог-фикс» (должно быть, аналогично слову «журфикс»). Сохранился один из таких альбомов, охватывающий период с 16 января 1911 года по 18 марта 1912 года (ЦГАЛИ, ф. 518, оп. 1, No. 8), но среди гостей, оставивших в нем свои автографы, В. И. Иванова нет. Ясно, что на воскресный пирог к Фидлеру Иванов, вопреки своему обещанию, так и не собрался.

писью. Кроме того, каждому гостю предлагалось расписаться в альбоме, специально предназначенном для этого торжества. (Альбом назывался «4. XI», т. е. «4 ноября».)

О своем дне рождения Фидлер напомнил В. Иванову написанной по-немецки открыткой (почтовый штемпель - 30.10.11), в которой пригласил его зайти к нему «наконец» в пятницу вечером (т. е. 4 ноября). При этом Фидлер просил Иванова не забыть взять с собой, во-первых, обещанный портрет, и во-вторых, экземпляр книги *Cor Ardens*.[40]

> В 3 часа дня пришел Вяч. Иванов с поздравлениями (он не знал, что все собираются у меня вечером). Он посидел 10 минут, выпил полстакана вина и, поболтав о всякой ерунде, ушел.
> (d. 4. November 1911. Um 3 kam Wjatsch[eslaw] Iwanow gratulieren (er wußte nicht, daß man sich bei mir am Abend versammelt). Saß 10 Minuten, trank ein halbes Glas Wein, plauderte Gleichgiltiges und ging.)

- отметил Фидлер в своем дневнике.[41] Уходя, Иванов пообещал, что зайдет еще раз вечером.[42] «Но вместо этого,» - записывает Фидлер через несколько дней, -

он прислал стишок, им сочиненный и подписанный также Кузминым:

Duo
в честь Ф. Фидлера
от отсутствовавших на вечере 4 ноября 1911 года

Мы все, по Фидлеру, родня -
Российская словестность
Живет до завтрашнего дня,
А дальше - неизвестность.

Вячеслав Иванов М. Кузмин
На конверте: Ф-у Ф-у Ф-у[43] и Отечественной Словесности.[44]

*

---

40 ГБЛ, ф. 109, карт. 35, No 69, л. 7.

41 ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 16, л. 7.

42 Эту запись («Постараюсь добросовестно придти еще раз - вечером») Иванов оставил в альбоме Фидлера «4. XI» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 2, No 11, л. 23). Впоследствии, 24 декабря 1912 года Фидлер перенес ее в свой дневник (ф. 649, оп. 2, No 11, л. 32).

43 Т. е. Федору Федоровичу Фидлеру.

44 ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 11, л. 11.

Покинув Россию весной 1912 года, Иванов, как известно, возвратился на родину лишь осенью 1913 года и поселился в Москве. Никаких встреч между ним и Фидлером за это время, разумеется , не происходило. Лишь нередко достигали Фидлера слухи о жизни Иванова в Италии, о его браке с Верой Шварсалон и рождении сына, о ссоре его с Кузминым и т. д. - все эти сведения, полученные от знакомых (как сомнительные, так и бесспорные), Фидлер немедленно заносил в свой дневник. Например, 7 июля 1913 года он кратко конспектирует рассказ М.М. Гаккебуша (издателя, журналиста, фактического редактора газеты *Биржевые ведомости*[45]) о его встрече в Риме с Ивановым и Городецким.

В январе 1914 года Иванов проводит несколько дней в Петербурге. 20 января он принимает участие в диспуте под председательством Ф.К. Сологуба на тему о новой литературе (в зале Калашниковской биржи); 22 января читает в Тенишевском училище лекцию *О границах искусства*; 23 января в «Обществе поэтов» - доклад об Алкее и Сафо; 24 января в «Обществе ревнителей художественного слова» - свой перевод эсхиловой драмы *Прометей*. Он ежедневно видится со знакомыми - поэтами, критиками, издателями.[46] 25 января вечером Иванов навещает Н.В. Недоброво, а 26-го - М.М. Гаккебуша, у которого - после долгого перерыва - он вновь встречается с Фидлером.

«Вчера я был приглашен на журфикс к Гаккебушу в его новую роскошную квартиру [...]», - записывает Фидлер 27 января 1914 года.-

> Там я встретил Вяч. Иванова, который приветствовал меня поцелуем. Однако вместе мы побыли лишь десять минут, потому что он куда-то спешил. Он выглядит куда моложе, чем прежде и уже не напоминает профессора из «Флигенде Блеттер».[47] Более одухотворенного лица я не встречал ни у одного из русских писателей. Написал мне в альбом четверостишие; собирался написать еще (сравнив меня с радугой, соединяющей две страны), но не смог из-за недостатка времени.
> Больше у Гаккебуша не было ни одного человека (за исключением его друга Вас[илия] Фед[оровича] Рубахина[48]), так что обед прошел довольно скучно.

---

45 М. М. Гаккебуш, с коим Фидлер поддерживал отношения еще в 900-е годы, не раз «жертвовал» литературные материалы для его собрания. Поздравляя Фидлера с днем рождения, Гаккебуш писал ему 4 ноября 1910 года: «Прилагаю нечто для Вашего музея» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 3, No 13).

46 Ср.: Александр Блок. *Записные книжки 1901-1920*. М., 1965, с. 203.

47 *Fliegende Blätter* («Летящие листки», «Листовки») - немецкий иллюстрированный сатирический журнал; издавался в Мюнхене с 1844 по 1944 годы. В журнале сотрудничали известные немецкие художники и графики, создавшие серию различных социальных типов.

48 Василий Федорович Рубахин - банкир, управляющий конторой графини М. Д.

(d. 27. Januar 1914. Gestern, eingeladen, bei Hackebusch zum Jourfix in seiner neuen pompösen Wohnung [...] Traf dort Wjatsch[eslaw] Iwanow, der mich mit einem Kuß begrüßte. Doch währte unser Beisammensein nur zehn Minuten, da er forteilte. Sieht viel jünger aus als sonst und erinnert nicht mehr an einen Professor aus den «Flieg[enden] Bl[ättern]». Hat das durchgeistigste Gesicht, das ich bei einem russ[ischen] Schriftsteller getroffen. Schrieb mir einen Vierzeiler ins Album; wollte noch mehr schreiben (mich mit einem Regenbogen vergleichen, der zwei Länder vereinigt), konnte es jedoch aus Zeitmangel nicht.
Bei Hackebusch war sonst kein Mensch (seinem Freund Wass[ilij] Feod[orowitsch] Rubachin ausgenommen), so daß das Diner recht langweilig verlief.)[49]

Четверостишие, о котором идет речь, сохранилось в альбоме Фидлера («В гостях»):

Под Ноевым ковчегом - суша!
То Арарат? Иль Петроград?
Мы встретились у Гаккебуша,
Поэт, Вас видеть - как я рад![50]

Впоследствии Фидлер перенес эту запись в свой дневник, пометив под ней:

Ив[анов] сбивчиво пояснил, что хотел вложить в две первые строчки какой-то особый смысл, но это ему, однако, не удалось.
(Er (Iw[anow]) erklärte unklar, er wollte in die beiden ersten Verse einen besonderen Sinn hineintun, es sei ihm jedoch nicht gelungen.)[51]

Можно все же предположить, что две первые строчки этого экспромта - намек на сильное наводнение, разразившееся в Петербурге 13 января 1914 года.

На этой случайной встрече их отношения прерываются. Никаких упоминаний о В. И. Иванове в дневнике Фидлера за 1915-1916 годы не встречается. Их пути разошлись окончательно.

Апраксиной, гласный Петербургской городской Думы и др. (см. *Весь Петербург на 1913 год*, с. 546).

[49] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 19, л. 253-254.

[50] ИРЛИ, ф. 649, оп. 2, No 14, л. 23.

[51] ИРЛИ, ф. 649, оп. 1, No 20, л. 50.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Стихи Вячеслава Иванова в переводе Ф.Ф. Фидлера

1
DAS GOLDENE GLÜCK

**Durch der Sel'gen Garten schweift ich
und ersah verliebte Maiden.
- Wem ist euer Glück vergleichbar? -
Fragt ich, und gesenkten Lides
Raunten sie: „Dem Rot der Rose".**

**Zu beglückten Kindern sprach ich:
- Wem ist euer Glück vergleichbar? -
Sie erhoben ihre Lider.
„Jener stillen, ungetrübten
Himmelsbläue", war die Antwort.**

**Zu den lichten Geistern sprach ich:
- Wem ist euer Glück vergleichbar,
Makellose, heilge Seelen? -
Und die Geister sangen schwebend:
„Schlanker Lilien Kelchesweiße".**

**Und es sprach zu mir die Muse:
„Bist auch du im Heim der Sel'gen?
Sprich, womit vergleichst dein Glück du:
Mit des Himmels Blau, der Rose
Röte oder mit dem Weiß der Lilie?"**

**Antwort bot ich: - Nicht vergleichen
Kann mein Glück ich mit des Himmels
Bläue, mit dem Rot dem Rose,
Noch auch mit dem Weiß der Lilie:
Goldnes Glück ist mir beschieden.**

**Heiß und hell und stolz im Herzen
Leuchtet mir des Glückes Sonne,
Rings verstreuend goldne Strahlen
Wie das Haar der goldnen Venus,
Wie die Locken meiner Herrin! -**

**Holden Lächelns sprach die Muse:
„Zweimal bist du, dreimal selig,
Wie es Phöbus ist, der Eine,
Der Verliebte, Strahlenschöne,
Wenn er stimmt die goldne Leyer!"**

2

DIE PRÜFUNG

Was ist sel'ger: des Genusses
Blütenvorhang fortzurücken,
Oder, matt vom Rausch der Wonne,
Mit dem schweren Fuß zu treten
Welke Blumen auf der Schwelle?

Was ist sel'ger: wenn die Augen
Der Geliebten glüh begehren
Deine kühne Kosung, - oder
Wenn von deiner Glut ermattet,
Trüb sie schaun und unbegierig? -

Eros sprach es, der Versucher:
Prüfen wollt er voller Tücke
Mich, den eben Liebbeglückten.
Doch begehrt von der Geliebten,
Mied ich seinen argen Fallstrick.

„Seliger, o Sohn der Kypris,
Ist's, im Auge der Geliebten,
Dem erloschnen, wonnesatten,
Durch erneuter Küsse Gluten
Neue Lustglut zu entfachen.

Von der Schwelle des Genoßnen
Ist's am seligsten, zu gehen
Zu dem Vorhang der Genüsse!"
Und der Gott sprach lächelnd: - Gehe!
Würdig bist du der Genüsse! -

3

DER TAG UND DIE NACHT

Gäa, die Mutter, gebar ein Zwillingspaar Kronos,
dem Vater:
Feurigen Haars war der Tag, blauen Gelocks war
die Nacht.
Als der Jüngling gewahrte die sinnende Jungfrau,
als diese
Sah den Jüngling voll Glut - flammte das Herz
ihnen auf.
Gehrend nach Blutmischung eilen sich an die Brust
die Geschwister -
Doch in den Weg ihnen tritt zeitig die Mutter und
ruft:
„Mit dem Preis eures Lebens bezahlt ihr der Ehe
Verbrechen:

Eure Unsterblichkeit raubt einst euch der trauernde
Sohn,
Dämmer genannt! Ich seh seine Blicke ungewiß
zittern:
Ähnlich den Eltern ist er, aber so hell nicht und
schön!..“
Also klagt sie - umsonst. Da erhebt sich der zürnende
Vater
(Anderer Sterben zu schaun freute von jeher den
Greis):
„Nur ein Leben begehrt ihr und einen Tod? Nun,
so sei denn
Leben und Tod zwischen euch gleicherweis ewig
geteilt!..“
Wehe! Naht seit der Zeit der Nacht der Tag im
Ergluten -
Steht sie, mit Sternen bekrönt, atemlos blassend
vor ihm.
Mählich dann hebt sie den Schleier und geht entgegen
dem Tage -
Und in den Armen ihr liegt kalt der Geliebte und tot.

4

UNTER DEM CYPRESSENBAUM

Unterm Baume, dem Cypressenbaume,
Stehn viel rote Blümelein und blühen.
- Mutter, wehre nicht mir kleinem Kinde,
Diese roten Blümelein zu pflücken:
Laß mich winden sie zu roten Kränzen
Und den Stamm des Baums mit ihnen zieren! -
„Pflücke, Kind, die Blümlein deiner Mutter,
Sammle, Kind, mir sieben rote Blümlein,
Lege, Kind, sie mitten auf das Herz mir!..
Sieben rote Blümlein nicht entsprießen -
Sieben Tropfen roten Blutes sickern
Aus der Brust, der siebenfach durchbohrten!“

5

DAS ALPHORN

Im Hochgebirg traf einen Hirten ich,
Der friedevoll sein langes Alphorn blies.
Melodisch klang das Lied, doch war das Horn
Ein Werkzeug bloß, damit im Berggeklüft
Es einen holden Widerhall erwecke.
Und jedesmal, wenn stumm der Hirte stand,
Abwartend, bis des Echos Ton erstarb, -
Erging es sich ringsum in dem Geschlüfte

Als namenlose Wonnenharmonie.
Es schien, als ob ein ganzer Geisterchor
Auf Instrumenten nicht von dieser Welt
Unsichtbar in des Himmels reiche Sprache
Der Erde arme Sprache übersetze.

Und meine Seele sprach: „O, Genius!
Gleich diesem Horn mußt singen du die Lieder
Der Erde, daß du weckst im Menschenherzen
Ein andres Lied. Wohl dem, der hören kann!“
Und aus den Bergen scholl es: „Die Natur
Ist ein Symbol gleich diesem Alpenhorne.
Sie klingt, daß einen Widerhall sie wecke,
Und ihres Klanges Widerhall ist - Gott.
Wohl dem, der dieses Lied hört und sein Echo!“

6

Weißt du noch, wie auf dem Meere
In dem lichten Segelkahn
Wir uns setzten kühn zur Wehre
Dem Gestürm der Wasserbahn?

Wie zu Bergen sich die Gründe
Um uns reckten schaumesgrau
Und wie bodenlose Schlünde
Uns umgähnten ätherblau?

Unsre Brust voll heißen Dranges
Schwoll, wie unser Segel schwoll,
Und die Stimme deines Sanges
Überklang des Brausens Groll.

Alles flog dahingerissen:
Wind und Nachen, Flut und Schaum,
Doch es führte treubeflissen
Uns der Steurer durch den Raum...

Über Schlünden, grundlos blauend,
Gleitet unsre Leidenschaft;
Fremder Kraft uns anvertrauend,
Üben voll wir unsre Kraft.

Spielt der Sturm auch hellen Gärens,
Uns erschrecken kann er nicht;
Würdig heißesten Begehrens
Ist des Abgrunds Ätherlicht.

7

WIEDERKEHR

Sich bannend aus der Heimathöhe,
Vom Hochaltar von Eiskristall,
Erheischend Nacht und Knechtschaftswehe, -
Stürzt staubherab der Wasserfall.

Die Wolke aber drängt's, zu ziehen
Zurück zum Berge liebesam,
Um auf dem Eisaltar zu glühen
Gleich einem blut'gen Opferlamm.

НИКОЛАЙ БАЛАШОВ · МОСКВА

Апокатарсис и дионисийские работы Вячеслава Иванова в издании его переводов Эсхила

(серия *Литературные памятники*, Москва, 1989)

Глава десятая книги *Дионис и прадионисийство*, «Пафос, кафарсис, трагедия» показывает, что Вячеслав Иванов подходил к катарсису не с эстетической точки зрения (см. его критику ницшеанского эстетизма в *Эллинской религии страдающего бога*, гл. II; *ЭИ*, с. 316[1]), а рассматривал кафартику (*ф=фите* у Иванова) как важнейшее средство преодоления обрядового дуализма, на долгие годы определявшего «собою весь строй эллинской религии», в котором «служения богам олимпийским и богам хтоническим ... строго разграничены по месту и времени» (*ЭИ*, с. 364-365). Такая функциональная ориентация работ делала В.И. Иванова суровым к требованию Аристотеля от трагедии «очищения страстей» (παθέματον κάθαρσιν); Аристотель - пишет Иванов -

> повторяет старую религиозную истину о дионисийском очищении; но он ищет придать ей новое освещение, толкуя ее чисто психологически и независимо от религиозных предпосылок (*ЭИ*, с. 380).

В своих работах мы, следуя Аристотелю, подходим к понятиям катарсис - апокатарсис в аспекте эстетических взглядов философа. Второе из этих понятий - «отчищение», «очищение» в уцелевших трудах Аристотеля употребляется в прямом, физическом смысле и не присутствует в сохранившихся фрагментах *Поэтики*. В них нет следов выполнения данного Аристотелем в *Политике* (кн. VIII,

---

[1] Сокращением *ЭИ* обозначается книга: *Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова*. Издание подготовили Н.И. Балашов, Дм.Вяч. Иванов, М.Л. Гаспаров, Г.Ч. Гусейнов, Н.В. Котрелев, В.Н. Ярхо (Серия *Литературные памятники*). М., 1989.

1342a; IV, 642[2]) обещания сказать в *Поэтике* яснее, что именно он определял понятием «очищение» (κάθαρσισ). Слово катарсис в *Поэтике* упомянуто только один раз (1449 b; IV, 651) и применяется к трагедии - действию, внушающему сострадание и страх (1452 a; IV, 642). Между тем в *Политике* говорилось не столько о катарсисе трагическом, сколько о том очищении радостью и красотой, понятие о котором мы реконструируем аристотелевским словом апокатарсис: например, о песнопениях очистительного характера, доставляющих людям «безобидную радость» (1352 b; IV, 642). Мы уже писали, что в кн. VIII *Политики* философ, сказав о радостных очистительных песнопениях, настаивает на включении музыки в предметы воспитания, аргументируя это тем, что музыка - такое времяпровождение, которое заключает в себе не только прекрасное, но и приятное, а «счастье состоит именно в соединении того и другого» (1339 b; IV, 635). Музыкальные произведения, например, песни легендарного изобретателя инструментальной музыки Олимпа «по общему признанию наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть - добавлял Аристотель - возбуждение нравственной части души» (1340 a; IV, 636). Рассуждения в *Политике* дают основание думать об «аполлоновском уклоне» Аристотеля, о том, что, по его мнению, трагическое, дионисийски-оргиастическое очистительное действие не находится на главных путях «умственного развития» и даже не способно «чему-нибудь научить человека» (осуждающие примеры с фригийским ладом, снижение духовных инструментов, особенно флейты перед струнными, подкрепленное в мифах преданием о неудачном состязании Марсия с Аполлоном, а у Аристотеля ссылкой на предание, будто «Афина, изобретя флейту, отбросила ее в сторону» [1341 a,b; IV, 639-641]).

В.И. Иванов касается этого вопроса, говоря о том, что соперничество Аполлона и Диониса

> воплощается, в культурной и обрядовой сфере, в антагонизме двух рядов музыки - духовой и струнной. Ряд мифов окрашен стремлением прославить кифару и унизить флейту: таков миф о Марсии. Музы, исконные дионисийские божества, пророческие нимфы текучих вод, отторгаются у Диониса и неразрывно связываются с Аполлоном. Кифареды замалчивают Диониса и его чары и славят Феба... (*ЭИ*, с. 345).

---

[2] Для ясности в ссылках на Аристотеля дается как указание на берлинское издание 1831 года, так и страница т. IV кн. : Аристотель. *Сочинения в четырех томах*. М., 1976-1984.

> В Дельфах оба бога празднуют свое примирение, необходимое для духовного равновесия Эллады и полноты творческого раскрытия идеи обоих (*ЭИ*, с. 346).

В.И. Иванов приводит свидетельства пластики и керамики об увенчании Диониса лавром, а Аполлона - плющем;

> Дионис играет на лире, Аполлон-«флейтист» приближает к устам двойную флейту; Сатир учится лирной игре: оргиазм учится строю.
> ... Но если Аполлон выходит из борьбы измененным, - очищенным и просветленным является и Дионис. Синтез обоих божеств впервые дает всей греческой идее ее окончательную формулу. Из обеих божественных потенций слагается эллинский пафос эстетического и этического строя... (*ЭИ*, с. 346).

Слова В.И. Иванова косвенно объясняют, почему столь широк был подход Аристотеля, который наряду с великой идеей катарсиса, осознанной потомками и оказавшей огромное воздействие на дальнейшее развитие литературы и эстетики, разработал по существу и идею апокатарсиса, не осознанную потомками как аристотелевская, но столь же значительную в мировом балансе движения литературы и искусства. Эта широта Аристотеля восходила к широте древнегреческого искусства. Здесь и говорить нечего о классических зодчестве и скульптуре, но катартико-апокатартическое сочетание свойственно и эсхиловской трагедии.[3]

Сочетание в греческой драматической тетралогии трагической трилогии и сатировской драмы само по себе давало возможность серьезного и пародийного развития трагического сюжета, что приводило к причудливому смешению сострадания и страха с их - преимущественно серьезным в пределах трагической трилогии или комически-пародийным в сатировской драме - снятием. Снятие могло происходить в третьей трагедии, где противоборство приводило к установлению более гармонического порядка. Катартическая сторона тяготела к I-II трагедиям, но и в пределах первой - например *Просительниц*[4] - могла осуществляться - «иронически» - основная схема всех тетралогий. Трагическая ирония здесь в том, что благородное гостеприимство аргивян, принимающих с риском войны дочерей Даная, отводит от них угрозу лишь на время. Собственно диони-

---

[3] Н.И. Балашов. *Вопрос о ренессансном апокатарсисе и художественный контекст Канцоньере Петрарки.* В кн.: *Литература и искусство в системе культуры.* М., 1988.

[4] В тетралогию помимо *Просительниц* входили также трагедии *Египтяне, Данаиды* и сатировская драма *Амимона* (см. у В.Н. Ярхо. В: *ЭИ*, с. 524-527).

сийская сторона будущего менадно-оргиастического убийства Данаидами мужей-насильников (см. у Иванова: *ЭИ*, с. 342) отстранена в этой трагедии Эсхилом полностью.

По отношению к непереведенному Вячеславом Ивановым *Прометею Прикованному* катартико-апокатартический критерий ясно утверждает, что трагедия, если она входила в дилогию с *Прометеем Освобожденным* должна была быть первым произведением, а если в более сложное образование, то одной из двух первых.[5]

Классикой катартико-апокатартического единения является трагедия *Персы*, первая часть настолько свободной тетралогии, что ее можно рассматривать как совершенно отдельное произведение. Если здесь уместно такое слово, - то «формально» *Персы* совершенно катартическое произведение, вызывающее на всем протяжении - от сна и смутных предчувствий царицы Атоссы до причитаний ее сына царя Ксеркса - сострадание и страх. Речь идет ведь о совершенно нежданном и сокрушительном поражении громадного воинства от несоразмерно менее сильного противника. Но катарсис в трагедии сбалансирован с внутренним апокатарсисом. Как тактично и «интернационалистически» сочувственно ни говорит Эсхил о персах и их страданиях, внутренне ведь он утверждает победу греков и, прежде всего, афинян, в величайшей, быть может за всю историю, справедливой войне, отстоявшей все дальнейшее развитие европейской цивилизации.

При отсутствии у поэта какой-либо этнической антипатии, по трагедии свобода эллинов - главный фактор их патриотизма и победы - противопоставляется деспотизму и рабству, которые сгубили бесконечно превосходящее персидское воинство.

Катартическая трагедия Эсхила *Персы* - никогда не превзойденный гуманный и радостный апокатартический гимн гимн красоте новорожденной демократии.

Семеро против Фив - самая мрачная трагедия Эсхила - показывает как мало простора для апокатартического элемента давали фиванские мифы об Эдипе. Лишь Софокл в *Эдипе в Колоне* сумел достичь слияния катарсиса и апокатарсиса. Из-за характера мифа, хотя *Семеро против Фив* - заведомо третья после *Лайя* и *Эдипа* трагедия эдиповой тетралогии Эсхила (сатировской драмой был *Сфинкс*), - действие *Семерых*... катартично. Обрывается оно как раз в преддверии но-

---

[5] См. также у В.И. Ярхо. В: *ЭИ*, с. 545-546.

вых роковым образом трагических событий, связанных с решением Антигоны предать земле тело своего брата Полиника. Если бы место трагедии в тетралогии не было известно из других источников, то проверка по линии катарсис-апокатарсис едва ли помогла бы установить это место: скорее, подсказала бы второе.

Полнее всего катартически-апокатартическое построение может быть изучено по *Орестее* Эсхила, единственной античной тетралогии, от которой уцелели все три трагедии (от сатировской драмы *Протей* осталось несколько стихов).

Ход действия первой трагедии - *Агамемнон* - является идеальным примером катартического действия и схолиаст в предваряющем драму содержании, говоря о гибели Кассандры, явно имеет в виду текст поэтики Аристотеля («... Эта часть драмы приводит в восхищение, *производя потрясение* и *вызывая необходимое сострадание*»).[6]

Вторая трагедия *Плакальщицы* (*Хоэфоры*) более сложна с интересующей нас точки зрения, ибо основное действие - матереубийство - явно катартично, но оно оправдано предшествующим коварным убийством Клитемнестрой Агамемнона и ее замыслом изведения их детей - Ореста и Электры. Все сочувствие автора, зрителей, хора на стороне Ореста и Электры. Трагик любуется их душевной и внешней красотой, разностью и сходством, трогательно распространяющимся на прядь волос и на отпечаток ноги.

Орест действовал по указанию Аполлона:

> ...Слушайте ж, друзья, пока
> Я в разуме! Казнил я правосудно мать,
> Отца убийцу, мерзкую в глазах богов.
> А смелость влил мне в душу - величаюсь тем -
> Вещатель Локсий. (*ЭИ*, с. 158)

Третья трагедия *Орестеи*, *Эвмениды* - произведение общественно-апокатартическое, потому, что в нем творчеством людей и богов вместе, афинян и Аполлона и Афины, создается «красота» демократического строя и новое соотношение людей с богами, утверждается суд присяжных, причем основанный не на страхе, но гуманный, в котором при разделении голосов подсудимый оправдывается воображаемым камешком Афины, опускаемым в урну милости.

---

[6] Перевод по примечаниям В.Н. Ярхо. В: *ЭИ*, с. 538.

Афина:

752 Оправдан подсудимый! В урне милости
И в урне смерти то же голосов число

(*ЭИ*, с. 186)

Иванов подводит, не отклоняясь от Эсхила, языческое установление к христианскому: последним словом Аполлона в трагедии и ключевым словом благодарственного монолога Ореста (стихи 751, 754, 761, 777) является слово «спасение».

Орест:

Паллада, рода нашего спасение!

(*ЭИ*, с. 186)

Будто не только Дионис, но и Эсхил, говоря о спасении идет навстречу В.И. Иванову, который провел в книге *Эллинская религия страдающего бога* глубокое сопоставление дионисийства с истоками христианства и с самим христианством (см. *ЭИ*, с. 349-350, 308, 311 и др.), а также закрепил эти мысли в *Дионисе и прадионисийстве*, где, например, сказано о Дионисе, как о «почти бого-человеке» (*ЭИ*, с. 385). Что же касается самого Эсхила, то В.И. Иванов создав беспрецедентный по внутренней и блистательной внешней адекватности перевод, отложил в сторону написание чаемой книги о нем, может быть, потому, что почувствовал и пережил в его трагедиях не только катарсис хтоническим пафосом, но и апокатарсис олимпийской светлой упорядоченностью.

Поэтому, полностью отразив в переводах Эсхила то, что́ мы, полагая, что действуем согласно Аристотелю, считаем скрытой диалектикой катарсиса - апокатарсиса, В.И. Иванов в дионисийских работах был далек от «апокатартических» размышлений. Между тем, апокатартический подход, идеи очищения и спасения мира красотой и радостью не были совсем чужды самому Вячеславу Иванову, встречались у его современников по русскому литературному зарубежью, нередко восходя к устойчивому в России «апокатартическому» объединению Пушкина с Рафаэлем и Моцартом, как несравненных, непринужденно светлых гениев *par exellence*. Младший современник В.И. Иванова Б.К. Зайцев, выражая это, едва ли не общее русское представление, так сам суммировал свое слово на пушкинском вечере в Париже 6 мая 1962 г.:

> Пушкин, Рафаэль, Моцарт - три необычные кометы, залетевшие в наш мир ненадолго, и гениально сиявшие, и унесшиеся в вечность. (Все молодыми ушедшие!)...[7]

Начало притче о трех особо светлых гениях невольно положил сам Пушкин - и своим творчеством, и условной автопортретностью его Моцарта («... Как некий херувим // Он несколько занес нам песен райских...»), и внесением в маленькую трагедию уподобления Моцарта и Рафаэля. Сальериев упрек Моцарту, весело смеющемуся уличному скрыпачу, исполняющему по своему умению его музыку, - «мне не смешно, когда маляр негодный // Мне пачкает Мадону Рафаэля...», - не только ставит Моцарта в один формальный ряд с этим художником, но ассоциируется с первым (отрицательным) и затем «снимаемым» шагом мысли Пушкина в стихотворении 1819 года *Возрождение*. «Художник-варвар кистью сонной // Картину гения чернит...» (стихотворение возможно навеяно судьбой эрмитажной картины Рафаэля *Святое семейство с безбородым Иосифом*). Одним из важнейших атрибутов искусства по стихотворению *Возрождение*, по трагедии *Моцарт и Сальери* и по многим другим произведениям Пушкина было: «созданье гения пред нами // Выходит с прежней красотой».

Суждение об исцеляющем прежде всего красотой, даже, нередко, веселием преобладающем «апокатартическом» характере искусства не испарялось из художественной ткани стихотворений Пушкина до самого 1836 года. В стихотворении *Художнику*, прямо связанном с грустью о пятилетии кончины Дельвига (помеченном в автографе 25 марта 1836 года), Пушкин перед искусством ваятеля, входя в его мастерскую, колеблется в катартическом подходе: «Грустен и весел вхожу...». Он перечисляет в одном стихе и бога, умертвившего сыновей Ниобеи, и саму Ниобею. Несмотря на печальные обстоятельства и печальный сюжет, перед лицом искусства грусть и радость у поэта сменяют друг друга:

> Тут Аполлон - идеал, там Ниобея - печаль...
> Весело мне. Но меж тем в тоске молчаливых кумиров -
> Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет...

---

[7] *Б.К. Зайцев о русских и советских писателях* (публикация Л.Н. Назаровой). В: *Русская литература*, 1989, 1, с. 193(-194).

В стихотворении 1835 года *Полководец*, снимающем несправедливую недооценку гения Барклая де Толли, Пушкина влекло к тому, чтобы придать окончанию мажорнейшее завершение - «Но чей (недооцененного при жизни гения, вроде Барклая) высокий лик в грядущем поколенье // Поэта приведет в восторг и умиленье!»

Даже по ту сторону жизненного предела то, что у Лермонтова - неосуществимая грустная мечта (1841 г.), то, теми же словами, у Пушкина (1836 г.) - прекрасная по-своему реальность. Пожелания Лермонтова завершаются словом: «Надо мной чтоб вечно зеленея // Темный дуб склонялся и шумел». Стихотворение Пушкина *Когда за городом, задумчив, я брожу* (в проекте для печати *Кладбище*) представляет такую мечту осуществимой и осуществленной: «... Стоит широко дуб над важными гробами, // Колеблясь и шумя...».

По иному, чем пушкински ориентированный Б.К. Зайцев, апокатартическую идею ввели Н.К. и Ел.Вл. Рерих в известную книгу *Община* (Улан-Батор, 1927), входящую в серию *Живая этика* или *Огненная йога* (*Агни-йога*):

> Чистая мысль, напитанная красотою, указывает путь к истине... Не может смущаться идущий сознанием красоты. Не верно сказать - красота спасет мир, правильнее сказать - сознание красоты спасет мир... Когда можно делать сад красоты, тогда нечего бояться...[8]

Сам В.И. Иванов, даже вне упомянутых выше и утверждаемых им случаев сближения и соединения аполлинийского (аполлоновского) и дионисийского начал, приводит примеры, мы бы сказали «апокатартического» благостного, не через жертву и смерть, дионисийского очищения. В *Эллинской религии...* (гл. III) он так излагает предание о вожде фессалийцев Эврипиле, которому из добычи при разграблении Трои достается ковчег с деревянным изваянием Диониса:

> Эврипил открывает замкнутый ковчег и - при первом взгляде на лик Диониса - сходит с ума. В промежутке здравого разумения уплывает он от берегов Илиона и держит путь в Дельфы, чтобы вопросить Аполлона о средстве исцеления. Пифия обещает ему исцеление от душевного недуга на берегах, где он встретит чужеземное жертвоприношение и поставит ковчег. Занесенный ветрами к побережью Ахаии, Эврипил выходит на берег и видит юношу и деву, ведомых на жертву к алтарю Артемиды. Он догадывается об исполнении пророчества, видя негреческое служение, и жители страны, в свою очередь, узнают в нем обетованного им оракулом избавителя от повинности человеческих жертв: чужеземный царь, сказано было им,

---

[8] *Община* цит. по: *Книжное обозрение,* 1989, 37, 7 июля, с. 3.

> упразднит кровавое богопочитание. Эврипил учреждает бескровный культ Диониса, исцеляется от безумия и делается по смерти местным героем. (*ЭИ*, с. 321)

Таким образом, в чем-то сходятся разнонаправленные и построенные в совершенно разных пропорциях идеи соотношения катартического и апокатартического в трагедиях Эсхила, в дионисийстве и аполлинийстве вообще. В интересах науки постижения эллинского мира было бы важно, чтобы пропорции различий взглядов по этому вопросу как-то гармонизировались, образовав некоторое умственное «золотое сечение», некоторую *sectionem auream*.

ROSAMUND BARTLETT · OXFORD

Ivanov and Wagner

That Ivanov considered Wagner important to Russian Symbolism and, it follows, his own aesthetics, is made clear in a letter he wrote at the end of 1904 to the editor of *Vesy,* Valerij Brjusov. "The problem of Wagner", Ivanov writes, "ought to have been discussed continuously in *Vesy* [the journal had begun publication at the beginning of 1904], for it is still an unresolved problem and has central significance for all art, not just music."[1]

Given Ivanov's constant striving for synthesis and universality, his interest in Greek tragedy and German culture, myth and music, it is hardly surprising that he found Wagner's music and ideas stimulating. But he was not merely stimulated by Wagner. In the first place, Ivanov saw in Wagner's music the beginnings of the Dionysian age he prophesied. Secondly, Wagner's aesthetic theories provided him with the only concrete model - despite its imperfections - for the ideal art form of the new culture. Thirdly, but perhaps most importantly, Ivanov regarded Wagner as the father of the Symbolist movement.

It is clear that Ivanov was equally receptive to Wagner's music and the ideas the composer expresses about the nature and purpose of art in his theoretical writings. But although Wagnerian themes are not entirely absent from Ivanov's dramas,[2] it is in Ivanov's aesthetic thought that we find the strongest indication of Wagnerian influence. Discussion in this paper therefore focusses on Ivanov's essays and articles.[3] Comparatively little of Ivanov's poetry

---

1 Letter to Valerij Brjusov, 28 December 1904/10 January 1905. See *Literaturnoe nasledstvo* 85, Moscow, 1986, p. 468.

2 See A.L. Porfir'eva, *Russkaja simvolistskaja tragedija i mifologičeskij teatr Vagnera (Dramaturgija Vjačeslava Ivanova),* in *Problemy muzykal'nogo romantizma,* ed. A.L. Porfir'eva, Leningrad, 1987, pp. 31-58.

3 Since this article was written, I have examined Ivanov's writings about Wagner and his

seems to have any specific connection with music, and there is only one poem, moreover, that has an explicit link with Wagner. It is the last of four *Hymns to Eros (Gimny Ėrosu)*, - a study of love and death entitled *Tristan i Izol'da*. The four poems (first written in 1915), with slight alterations and without the *Tristan* heading, appear in the second part of Ivanov's cycle *Čelovek*, which was first issued as a complete work in 1939 in Paris. They were actually first published, however, in 1920 in Moscow, in a slender anthology of verse by contemporary poets entitled *My*;[4] a fact which seems hitherto to have gone unrecorded.[5]

Ivanov regarded *Tristan* as Wagner's most Dionysian opera. In his essay *Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina*, he maintains that Wagner had looked directly into the eyes of chaos in this opera to seek "in metaphysical eroticism, union with the first principles of being".[6] The attraction of Wagner's *Tristan und Isolde*, then, with its intoxicating mixture of love, loss of self, suffering and death must have been a powerful one for Ivanov, since these were extremely important themes in his own work.

The thematic parallels between Wagner and Ivanov were not lost on Michail Kuzmin, who obviously detected a very Wagnerian spirit in Ivanov's poetry. Kuzmin thought that Wagner's librettos would sound very much like Ivanov's poetry if, as he put it, they were transposed into Russian.[7] Although Ivanov's poems are less obviously linked to Wagner's music dramas than are, say, Blok's in terms of subject matter, they were perceived by his contemporaries as Wagnerian in Texture. The critic L. Gabrilovič ("Galič") noted a Wagnerian sonority in Ivanov's verse in an article of 1906.[8] Lidija Zinov'eva-Annibal considered this significant enough to remark upon in a letter

---

overall attitude to the composer in greater detail. See the chapter "Wagner and Vyacheslav Ivanov" in *Wagner and Russia: A study of the Influence of the Music and Ideas of Richard Wagner on the Artistic and Cultural Life of Russia and the Soviet Union 1841-1941*, unpublished doctoral thesis, Oxford, 1990, pp. 124-64.

4 K. Bal'mont, V. Ivanov, R. Ivnev, A. Kusikov, L. Nikulin, B. Pasternak, S. Rubanovič, I. Rukavišnikov, S. Tret'jakov, V. Chlebnikov, V. Šeršenevič, *My*, Moscow, 1920. See pp. 10-15 for Ivanov's *Gimny Ėrosu*, which are reproduced here together with a list of variations, in the appendices to this article.

5 There is no mention of this publication in Ivanov's *Sobranie sočinenij* or any other edition (see Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* III, Brussels, 1979, p. 737).

6 See I. A. Myl'nikova, *Stat'i Vjačeslava Ivanova o Skrjabine*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik 1983*, Leningrad, 1985, p. 99.

7 See Gennadij Šmakov, *Michail Kuzmin i Richard Vagner*, in *Studies in the Life and Works of Michail Kuzmin*, ed. John E. Malmstad, Vienna, 1989, p. 32.

8 See L. Galič (Gabrilovič), *Dionisovo sobornoe dejstvo i mističeskij teatr 'Fakely'*, in *Teatr i iskusstvo* 1906, No. 8, 19 February, p. 128.

written a few days after his piece appeared. "He [Gabrilovič] writes that in *K*[*ormčie*] *zv*[*ezdy*], there is more Wagnerian harmony", she wrote to M.M. Zamjatina, "while in *Prozr*[*ačnost'*] there is more movement [plastika]."[9]

It is perhaps surprising that the subject of Ivanov and Wagner has attracted such little detailed scrutiny. Indeed, the role of music within Ivanov's aesthetics as a whole is still largely unexplored territory. Yet, judging from the numerous references Ivanov makes to music in his writings, not to mention its vital connection to the all-important myth of Dionysus, and from the fact that several of his close friends were musicians, it is apparent that music was something Ivanov held very close to his heart.

Three composers stand out in particular in Ivanov's writings. They are Beethoven, Wagner and Skrjabin. There are very particular reasons why Ivanov should have favoured these composers above all. "They are joined to each other by their common aspirations and by the link of continuity",[10] he wrote in 1919. Beethoven is always mentioned as Ivanov's favourite composer but it was Wagner and Skrjabin to whom Ivanov devoted articles. (There is also an article on the painter-composer Ciurlionis.) It is not difficult to see why Ivanov's attention was drawn to these composers: all three were obsessed with creating some form of *Gesamtkunstwerk*.

The Skrjabin articles (initially lectures) were all written between 1915 and 1919. Ivanov's writings on Wagner, however, span a much greater length of time, the whole period in fact that Ivanov was active as a Symbolist writer, and even beyond it. The first reference to Wagner appears in *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* (1904-5), which was followed by several other important essays, notably *Vagner i Dionisovo dejstvo*, written in November 1904 and published in *Vesy* in February 1905. References to Wagner occur frequently in the essays gathered together and published under the title *Po zvezdam* in 1909. They also occur in the Skrjabin articles. In 1919, while Ivanov was working for the theatrical department of Narkompros, he contributed a less well known article on Wagner to *Vestnik teatra*. Then in Baku in 1923, Ivanov lectured on Wagner as "myth-maker" to coincide with a local production of *Lohengrin*.[11] Unfortunately the text of this lecture does not seem to have survived.

Before examining Ivanov's writings themselves, a brief resumé of the

---

9 Letter of 25 February 1906. See *Literaturnoe nasledstvo: Aleksandr Blok. Kniga tret'ja*, Moscow, 1982, p. 238.

10 Vjačeslav Ivanov, *O Vagnere*, in *Vestnik teatra* 1919, No. 31-32 (June 9-15), pp. 2-3.

11 See N.V. Kotrelev, *V.I. Ivanov: professor Bakinskogo universiteta*, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie* XI, Tartu, 1968, p. 334.

main points of Wagner's programme for artistic reforms will be presented; it reveals some close similarities with Ivanov's thought. Wagner's radical programme, intended to change the face of art, was evolved between 1849 and 1851 in the form of three important manifestos: *Art and Revolution, The Art Form of the Future* and *Opera and Drama*.

Wagner had become dissatisfied with the culture of his day, for, as Thomas Mann said, "he saw superficiality and dull routine where he longed for holy, earnest and beauteous solemnity." [12] Greek tragedy seemed to him to represent the perfect synthesis of art forms. It was also a religious occasion in which the entire community took part in the presentation of myth. Since the decline of Greek tragedy, however, Wagner believed that the arts had separated, that the religious aspect of drama had been forgotten and that its contents had become bourgeois and vulgar. Audience and artist, originally indivisible in ancient Greece, were no longer brought together in artistic creation. Wagner vowed to return to art its social purpose, to abolish the class differentiation which had become rife in the theatre, and to bring back the supposed democratic collectivity of Greek drama. He believed in art as a unity. This led him to preach the idea of the *Gesamtkunstwerk*, which would not only bring the different arts together in a synthesis, but also artist and audience. Wagner sought to restore the ritualistic element in theatre, and wanted participants to experience catharsis as the Greeks had done in ancient times. Artist and audience would ideally lose their individuality and fuse into one body. Wagner's new art, the music drama, compounded of myth and music, was envisaged as the expression of the community. Christianity was dead: art was the new religion, and in it the artist assumed the role of priest.

Like Wagner, Ivanov also saw art as a faithful reflection of society. The predominance of what he called "intimate" art in Russia, which was refined but isolated, mirrored the problems of social alienation. In keeping with his fellow Symbolists, Ivanov considered that contemporary theatre manifested the "crisis of individualism" in microcosm. This physically took the form of a row of footlights dividing the actively creative artists from the passive audience. Yet it was art alone, he believed, which could bring about social and cultural regeneration, and theatre, as the most widely-reaching art form, provided the ideal medium. It cannot be mere coincidence that Wagner had come to the same conclusions fifty years earlier in his theoretical articles.

From a very early point in his writings, Ivanov makes the bold assertion

---

[12] Thomas Mann, *Richard Wagner and "Der Ring des Nibelungen"*, in *Pro and Contra Wagner*, tr. Allan Blunden, London, 1986, pp. 177-178.

that a cultural renaissance is imminent (and he uses the word "vozroždenie" advisedly). "Music", he writes in *Ėllinskaja religija,*

> is the predominant art of the new culture... but the dithyrambic soul of music is the soul of Dionysian purification... it prophesies the Dionysian future of our culture... its strength will return us to a religious comprehension of the world.[13]

"After so many centuries of oblivion", Ivanov regarded Beethoven's 9th Symphony as having restored the spirit of the Dionysian dithyramb.[14] He not only saw Beethoven as a "creator of sounds" but as a "founder of a new synthesis" and a "new attitude to the world".[15] Yet Ivanov also names Wagner as a herald of this new Dionysian age, for not only was he Beethoven's successor in certain important respects (and he certainly saw himself as such), but he actually went further than Beethoven. "Not only did he try to revive ancient tragedy", writes Ivanov in *Ėllinskaja religija,*

> ... but he also dreamed of the organisation of a future synthetic art that would recall the ancient actors' groups, the 'craftsmen of Dionysus'. He even speaks in his theoretical works about Dionysus and the Dionysian essence of tragedy, referring to the musical nature of the Dionysian rite.[16]

It is clear, then, that Ivanov was acquainted with at least some of Wagner's writings. In *Art and Revolution,* for example, Wagner's first nebulous and idealistic programme for artistic reform, he does indeed mention Dionysus:

> ...Thus, too, inspired by Dionysus, the tragic poet saw this glorious god: when, to all the rich elements of spontaneous art, the harvest of the fairest and most human life, he joined the bond of speech, and concentrating them all into one focus, brought forth the highest conceivable form of art - the Drama.[17]

Ivanov was evidently also conversant with the ideas of *The Art-work of the Future* (Wagner's second major essay) for that is undoubtedly where his glorification of the 9th Symphony stems from (and not Nietzsche, despite the fact

---

13 Vjačeslav Ivanov, *Ėllinskaja religija stradajuščego boga,* in *Novyj put'* 1904, No. 5, p. 51.

14 *Op. cit., loc. cit.,* No. 3, p. 62.

15 *Ibid.,* p. 63.

16 *Ibid.*

17 See Richard Wagner, *Art and Revolution,* in *Richard Wagner's Prose Works,* tr. William Ashton Ellis, I, London, 1892, p. 33. (The translator's style is at times a little eccentric, but conveys Wagner's florid prose well.)

that Ivanov links it with the Dionysian dithyramb).[18] Wagner writes in *The Art-work of the Future* that

> The last symphony of Beethoven is the redemption of Music from out of her own peculiar element into the realm of *universal* art. It is the human evangel of the art of the Future. Beyond it no forward step is possible; for upon it the perfect Art-work of the Future alone can follow, the *universal Drama* to which Beethoven has forgued for us the key.[19]

Because Beethoven had introduced song into the 9th Symphony at its culmination, Wagner regarded this work as the justification and cornerstone of his aesthetics of the *Gesamtkunstwerk*.[20]

When Ivanov pins his hopes for cultural regeneration on music, inspired by the art of Beethoven and Wagner, he is of course echoing Nietzsche's claims (of the Dionysian spirit being awakened in the music of Beethoven and Wagner) in *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*.

Ivanov refers frequently to music in his writings from *Ėllinskaja religija* onwards. It soon becomes apparent, however, that he not only regards music as an art form but as a symbolic concept. Immanent within this concept are a whole cluster of associations. The most obvious ones are of course Nietzschean associations. It is important to remember, however, that what Nietzsche implied with his "spirit" of music was hardly his own invention. His argument that tragedy arose out of the spirit of music (because of its metaphysical properties and therefore its ability to engender myth) was actually highly coloured by his contact with the ideas of Schopenhauer and Wagner. It was, however, a debt Nietzsche was only too ready to acknowledge[21] and one that Ivanov was certainly aware of. In *Ėllinskaja religija* Ivanov declares clearly that *The Birth of Tragedy* flowed from the "complicated mixture" of Schopenhauer's philosophy and Wagner's music.[22]

It has been common to downplay Wagner's role in *The Birth of Tragedy,*

---

18 The few references to Beethoven in *The Birth of Tragedy* were undoubtedly introduced as a result of the inspiration of Wagner, whose lengthy panegyric to Beethoven was issued in 1870 - one year before Nietzsche completed *The Birth of Tragedy*. Before succumbing to Wagner, Nietzsche's musical interests centred on Bach, Haydn and Schumann. See M. S. Silk and J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy,* Cambridge, 1981, p. 25.

19 *The Art-work of the Future,* in *Richard Wagner's Prose Works*, I, p. 126.

20 See *The Art-work of the Future,* pp. 115 and 121-128.

21 See Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music,* tr. Francis Golffing, New York, 1955, pp. 97-98.

22 See Vjačeslav Ivanov, *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 3, p. 63.

but his influence on the work, and therefore indirectly on Ivanov's concept of music, should not be underestimated. It was Wagner, after all, who in his magnum opus *Opera and Drama,* first came up with the idea that music was the matrix of drama.[23] He writes that

> In the total expression of the performer's every message, to the ear alike as to the eye, the *orchestra* [translator's italics] thus takes an unbroken share, supporting and elucidating on every hand: it is the moving matrix of the music, from whence thrives the uniting bond of all Expression.[24]

Furthermore, if Nietzsche had never met Wagner or heard his music *The Birth of Tragedy* would never have been written.[25] Of course it is important to remember, however, that both Schopenhauer's theory of music and Wagner's ideal of the *Gesamtkunstwerk* were themselves highly influenced by the early 19th-century German Romantics. At the root of Ivanov's ideas on myth and music, then, lie basic precepts of German Romanticism. Ivanov in fact noted in 1909 that "these Romantics are really very close to us [Symbolists]."

Also implied in Ivanov's concept of music is the Schopenhauerean idea that music is an expression of the essence of the world since it is a direct reflection of the "will" or ultimate reality. This definition corresponds neatly to the Dionysian associations Nietzsche provides. Dionysus, as god of music in Nietzsche's interpretation, represents chaos, irrationality, dynamism, ecstasy, night and oneness. Dionysus also represents a force that delivers man from the bonds of Appollonian individuation and illusion whereby his gaze into the abyss is obscured. These are all, moreover, features commonly associated with Wagner's music, especially *Tristan und Isolde*.

All these aspects are implied in Ivanov's symbolic understanding of music, together with his own alignment of music with the origins of language, religion and collectivism (*sobornost'*). This *sobornost'*, conveying a sort of collectivism in the spiritual sense and a sense of organic unity has both Russian orthodox and Slavophile connotations in the manner of Chomjakov, from whom Ivanov must have borrowed the term.[27] Yet there is a connection with

---

23 See Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner und Nietzsche,* in: Ulrich Müller and Peter Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch,* Stuttgart, 1986, p. 118.

24 Richard Wagner, *Opera and Drama,* in *Richard Wagner's Prose Works*, II, London, 1893, p. 335.

25 See M. S. Silk and J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy,* p. 219.

26 See Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, Brussels, 1974, p. 796.

27 See Nicholas Riasanovsky, *Khomiakov on Sobornost',* in *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought,* ed. E. J. Simmons, Cambridge/Mass., 1955, pp. 183-196.

Wagner here too. The resemblance between Chomjakov's and Wagner's ideal of freedom in unity and their insistence of the moral superiority of the commune are striking but hardly surprising. The common denominator is again German Romanticism, of which both Chomjakov and Wagner were products. Thus even in his Slavophilism, Ivanov was drawing from the same source of German Romanticism since it provided the inspiration for some key Slavophile notions.

Ivanov's conclusions in *Ėllinskaja religija* were that tragedy had a religious and collective foundation and that intimate art could be transformed into an ideal synthetic art through mysticism. These conclusions were developed in greater detail in his subsequent essays. In *Predčuvstvija i predvestija,* Ivanov predicted that the "critical" period he and his contemporaries lived in would be soon replaced by an "organic" one. The appearance of the Russian novelists, and of Nietzsche and Wagner, gave Ivanov cause to believe that there was a general gravitation towards the "reintegration of cultural energies" leading to synthesis.[28] A "grand, people's [vsenarodnyj]" art would supercede "intimate" art. Music was crucial to this new art according to Ivanov, because it was, as he writes in *Kop'e Afiny,* "the only art of the new world about which one can say that the pathos of people's art is still alive amongst us".[29] The ideal people's art was defined by Ivanov as drama combined with music. "The drama is in fact drawn to music", he writes,

> because only with music's aid is it able to express its dynamic nature and Dionysian character to the full; because music alone will... make it the bearer of a genuinely people's art... Music must take into itself the drama of the word because alone it does not have the strength to solve the problem of synthetic theatre.[30]

The parallels with Wagner here are obvious. In his time Wagner had sought not only a synthetic art, but a people's art; and in *Opera and Drama,* for example, Wagner repeatedly stresses the importance of poetry in its union with music to create the ideal synthesis.[31]

Ivanov and Wagner shared a utopian vision. Both looked to ancient tragedy as the ideal art form upon which to model their art of the future and both seized on myth as the most appropriate subject matter. There were differences in their ultimate goals, although both placed great importance on the

---

28 Vjačeslav Ivanov, *Predčuvstvija i predvestija,* in *Po zvezdam,* St. Petersburg, 1909, p. 194.

29 Vjačeslav Ivanov, *Kop'e Afiny,* in *Po zvezdam,* pp. 48-49.

30 *Predčuvstvija i predvestija, loc. cit.,* p. 209.

31 See Richard Wagner, *Opera and Drama,* part 1, chapter 7 (pp. 103-115).

creation of new myths (mifotvorčestvo). Whereas Wagner sought in myth "to reveal in images the most profound insights into the meaning of life and the riddle of being",[32] Ivanov sought through myth to re-enact the Dionysian truths of death, resurrection and rebirth.

Other artists had of course revered myth before Wagner. It was his combination of myth with music, however, which was to have such a great impact on modern culture, Russian Symbolism included. When developing his theory of Symbolism, Ivanov actually states in *Predčuvstvija i predvestija* that its "necessary inner path had been outlined and even foretold (by Wagner's art)".[33] Ivanov saw the symbol as the germ of myth and likened their relationship to that between oak and acorn. This explains why he regarded Wagner's leitmotifs, for example, as symbols.[34] Wagner described the function of his leitmotifs as premonition and remembrance.[35] It is hardly necessary to point out the importance of remembrance for Ivanov. Ivanov defined memory as the principle of being, as collective (sobornaja) energy. "The gift of memory infused in us", he wrote, "reveals the reality of the world" and "awakes in us the remembrance of the soul of the world." [36] Was Ivanov perhaps reminded of anamnesis while listening to Wagner as Blok was? [37]

In periods of "people's" art, Ivanov claimed in *Poėt i čern'*, the poet was a teacher of myth and music.[38] In primitive times, each myth contained a certain truth and both poet and people had access to that truth since at that time they were one. When they became alienated from each other, myth was forgotten by the people and only fragments of it remained as incomprehensible symbols in the poet's consciousness. It was these symbols, however, which Ivanov defines as "metaphysical truths", which would contribute to the new mythopoeia. "True symbolism must reconcile the Poet and the Crowd in grand, people's art", wrote Ivanov, "the era of alienation is passing. We are proceeding along the path of the symbol to myth. Grand art is mythopoeic art." [39] Interestingly, Ivanov's description of the path from myth

---

32 Vjačeslav Ivanov, *O Vagnere*, p. 3.

33 *Predčuvstvija i predvestija, loc. cit.*, p. 196.

34 See *Literaturnoe nasledstvo* 85, p. 464.

35 See *Opera and Drama*, pp. 316-350.

36 See Dmitrij Ivanov, *Motifs in Ivanov's Work*, in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, ed. R.L. Jackson and L. Nelson, New Haven, 1986, p. 383.

37 See Aleksandr Blok, *Zapisnye knižki*, ed. V. Orlov, Moscow-Leningrad, 1963, pp. 150-151.

38 Vjačeslav Ivanov, *Poėt i čern'*, in *Po zvezdam*, p. 34.

39 *Op. cit.*, p. 41.

to symbolism and back to myth again is reminiscent of Wagner's depiction of the evolution of art since the decline of Greek tragedy in *Art and Revolution* (although Wagner did not have Ivanov's firm belief in cultural continuity). Wagner writes, for example,

> The Mythos... dispersed itself into its individual hedged-off fractions; its unity into a thousandfold plurality... These actions, in themselves but the individualisations of a great root-action - as it were the personal variations of the same *one action* that had been the necessary utterance of the spirit of the Folk - became splintered and disfigured to such a degree, that their separate parts could be pieced together again by arbitrary whim...[40]

Despite the huge impact of Wagner's theories on Ivanov, he nevertheless found much to take issue with. "Wagner is not a pure Dionysian", he wrote to Brjusov in 1904, "but his merit lies in the fact that he was the first artist to talk about Dionysus in theoretical articles".[41] Ivanov's brief article *Vagner i Dionisovo dejstvo* appeared in *Vesy* in February 1905. It was originally composed as an addendum to his musician friend Felix Ostroga's article on Wagner's leitmotifs which Ivanov urged Brjusov to publish. In the event, only Ivanov's article appeared.[42]

Ivanov makes three basic points in *Vagner i Dionisovo dejstvo*. Firstly he avows that Wagner was truly inspired by Dionysus and was the founder of what he calls "universal mythopoeia".[43] Secondly he disagrees with Wagner over the role of the tragic chorus in the new drama. Thirdly he maintains that Wagner's synthesis of the arts remained incomplete because his music dramas remained in the Apollonian world and the future "mystery" had to be wholly Dionysian in character.

In *Opera and Drama*, Wagner explains why he makes the orchestra into the modern day equivalent of the Greek chorus: "*The Chorus of Greek Tragedy* has bequeathed to us its emotional [gefühlsnothwendige] significance for the drama *in the modern Orchestra alone*", writes Wagner in *Opera and Drama*, "its individual human semblance, however, has been lifted from the ὀρχήστρα and placed upon the stage..."[44] Ivanov displays what would seem to be a detailed knowledge of *Opera and Drama*, when he argues that the

---

40 See *Opera and Drama*, p. 163.

41 Letter to Valerij Brjusov, 19 October/1 November 1904. See *Literaturnoe nasledstvo* 85, p. 463.

42 *Ibid.*, p. 470.

43 Vjačeslav Ivanov, *Vagner i Dionisovo dejstvo*, in *Po zvezdam*, p. 65.

44 *Opera and Drama*, pp. 335-336.

chorus should not be voiceless but should be able to dance and sing. "The chorus for Wagner is the very substance of the drama", he explains in *Predčuvstvija i predvestija,*

> the very Dionysian element, as we would express it, that brings it into being, but this chorus is hidden and without speech: it is the orchestral symphony, expressing the dynamic foundation of existence. This symbolic, wordless chorus is dumb Will.[45]

Ivanov's Schopenhauerean analogy is interesting since Wagner did indeed intend the orchestra to be the voice of the unconscious stirrings of his protagonists. It was an intention he understood more fully only when he began to read Schopenhauer.

Ivanov envisaged a drama in which a "dithyrambic" chorus would once again play a prominent role. "The chorus must be freed and revived in all its ancient rights; without it there can be no collective action and spectacle will predominate."[46] Ivanov in fact wanted there to be two choruses: one that would be directly linked with the action on stage and another larger one comprised of the participants (which Ivanov in Populist fashion calls the "obščina"). The latter would make its impact "by its massed power and the collective authority of the community it represented".[47]

It was not enough for Ivanov that the audience at Wagner's music dramas assembled to "create" and not just to "contemplate" ("zu schaffen und nicht zu schauen"). For although Ivanov conceded they became "ideal molecules of the orgiastic life of the orchestra",[48] they were nevertheless still an audience, whose participation was still latent and not active. Nor was Ivanov content with the idea of the *Festspiel* - his ideal was the mystic choral dance - the *chorovod.* The theatre at Bayreuth, he considered, was defective (despite its Greek amphitheatre design) because the fault of modern theatre persisted, splitting it "into two alien worlds, one exclusively active, the other exclusively contemplative".[49] Wagner had deliberately made the Bayreuth orchestra invisible in an attempt to erase this boundary between audience and action but this was not sufficient. Ivanov criticised Wagner for not leaving space for the real *orchestra,* the traditional space in front of the stage where the chorus danced in Greek drama. He maintained these two areas should

---

45 *Predčuvstvija i predvestija,* p. 210.
46 *Vagner i Dionisovo dejstvo,* p. 67.
47 *Predčuvstvija i predvestija,* p. 213.
48 *Vagner i Dionisovo dejstvo,* p. 66.
49 *Predčuvstvija i predvestija,* p. 206.

be physically joined so that the Apollonian world of the action on stage could merge with the Dionysian world of the "collective community" in the orchestra.[50]

As a poet, Ivanov naturally wanted his actors to speak rather than sing, but he wanted the stage action to arise from symphonic music, which would also constitute its "dynamic foundation".[51] It is clear that Ivanov saw this symphonic music in Wagnerian terms. His ideal, then, was literally a modern-day version of tragedy which arose out of the spirit of music. Wagner's music dramas, Ivanov contended, ultimately remained in the Apollonian world of myth and dream. This is curious, since Wagner speaks at great length of the superiority of the (Dionysian) world of feeling over the (Apollonian) world of reason in *Opera and Drama*.[52] Ivanov concluded that Wagner gave too much prominence to the solo singer and visual aspects, and that the Dionysian voice of the orchestra, since it was still "primordial chaos", could not compete: "Wagner stopped in mid-course", he wrote in *Predčuvstvija i predvestija*, "leaving his final word unspoken".[53]

In 1919, Ivanov returned to Wagner again, when he gave a lecture before a performance of *Die Walküre* at the Bol'šoj Theatre. This lecture was published as an article entitled *O Vagnere* in *Vestnik teatra*. Here Ivanov places Wagner as the vital link in (what he sees as) the natural chain of musical evolution from Beethoven and Skrjabin. Part of Skrjabin's attraction for Ivanov must have lain in the fact that Skrjabin saw himself as Wagner's successor.[54] Ivanov believed that Skrjabin could pick up where Wagner left off, as it were, and complete the journey to his ideal of the ultimate Mystery: "The Mystery acted like a magnet in his creative life", wrote Ivanov, whose participants

> would take part in the performance of sacred drama, sing in the chorus or walk in celebratory processions. Collectivism had to be realised in art and art turned to the events of life. With this Skrjabin expressed the most profound idea of our time.[55]

Yet Skrjabin's death in 1915 precluded him from achieving his goals and in the end only Wagner's art could provide Ivanov with the concrete justification for his prophesies.

---

50 *Vagner i Dionisovo dejstvo*, p. 69.

51 *Op. cit.*, p. 66.

52 See *Opera and Drama*, part 2, chapter 4 (pp. 195-212).

53 *Predčuvstvija i predvestija*, p. 211.

54 In his lecture on the composer, given before a recital in February, 1919, Ivanov claims that Skrjabin regarded Wagner as his "direct predecessor". See I. A. Myl'nikova, *Stat'i Vjačeslava Ivanova o Skrjabine*, p. 115.

55 *O Vagnere*, pp. 2-3.

Ivanov had not really modified his views in the fifteen years separating his two Wagner articles. When he writes, for example, that the "collective voice of humanity is contained within the harmonies of the orchestra" [56] he is essentially restating an idea he had expressed in *Vagner i Dionisovo dejstvo*. Yet the Revolution suddenly made all his ideas about collectivism in art and the birth of a new age very topical. Like many others, he turned to Wagner's *Ring* for an analogy with the death of the "old world". "The death of Siegfried", he wrote, "carries with it the ruin of all Valhalla, the whole world of the first gods; but a new mankind will rise on the ruins of Valhalla".[57] In the meantime, he continues, we await "the action of the choral multitude and its human voice of many mouths, real human heroism rather than magic, symbolic heroism".[58] Yet when Ivanov now began again to predict a "grand, people's art" he obviously still found Wagner's ideas very potent. Echoing Wagner's sentiments in *The Art-work of the Future*, Ivanov called for an art that would "fuse the masses into a single emotional body, creating in them a single spirit".[59] In 1849, Wagner had vowed that the people would "no longer be a severed and peculiar class; for in this Art-work [of the future] we shall all be *one*, knowers of the unconscious...".[60] Ivanov thought that outdoor performances, combining visual, orchestral and choreographic elements, should present heroic deeds, myth, fairytale and legend. They would show that "yesterday's" culture had been vanquished by an organic art that would bring cultural and social integration.

Ivanov wrote about Wagner for the very last time in his article for the Italian encyclopedia on Symbolism in 1936. "The spirit of music seemed to them to be embodied in the work of Wagner" he wrote, "whose direct, almost innate symbolism blossomed in myth, the highest manifestation of the symbol, for myth is symbol realized as action." [61] Ivanov was talking here about the French Symbolists - but he might easily have been summarising his own response to the composer. As the first artist to have raised the "Veil of Isis" and to have expressed in his music the chaos that lay beyond it, Wagner was indeed a symbolic figure for Ivanov.

---

56 *O Vagnere*, p. 3.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

59 Vjačeslav Ivanov, *K voprosu ob organizacii tvorčeskich sil narodnogo kollektiva v oblasti chudežestvennogo dejstva*, in *Vestnik teatra* 1919, No. 26 (May 14-16), p. 4.

60 *The Art-work of the Future*, p. 77.

61 Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, p. 662.

APPENDIX (i)

GIMNY ĖROSU

I.

Ot klikov noč'ju lunnoj
Olen'ego samca
Do arfy tichostrunnoj
Unylogo pevca,
Zakljatiem kol'ca
Iz-pod plity čugunnoj
Na kratkoe mgnoven'e
Zovuščego viden'e
Nevestina lica,-

Ot solov'inych čar
Nad rozoj Suristana
I golubinych par,
Gurljaščich u fontana,
I vzdochov okeana
Do skripok i fanfar,
Zamknuvšich ston mirov
V odin predsmertnyj zov
Izol'dy i Tristana,-

Tomlen'ja vsech skital'cev
Po celi vsech dorog,
Ty, Ėros, drug stradal'cev,
Palač i mistagog,
Golodnych alčnyj bog,
Pčelinoj zyb'ju pal'cev
U strun, zvenjaščich v znoe,
Slivaeš' v gimn, živoe
Manjaščij za porog!

Toboj pronzennyj, vnik
Ja v zvon zlatogo luka,
I ponjal učenik,
Čto zoloto - razluka,
Čto Smert' - Ljubvi poruka,
Čto Smert' - Ljubvi dvojnik;
Čto dlja duši zemnoj
One - sud'by odnoj
Dva imeni, dva zvuka.

II.

Vse, čto kruglitsja sferoju,
Vozdviglos' obeliskom
Il' Sfinksom vozleglo,
Čto vglub' manit peščeroju
Il' v vys' krylatym diskom
Voznositsja svetlo,-

Čto rascvelo kapitel'ju
Il' vyroslo kolonnoj,-
Kakomu by carju
Ni slyl čertog obitel'ju
Il' kriptoj pochoronnoj,-
Tebe poet: "Gorju"!..

Kuda by ni udarilo
Kosym lučom svetilo,-
Vzygralo l' poutru,
Il' na den' mir sostarilo
I dnem obogatilo
I taet vvečeru,-

Visit li mgla prozračnaja
Nad vereskom razvalin,
Kak rozovyj tuman,
Idet li novobračnaja
Iz mgly opočivalen
Na pleščuščij fontan,-

V izbytke i besplodii,
Kak žaloba Memnona,
Vljublennogo v zarju,
Mne slyšitsja melodija
Toskujuščego stona,
I vse poet: "Gorju"!..

I vižu l' volny sinija
I sinie otrogi
Volnistogo chrebta
Il' tel stydlivych linii,
V kotorych vaša, bogi,
Mercaet nagota,-

"Počto v sebe soglasnoe
Toskuet po drugomu?"-
Divljus'... Grustja, smotrju,
Kak rado mraku jasnoe
I strojnoe izlomu,
A mne lazur': "Gorju"!..

Dobro že, demon jarostnyj!
Menja ty ne obmaneš',
Byvalogo plovca,
I v lodke legkoparusnoj
Na ostrov ne zamaniš',
Gde ty kazniš' serdca! .

III.

Tebe chvala, v č'ich l'vinych lapach
Ja lan'ju byl, serdec Moloch!
Bog - ten', bog - tat', bog - vzor, bog - zapach,
Zov neotstupnyj, smutnyj vzdoch!

Bog - nežnyj vichr'... i beznadežnost'!
Bog - prestuplen'e... i venec!
Bog - voln pylajuščich bezbrežnost'!
Bog - smertnyj užas! Bog - konec!

I za koncom - zarja načala!
Za smert'ju - pobedivšij smert'!..
Zlataja vetv' plody kačala:
Ty ruku mne velel prostert'!

Ty dal mne pesennuju silu,
Ty dal mne grozy vešnich čar,
Ty dal mne miluju mogilu,
Ty dal mne zamogil'nyj dar.

Ty rastopil moi metally,
I promenjal ja svoj almaz
Na slez prozračnye kristally
I na dva solnca dal'nich glaz.

IV.

TRISTAN I IZOL'DA.

V gostepriimnom
Domu Plutona-
Ljubovi lono...
"Daj na glaza nam
Svoi povjazki,
Ljubov', i kraski
Zatmi livanom
Gluchim i dymnym,
Kak naši laski"!..
Raby Ljubovi,
Vam Smert' - nevesta,

I net vam mesta

V dnevnom predele.
Čto Ėros tronet,
Sebja choronit
I v tesnom tele-
Tomlen'em krovi
Po krovi - stonet.
Čto Ėros tronet
Krylom razluki,
Ognja i muki
Zavoždeleet
V toske po celom;
Smesit'sja telom
S drugim, čto tleet,
Letit - i tonet
V nočnom i belom.

APPENDIX (ii)

Variations between Ivanov's *Gimny Ėrosu* (1920) and their subsequent appearance in the second Melos of *Čelovek* (1939). The following is intended as a supplement to the variations between the original manuscript and the "Dom Knigi" edition listed in Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, III, p. 738.

Line	"Dom Knigi" edition	*Gimny Ėrosu*
	[part one]	I.
9	Nevestina lica;	Nevestina lica, -
11	Nad rozoj Gjulistana	Nad rozoj Suristana
14	I vzdochov okeana -	I vzdochov okeana
19	Tomlen'e vsech skital'cev	Tomlen'ja vsech skital'cev
	[part three]	II.
3	Il' sfinksom vozleglo,	Il' Sfinksom vozleglo,
19	Visit li grust'	Visit li mgla
27	Vljublennogo v Zarju,	Vljublennogo v zarju,
28	Mne slyšatsja melodii	Mne slyšitsja melodija
29	Toskujuščego stona, -	Toskujuščego stona,
	[part four]	III.
	[part thirteen]	IV. *Tristan i Izol'da.*
3	Ljubovi lono.	Ljubovi lono...
6	Ljubov'! - i kraski	Ljubov', i kraski
10	new stanza	
19	new stanza	

PAMELA DAVIDSON · GUILDFORD

Vjačeslav Ivanov's *Zimnie sonety*

Many readers who know very little of Ivanov's verse have nevertheless come across his *Zimnie sonety*, and this bias seems to have received a somewhat dubious sanction through Achmatova's well-known dismissal of Ivanov's poetry as unreadable and Balmontesque, qualified by the one reservation: "A vot... *Zimnie sonety*, ėto - da."[1] Ivanov's cycle has frequently been reprinted, included in numerous anthologies and translated into several languages, and yet, although it is often referred to as one of his supreme achievements, there is surprisingly little written about it.[2] This study has arisen out of two principal concerns - firstly, the desire to reach a deeper understanding and appreciation of the poetry, and secondly, the wish to understand why this particular cycle, out of all of Ivanov's verse, should have acquired such a reputation. The paper falls into three parts. The first establishes the biographical genesis and textual history of the cycle; the second explores the cycle in terms of its poetic treatment of certain key themes, and the third discusses some of the possible reasons for the success and reputation of the cycle.

---

1 Nikita Struve, *Vosem' časov s Annoj Achmatovoj*, in: Anna Achmatova, *Sočinenija*, ed. by G.P. Struve and B.A. Filippov, II, Munich 1968, p. 340.

2 Many references to the importance of *Zimnie sonety* are made in passing, but there is little discussion of the poems. See, for example, Aleksis Rannit's description of the cycles *Zimnie sonety* and *Rimskie sonety* as "some of the most significant poems written in Russia" (Aleksis Rannit, *Vyacheslav Ivanov and his Vespertine Light: Notes from my critical diary of 1966*, in: *Russian Literature Triquarterly* 4, 1972, p. 265-88, *ibid.* p. 268). The only detailed study of the cycle located by the present author is an article by Albert Leong, *The 'Zimnie sonety' of Vyacheslav Ivanov*, in: *Pacific Coast Philology* 6, 1971, p. 43-49. This study opens with some perceptive comments on the language, stylistic devices and imagery of the cycle, and then proceeds with a sonnet by sonnet analysis of each poem. Many good observations are made about the linguistic and technical characteristics of the sonnets, but some of the interpretation of individual points is open to argument, and there is little overall discussion of the cycle as whole. An English translation of *Zimnie sonety* by Emory E. George (unfortunately riddled with serious mistakes) appeared in *Russian Literature Triquarterly* 4, 1972, p. 31-38.

I

The twelve *Zimnie sonety* were written in a relatively short space of time - over a period of about two months, from Christmas 1919 through to February of the following year. In the period immediately preceding this winter, in the late summer and early autumn of 1919, Ivanov's wife, Vera, and his son, Dmitrij, both ill, had been staying at a small sanatorium in the village of Serebrjanyj bor, just north of Moscow. Ivanov stayed with them at this time, and composed the very beautiful cycle of verse entitled *Serebrjanyj bor.* These poems are a lyrical evocation of the surrounding autumn landscape; they are imbued with a strong sense of nostalgia and already contain a premonition of the winter which lay ahead. The poet's attitude to this is one of acceptance; the tenth poem of the cycle begins with the lines "Tvorit priroda svoj zakon / I znaet srok surovosti i nege" and concludes on a note of philosophical resignation:

Ne budu že grustit' o tom,
Čto letnim podošel konec usladam;
Mirjus' v duše s izvestnym ladom, -
S chladom,
S udarivšim v svoj kolokol postom, -
S listom,
Pestrejuščim v lesu ešče gustom.[3]

Winter came, with the onset of hunger and bitter cold. Ivanov returned to Moscow, but continued to visit his family at Serebrjanyj bor, travelling across a trackless winter landscape in an open sledge. This is the context in which the sonnets were born, and the motif of the poet's journey across a wintery landscape runs throughout the cycle. At the beginning of 1920, permission for the family to go abroad to treat Vera's tuberculosis was given, but soon withdrawn; Vera died some eight months later in August 1920.[4]

We know that the *Zimnie sonety*, in their first version, were completed by the end of February 1920 because Ivanov brought them along to the opening meeting of a newly-formed poetry circle which met under his direction for the first time on 29 February, and read them out to the members of the circle, inviting comments and discussion.[5] Shortly afterwards, in the same year, the

---

[3] Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, ed. by D.V. Ivanov and O. Deschartes, Brussels, 1971-, III, p. 513.

[4] See Deschartes's introduction, *Sobranie sočinenij* I, p. 163-4 and her notes to *Serebrjanyj bor* and *Zimnie sonety* in *Sobranie sočinenij* III, p. 830 and 847.

[5] See the record of the first meeting, held on 29 February 1920, in *Kružok poėzii pod ru-*

cycle was published in the first issue of *Chudožestvennoe slovo*, the literary journal of Narkompros, edited by Brjusov.[6] This was the first published text of the cycle; there is also an important pre-publication manuscript version of the cycle in an exercise book of poems written by Ivanov between 1919 and 1925.[7] It is clear from this earlier version of the cycle that the final order adopted in the published version of 1920 was not the original order in which the sonnets were composed; in the manuscript notebook they have been written out in one order, and then renumbered in a sequence which matches the published text.[8] It is also possible to trace various interesting variant readings which were subsequently discarded in favour of the published version.

---

kovodstvom poėta Vjačeslava Ivanova. Zapisi vyskazyvanij V.I. Ivanova na zanjatijach Kružka poėzii, proischodivšego v tečenie fevralja-avgusta 1920 goda. Sdelany F.I. Kogan. 1953, oktjabrja 12 (IMLI f. 55, op. 1, Nr 6).

6 Vjačeslav Ivanov, *Zimnie sonety*, in: *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* I, 1920, p. 10-12.

7 A copy of this manuscript version of the cycle was kindly made available to me by Dmitrij Ivanov. In the poet's Rome archive it is to be found in Tetrad' 4 (Černovnik stichov ot avgusta 1919 [Moskva] do avgusta 1925 [Rim]). There is also a typescript version of *Zimnie sonety* in the copy of F.I. Kogan's record *Kružok poėzii pod rukovodstvom poėta Vjačeslava Ivanova* held in CGALI (f. 273, op. 2, ed. chr. 21), but this typescript only reproduces the 1920 published version of the cycle, and does not offer any variants apart from a few typing errors and changes of punctuation.

8 The position of the first five sonnets (I-V) and of the last two (XI-XII) never changed, whereas the order of the intervening sonnets (VI-X) differs from version to version. The following table shows these variations. The first column gives the number of the sonnet according to the final revised version of the cycle published in *Svet večernij*. The second column shows the position which the same sonnets occupied in the first published version of the cycle in 1920, and the third column gives the positions of the same sonnets in the earliest unpublished manuscript version of the cycle.

Svet večernij		1920 published version		Earliest manuscript version
VI	=	VI	≠	VII
VII	≠	VIII	≠	X
VIII	≠	VII	≠	VI
IX	=	IX	≠	VIII
X	=	X	≠	IX

As can be seen from this table, the order of the sonnets in the two published versions of the cycle was virtually identical (only one change was made, sonnets VII and VIII were swopped). There are however quite substantial changes between the earliest manuscript version of the cycle and the first published text; these changes may reflect the difference between the order of composition of the sonnets (in which they may have been written down in the exercise-book) and the order in which Ivanov decided to arrange them for the published version of the cycle.

Zimnie sonety next appeared in print two years later, in 1922, in a booklet entitled *Poėzija revoljucionnoj Moskvy*, edited by Il'ja Ėrenburg and published in Berlin as a part of the *Kniga dlja vsech* series.[9] This version is virtually identical to the original 1920 text published in Moscow, apart from a few minor differences of punctuation and capitalization. It played an important role in the wider dissemination of the sonnets, outside as well as within Russia.

The next major stage of development in the history of the cycle occurred in the context of Ivanov preparing his final collection of verse. Although this collection had been planned for many years, two particular stages of work on it appear to stand out. The first took place in Rome in the late 1930s when, as Deschartes comments, Ivanov collected and arranged his songs, adding the new ones composed abroad to the old ones written in Russia. After the war which interrupted this work, *Rimskij dnevnik* was written, and then, in 1946, Ivanov learnt of the proposal to publish his collection in Oxford and began the second major stage of work on it.[10]

The changes which were made to *Zimnie sonety* for this new publication may therefore have been introduced in two stages: first in the late 1930s when the contents and plan of the collection were being decided, and then between 1946 and 1949 when the poet was preparing the collection for publication. In the poet's Rome archive there are two undated versions of

---

9 *Zimnie sonety*, in *Poėzija revoljucionnoj Moskvy*, ed. by Il'ja Ėrenburg (= Kniga dlja vsech Nr 57-58), Berlin, 1922, p. 46-57.

10 Deschartes gives slightly conflicting information for the dates of the first stage of revision. In a letter to Aleksis Rannit, dated 14 January 1964, she wrote that Ivanov collected and arranged his songs in Rome in 1936 (the letter is quoted in Rannit's article, cited above, on p. 267). In her introduction to the collected works, however, she writes that the choice and arrangement were made in 1939 when Ivanov decided to publish *Čelovek* and then his new collection with the help of the publishers of the journal *Sovremennye zapiski* (*Sobranie sočinenij* I, p. 207). Since he had been contributing to this journal since 1936 (*Sobranie sočinenij* I, p. 196), it seems likely that this was the date whem he began to sort through and make selections from his unpublished or uncollected verse, but that he did not draw up a final plan for the book until 1939 when publication of the poems in book form seemed possible.

The second stage of revision took place between 1946 and 1949. In 1946 Konovalov wrote to Ivanov suggesting the publication of his verse, and the matter was agreed. In the autumn of 1947 Maurice Bowra and Isaiah Berlin visited Ivanov in Rome and collected the manuscript of the book from him, but the poet evidently continued making changes to his book right up until his death (*Sobranie sočinenij* III, p. 819-20).

It is worth noting in this context that the German translation of *Zimnie sonety* which appeared in 1946 is entirely based on the published version of 1920 and does not contain any translations based on subsequent revisions. See *Wetscheslaw Iwanow*, *Die Wintersonette*, translated by Johannes von Guenther, in: *Die Fähre* 1, 1946, p. 536-41.

the cycle through which one can trace the various stages of this process of revision. The first is a clear manuscript version of the cycle in Deschartes's hand, reproducing the earlier published text of 1920 with a few alterations (this may be the version prepared in the late 1930s referred to above), and with some additional corrections in Ivanov's hand (these may belong to the second stage of revision in the late 1940s). The second version is a typescript one, incorporating the poet's manuscript corrections from the previous version, but with further corrections added by him in handwriting.[11] This was the final revised version of the cycle as it was prepared for inclusion in *Svet večernij*; it seems likely therefore that this second text dates from the period between 1946 and 1949. The revised text of the cycle was first published by Deschartes as part of a collection of Ivanov's sonnets in *Oxford Slavonic Papers* in 1954. This version was then reproduced in *Svet večernij* (1962) and in the poet's collected works.

We have dwelt on the textual history of the cycle at some length because it is not usually taken into account in discussions of the cycle. The *Zimnie sonety* are invariably quoted in their revised form, and yet ascribed to Ivanov in 1920. Although the differences between the two published versions of the cycle are not immense, they should clearly be acknowledged. A full list of all the significant variant readings between the two published versions of the cycle has been given in the notes.[12] In this paper the poet's final revised text

---

11 The text of *Zimnie sonety* is given in *V. Ivanov, Sonnets,* in: *Oxford Slavonic Papers* 5, 1954, p. 59-80 (65-70); in *Svet Vechernii.* Poems by Vyacheslav Ivanov with an introduction by Sir Maurice Bowra and commentary by O. Deschartes, ed. by Dimitri Ivanov, Oxford, 1962, p. 96-101; and in *Sobranie sočinenij* III, p. 568-73. The *Oxford Slavonic Papers* and *Sobranie sočinenij* texts are identical; the *Svet večernij* text differs only over one point of punctuation (sonnet III, line 10 ends 'ognja.' rather than 'ognja:'). *Zimnie sonety* were also published in Vjačeslav Ivanov, *Stichotvorenija i poėmy,* with an introductory article by S.S. Averincev, ed. by R.E. Pomirčij (Biblioteka poėta. Malaja serija), Leningrad, 1976, p. 286-94; in this text the opening capitals of "Bože"(X) and "Tebe"(XII) have been replaced by lower case letters, and several changes of punctuation have been made. None of these editions indicates that the text given differs from the original one published in 1920.

12 The following list includes all the lines of the original 1920 published version of the cycle in which variant readings occur (differences of punctuation have not been included). The words which differ from the later revised text have been italicized.

Sonnet I,	line 1:	*Skol'zjat'* poloz'ja. Svetel mertvyj sneg.
"	line 8:	Svjataja noč', gde mne *sulit* nočleg?
"	lines 9-10:	I vižu ja, kak *by v kristalle dymnom,* Moju sem'ju v *domu strannopriimnom*,
Sonnet II,	line 4:	My *v ėtot krug rožden'em* imenuem.
"	lines 6-8:	*Ja s dušami v uziliščach* svjazuem, *Dokol' so vsem, čego* ljubit' ne mog,

will be taken as the basis for discussion and used in all quotations, unless otherwise specified.

II

The transition from Dionysiac agitation to Apollonian resolution which Ivanov regarded as characteristic of the creative process has been described in simpler terms by another poet, also well-known for his erudition in classical matters, Robert Graves:

> The pathology of poetic composition is no secret. A poet finds himself caught in some baffling emotional problem, which is of such urgency that it sends him into a sort of trance. And in this trance his mind works, with astonishing boldness and precision, on several imaginative levels at once. The poem is either a practical answer to his problem, or else it is a clear statement of it; and a problem clearly stated is half-way to solution.

This idea is then developed through a metaphorical image, the comparison of poems to pearls:

> Pearls are the natural reaction of the oyster to some irritating piece of grit which has

---

		Ne *pomirjus'* proščenym poceluem.
Sonnet IV,	line 6:	*Preobratilas'* Muzy nischožden'em
Sonnet V,	lines 7-8:	*S napersnikom glubokich* Poligimnii Ty *svjazan, esli veščij glas* ne *smolk.*
"	line 10:	Pričalil i *zemle rožden ja* byl,
"	line 13:	I s detstva mne ponjaten *vopl'* unylyj
Sonnet VI,	line 7:	I v čas *gluchoj,* ču, vozglašaet petel
Sonnet VII (VIII in 1920),	line 8:	Pustynnych gor v *zasnežennych* otrogach.
"	line 14:	I pravit put' *presvetlaja žena.*
Sonnet VIII (VII in 1920),	line 7:	Prošel i žizn' *gluchoj* svoej tjur'my
Sonnet IX,	line 8:	A v nedrach - *solnca, solnca* roždestvo!
Sonnet X,	line 5:	Ne gordych sil *svobodnaja* igra, -
"	line 10:	Runom odeto mjagkim i *mochnatym,* -
"	line 13:	Kto *vysek iskru, tot* sebja rassek
Sonnet XI,	line 10:	Mogil'nye lučom *ševeljat* glyby,
Sonnet XII,	line 1:	To - *jav'* il' son predutrennij, kogda
"	line 7:	I *žizn',* i greza - ne odno l' i to že?

In some cases these variants enable one to reach a fuller understanding of the poet's intended meaning, as in the earlier versions of sonnets II and V. The lack of capitals for "Presvetlaja Žena" and "Solnca, Solnca roždestvo" (sonnets VII and IX) may have been a printer's error or the result of censorship, although "Bože" and "Tebe" in sonnets X and XII have retained their capitals.

> worked its way in between its valves; the grit gets smoothed over with layers of mother-of-pearl until it ceases to be a nuisance to the oyster.[13]

If the *Zimnie sonety* are viewed as one such set of pearls, strung together in a cycle, then it is a natural instinct on the part of the reader to wish to get behind the shiny polished surface of these sonnets and to attempt to determine the nature of the poetic transformation of an emotional state which has taken place. This type of approach is one which Ivanov himself applied to the criticism of his students' poetry and brought to their attention. At one of the meetings of his poetry circle held shortly after he had finished the *Zimnie sonety* he stated: "Vopros otnošenija iskusstva k žizni est' korennoj vopros tvorčestva" and discussed the necessary "pretvorenie" or transformation of life, its "prelomlenie" or refraction in the magic crystal of the artist.[14] In the case of *Zimnie sonety* it is interesting to explore the nature of Ivanov's artistic 'transformation' of the experience of that winter, and to try to see the extent to which the poetic 'statement' of it which he reaches (to use Graves's term) leads to a partial resolution of the emotional state which gave rise to it.

The first stage of the 'transformation' leads us into the most literal level of reading of the cycle, that which deals with the poet's journey through a wintery landscape towards reunion with his family. This personal or autobiographical motif is set out most explicitly in the opening sonnet of the cycle which describes the poet's vision of his family as he journeys to them by sledge.

> I vižu ja, kak v zerkale gadal'nom,
> Moju sem'ju v ubežišče nedal'nom,
> V medvjanom svete prazdničnych ognej.[15]

This first level, however, is only a metaphor for a second, quite different type of journey - the journey of the poet's captive spirit towards its transcendent source. Throughout the cycle motifs from the poet's literal journey across the horizontal plane of life are used to illustrate what is in effect a vertical journey - the upward striving of the soul.

---

13 Robert Graves, *The Crowning Privilege. Collected Essays on Poetry*, Harmondsworth, 1959, p. 214.

14 See the record of the seventh meeting, held on 3 April 1920, in Kogan, *Kružok poėzii...*, list 20. It is interesting to note in this context that it was also the characteristic of transformation which Achmatova singled out in her attempt to define the importance of *Zimnie sonety* ("čto on mog v 1919 godu, kogda my vse molčali, pretvorit' svoi čuvstva v iskusstvo, vot ėto čto-to značit" - Achmatova, *Sočinenija* II, p. 340).

15 These lines were different in the first published version of 1920. See the variant readings given in note 12.

This second stage of transformation can in fact already be discerned in the opening sonnet. A close look at the imagery reveals that this is no ordinary, naturalistic landscape - it is a metaphysical one. The first verse locates the poet's persona in the lower world (the "les" described in the first couplet), while above him is the higher world (the "svod nebes" evoked in the second couplet). In the second verse, a bell sounds and conjures up the thought of a distant bank, but the poet's way is unclear. In the concluding tercet of the sonnet the poet's heart awaits a spark of light in the wood, but his flight takes him past his goal. On one level, this alludes to the lights of his family's refuge which he hopes to come to in the wood, but on another level it suggests the spark of mystic union which the soul aspires to in this life but is denied.

I serdce, tajnoj blizost'ju tomimo,
Ždet iskorki sred' bora. No sanej
Prjamoj polet stremitsja mimo, mimo.

This type of metaphysical landscape was of course very characteristic of Ivanov's earlier poetry. One is reminded, for example, of *La Selva Oscura* from *Kormčie zvezdy* where the poet is similarly pictured between the lower and the upper worlds, also characterized by the words "les" and "nebes".[16] The difference between the earlier poetry and *Zimnie sonety* is that whereas before Ivanov was using purely symbolic images to denote a spiritual state, now he is using a more natural vocabulary to describe a state which is both physical and spiritual. In this respect the imagery of *Zimnie sonety* is in places almost Puškinian, recalling such poems as Puškin's *Zimnij večer* (1825) or in particular his *Zimnjaja doroga* (1826) in which the poet contrasts the monotony of his journey through a winter landscape with his anticipated reunion with his beloved.[17]

In the second sonnet of the cycle the opening winter landscape is set in a temporal context, and its significance for the poet's life is assessed. This is the only sonnet in the cycle which explicitly relates the poet's spiritual state to the wider perspective of his life and development, and it is set apart from the others by the use of a different rhyming pattern for the quatrains (alternate *abab* rhymes instead of the enclosing *abba* rhymes used in all the other sonnets of the cycle). Just as winter brings death to the abundance of summer, so Ivanov's "winter of the soul" marks the conclusion of an earlier phase

---

16 For a discussion of *La Selva Oscura* (*Sobranie sočinenij* I, p. 521-2), see Pamela Davidson, *The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's perception of Dante*, Cambridge, 1989, p. 149-57.

17 A.S. Puškin, *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Moscow, 1974-78, II, p. 47-8 and 92-3.

of apparent but illusory 'riches'. The imagery of this sonnet develops that of an earlier poem of 1915, *Čistiliščе* (*Sobranie sočinenij* III, p. 548) in which the poet compared his past to a series of "burnt years", leading him by a path of labyrinthine torments through fiery trials to a state in which he felt the "rich man" in himself becoming "poorer and poorer". Now in this cycle, the winter which follows the summer is taken as an image for the poverty or asceticism which curbs the excess. Rather in the spirit of the verse already quoted from *Serebrjanyj bor* the poet declares the wisdom of the stage to which he has been brought:

> Tak ja bežal surovye zimy:
> Poludennych lobzanij sladostrastnik,
> Ja prazdnoval s Prirodoj večnyj prazdnik.
>
> No kladbišče sugrobov, oblak t'my
> I rekviem meteli ledovitoj
> So mnoj srodnil nastavnik moj serdityj.

Here, in the terms "kladbišče sugrobov" and "rekviem meteli ledovitoj", we have a typical example of the coupling of abstract and concrete which is characteristic of the cycle as a whole, and also an instance of the paradoxical presence of hope in the midst of darkness; we move from the evocation of death implied in "kladbišče" to the idea of a requiem which mourns death, but in the light of eternal life.

The first two sonnets are in a sense introductory, in so far as the first one sets out a certain landscape, both natural and metaphysical, which the second sonnet then views from a temporal perspective. The remaining ten sonnets of the cycle are all variations upon the central theme of the state of striving, introduced in the first sonnet through the motif of the journey towards an elusive goal. The tension inherent in this state of striving is explored through various recurrent pairs of images: winter - spring, night - day, dark - light, ice - fire, cold - warm, stars - sun, homelessness - home, death - life. At first glance these images appear to be paired as opposites, and indeed, throughout the cycle, winter is used as an image of intensified difficulty, as an obstacle or impediment which prevents the goal from being reached. But at the same time, precisely because of its role as a counterforce, it strengthens and purifies the striving to overcome it. It turns out therefore to be not so much an opposite as a necessary and preparatory first stage. As such, it is embraced, rather than resisted.

The ambivalent nature of winter is probably the source of the varied impressions created by the cycle on different readers. Some see it as a dark,

pessimistic piece; it has been described as an expression of "the tragic mood of the period" and of the poet's "own efforts to surmount suffering".[18] Lidija Ivanova has suggested that the cycle reflects the "hell" which was in the poet's soul at that time.[19] While this is undoubtedly true, it does not place sufficient emphasis on the extent to which the poet's spirit was strenthened by the trial. For this approach to suffering there are many literary precedents, echoed in the cycle, from the Psalmist's meditations upon hardship (particularly Psalms 88 and 102) to Dante's experience of the dark wood or to the dark night of the soul described by St John in his mystical poetry. The dominant impression created by the cycle is accordingly that of a painful, but p o s i t i v e crisis; the poet is singing a hymn to winter, and the cycle is a celebration of this season as a time of cleansing and purification which paves the way for a new beginning.

The presence of winter is therefore invoked through a form of verbal incantation (its name is mentioned in every single sonnet of the cycle) in order to hasten the arrival of the spring which must follow it. The anticipation of spring is a major theme throughout the cycle. Two particular images are used to bridge the gap between winter and spring - the night-time crowing of the cock in sonnet VI with its forecast of morning and spring, and the nocturnal wind of sonnet XI which brings a premature whiff of spring and causes the horse to test the ice with a cautious hoof.

However, although the cycle is in this sense forward-looking and essentially positive in its orientation, it is completely circumscribed within the boundaries of winter. It concentrates almost exclusively on the state of striving anticipation, but does not offer any resolution. The transformation of the physical into the spiritual is envisaged as an ideal, but the realisation of this ideal remains outside the framework of the cycle. Its presence within the cycle is only in the form of hope, prayer, faith and vision; the cycle itself remains firmly grounded in the experience of winter.

In *Zimnie sonety* we therefore witness a severe dislocation or split between the two planes of existence, the physical and the spiritual. This affects the poet's perception of his persona, and leads to the imagery of the double. The poet's self is now split between his 'true' spiritual self and his illusory, shadowy physical double. True life is only with the spirit, and the physical life

---

[18] See Robert Louis Jackson in his introduction to *Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher*, ed. by Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr, New Haven, 1986, p. 7.

[19] *Ibid.*, p. 454.

is represented as a form of death which the spiritual self observes with disturbing detachment from another realm.

The theme of the double is introduced in sonnet III and reaches a painful extreme in sonnet VII. In the third sonnet, winter prevails and the physical world seems to be deep in a sleeping trance. The poet's mortal self is a slave to the laws of physical existence; he drags his coffin along while the poet's spirit, described as the 'true' self, betrays the flesh and strives without it.

Oledenel ključ vlagi životvornoj,
Zastyl rodnik tekučego ognja:
O, ne išči pod savanom menja!

Svoj grob vlačit dvojnik moj, rab pokornyj,
Ja ž istinnyj, plotskomu izmenja,
Tvorju vdali svoj chram nerukotvornyj.

In the seventh sonnet, the situation is more extreme, and the poet turns to the language of vision. His mortal self, described again as his double, measures out the snowy roads like a shadow, while his true spiritual self seeks initiation and wanders in another sphere. He imagines that his physical self is lying on a hearse (the usual association of "drogi" is with "pochoronnye drogi"), staring up at the sky with a dead countenance.

Kak mesjačno i belo na dorogach,
Čto smertnoj ten'ju merit moj dvojnik,
Mež tem kak sam ja, tajnyj učenik,
Divjas', brožu v Izidinych čertogach.

I mnitsja, zdešnij ja ležu na drogach,
Ustavja k nebu mertvyj, ostryj lik.

The hearse is drawn by black horses which are led by a guide ("provodnik") through a deserted mountain landscape. Alongside moves a shadowy convoy; this "poezd tenevoj" has clear funereal associations, evoked both by the term "pochoronnyj poezd" and by the dual use of "ten' " in Russian as in English to denote both shadow and the shade of a dead person.[20] The convoy is led by a guide ("vožatyj") who is the only figure whose contours are not traced out in darkness. It is as if the moon and the sun have poured their rays through him, and the way is governed by a Radiant Woman.

The imagery of this vision echoes certain fragments of the Book of Revelation, such as the black horse which presages the approach of the end (Chapter 6), or the woman clothed with the sun, with the moon under her

---

20 See the entries for "poezd" and "ten' " in Dal"s dictionary.

feet and a crown of twelve stars upon her head who labours to give birth (Chapter 12). The "žena oblečennaja v solnce" was widely interpreted by the religious Symbolists as a reference to Sophia, following the teaching of Vladimir Solov'ev. Sophia represented the divine element striving for incarnation in the material world, and ensuring its eventual salvation. She was also closely associated with the Virgin Mary, and here, in the *Zimnie sonety* with their underlying reference to the theme of the Nativity, both images are clearly invoked.[21]

In much of Ivanov's earlier poetry, the term "vožatyj" is used to describe the figure of Eros who leads the poet on his wanderings.[22] On one level, therefore, we have a vision which contains many elements familiar from Ivanov's earlier verse - an invisible guide, possibly Eros, leading a convoy with funereal associations along a way which is governed by a Woman who evokes both Sophia and the Virgin Mary. What is new here, however, is the disturbing detachment of the poet from his vision; his persona does not play an active part in it, but is present only as a passive witness and appears to be dead. The passage from the plane of this life, viewed as a form of death, to a higher plane of reality is only presented in terms of a vision, and does not bring about any revival of the poet's 'dead' physical self.

This leads us into the heart of the fundamental problem posed by the cycle - that of the difficulty of the spiritualization of the flesh. The poet's metaphysical vision of the human condition is essentially much the same as before, but the sense of barrier, of unresolved difficulty and impasse for which winter serves as the central metaphor is much stronger.

This evolution can be seen quite clearly if the *Zimnie sonety* are viewed in the perspective of some of Ivanov's earlier poems on winter. One of the first and best-known poems to deal with this theme was written in 1895 and originally entitled *Zimnie Dionisii*; later it was renamed *Trizna Dionisa* and published under this title (*Sobranie sočinenij* I, p. 571-2). In the poem, against the background of a desolate winter landscape, a Nietzschean attempt is made to revive Dionysus from his winter sleep (through the song of a new Maenad, associated with the figure of Lidija Dmitrievna) and to hasten the return of spring. Thus, the seasonal transition from winter to spring serves as an image for the Dionysiac cycle leading through death to rebirth. Winter is

---

21 For a fuller discussion of the association of Sophia and the Virgin Mary in the poetry of Ivanov and the Symbolists, see Davidson, *The poetic imagination*, Chapters 2 and 3, particularly p. 67-9.

22 See for example the cycle *Zolotye zavesy* (*Sobranie sočinenij* II, p. 383-92) or the poem *De Profundis* (*Sobranie sočinenij* II, p. 237).

viewed as a negative state, and the spring which is longed for is a purely p a g a n spring which will return to the e a r t h .[23]

I byl dalek zemle pečal'noj
Vozvrat jazyčeskoj vesny.

Some fifteen years later, Ivanov wrote another poem on the subject of winter, this time entitled *Zimnie sumerki* (*Sobranie sočinenij* II, p. 511). This poem was included in the fifth and final book of *Cor Ardens*, "Rosarium", almost entirely composed in the summer of 1910 and dedicated to Vera, viewed as the successor of Lidija Dmitrievna. The winter evoked in the poem is associated with the latter's death, and leads on to a meditation on the state of the soul in the after-life. The last verse of the poem hints at a revival of love, symbolized by a rose flowering on the snow, and evidently linked to the poet's relationship with Vera.

In *Zimnie sonety* the theme of winter is taken up once more, but its treatment is markedly different. By contrast with *Trizna Dionisa*, there is a total and striking absence of explicit references to the Dionysiac dimension of the season. Possibly this is because the Dionysiac cycle is earth-bound and tends towards constant self-renewal. The *Zimnie sonety* concentrate on the state of striving anticipation, and do not admit any resolution of this central tension within the framework of this life. Unlike *Zimnie sumerki* they do not end with an anticipation of spiritual renewal through love; on the contrary, the last sonnet seems to question the reality of human love as path towards God. The quatrains end with the line

Ty - bytie; no net k Tebe sleda...,

and the first tercet begins with the anxious affirmation

Ljubov' - ne prizrak lživyj: verju, čaju!...

In these three successive poetic transformations of winter, one can trace the development of the poet's attitude towards the relationship between the physical life and the spiritual life. The first poem, *Zimnie Dionisii* or *Trizna Dionisa*, composed at the age of twenty-nine, is full of the anticipation of a Dionysiac spiritual and emotional renewal, linked to the poet's love for Lidija Dmitrievna. *Zimnie sumerki*, written at the age of forty-four in the

---

[23] This poem is discussed at greater length in Davidson, *The poetic imagination*, p. 104-8.

shadow of the knowledge of death, is illuminated by one final ray of hope for renewal through love, linked with the image of Vera. The *Zimnie sonety*, composed at the age of fifty-four, are however entirely circumscribed within the experience of winter and offer no prospect of Dionysiac release or spiritual awakening through love in this life. In these sonnets winter has come to serve as an image for the whole of this life on earth in which the soul is trapped in the flesh; spring is no longer a pagan spring to be enjoyed in this world, it has become a spring of the after-life, an image for the true life of the spirit when it is released from the flesh after death, and the earlier Dionysiac connotations of spring have accordingly been replaced by almost exclusively Christian ones.

The problem which is present in *Zimnie sonety* in embryonic form is developed more fully by Ivanov in his next cycle of sonnets, *De profundis amavi*, written a few months later in the summer of 1920 and broken off by Vera's untimely death. The cycle suggests that the striving of the captive spirit to overcome the flesh has no issue in this life and can only be resolved after death; it is nevertheless a purifying struggle, and a certain ascetic withdrawal from the sensual world is a necessary pre-condition to spiritual growth.[24]

In *Zimnie sonety*, the images which the poet chooses to describe his hope for the passage from winter to spring are all tenets of the Christian faith - he is sustained by the belief that Christmas will lead to Easter, and on a wider, more universal level, he sets this faith in its eschatological perspective and makes reference to the ultimate resurrection of the dead. This broader vision underlies the personal level of the cycle, and comes to the foreground at two key points; at the cycle's midway turning-point in sonnet VI where the cock's crow heralds the trumpet call which will precede the resurrection of the dead (an image perhaps suggested by the verse in Mark 13. 35 which asks for vigilance as the Saviour may come at the time when the cock crows); here the poet's longing for spring in the midst of winter develops into an eschatological longing for the second coming and resurrection of the dead - his heart hurries "Ljubimych na lico zemli vozvrat". Also, the final sonnet takes up this theme once more in its concluding lines:

V noč' zimnjuju paschal'nyj zvon lovlju,
Stučus' v groba i mertvych toroplju,
Poka sebja v groba ne primečaju.[25]

---

[24] See Pamela Davidson, *Vjačeslav Ivanov's cycle of sonnets "De Profundis Amavi"*, in: *Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, ed. by Fausto Malcovati, 2 vols, Florence, 1988, I, p. 111-31.

[25] In the 1920 published version of this tercet, the punctuation differed slightly; the first

Thus the retrospective view, connected with the losses of the past is converted into the forward-looking perspective, linked with the hopes of the future. Past and present death becomes a source of faith in the future, and this determines the paradoxically positive forward-looking orientation of the cycle. Similarly, in spatial terms, homelessness becomes the pre-condition of finding a true spiritual home - this is the deepest resonance of the opening appeal of sonnet X, *Bezdomnych, Bože prijuti!*. The poetic network established in the cycle tends to work towards converting negative images into their positive opposites, both in time and in space and in terms of metaphysical realities; the past is transmuted into the future, homelessness into a refuge, and death into life. This is echoed by the general structure of the cycle which moves from the personal towards the universal - the narrator's "I" is present in all of the opening sonnets of the cycle; it first disappears in sonnet VI, the mid-way turning point of the cycle, reappears in sonnets VII and VIII only to disappear again in sonnets IX, X and XI (all in the latter part of the cycle) until its final return in the concluding sonnet of the cycle.

This tendency towards transformation brings us back to the opening question, posed at the the beginning of this section - to what extent does the poetic statement of a problem given in *Zimnie sonety* lead to a partial resolution of the emotional state which gave rise to them? The question can perhaps be answered in the following way, bearing in mind that the emotional state underlying the cycle is in itself paradoxical; it consists both of an intensified sense of difficulty in overcoming the resistance of the flesh to spiritualization, and at the same time of a strengthened faith in the ultimate realisation of this goal, if not in this life, regarded as a preparatory struggle, then in the next one.

The sense of difficulty or obstacle is clearly conveyed throughout the cycle through the imagery of ice-bound winter, of a journey which never reaches its goal, of tensions which are never resolved. As we have seen, however, the cycle's network of imagery tends to work towards the transformation of these 'negative' images into positive ones, by constantly linking them to their opposites. Furthermore, the structural device which Ivanov employs, noted at the beginning of this section - his use of the journey on the physical plane of life as a metaphor for the upward journey of the spi-

---

line ended in three dots, rather than in a comma, thus separating it more effectively from the meaning of the two lines which follow and conclude the sonnet. Also, "toroplju" was followed by a dash as well as comma ("toroplju,-"), placing greater emphasis on the last line. The importance of this final tercet as the conclusion to the whole cycle is also emphasized by the fact that this sonnet has a unique rhyming scheme in the tercets (*cdc/ddc*) not repeated anywhere else in the cycle.

rit - creates an association between the flesh and the spirit and allows him to achieve in his poetry through the use of metaphor what he sought to achieve in life through the transforming energy of Eros - the transformation of the physical into the spiritual.

We therefore have on the one hand a clear statement of the sense of difficulty, accompanied on the other hand by a use of poetic metaphor which suggests the resolution of this difficulty. As frequently occurs in Ivanov's verse, poetic imagery is used to substantiate in tangible form an ideal which would otherwise remain in the realm of faith. In this sense the *Zimnie sonety* vindicate the poet's claim that poetry is the handmaid of faith and performs a function which is theurgic in essence. Just as faith is the transforming force which causes the poet's view of this life to be illuminated by a vision of the afterlife, so, on the level of art, poetic metaphor is the transforming force which actualises this and converts winter into spring and death into life. The close association between the twin gifts of faith and poetic gift comes to the fore in sonnet IV of the cycle where the poet's prison is transformed into a laurel wood by the visitation of his Muse who reproaches him for faithlessness and for his feeble, inadequate verse in terms which directly echo the appearance of Beatrice to Dante at the end of *Purgatory* and the accusations of disloyalty and insufficient faith which she levels at him.[26]

The poetic description of a psychological state which is offered in the *Zimnie sonety* is therefore both a precise statement of this state, and, through the metaphorical manner in which it is made, points towards the resolution of the state which gave rise to it. This is in keeping with Ivanov's own poetics. In his late essay *Mysli o poėzii*, Ivanov discusses the problem of the transformation of psychological experience in art, and reaches the conclusion that in all true art the "I" which undergoes the emotional experience must appear as if in a mirror reflection ("v zerkal'nom otraženii" - *Sobranie sočinenij* III, p. 655), distanced through transformation. This idea is echoed in the imagery of *Zimnie sonety* in which the poet sees his family as if in a vision, reflected in a mirror ("I vižu ja, kak v zerkale gadal'nom,/ Moju sem'ju v ubežišče nedal'nom" - sonnet I), and his physical self appears to him as the double of his true self, truth being defined in the realms of initiation through faith and poetry (sonnets III, VII).

---

[26] See *Purgatorio*, XXX-XXXI. Just as the 'winter' of Ivanov's soul is melted by the fire of his hope or faith in the coming of spring, so Dante's ice-bound heart is turned to breath and tears, like the frozen snow melting, by the sound of the angel's song "In te Domine, speravi"; see XXX, 81-99 and in particular lines 97-99: "lo gel che m'era intorno al cor ristretto / spirito e acqua fessi, e con angoscia / della bocca e delli occhi uscì del petto".

Without this cathartic transformation of emotional experience into an artistic mask, there can, in Ivanov's view, be no intimation of the universal harmony which is the hallmark of all true art. In this respect the form which Ivanov chose for his *Zimnie sonety* - the cycle of sonnets - is most appropriate. The sonnet tends towards a dialectic form which is well-suited to the exploration of a tension; each sonnet is a microcosm, offering one out of a series of self-contained but mutually complementary masks. The simultaneous existence of each sonnet both as an individual unit and as a part within a greater whole underscores on a formal level the striving from individual fragmentation towards spiritual unity which is the subject of the cycle.

III

We now come to the concluding question of why this particular cycle of poems had such an impact on Ivanov's contemporaries. Reasons adduced for the success of the cycle have usually included reference either to its "perežitost' ", its close relationship with the poet's experience (this was Struve's suggestion to Achmatova),[27] or to its simplicity. Averincev, for example, has cited *Zimnie sonety* as a prime example of the "intonacii prostoty i čelovečnosti" which the poet was so lacking in before.[28] Let us pause for a moment to consider the validity of these approaches.

As far as the question of simplicity is concerned, it is undoubtedly true that the *Zimnie sonety* are far less saturated with mythological allusions and obscure imagery than much of Ivanov's earlier poetry. This tendency had however been quite marked in the poet's verse ever since the publication of *Nežnaja tajna*. Also, it seems important to distinguish between simplicity of form and simplicity of content which, needless to say, are not necessarily identical. The complex allusions of the earlier poetry, although they may have required some decoding, acted as signposts within the system of meanings created by the text, and often served to articulate a fairly straightforward idea. In *Zimnie sonety*, we have a far more restricted network of images, with fewer or less obvious external points of reference, and yet this does not make for an inherently 'simpler' type of poetry. On the contrary, because the sonnets set up certain tensions which are not resolved, one could argue that they are intrinsically more complex than some of the ostensibly 'difficult' earlier poetry.

---

27 See note 1 above.

28 S. Averincev, *Vjačeslav Ivanov*, in: Vjačeslav Ivanov, *Stichotvorenija i poėmy*, p. 57.

As for the "čelovečnost'" or "perežitost'" of the cycle, here again this statement needs some qualification. Much of Ivanov's earlier poetry, however intellectual in character, was also the result of 'felt experience', and here one must remember Eliot's dictum that thought too can be an 'experience' for the poet - this was certainly the case with Ivanov.[29] It would therefore seem preferable to argue that it was not the relation of Ivanov's poetry to his experience which changed in *Zimnie sonety*, so much as the relationship of his readers to the experience which he was conveying. The gap between writer and reader had in a sense been narrowed by the tragic circumstances of Russia in the immediate post-revolutionary period. The successive upheavals of war, revolution and civil war, the deprivations of a cold and hungry winter, all this made it a ripe time for taking stock of the past and led writers and intellectuals who had previously seen themselves as representatives of quite different tendencies to realize more clearly that they all shared common roots in a world which was now irrevocably lost, and faced a similar uncertainty with regard to the future.

Certainly, Ivanov at this time was acutely aware that his own experience, although unique and individual, was also that of his contemporaries. His assessment of his own past, rejection of earlier excesses and welcoming of a new phase of relative asceticism was an attitude which he extended to the experience of his contemporaries. This emerges clearly from a poem which he adressed to Čulkov at the beginning of December 1919, just a few weeks before he began *Zimnie sonety*. His poem begins with the line "Da, sej požar my podžigali" and continues to develop the idea of communal guilt and shared responsibility for recent events, viewed as a form of retribution (*Sobranie sočinenij* IV, p. 81).

Ivanov's "winter of the soul" was therefore perceived by him and by his readers as representative of much more than just a stage of his own personal development. It was an image of a common predicament and pointed the way towards a possible solution. The problem which is explored in the cycle on a personal and metaphysical level - the relationship between the plane of physical existence and the upward striving of the spirit - had a particular significance for Ivanov's contemporaries. If one looks at some of Ivanov's prose writings of the time - his essay of 1917 on the revolution and national self-definition, or his essay of 1919 on the crisis of humanism - one finds certain recurrent themes which are closely linked to the imagery of *Zimnie sonety*. Cur-

---

[29] T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, first published in 1921, reprinted in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, London, 1975, p. 64.

rent life is compared to an ice-bound city, surrounded at night by fire which licks the ice but cannot melt it:

> ...nami perežívaemaja žizn', ispolnennaja protivorečij i protivočuvstvij, ... javljaetsja duchu videniem oledenelogo goroda, ob-jatogo alym požarom, gde kluby prizračnogo ognja ližut, no ne rastaplivajut stalaktity navisšich l'din i steljutsja s jarostnoju, no tščetnoju alčnost'ju po nedvižnym sugrobam. (*Sobranie sočinenij* III, p. 368)

Nobody knows where they are going ("nikto iz iduščich ne znaet, čto vperedi" - *Sobranie sočinenij* III, p. 366), but movement is everywhere; the sense of spiritual exhaustion is tremendous; man has never been so simultaneously fluid and locked up himself:

> nikogda ne byl čelovek... stol' pasplavlen i tekuč - i nikogda ne byl on odnovremenno stol' zamknut i zamurovan v svoej samosti, stol' serdcem chladen, kak nyne... (*Sobranie sočinenij* III, p. 368)

In this situation man must not allow himself to be carried away by fate, like a slave; he must choose the path of life according to his conscience (*Sobranie sočinenij* III, p. 370). The only way out of this trackless landscape is to take the vertical line upwards and strive towards a religious awareness of self. Here, in the essay on the revolution, the image of the double comes into play in a way which is later echoed in *Zimnie sonety*. The double represents the lower, physical unelevated self which the true God-seeking spiritual self must confront and overcome, and, in his essay, Ivanov applies this concept first to the individual and then to the Russian people:

> ja... vse že ne ustrašus' svoego živogo zerkala i ne utraču very v svoe istinnoe Ja, vidja ego v stol' pečal'nom iskaženii i uniženii, - togda tol'ko ja mogu dvinut'sja navstreču dvojniku i projti čerez nego - k tomu, čto za nim, - kto za nim... Narod, - ja govorju o vsech i o každom iz nas, - dolžen najti sebja v svete religioznogo soznanija... Tol'ko probuždenie religioznoj sovesti dast emu sily skazat' svoemu dvojniku: "ty - ja, no - kakim vižu tebja - ne ves' ja; javis' že mnoju vsecelo. (*Sobranie sočinenij* III, p. 358)

Unless the Russian nation defines its identity and final goal in religious terms, the course of the revolution will lead to destruction and death, rather than to rebirth and new life (*Sobranie sočinenij* III, p. 364).

It becomes apparent from the terms in which Ivanov discusses the problems and choices which confronted his contemporaries between 1917 and 1919 that these are similar to those which he faces in *Zimnie sonety*. Much of the imagery of the essays recurs in the sonnets - that of frozen versus fluid, of the true spiritual self reviving the 'dead' double, and of the importance of a

religious definition of direction. This is not to say, of course, that *Zimnie sonety* are poems about revolution - they are, as is usual for Ivanov, poems about his own spiritual vision of the world around him and of his place within it. However, within the context of this spiritual vision, the revolution was an event of great significance, and the time at which the sonnets were written and published made the reading of them in this light inevitable - one must not forget, for example, that they were published for the second time in Ėrenburg's 1922 booklet entitled *Poėzija revoljucionnoj Moskvy.*

What is remarkable about the *Zimnie sonety* is that they achieve more in poetry than the more explicit essays of the time, and it is they, rather than the prose, which are remembered. This is no doubt because of the advantage of poetry over prose. Prose must state and argue, while poetry creates its own meaning, indirectly and more powerfully, through images. In the case of *Zimnie sonety* this is principally achieved through the use of poetic metaphor - as we have tried to show in our discussion in the previous section, the poet's journey across the landscape, his journey in the physical plane of life, is used as a metaphor for the upward striving of the spirit. In his essay of 1919 on the crisis of humanism, Ivanov wrote about the new awareness of space and time which characterized that period ("po-novomu oščuščajutsja samye prostranstvo i vremja..." - *Sobranie sočinenij* III, p. 369). In *Zimnie sonety* he has made this new awareness palpable by using traditional constructs of space and time, the winter landscape and the cycle of the seasons, as a metaphor for a quite different, essentially non-spatial and non-temporal existential state of striving.

It seems likely that in this respect Ivanov was taking issue in *Zimnie sonety* both on a personal and on a national level with his famous contemporary Blok, and, in particular, with the latter's controversial poem, *Dvenadcat'*, first published in February 1918. In this work, in a series of twelve vignettes, Blok portrays a group of twelve Red Guardsmen, blundering through a snowy winter blizzard. At the end of the twelfth and final section of the poem, the figure of Jesus Christ unexpectedly appears, apparently leading the twelve soldiers as they continue to march on their course of drunken violence and slogan chanting.

Reactions to the poem were very varied. Among religious readers it tended to provoke responses of hostility and even outrage. Ivanov, for example, received a letter from Sergej Kablukov during Easter week of 1918, asking him for his opinion of the work. Kablukov quoted the line "Pal'nem-ka pulej

v Svjatuju Rus' ", and condemned the work as a form of spiritual betrayal, akin to blasphemy of the Holy Ghost.[30]

According to Deschartes, when Ivanov read *Dvenadcat'* in February 1918, he was so indignant over the appearance of Jesus Christ at the end of the poem that he broke off relations with Blok. These reactions were the culmination of a long line of polemical disagreement which went back to the two poets' disagreement in 1905 over the revolutionary content of Dionysiac frenzy, flared up again over Blok's poems *Blagoveščenie* and *Vozmezdie*, and came to a head in 1918 over *Dvenadcat'*.[31] We can get an inkling of Ivanov's view of Blok a little later, in May 1920, from a conversation with Blok which he reported to the members of his poetry circle. At the conclusion of a poetry reading which he gave, Blok had apparently said to Ivanov: "Ja sam znaju...-vse, čto ja napisal do sich por, ėto vse tol'ko bred i nevroz revoljucionnyj". Ivanov added the succinct comment to his students: "I on prav".[32]

In his *Zimnie sonety*, Ivanov has echoed certain features of Blok's work. His twelve sonnets are a counterpoint to the twelve sections of Blok's poem, and allude to the twelfth month of the year, the month of Nativity, to the twelve days of Christmas, and to the twelve apostles, ironically suggested by the twelve soldiers of *Dvenadcat'*. Within the same general framework of describing a journey through a snowy winter landscape, Ivanov has introduced three major changes, relating to the individual, to time and space. Firstly, he reinstates the personal element by portraying the journey not as a collective one, viewed from the outside, but as an individual, personal one, narrated in the first person. This restores the importance of the individual to the collective, and makes it clear that collective or universal experience can only grow out of the experience of the individual.

Secondly, through the idea of returning to the losses of the past in order to hasten the arrival of the future, Ivanov converts past time into future time,

---

30 S.P. Kablukov, Letter to V.I. Ivanov 22 April/6 May 1918, quoted in *Literaturnoe nasledstvo* 92, Book 3, p. 478.

31 Deschartes discusses Ivanov's relations with Blok in her introduction (*Sobranie sočinenij* I, p. 161-3) and in her commentary to *Bog v lupanarii* (*Sobranie sočinenij* II, p. 728-32). In both places she quotes Ivanov's words on *Dvenadcat'* (in slightly different forms) without, however, giving any source for them: " 'V belom venčike iz roz /Vperedi Iisus Christos'. Vperedi čego? Vožd' kogo?! kakoj užas!..." (*Sobranie sočinenij* II, p. 732). Deschartes then states that Ivanov broke off relations with Blok at this point, but not for long. For a fuller discussion of Blok and Ivanov see E.L. Belkind, *Blok i Vjačeslav Ivanov*, in *Blokovskij sbornik* II, Tartu, 1972, p. 365-84.

32 These words are noted by Kogan in her record of Ivanov's poetry circle (*Kružok poėzii...*, entry for 16 may 1920) and reproduced in *Literaturnoe nasledstvo* 92, Book 3, p. 497.

and establishes the direct dependency of the future on a deep understanding of the past. This is in marked distinction to *Dvenadcat'* where the sense of time is largely absent, and the presence of the past, represented by the 'old world' is purely negative.

Thirdly and finally, the spatial landscape of Blok's poem is transformed. Ivanov uses the same elements of a journey through a winter landscape as Blok did, but he uses this journey as a poetic metaphor to depict the upward striving of the soul to God - thus demonstrating through the inner architecture of his poetry that the journey in the plane of this life has no true meaning unless it is harnessed to the upward, vertical line of striving. In Blok's poem the figure of Jesus Christ is brought down into the snowy landscape and appended to the group; in Ivanov's sonnets there is no resolution of the tension at the end of the cycle, and the move towards the transcendent takes place on a vertical axis.

This parallel with Blok, whether or not it was consciously intended by Ivanov - as seems likely, serves to bring out the unique nature of the contribution which Ivanov made through his *Zimnie sonety* to the debate over the future of the Russian nation in the immediate post-revolutionary period.[33] Although the *Zimnie sonety* are deeply rooted in the poet's personal experience, the depth of the issues which they raise had profound significance in the context of the major debates of the day, and this dimension must in part have accounted for their impact in the 1920s and ensuing decades when these issues continued to be debated. However, their significance as a meditation, presented through arresting poetic images, on the human condition and the spiritual dimension of man's life far transcends the context of their times and speaks to every reader today in the universal language of poetry.

---

[33] It is interesting in this context to note that the parallel between Blok's *Dvenadcat'* and Ivanov's *Zimnie sonety* was drawn soon after the publication of these works. In 1923 Konrad Praxmarer published his translation of *Zimnie sonety*, and wrote a short accompanying article in which he compared the sonnets to *Dvenadcat'* and discussed the spirit of the two works in relation to the state of contemporary Russia. See *Wjatscheslaw Iwanow, Die "Wintersonette"*, translated into German with a foreword by Konrad Praxmarer, in: *Vivos voco* 3, 1923, H. 9-10, p. 320-8. The present author did not see Praxmarer's article until work on this paper had already been completed, but found in it a useful confirmation of the light in which *Zimnie sonety* were read by Ivanov's contemporaries.

КИРИЛЛ ФОТИЕВ† · МЮНХЕН

Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова

Определение творчества - «служение, алтарь и жертвоприношение» - принадлежит Пушкину. Им же написаны всем известные строки: «служенье муз не терпит суеты, / прекрасное должно быть величаво.»

Верность этому пушкинскому завету Вячеслав Иванов пронес через всю свою творческую жизнь. Эта верность была укоренена в мировоззрении Вячеслава Иванова - последовательно-христианском, хотя и чутком ко всем вне- и добиблейским проявлениям «иерархии благоговения». В *Римском дневнике 1944 года* мы читаем, под датой двадцать седьмого сентября:

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.

Уже в этом коротком стихотворении Вячеслава Иванова, написанном на исходе жизни, за пять лет до кончины поэта, мы находим столь важное для него признание, что Откровенье было прикровенно явлено человечеству уже в «набожности» античности. Прорастающий колос позднеантичных мистерий, с центром в расположенных между Афинами и Коринфом Элевсинах, для Вячеслава Иванова - непосредственный и прямой предшественник того зерна евангельской парадигмы, которое, оставаясь одно, обречено на бесплодие и,

лишь умерев, приносит «плод мног». Оценивая творческое наследие Вячеслава Иванова нельзя не восхититься той последовательности, с которой он отвергал все то, что было ему внутренне чуждо. Он не поклонился ни одному из быстро мелькавших на авансцене смутного века идолу, к изменчивой моде он остался царственно равнодушен. Несомненно поэтому в поэзии Вячеслава Иванова нет и тех тягостных срывов - их, увы, много у Александра Блока - его гениального младшего современника. Дружба с Блоком, как мы сейчас знаем, была для Вячеслава Иванова трудной и подверженной многим испытаниям. Сакральный язык мы встречаем и в поэзии Блока, но образ Христа, идущего впереди революционной толпы «в белом венчике из роз» был бы совершенно немыслим у Вячеслава Иванова - следует ли это доказывать? Единственный из частых посетителей «башни» на Таврической улице в Петербурге, которого мне суждено было очень близко знать - умерший в 1960 году Антон Владимирович Карташев -, часто говорил мне: «бессмысленно рассматривать концовку *Двенадцати* как литературный образ - Блока бес толкнул!» Анализируя сакральный язык Вячеслава Иванова мы можем признать, что жертвой подобного соблазна он не был никогда.

Но свобода от многочисленных приражений своего века, дарованная Вячеславу Иванову, его верность пониманию культуры, как «иерархии благоговения» породила и многочисленные несправедливые оценки его творчества: «башня» на Таврической улице часто понималась современниками как «башня из слоновой кости» - за стенами ее поэт, якобы, укрылся, как в тихой гавани, от терзаний своего века. Даже такой проницательный критик, как покойный Г.В. Адамович ошибается, когда он пишет в *Комментариях*, что Вячеслав Иванов всю жизнь «безмятежно держался на своих метафизических высотах». *Комментарии* Адамовича относятся к тридцатым годам - т. е. еще до того, как был написан *Римский дневник 1944 года*. Можно лишь пожалеть о том, что Г.В. Адамович, опубликовавший *Комментарии* в 1967 году, не пересмотрел своего опрометчивого суждения перед лицом той высокой простоты, которой отмечен *Римский дневник*. Этот сборник свидетельствует, что язык сакральный отнюдь не должен быть «пудовой свечой», которую, по мнению Адамовича, только и признает поэзия Вячеслава Иванова. В *Римском дневнике*, завершающем его творческий путь, Вячеслав Иванов, сохранив верность пронесенной через всю жизнь духовной интуиции, достиг и в сакральном аскетичности словесного выражения - лишь она была

достойна отразить его муку, его стон о горьком сиротстве погибающего мира. Какая уж тут «безмятежность» !

Склонен думать, что и Анна Ахматова, обронившая как-то в последние годы жизни, что «Вячеслава Иванова сейчас невозможно читать», сказала это лишь потому, что стихи Вячеслава Иванова эмигрантского периода были для нее недоступны.

Что можно сказать о сегодняшних читателях Вячеслава Иванова на родине поэта - о том «племени младом, незнакомом», лишь медленно осознающем свою духовную беспризорность, тот отрыв от корней европейской культуры, навязанный ему безжалостной судьбой? От представителей этого поколения приходится слышать, что поэзия Вячеслава Иванова им трудно доступна: это - не тот язык, который они приучены понимать. Не может быть сомнения, что в XX веке все языки, особенно же русский, отразили в своем развитии и словесном составе нужды стремительного технического развития: это было обогащение языка в смысле прикладном, при одновременном его обнищании во всем том, что относится к сакральным понятиям и поэтической образности.

Конечно, значительную часть поэтического наследия Вячеслава Иванова трудно оценить без знания греческого и латинского языков, при полном неведении наследия античного мира и того великого храма, имя которому - Библия. Из этого наследия вырос и язык церковно-славянский: почти все главные понятия этого языка представляют собой «кальку» греческих слов.

С другой стороны уже из трудов академика А.А. Шахматова, написанных в начале нашего века, мы знаем, что не менее половины словесного запаса современного русского языка уходит своими корнями в язык церковно-славянский. Русский язык, сознательно отторгнутый от своих церковно-славянских корней, с неизбежностью станет языком плоским, утратившим не только свое очарование, но и свои поэтические возможности.

Очертим, прежде всего, само понятие «сакрального языка». Значение латинского глагола *sacrare* двоякое. Это, во-первых, «освящение», это выделение - будь-то человека, будь-то предмета - из «профанного ряда», придание им новой, ранее не бывшей, причастности к области «священного». Второе значение этого глагола - акт «жертвоприношения», как извечного религиозного действия , мистерии, направленной от «низшего» к «высшему» - в надежде на примирение человека с божеством. Это сближает мистерии античности с цен-

тральным для Ветхого Завета понятием очистительной жертвы, приносимой единому, истинному Богу «за грехи и невежствия людские». По мере развития религии библейского Откровения жертвоприношение становится не только бескровным, не только «словесной и умной службой»: сами категории «высшего», противостоящего «низшему» и последнему по самой своей природе недоступные, утрачивают свою безусловность - человек, по слову апостола Павла «уже не раб, но сын и сонаследник обетования». Жертвоприношение, изначально движимое стремлением к умилостивлению божества и неотрывно связанное с сознанием вины перед Богом и страхом наказания, превращается в бескорыстный в самой своей основе порыв славословия, хвалы и благодарения. «Что Твой, и в ризе страстотерпной, прекрасен мир - Тебе благодарим...» - этими словами, столь близкими к гимну евхаристического канона, выражает свою основную жизненную и поэтическую интуицию Вячеслав Иванов. Этот мир, созданный Богом, даже в своем отпадении от Него остается прекрасным: он может обновиться и стать достойным той божественной славы, которая была ему дарована при сотворении и обновилась, воссияла с новой силой в пришествии в мир Нового Адама. В свете этого «обетований исполнения» видит Вячеслав Иванов и «языков правду» - эта «тьма» пронизана «предрассветными снами» и уже по одному этому священна в потенции, прекрасна присущим ей ожиданием грядущей полноты. В религиозном *Weltbild* античности Вячеслава Иванова пленяет и его обращенность к питающей силе Матери-Земли, к тому «сумрачному лону», из которого «возносятся лики роз», по слову столь близкого Вячеславу Иванову Владимира Соловьева. «Элевсинский колос», утверждающий неразрывное единство умирания и нового рождения, сродни для Вячеслава Иванова той виноградной лозе, по преданию впервые посаженной на славянской земле святым Вячеславом - князем и мучеником: своего небесного покровителя поэт называет «причастной Чаши виноградарем». Религиозный мир Вячеслава Иванова венчает образ возвращения человека - а, в пределе, всего творения - в дом Отчий, к Тому, кто этого возвращения терпеливо ждет:

Когда, от чар земных излечен
Я повернусь туда лицом,
Где - знает сердце - буду встречен
Меня дождавшимся Отцом.

Развивая тему о сакральном языке в поэзии Вячеслава Иванова я хотел бы предложить вашему вниманию короткий анализ сонета Вячеслава Иванова *Сикстинская капелла* - в разделе *Итальянские сонеты* поэт включил его в сборник *Кормчие звезды*, вышедший в свет в конце 1902 и самом начале 1903 годов.

Сикстинская капелла

Горé сердца и взор! Се, Вечности символ -
И в вихре творческом две краты зрим Могущий;
И жизнеструйный перст; и лик жены грядущей
В паренье Вещего; и рай; и семя зол;

И из гремящих уст семи судеб глагол;
И отклик зрящих дев на голос, их зовущий;
И тел, и вздохов ритм, и сéмьи, в скорби ждущей,
Потомка тайного неискупленный ствол...

В глубь храмины взгляни! Там серп и жатва сева!
Там цеп и прах цепа! Там клик и трубы гнева,
И многий вопль святых: «О, воскресни на суд!» -

И длань Разящего смягчающая Дева,
И вихорь тел... И храм исполнь громов и рева -
Явлéнной музыки колеблемый сосуд.

Перед нами - итальянский сонет в его наиболее строгой, завершенной форме: «замкнутая» рифмовка обоих катренов по схеме *abba* и соответствующая ей, по законам канона, «открытая» рифмовка терцетов по схеме *ccd* и *eed*. Заключительные слова терцет рифмуются по схеме *dd* и несут основную смысловую нагрузку сонета - «суд» - «сосуд» - их светом, отбрасываемым на весь сонет, живет все содержание стихотворения, в смысловом центре которого находится, конечно, зримая умственному взору поэта фреска Микельанджело *Страшный суд*, занимающая одну из стен Сикстинской капеллы. Развитие сонета устремлено к этой последней реальности Суда, перед ликом его все творение - колеблемый страхом и надеждой «сосуд». По восходящим к этой вершине ступеням нас ведут последовательно другие, упоминаемые в сонете фрески Буонарроти: *Сотворение солнца и луны*, *Творение Адама*, *Пророки*, *Сивиллы*, *Праотцы Христа по плоти*. О фреске *Сотворение Адама* вещает образ «жизнеструйного перста», им «в вихре творческом» Могущий-Элоим животворит первого человека, созданного Им из праха. Следует отметить те различные именования Ягва-Элоима, приводимые поэтом в этом

сонете: в этой дословной форме мы не находим их в библейском тексте. Но они в глубочайшем смысле созвучны ветхо-заветному пониманию многоликих образов «от века Сущего»: «Могущий», «Вещий» и, наконец «Разящий». Именно в такой последовательности мы находим их в тексте сонета.

Эта восходящая линия ведет нас к смысловому «ключу», находимому в заключающих терцеты словах - «суд» и «колеблемый сосуд». «Могущий» Своей силой дарует жизнь Адаму; «Вещий» Своим всепроникающим Словом-Логосом зовет пророчествующих Дев-Сивилл и вещает «се́мье в скорби ждущей», «неискупленному стволу» - ветхозаветным потомкам Адама - о «Потомке тайном», об обещанном Мессии, о «Новом Адаме», грядущем извести «Адама Ветхого» из долины смертной тени. И, наконец, «Разящий» - Тот, кто придет в конце времен для очищения Своего гумна от плевел, посеянных врагом и самого врага убивающий грозным «дыханием уст Своих». Но длань «Разящего» смягчает Новая Ева - ее Лермонтов назвал «теплой Заступницей мира холодного». В торжественной поступи восходящего к эсхатологическому свершению сонета в сакральном языке поэта сливаются воедино три элемента: «предрассветные сны» добиблейских томлений, олицетворяемых сивиллами, образы первых глав книги Бытия и закрытый для нашего взора, обращенный к грядущему свершению мир заключающей Новой Завет книги - Откровения - Апокалипсиса Иоанна: «и многий вопль святых: «О, воскресни на суд!» ». В этот сонет поэт вместил всю полноту Эпифании-Богоявления в жизни творения, полноту, восходящую к метаистории.

Заканчивая этот краткий анализ сонета *Сикстинская капелла*, следует остановиться на строке, заключающей первый терцет:

> И многий вопль святых: «О, воскресни на суд!»

О какой «святости» говорит здесь Вячеслав Иванов ?

В современном словоупотреблении понятие «святости» принижено - под «святым» понимают человека, достигшего высокого уровня духовного совершенства, отмеченного, в отличие от нас, печатью особой, иным людям не свойственной, духовности. Но понятие «святости» у Вячеслава Иванова иное - не приниженное, а изначально-библейское. В основе его лежит реальность Божьего избранничества, то грозное и страшное, что вошло в мир творения не по его

слабой воле. Об этом говорят пророки Ветхого Завета, называя многогрешный и склонный к отпадениям от Завета с Богом Израиль «святым». Это же понятие «святости», как избранности, мы находим в новозаветном послании апостола Петра, когда он пишет новообращенным христианам Малой Азии: «но вы - род избранный, царственное священство, народ святой» (1 Петра 2:9). Именно эти «святые» - избранные Богом, а миром отверженные и гонимые, и взывают к Освободителю: «О, воскресни на суд!».

Уже в предисловии к поэтическому сборнику *Нежная тайна*, вышедшему в 1912 году, Вячеслав Иванов пишет, что «в долгих размышлениях о существе поэзии разучился распознавать границы священных участков»: некоторые его стихи, по словам поэта, «выходят за предел поэзии, понятой как *ars profana*, как художество мирское, а не таинственно-богослужебное».

Для нашей темы это - очень важное признание. Мне представляется, что все поэтическое творчество Вячеслава Иванова есть восхождение - непрестанное и потому лишенное четко намеченных границ - от первичных «предрассветных снов» мифологем античного мира к библейскому Откровению и дальше - к сфере таинственно-богослужебной, этим Откровением, как древо корнями, питаемой. По мере этого восхождения меняется и сакральная лексика ивановской поэзии. Этот язык остается сокровенным, непонятным лишь для тех, кто к этим священным корням не прикоснулся, для которых, по слову Вячеслава Иванова, «речь эллинов темна».

МИХАИЛ ГАСПАРОВ · МОСКВА

Вера Меркурьева - неизвестная поэтесса круга Вячеслава Иванова

Среди стихотворений Вячеслава Иванова есть одно, не печатавшееся им, не включенное в *Свет вечерний* и, насколько я знаю, не вошедшее еще в *Полное собрание сочинений*. Содержание его - автохарактеристика, и уже поэтому интересно. Оно датировано 5 марта 1918 года и читается так:

Мирьядами зеркал мой образ отражая,
Венчая и дробя, лелея, искажая,
Колыша в отсветах и в омутах глуша,
Ты хочешь знать, кто я, зыбучая душа!

Гонимый по звездам, как пастырь древних былей,
Я пажитей искал, и длинный ряд Вефилей
Оставил по степи. Близ каждого - родник,
И шелест пальмовый, и полый мой двойник.

Необозримые стада за мной влачились;
Но обнищал шатер, богатства расточились,
И Вера, ясная, как утро бытия, -
Вот все, что я сберег, что приумножил я.

Она зажглась в любви, как почка, зорькой нежной,
Раскрылась Розою, и - спутник неизбежный
Святой заложницы в уныньи сирых [мест] -
Окреп, ее неся, смиренья строгий Крест.

И безболезненно на друге крепкоствольном
Цветет блаженная. С приветом безглагольным
Порою ветерок на Розу набежит
И запахом садов кочевье освежит.

Этот текст - копия, сохранившаяся в московском ЦГАЛИ, ф. 2209 (Меркурьева), оп. I, ед. 28. Я позволил себе одну конъектуру, ради точной рифмы: «в уныньи сирых мест - окреп, ее неся, смиренья строгий крест»; в копии написано «в уныньи сирых лет». Копия сделана литератором Евгением Архипповым (через два «п»), первым библиографом Иннокентия Анненского, критиком-импрессиони-

стом, поэтом-дилетантом, почти не печатавшимся, а ушедшим в рукописную литературу: свои стихи и чужие, нравившиеся ему, он переписывал ювелирным почерком и переплетал в маленькие пестрые книжечки. В этом стихотворении ему были дороги оба - и автор и адресат.

Адресат стихотворения - Вера Александровна Меркурьева, поэтесса, за всю свою жизнь напечатавшая полтора десятка стихотворений в двух малотиражных альманахах и практически неизвестная даже специалистам. Она родилась в 1876 году, умерла в 1943 г. Родом из провинциального Владикавказа, из семьи землемера (любопытное совпадение), смолоду слабая и болезненная, «после гимназии - 18 лет мистических настроений, аскетизма в жизни, тренировки, школы» (слова из автобиографии), первая публикация (необнаруженная) - в *Вестнике теософии*, стихи писала смолоду, но ни разу не пыталась печатать, в Москве до 1917 бывала 4 раза, в Петербурге-Ленинграде, кажется, ни разу. Весной 1917 г., похоронив мать, она бросает Владикавказ и переезжает в Москву. «Одинокое лето в Москве, жара, болезнь, - все сразу. Все оборвалось - одни стихи» (слова из автобиографии). Ей было 40 лет. Год спустя она описывает себя так (заглавие: *Бабушка русской поэзии*, подзаголовок: *автопортрет*):

Полуседая и полуслепая,
Полунемая и полуглухая,
Вид - полоумной или полусонной,
Не говорит - мурлычет монотонно,
Но улыбается, в елее тая.

Свой бубен переладив на псалмодий,
Она пешком на богомолье ходит
И Зубовскую пустынь посещает;
Но если церковь цирком называет, -
То это бес ее на грех наводит.

Кто от нее ль изыдет, к ней ли внидет,
Всех недослышит или недовидит,
Но - рада всякой одури и дури,
Она со всеми благолепно курит
И почему-то - ладан ненавидит.

Ей весело цезуры сбросить пояс,
Ей - вольного стиха по санкам полоз,
Она легко рифмует *плюс* и *полюс*,
Но все ее *не, нет* и *без,* и *полу-* -
Ненужная, бесплодная бесполость.

Зубовская пустынь - это квартира Вячеслава Иванова на Зубовском бульваре. В Москву она ехала, конечно, в надежде на него - найти в нем учителя жизни. 22 октября 1917 она приходит к нему впервые с тетрадью стихов этого лета. Знакомство было потрясением. В ноябре-феврале она пишет две большие вещи, посвященные ему, не считая многих мелких. Первая - цикл: *Вячеславу Иванову - о нем*; оглавление: *Аспект мифический - Аспект космический - Аспект космический - Аспект лирический - Аспект люциферический*, и в последнем: *Введение в круг - Бред I-й - Соблазн II-й - Сон III-й - Такт смежный - Контакт последний - Видение вокруг*. Вторая вещь - *Мечтание о Вячеславе Созвездном*, чередование рифмованной прозы и коротких стихотворений; оглавление: *Миф о нем - Легенда о нем - Ложь о нем - Правда о нем - Сон о нем*, и еще сопроводительное, контрастно-полушутливое стихотворение. Дата под ним - 4 марта 1918 года. На следующий день Иванов и пишет свой ответ: «Мирьядами зеркал мой образ отражая... ты хочешь знать, кто я, зыбучая душа!» Отсюда и содержание его. Иванов явно был обеспокоен этой творческой волной, почувствовав за ней человеческую влюбленность, хоть и сколь угодно духовно возвышенную. Ее он и отстраняет ключевыми словами: «и Вера, ясная, как утро бытия, - вот все, что я сберег, что приумножил я». Вера - с большой буквы - сразу в двух смыслах: и как христианская добродетель и как Вера Константиновна Иванова-Шварсалон.

Опасения были преждевременны. Вера Меркурьева знала свое место. В доме Ивановых она стала своим человеком, писала полугрустные-полушутливые стихотворения к Чеботаревской и Замятниной, в конце 1918 года целый месяц жила в квартире у Вячеслава Ивановича и Веры Константиновны. Была знакома с Гершензоном, Бердяевым, Чулковым; сохранилось очень дружеское письмо к ней Гершензона. Иванов написал ей рекомендательное письмо к Эренбургу и Амари, готовившим альманах *Весенний салон поэтов*: «Я вижу во всем, что она мне сообщает, дарование необыкновенное, самобытность и силу чрезвычайные...». Альманах в принципе состоял из перепечаток, но стихи 42-летней дебютантки были приняты, с Эренбургом она подружилась, познакомилась с А.Н. Толстым и Крандиевской, встречалась с Цветаевой и Мандельштамом. В копии Евгения Архиппова ей посвящено стихотворение Иванова 1919 года *Неотлучная* («Ты с нами, незримая, тут...»), вошедшее без посвящения в *Свет вечерний*. Но держаться она продолжала тихо и особняком: ни

среди участников Пушкинского семинария у Иванова, ни среди молодых поэтов, занимавшихся у него в 1920 году (Ольга Мочалова, Фейга Коган, Иван Кашкин и др.) ее нет. Вот ее стихотворение о себе у Иванова: реплики хозяина и ее мысленные отклики. Заглавие: *Она притворилась набожной*.

- Хотите чаю? Горек жизни плен,
Но нищета - смирения залог.
Ведь если я не преклоню колен -
То потому, что я всегда у ног.

- Да, виден мастер даже в пустяке,
И мерка для него - хороший вкус.
Ведь если я не подойду к руке -
То потому, что я всегда молюсь.

Но вслух? Ведь если я живая все ж -
То потому, что потаен мой крест.
- Стихи? но все-таки, ведь это ложь.
- Талант? в конце концов, ведь это жест.

[Позднейшая приписка Веры Меркурьевой: «Это почти буквально слова Вячеслава Иванова».]

Даже из этих стихов, написанных «всегда у ног», видно, что Меркурьеву не следует представлять себе безоглядной поклонницей Иванова, каких всегда было много. Вспомним ее слова о себе: «церковь цирком называет» и «ладан ненавидит». Недаром в надписи на книге (на *Прометее*, 1 мая 1920) Иванов пишет:

> Моей дорогой подруге Вере Александровне Меркурьевой, поэтессе, которою горжусь, - собеседнице, постоянно остерегающейся быть обманутой, но сознательно мною не обманываемой, - памятуя завет: «Любите ненавидящих вас»...

Одновременно с *Аспектами Вячеслава Иванова* она пишет такое неожиданное стихотворение - с эпиграфом из Блока: «И вы любили на широком просторе вольных рифм моих...»:

Да, нам любовь цвела и пела
На вольной воле Блока рифм.
Искали мы с Андреем Белым
Мудреной рифмы логарифм.
Мы за Ахматовой метались
От душной страсти без ума,
Для Кузмина мы наряжались
И в маркизет и в гро-дама.

Мы отдыхали на Бальмонте -
Лесной поляне трав и мха,
И нами в Брюсове-архонте
Не узнан каторжник стиха.
Нас Вячеслав Великолепный
И причащал и посвящал.
Для нас он мир в эдем вертепный -
В обоих смыслах - обращал.
Где изнывала, токи крови
Лия, стенающая тварь,
Он воздвигал и славословил
Свой торжествующий алтарь.
Кровь Сатаны храня в Граале,
Христа в Диониса рядил,
И там, где, корчась, умирали,
Благословлял - и уходил.

Такое двойственное отношение к Вячеславу Иванову было в эту пору, по словам живых свидетелей, не у нее одной. В самом деле: о чем больше всего говорил Иванов с младшими собеседниками? О вере. Но вера начинается там, где кончается знание. А Вячеслав Иванов знал все - «таков был общий глас». Так веровал ли он сам? Может быть он был никто иной, как Великий Инквизитор? Именно об этом - с вызовом и преклонением одновременно - написано у Меркурьевой *Мечтание о Вячеславе Созвездном*. Я прочту из него три отрывка. Но сначала прошу позволения договорить о личных отношениях Иванова и Меркурьевой и о конце самой Меркурьевой.

Мы знаем: летом 1920 года Вячеслав Иванов с домашними уезжает из Москвы в Кисловодск. Почему в Кисловодск? Потому что месяцем-двумя раньше туда уехала Меркурьева - готовить его прибытие. В Кисловодске жил ее 20-летний друг, один из самых младших посетителей Иванова, поэт Александр Кочетков, там неподалеку был и Владикавказ, Меркурьева явно рассчитывала, что Иванов там останется, а может быть, теперь, после смерти Веры Константиновны, робко надеялась и на большую близость с ним. Этого не случилось: Иванов очень скоро переехал дальше, в Баку (жил он там - еще любопытное совпадение - на Меркурьевской улице). Письма Меркурьевой к нему в Баку не сохранились; несколько ответных писем Иванова уцелели. Вот их тон:

> ... Знайте (вопреки всему, что Вы думали и думаете обо мне), что дружба с Вами одна из значительнейших и мучительнейших страниц моей жизни. Мысль о Вас меня почти не покидает. Как бы я желал быть с Вами! (30 ноября 1921).
> Дорогая Вера Александровна, я почти не сомневаюсь, что Вы *слышите* меня на

> расстоянии (так упорно и *томительно* я думаю о Вас) и тогда Вы поймете, о чем *писать* не умею... Если бы Вы знали, как Вы мне дороги, как, быть может, нужны!.. Хотелось бы молча - плакать, что ли, вместе с Вами, подле Вас...

Подпись: «Являвшийся (в зеркалах), не сущий, себя забывший, Вас помнящий - Вяч. Иванов)» (26 декабря 1922).

Но письма становятся все реже, и еще до отъезда Иванова в Италию переписка замирает. В 1926 году, узнав от Чулкова римский адрес Иванова, она пишет ему последнее, сохранившееся в римском архиве, письмо: «... А Вы? отодвинувшись на столько дней пути, отошли ли и на много лет забвения?..». Ответа не было. Меркурьева живет во Владикавказе до 1932 года, кое-как зарабатывает уроками иностранных языков, продолжает писать стихи (рукописный сборник их озаглавлен ивановскими словами *Дикий колос*). В 1932 году, похоронив сестру, уезжает в Москву, теперь уже окончательно; рекомендацию в писательскую организацию ей подписали Мандельштам, Пастернак, Пильняк; лежа больная, переводит для заработка Байрона и Шелли. Когда начинается война - ей 65 лет - едет с Кочетковым и его женой в эвакуацию в Ташкент, - 24 дня в дороге с воспалением легких, в Ташкенте голод, холод, темнота, теснота, нервы, ссоры, отчаянные письма в Москву и смерть в феврале 1943 года.

Вот три отрывка из ее *Мечтания о Вячеславе Созвездном* - рифмованная проза с концовочными стихотворениями: о человеке, о вере, о поэзии.

> МИФ О НЕМ. - Да, это правда, я к вам прихожу - выпытывать, пытать. Гляжу, как ночь на день: взглянуть и утонуть; на вас, как на алмаз - неробкий тать: быть схвачену, но - взять.
> Так, я должна, должна вас разломать и посмотреть: что взаперти? и бережно поставить, и уйти.
> И в тишь, и в глубь, к себе - я ухожу, Судьбе покорней и угодней. Но, уходя, я все спрошу и все скажу - сегодня.
> Скажите, как вы пишете стихи - те греческие фрески? «На грифах, светлоризый Князь Муз», в мистериях и плеске, в мифах и блеске ожил?
> А я пишу - как древняя Рахиль - «о детях плачет и утешиться не может». Зачем вы это сделали со мной? Державному поэту моей обиды брошу белый зной. Я вас зову к ответу: зачем вы это сделали со мной?
> Я тихая и легкая была, я на волнах качаяся спала, я сонная плыла - к могиле. Зачем вы разбудили меня? назвали имя тайное мое? напомнили мне инобытие?
> И я не та, не прежняя - простая и нежная - отпала от ласковой себя я и встала - вся иная, напевная и гневная, вся - горе и вся - тоска земная, с небом в споре.
> Вот я пред вами заклятый круг означу: рифмами я плачу, я исхожу стихами, созвучьями клянусь и заклинаю. Я таю - истаяла до тла я. И звукам нет, и мукам нет числа.
> А в сущности, все в жизни просто и одинаково, «бывало всякое» (Уриэль Ако-

ста). Не лабиринт, не свод эфирный - ваш кабинет уветливый и мирный; и не престол - а стол; не кубок яда, не Грааль печали - а чашка чаю; не зари лампада, да и не рампа - а только лампа; вместо жезла - невинный карандаш; и саботаж протеста - сиеста; покоящее чресла кресло удобное - не лобное, не царское то место и не оракула треножник. Не искуситель, а «взыскательный художник» старейший и мудрейший поучает кроткими словами и ободряет младшего годами и разумом китайца. А китаец - кланяется, по временам от святости кусается, чурбанится от благодати. Все к месту, к слову или кстати. Вы скажете - я не пойму иль не услышу, но все приму и спрячу в сердца нишу. Скажу *я*, и - простите, но не поймете Вы - благословите и отойдете в свой подземный зал, пребыть у стен невидимого града.
Но там, где скажете вы: «я возжелал» - я пискну из угла: «а мне не надо».

А выше - там, среди иных пустынь
Свершается небесный поединок
Двух духов, двух судеб и двух святынь -
Там с Князем Мира бьется Вечный Инок.

Мы в них себя, забыв, не узнаем,
От вечности оторванные хлопья.
Но, если здесь мы плачем и поем,
То - наверху за нас скрестились копья.

ПРАВДА О НЕМ. Со страхом и без веры - приступаю.
Ведь я же знаю: свыше меры - в чужого сердца храме, как в хламе, разбираться, топтаться ножками-сапожками, играться словами, как бубенчиками, звать ореолы - венчиками, а то и рожками. И строже, чем я себя - никто меня не судит.
Но - пусть будет.
Скажите, как вы верите? - смиренно и уставно - и православно - покорно и усердно, и неизменно благодарно и благосердно, сокровенно и уж бесспорно - пленарно и соборно? И верите в небесной иерархии земные все повадки и укладки: кафизмы, эктеньи, каноны, посты, поклоны, свечи и лампадки - во все удавки ортодоксной суши? А не Судьба ль ведет игру азарта, где жизни - карты, ставки - души, и Князем Мира в ней поставлен на кон иеропоэт - va banque - эротодьякон?
«Мои престолы - где крест» - звезд ореолы. «Моя молитва - благоволение и мир» - -не мелко выткан покров багряный, коим скрыт потир, где «крестная зияла розой рана», где страстью налиты Христовы Страсти, где терн и гвозди - счастья снасти.
Ой, много, много берете - даже и для Мистагога.
И тут же, тут, в согласии, не в торге - восторги оргий, египетский, эллинские клики, все времена - повторней - и все языки - соборне -
и не понять: на вашем троне каких гармоний свят пантеон иль пандемоний?
Но пусть, но пусть служить дано вам словом не двум, но Одному, твердя Ему в любви и боли: «Твоя да будет воля». Но вот чего я не пойму и не постигну: как *вы* спасетесь, если *я* погибну? как вам - в венке из роз сиять утешно, мне - тлеть во тьме кромешной? Как свят святой, покамест грешен грешный? как Лазарь, в раю увидев - брат в аду томится жаждой, не бросит радость вечную свою, чтоб разделить с ним вечность муки каждой? Где полнота Христа - пока пуста хотя б одна черта?
И если вы нам говорите все ж, что, зная, любите, что верите, узнав, - все поправ, я говорю вам: ложь. Вы, захвативший все потиры иль кратеры любви, и мудрости, и веры, вы - всех святынь монополист, всех струн Орфей, всех таин мист, - не мудрый вы, не любящий и даже не верящий, не истинного слова дождь живой, но

вождь слепых - слепой в своем мираже. Иль - вчуже слитый с верой древний Ужас, химера Змия крылата - но не ваия Арарата.

Крест не всегда - молитвенная грусть,
Он иногда - отточенная бритва.
Где вы помолитесь - я посмеюсь.
Но встань, иерарх: мой смех - моя молитва.

Там, наверху -Те двое бьются, чьи
Мы - братские и вражеские позы.
И если там скрестились мечи,
Нам вниз летят - колючки или розы.

СОН О НЕМ. Устала я, устала снимать за покрывалом покрывало, язвить - созвучась, жалить- мучась. Устала, а все мало. Я по миру ходила-тосковала, семь пар лаптей железных износила-истоптала с тех пор, семь каменных просфор я изглодала, я на ветру сухою жердью висла, - все пытала у жизни смысла, страсти у пристрастий, искала правды - у счастья, великодушья - у великолепья. Но собирала одни отрепья жизненных бессмыслиц. Обрывки лямок да обломки рамок и виселиц со мной в одной котомке.
Но научилась я: не понимая - жалеть, чужим болеть и поклоняться - отрицая. На исступленья рубеже я отнимала, в буйном мятеже восставшего вассала, лик за ликом, герб за гербом, корону за короной. Но одного не трону - струн, ваших струн. Рун ощупью касаюсь - и поклоняюсь.
Вы, кладезь всех ответов, скажите мне, что это значит - что скажет он: «Икона Тайны Нежной» - и сердце неизбежно займется, и по-другому бьется, и плачет, плачет?

Вы - сбиравший снопы всезвучных ямбов, венки сонетов, гроздья дифирамбов, терцин нерасторжимые соплетья, канцон соцветья глубинно-голубиные, и зерна отборные - газеллы, всех метров стрелы, - Вы, чье имя *всё* буквами уставными, большими, заглавными хотелось бы писать, - свою-то стать вы знаете ли сами? Не камнями украшенный венец, и не порфира, не орифламма, даже и не лира ваш настоящий голос - а бедный «дикий колос»,

такой простой среди великолепий - как сердце,
такой златой на темном склепе - как солнце,
такой святой - как счастье.

Вас и меня не будет, придут другие люди и назовут вас: Вячеслав Премудрый, - а под золотою пудрой проглянет и станет: Вячеслав Печальный. И дальный читатель неизвестный поклонится вам: Вячеслав Созвездный - а выйдет в те дии: Вячеслав Последний. Династии поэтов-лебедей утонченный, законченный потомок, вот почему ваш голос ломок и непонятен для людей, и музыкален, и одинок, и царственно-печален.

И потому так много алых светов
на белизне лирических надежд -
закат горит, Последний из Поэтов,
в тени вечерних ваших вежд.

Вечернему я поклоняюсь Свету - Последнему Поэту -
за то, что был весь день его прекрасен и полногласен;

за то, что он, всю глубь свою изведав, самим собой измерен, -
себя не предал, себе был верен;
за то, что он - о, зная, слишком *зная*, чтоб верить и любить, но зная тоже, что без знамения - конец и край нам, не уставал неволить и тревожить, о Имени послушествуя тайном, - я поклоняюсь.
За то, что стон земли моей опальной он повторил, как хор венчальный; за то, что где прошел он - счастья вестью, - там процвела земля сухая песнью; за то, что он - как мы, утрат во власти - избрал высокий подвиг счастья, - я поклоняюсь.
За то, что он ни одного соблазна не миновал бесстрастно, и принял знак безжалостного знанья, как веры крест, за то, что в мудрости-изгнанье истлев, воскрес, - я поклоняюсь.
За то, что он - то, чем я быть могла бы, когда бы он был тем, чем я была; за песни дар, не знающий пощады, им данный мне случайно или вольно, за то, что мне так ничего не надо - и так больно; за то, что, чем темней моя темница, моя страстная плащаница, - его тем ярче багряница, - я поклоняюсь, -
в прахе и на плахе, и в исступлении, и в страхе, я надрываюсь, я искрами ударов рассыпаюсь, золой по ветру развеваюсь, я задыхаюсь, исчезаю, - я поклоняюсь.

О мой заклятый Друг
И мой заветный Враг
Чем ваш воздушней круг,
Тем мой бездушней шаг.

В мистический испуг -
Лирический зигзаг,
Орфический мой Друг,
Гностический мой Враг.

Так, вам - цветущий луг,
А мне - сухой овраг,
Мой нелюбимый Друг
И нежно чтимый Враг.

Моих пучину вьюг
Какой измерит лаг? -
Не ваш ли, страшный Друг?
Не ваш ли, милый Враг?

Мой мертвый узел туг,
Мой стих и нищ и наг -
Еще стяните, Друг,
Еще снимите, Враг.

Но греют, точно юг,
Щедроты ваших благ -
Неумолимый Друг
И милостивый Враг.

И черный мой недуг
Укачивает маг -
Как вал качает струг,
Как ветер веет флаг.

Не всякий близок друг,
Как этот дорог враг, -
Мой ненавистный Друг
И мой любезный Враг.

И в заключение - еще одно стихотворение: о том же, но коротко.

Навстречу солнцу: земля, земля свята!
Навстречу сердцу: легко благое иго.
И смерти: участь опавшего листа.
И жизни: вечность промчавшегося мига.

Навстречу «мимо» он осветился: пусть.
Дыханью «пусто» он улыбнулся: нива.
И отдал счастью - большого строя грусть
И скорби - стих свой высокого прилива.

Он темных, пленных безмерно пожалел
И ужаснулся грядущей нашей муке,

И цепь неволи он на свои надел, -
Чтоб наши тронуть закованные руки.

Здесь, на земле он, на черной - с нами он,
Печалью нашей, безумьем нашим болен,
И с нами бредит, и с нами усыплен,
И снами скован, и снами приневолен.

И пленным - нежный твердить не устает,
Что нет чертога украшенней темницы,
И темным - светлый поет, и льет, и льет
Дождем стеклянным созвучия денницы.

И холод ночи нам - утренняя дрожь,
Тюрьмы решетки нам - неба перламутры,
И все равно нам, где истина, где ложь,
Когда глядит Прекрасный, поет Премудрый.

И все равно нам, узнать, или забыть,
Что - крест распятья, и что - печать соблазна.
Нас больше нет. И нам не жаль не быть -
Нам пел Премудрый, на нас глядел Прекрасный.

КОРРЕКТУРНОЕ ДОБАВЛЕНИЕ

Эта заметка была написана несколько лет назад. После этого был открыт для исследователей фонд Вячеслава Иванова в московской Библиотеке им. Ленина. Там хранится черновой автограф публикуемого стихотворения *Мирьядами зеркал*... (ОР ГБЛ, 109.3.54). Его окончательный текст имеет следующие отличия от копии Е. Архиппова:

Ст. 4: Ты хочешь знать, кто я, зыбучая душа*?*
Ст. 5: *Гадая* по звездам, как пастырь древних былей,
Ст. 8: И шелесть пальмовый, и *нищий* мой двойник.
Ст. 10: Но *ответшал* шатер, богатства расточились,
Ст. 11: И Вера - ясная, как *в* утро бытия, -
Ст. 12: Вот все, что я сберег *и* приумножил я.
Ст. 15: Святой заложницы в *изгнаньи* сирых *мест* -
Ст. 16: Окреп, ее неся, *С*миренья строгий крест.
Ст. 19: *На розу* ветерок *порою* набежит
Ст. 20: И запахом садов *кочевья* освежит.

Из первоначальных чтений наибольший интерес представляют первые строфы. Началась работа с недописанных и зачеркнутых строчек: »Поэт, вы в тысяче зеркал...« и »Как влага, множеством зеркал... Вы отражаете...« Потом сложилась первая строфа в таком виде:

Мирьядами зеркал мой образ отражая, -
Венчая и мрача, лелея, искажая,
В зыбучих отсветах и в омутах глухих,
Душа мятежная взыскует тайн моих...

Затем она была переработана в вид, близкий к окончательному; а затем возникла вторая строфа следующего вида:

Путь правя по звездам в тиши ночных вигилий,
Я шел пустынями, и длинный ряд Вефилей
Оставил по пути. Близ каждого родник,
На каждом распят мой покинутый двойник...

Резкий образ последней строки был потом смягчен в »Под каждым опочил отпетый мой двойник«, а после этого в окончательный вариант. Дальнейшие строфы уже с самого начала имеют вид, близ-

кий к окончательному, в них идет лишь постепенное уточнение слов и, реже, образов.

По характеру разночтений между этим автографом и текстом в альбоме Архиппова видно, что копия делалась не с этого оригинала, а или с какого-то несохранившегося промежуточного беловика, или (что все же менее вероятно) с текста, продиктованного по памяти В.А. Меркурьевой. Поэтому текстологическая значимость архипповской копии не уменьшается.

В том же архиве (109.45.41 и 42) имеются аккуратно переписанные беловики почти всех стихотворений Меркурьевой, писанных в конце 1917 и первой половине 1918 г. - очевидно, пересылавшихся или передававшихся Вячеславу Иванову, в том числе и *Вячеславу Иванову - о нем* (без общего заглавия) и *Мечтание о Вячеславе Созвездном* (под заглавием *Сказание о*...), без сколько-нибудь существенных разночтений.

Там же - пять писем Меркурьевой к Вячеславу Иванову (109.29.23) и одно к В.К. Ивановой-Шварсалон (109.29.25), писанных в то же время. Приведем из них только одно, от 19 декабря 1917, через два месяца после первой встречи, - интересное тем, что на полях оно имеет карандашные пометы Вячеслава Иванова: ответы на заданные ему вопросы. Места, против которых сделаны пометы, условно отмечаем цифрами (109.29.23, л. 21-22):

> Вячеслав Иванович, очень прошу Вас ответить меня еще на два, для мне существенные, вопроса: 1) по тому, что я приносила Вам за эти 2 месяца, определилось ли для Вас лицо мое как поэта? [1] если да - к кому я примыкаю, кому родственна? [2] - 2) имеют ли мои стихотворения, кроме условно эстетической, какую-либо ценность общего характера - *по содержанию*? [3] есть ли в них что-нибудь, кроме размышлений одного бессмертного английского школьника на тему: »мир велик, а я мал«? [4] - Поверьте, мне очень неловко забрасывать Вас стихами и письмами, отнимать время и внимание у человека, занятого такой работой, как Ваша. [5] Но знали бы Вы, с каким подлинным, настоящим трепетом подхожу я к Вам, какой ломки мне это стоит всякий раз. Привыкла я очень, за всю-то жизнь, только давать, но не брать - а теперь вот беру все, что Вы - с поистине царской Вашей щедростью - даете мне, и не только беру, но прошу еще и еще. Объяснение одно: если я и родилась где-то раньше, то крещенье свое приняла у Вашего стола. [6] - Не верю я себе [7], и правильно: знаю же я себя. [8] Очень способна все бросить опять, и свет замерцавший - поэзию, »и уйти поруганной и нищей и рабой последнего раба«. И отчего это Волошин не посмел или не захотел сказать:»в Сатане юродивая Русь«? [9] - Отпустите же мне настойчивые мои посягательства и не поскучайте принять меня еще раз. - За ответом зайду. - Вера Мерк. [10].

Пометы Вячеслава Иванова:

[1] Да, достаточно. - [2] Школа - преимущ. Вяч. Иванова; близость к Ахматовой и Бородаевскому. Общи с Ахматовой и женский психизм и »хромающие звонко строки«. Еще сестра, и еще похожее лицом: Аделаида Герцык. - [3] Да, преимущ. психологическую. - [4] Однако с прибавлением: »но я - мир«. - [5] Гуляка праздный! - [6] Все это чрезвычайно преувеличено. - [7] Верить нежно не себе, а тому, что знаешь *в себе*. - [8] Только свою Психею! - [9] От Аримана ближе к Христу, чем от Люцифера: это - русское чувство. - [10] Соединение Веры и Меркурия может дать чудеса, но до́лжно найти и утвердить в себе оба качества.

Три письма Вячеслава Иванова к В. Меркурьевой, из которых выше приведены две маленьких цитаты, и четыре надписи его ей на книгах (по копиям), хранящиеся в ЦГАЛИ, 2209.1.35, были недавно опубликованы полностью К.Г. Петросовым (*Письма В.И. Иванова В.А. Меркурьевой*. В: *Русская литература*, 1991, 1, с. 176-180). К сожалению, публикация эта не вполне удовлетворительна и изобилует неразобранными и неправильно разобранными словами. Приводим важнейшие исправления к напечатанному тексту.

Письмо от 17 июля 1921:

Итак, Вы с *сестрою*... Норд, *воющий* в эту минуту... душа ее *всецело* отдана первой, она неутомимо *делает контрапунктические* задачи и разыгрывает *для* концертных *выступлений* ансамбли... и *ныне* 9-летний мальчик... Много работал *исключительно* в филологии... Ибо *у нас* восстановлены отмененные революцией *ученые степени*... университет *наслаждается* академическою автономией... *переделаны* в какие-то педагогические институты, а мы вот, пока Бог грехам терпит... не *лишено своей приятности* и даже почти поэзии... которым - Бог *весть* за что - прощаю все их отступления от *доселе* установленных канонов... что *Вы* поддерживаете священный огонь... *от* Д.А. Тарноградского... Кланяюсь сердечно *сестрице* Вашей *и* часто тоскую... *столь* живые *беседы*... и *солнышке* Кисловодска... Знаю, как *они* интересны... книжку, *которая* будет иметь *великий* успех...

Письмо от 30 ноября 1921:

...или случайно и *наскоро исполняешь* намерение, - но как исполняешь... *Хотелось* мне очень... еще больше хотелось сказать *это* изустно... в конверт вложена *Ваша* записка... по его уходе... *скажется* все со временем... Да не от меня и прежде была *та* боль, *но* через меня... Ваш *Гений*... во что *бы ни* стало... принялся за университетское *преподавание*... Лидия *лежала* в больнице... в солнечной *комнате*... польза от этого *летнего* лечения... университет, живая, хорошая *деятельность*... *наркомпросу* Томашевскому... *Он*, м.б., будет Вам полезен... полезного *или* нужного... дано было *вскоре* увидется... Меня дразнят молодые и немолодые люди, которые меня *любят*, старцем... Вячеслав *Иванов*... »лит[ературная] *студи́я*«. Да, Вы, если бы *Вы* захотели...

Письмо от 26 декабря 1922:

... томительно [подчеркнуто В.И.]... а в *искусстве* молчан*ия*... во всем печатающемся *изобиліи*... »Ночи« *Микель Анджело*... с *темной*, глупой надеждой... И *было* Ваше письмо... с *этою* жизнью... так *уже* и условимся...

Надпись на книге *Прометей*:

... котор*ою* горжусь... котор*ой* она от меня требует.

Кроме четырех надписей на книгах, опубликованных К.Г. Петросовым, имеется и пятая (в архиве – там же): на книге *Младенчество*, П., »Алконост«, 1918:

Дорогой Вере Александровне Меркурьевой - ... любимой Аполлоном, живущей в плену, в чужой земле, и чьим не верят снов и песен звонам..., которая возьмет свой первый приз. Вяч. Иванов. 17/30 сентября 1918 г.

Слова, отбитые многоточиями (и далее, про »первый приз«) - из стихотворения В. Меркурьевой *Рождение кометы* (июль 1918).

DONATA GELLI MUREDDU · FLORENZ

The Tragedy *Prometheus* by Vjačeslav Ivanov

1. Introduction

Prometheus was published in 1919,[1] but the writing of it, already completed by the end of 1914, had undergone a decade-long gestation period.[2]

This tragedy in verse therefore plays an important role among Ivanov's works. This is so not only due to its specific literary and theatrical worth, but also because it was a work developed over the course of many years, throughout which Ivanov's conception of the theatre and his poetics in general acquired their definitive form.[3]

---

[1] *Prometej*, Petrograd 1919. The work was republished in Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, Bruxelles, 1974, pp. 105-155. Henceforth, quotations from Ivanov's works will be made with reference to the first edition and following will be the classification of the complete works published by Foyer Chrétien, Bruxelles, 1971 - 1987 (4 volumes to date). Obviously only the latter edition will be indicated in the case of unpublished work appearing in this edition for the first time.

[2] Cf. Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, p. 685.

[3] It is sufficient to consider that the process of drafting the *Prometheus* offers evidence of a good part of Ivanov's literary activity: of the essays, in particular, among which are *Ty esi* (draft of *Anima*, published in 1907), *Dve stichii v sovremennom simvolizme* (published in 1909), *Dionis i pradionisijstvo* (initial draft in 1911), *Trudy i dni* (publication in 1911), *Legion i sobornost'* drafted in 1914), *Maski v Rossii* (drafted in the spring of 1915). In addition, we must also consider: the intense cultural life of the Tower between 1906 and 1910, interrupted only temporarily by the death of Lidija in 1907; participation in the Hafiziti Society; polemical dialogues with A. Belyj over "mystical anarchism" and the subsequent passage - according to Belyj's own words - "from mystical anarchism to Greece, to rhythmics, to mere poetry"; the foundation of the 'realist' or religious symbolist movement with A. Blok and A. Belyj; participation in the Religious-Philosophical Society; friendship with N. Berdjaev and P. Florenskij, then with M. Geršenzon, V. Ėrn, A. Skrjabin; participation in the public debates on the theatre (*Russkie vedomosti*, 1914) and contemporary literature. Last but not least is Ivanov's poetic production: *Cor Ardens* (*Eros* was published in 1907, the entire collection in 1911), *Nežnaja tajna* (drafted originally in 1911 and published in 1913), *Mladenčestvo* (begun in 1911), *Čelovek* (drafted in the Spring-Summer of 1915). In addition to these are the translations of Novalis (1909), from Alcaeus and Sappho (publication in 1914), and especially of Aeschylus (first draft begun in 1911).
For the biographical sources covering this period see: *Avtobiografičeskoe pis'mo*, in: *Russkaja literatura XX veka*, Moscow, 1917; V.N. Blinov, *Chronology of the Life and Works of Vyacheslav I. Ivanov*, in: R.L. Jackson, L. Nelson, Jr., eds., *Vyacheslav Ivanov:*

Very few scholars have, however, devoted any attention to this work.[4] Furthermore, it has never been staged nor - as far as I know - has it ever been translated,[5] with the exception of a few fragments from the choruses.[6]

My discussion will be organised as follows.

Above all, the salient elements of Ivanov's interpretation of Greek tragedy and of theatrical action in general will be brought forth, as deduced from his 'philological' essays as well as from his theatre criticism.[7]

The symbolic significance of the figure of Prometheus will then be examined and, more precisely, the symbolic aspects of the ancient myth to which Ivanov has turned his attention. In so doing, reference has been made to those modern interpretations of the myth which constitute the Russian author's philosophical and literary sources. It will be interesting to point out not only the author's originality and his borrowings but most especially the specific nature of the process of transformation as experienced by Ivanov in the construction of his personal Prometheus myth.[8]

These first two elements will give rise to an analysis of certain stylistic aspects of the tragedy. For this purpose, explanations made in a presentational article by Ivanov himself will be used.[9]

Poet, Critic and Philosopher, New Haven, 1986.

4 Commentaries on Ivanov's *Prometheus* have been occasionally made; see, for example, O. Deschartes, in: Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* I, pp. 183-194; I. Nusinov, *Vekovye obrazy,* Moscow, 1937, pp. 145-146; A.F. Losev, *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo,* Moscow, 1976, pp. 282-287.

5 An Italian translation will be contained in the volume *Vjačeslav Ivanov - Poesie e saggi,* soon to be published by the Poligrafico.

6 The translations of E. Damiani of some fragments - dated 1915 and out of the context of the Tragedy - have been published in *Il Convegno* 15, 1933.

7 *Novye maski*, in *Kol'ca* (introduction to the drama *Kol'ca* by L.D. Zinov'eva-Annibal), Moscow, 1904 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 76-82); *Vagner i dionisovo dejstvo*, in *Vesy* 1905 (*Sobranie sočininij* II, pp. 83-85); *Predčuvstvija i predvestija*, in *Zolotoe runo* 1906 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 86-103); *Krizis teatra*, in *Apollon* 1909, No. 1 *(Sobranie sočinenij* II, pp. 215-218); *Ėkskurs: o krizise teatra*, in *Sobranie sočinenij* II, pp. 215-218; *O suščestve tragedii*, in *Trudy i dni* 1912, No. 6 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 190-202); *Ėstetičeskaja norma teatra*, public lecture given in 1914. Re-worked, it was published under the title *Novaja žizn'* in *Borozdy i meži* 1916 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 205-214); *O dejstvii i dejstve* (introduction to *Prometej*), Petrograd, 1919 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 156-169); *Množestvo i ličnost' v dejstve* (written in 1920, when Ivanov was working in the Narkompros), in *Vestnik teatra* 1920, No. 662 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 219-222); *'Revizor' Gogolja i komedija Aristofana* (written in Rome during the summer of 1926), in *Teatral'nyj Oktjabr'* 1926, No. 1 (*Sobranie sočinenij* IV, pp. 385-398).

8 Cf. par. 3.1. and note 62.

9 *O dejstvii i dejstve, loc. cit.*

2. Greek tragedy and theatrical action in the thought of Ivanov

2.1. It is known that for a period of at least twenty years, from the moment of the decisive encounter with *Die Geburt der Tragödie* [10] until the time in which he had in part done with Nietzsche,[11] Ivanov studied Greek tragedy and the nature of theatre in general not only as a subject of aesthetic research but also from the perspective of their ethical, philosophical and religious implications. All of these aspects flow into Ivanov's thinking and modes of living and they appear in his poetry.[12] The evolution of his study of tragedy is thus a source of interesting elements for the understanding of not only the historian-philologist but also of the poet's mystical-religious conception.

Within an exposition of Ivanov's interpretation of tragedy, there is the risk of considering as specific to him certain statements which have been adapted from Nietzsche, while overlooking aspects of Ivanov's originality. This is in part because his writing, rich in digressions and metaphors, does not always tend toward simplification. A rapid synthesis of his interpretations has been undertaken, however, limiting quotations from Ivanov while summarising a few fundamental texts in - as Šestov suggests - "concrete" language.[13]

2.2. Ivanov's analysis is based on the acceptance of the Nietzschean thesis according to which Greek tragedy developed as a transformation of the sacred rite of the Dionysian hero's funeral banquet (or that of Dionysus himself, god-hero and god of heroes) and came into being as a representation of Dionysian duality (splitting and emptying out of the self).[14]

---

10 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* in: F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, I, München, 1966, pp. 7-134. Ivanov's principal and best known work, written under the influence of Nietzsche, is *Ėllinskaja religija stradajuščego boga*, the drafts of which were destroyed in a fire in 1914. See also: *Nicše i Dionis*, in *Vesy* 1904 (*Sobranie sočinenij* I, pp. 715-726); *Vagner i dionisovo dejstvo*, in *Vesy* 1905 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 83-85).

11 *Dionis i pradionisijstvo*, Baku, 1923. See also: *Drevnij užas*, in *Zolotoe runo* 1909, No. 4 (*Sobranie sočinenij* III, pp. 91-110); *O suščestve tragedii,* in *Trudy i dni* 1912, No. 6 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 190-202); *Der Orphische Dionysos*, in *Castrum Peregrini*, XLVIII, 1961.

12 With regard to these aspects see, for example: F. Malcovati, *Vjaceslav Ivanov: Estetica e Filosofia*, Firenze, 1983; D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teoria del teatro nel simbolismo*, Venezia, 1988.

13 L. Šestov, *Filosofija tragedii*, 1903 (Italian translation by E. Lo Gatto, Napoli, 1950, p. 153).

14 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, passim* (see in particular the beginning of chap. 10).

At the basis of Dionysian mysteries is the dismemberment of life's unity into contrasting energies. In the cult of Dionysus - considered to be the most ancient birthplace of theatre - the god himself, becoming both victim and priest (passive, suffering god; active, sacrificing god),[15] is manifested as a divided, lacerated whole or, to use Ivanov's terminology, a dyad. Even those participating in the cult are confronted with a dual purpose: to evoke the divine presence and to be possessed by the god; to participate in the orgiastic action and to be purified through it.[16]

The transition from ritual to artistic representation comes about through two later phases: the realisation that the conflict between antithetical but ever-coexisting and united spiritual forces is in the very nature of man; the representation, in a single personnage, of the dialectic chain of passions and events which originate in this conflict.

If tragedy is the representation of spiritual dualism that is incurable in that it is structural, its outcome - the suppression of that very dualism - must be catastrophic. The process represented by tragedy will appear as an inexorable movement toward some kind of catastrophe. In the Dionysian myth and ritual, the god, completing all forms in fullness and fury with his own self, sacrifices his divine wholeness through self-destruction, the emptying out of his self. In the representation of tragedy, the initiators of actions containing irreconcilable contrasts and the seeds of new dualisms are the characters represented. It is they who are subject to suppression: they must give up their selves, becoming different from what they were before, or else die.

2.3. According to Ivanov, 'dyadic' conflict is best assimilated with feminine nature. It was indeed woman - obsessed with the god who "drives women to madness" - who carried the discovery of spiritual dualism into religious thought and into works of art.[17] It would be for this reason that ancient tragedy was symbolically represented by the maenad Melpomene, Maenad-Muse of Tragedy. At this point, diverging from Nietzsche,[18] Ivanov maintains

---

15 *O suščestve tragedii,* in *Sobranie sočinenij* II, p. 194: "No bog javljaetsja pri ėtom v dvuch raznych likach: odin lik - on sam, kak konkretnaja real'nost' mifa, ili kak predmet jasnovidjaščego sozercanija, ili nakonec, kak žertvennoe životnoe, mističeski presuščestvljaemoe obrjadovym dejstviem v nego samogo; drugoj lik - ego služitel' i žertvoprinositel' ...".

16 *Predčuvstvija i predvestija*, in *Sobranie sočinenij* II, p. 96.

17 *O suščestve tragedii,* p. 197.

18 Nietzsche actually seems to be underlining the masculine nature of the Dionysian hero who, in the Arian tradition, acts as an active sinner; countering this is feminine nature, behaving, in the Semitic tradition, in a manner which exemplifies guilt. Cf. *Die*

that the feminine principle - associated in ancient times with the number 2, while the number 1 indicated the 'masculine unit' - opposes the masculine one.[19]

From the beginning, it was the woman who was involved in Dionysian theatrical action and even later she retained the role of principal vehicle for the expression of the most profound idea of the tragedy.[20] The maenad is the only character to take action in the most archaic theatre representation. The action unfolds between the god and the woman inspired by him. She is represented by the chorus, which becomes aware of being a single character. The god deprives his followers of their senses, yet at the same time abandons himself completely unto them. The maenad loves while furiously defending herself against amorous persecution; she loves and kills. Her obsession renders her powerful, prophetic and audacious. In her fury she discovers that two wills exist within her: two equal forces which have been unleashed against one another and which attempt to devour one another. Whereas for the man, antithetical duplicity signifies internal dissension and prostration, such a split for the woman is not a prelude to self-destruction. She, on the contrary, takes possession of the fulness of her feminine conscience and the realisation of this provokes the tragic exaltation: a sensation of spiritual spasm which is simultaneously torture and exaltation.[21]

Geburt der Tragödie, loc. cit., chap. 9.

19 Ivanov writes: "Tragedija - mėnada, i dejstvujuščee lico ee v drevnejšem dejstve edinstvenno - mėnada" (*O suščestve tragedii*, p. 197).

20 The feminine type occupies a central position in the tragedy. In fact, even within the work of Aeschylus alone, it is impossible to overlook the particular significance attributed to the feminine characters within it. Aeschylus attempts to shed light on the grandiose aspects of the masculine demigods, but he does not so as if forced constantly to refer to feminine models. Clytemnestra, Cassandra and Antigone come to mind; his Niobe, lost to us except through ancient reminiscences, can also be imagined. In the most ancient and archaic tragedies that have come down to us, the principal role belongs to the chorus of young Danaids. The dramatic action of the *Persians* is led by Atossa; in contraposition to the bound Prometheus, greatly and even perhaps enthusiastically represented is the errant Io (and this, naturally, was done by Aeschylus himself and not by later copyists and scholiasts). And just as the chorus of the Oceanids encompasses Prometheus bound, so the promiscuous chorus of the Titans and their wives surround the liberated Prometheus.

21 "This hiatus is born from out of the depths of gender, from the obscure, remote past of the struggle between the sexes: Dionysus, monad of the masculine glare, stands before the obscure feminine force invaded by him in the masculine image of the descendant luminous god. For the maenad, it makes no difference who the victor of the struggle will be, since her will is twofold: she wants, at the same time, both to have the upper hand and to give in, to ignite herself and to thwart the light. Either the maenad experiences higher emotions, when everything that crazes and torments her soul is ap-

Tragedy is thus interpreted as a representation of self-assertion of the feminine being as a feminine dualistic whole.

In the gravitation of the tragedy toward death, the feminine element is seen as an element of the Earth-Mother, the Earth-Womb and the Earth-Tomb.

2.4. Masculine-feminine dualism superimposes itself onto another aspect of the Nietzschean thesis taken up by Ivanov: the dualistic nature of art, or Dionysus-Apollo dualism.[22] The Dionysian dyad opposes the Apollonian monad.

An aesthetic polarity is present in every work of art: the principle of plurality, of conflicting forms of the dyad, which has been discussed, and the principle of unity, of the monad. In keeping with the names given by Nietzsche,[23] we would refer to the Apollonian and Dionysian elements.

Apollo, god of edification, unification and conciliation, is the power which unites. From out of conflicting forms he causes a superior and all-encompassing form to be derived; from a fluid process, an immobile and permanent existence.

In penetrating the realm of tragedy, the Apollonian principle modified the earlier Dionysian model and transformed it into art, conferring formal harmony and plastic figurative characteristics on stage action. At the same time, a very fine device for the protection of the spectator was created, as if it were a "magic veil giving shelter from the direct bolts of Dionysian lightning".[24]

One of the means by which the Apollonian principle penetrated tragedy was the sudden appearance, and later the prevalence, of masculine characters and destinies amidst archaic theatrical action. At first, the sole hero of

---

peased and dispelled and, dispirited, she awakes and is reborn changed, or else she kills, and in the sacred killing finds her ultimate liberation, resolution, 'purification' (catharsis). The maenad loves... loves and kills... Thus is born the tragedy of the feminine being's self-assertion as a dyad." (*O suščestve tragedii,* p. 198)

22 Ivanov acknowledged this debt with regard to Nietzsche on several occasions, considering the idea, as ancient as it was, to have been a Nietzschean discovery, for which he in any event claimed autonomy of interpretation: a thought acknowledged to possess the distinctive mark of authentic discovery is independent - underlines Ivanov - from the representations out of which it has emerged in the thinkers conscience, and is set free by him.

23 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, loc. cit.*, pp. 23-25.

24 "Sguščennost' ėtogo ograždenija dolžna byt', povidimomu, vo vsjakom slučae menee značitel'noj, neželi izolirujuščaja, ili anesteziruju ščaja, toj apollinijskoj pregrady, kotoruju iskusstvo sozdaet, v duše aktera... duša zritelja, naprotiv, ..." (*O suščestve tragedii*, p. 201)

dithyrambic dramatic action was Dionysus but, with time, he was transformed into other heroes in which only the reflection of his divine light persisted. The masculine hero, when not Dionysus himself, could not be the tragedy's hero as of the moment when it is the principle of the dyad (feminine) which constitutes the nature of the tragedy itself. As the quantitative prevalence of masculine characters began to assert itself, the principle of the dyad created a whole series of external means for its own revelation in art. This did not take the form of a single person but rather of a collective which in itself represented a compact organic unity.[25] Dissension was preserved within a natural, albeit collective, unity. As a consequence of these transformations, the element of excitement was mitigated at the very outset of tragic representation. The function of the chorus was also changed in this way[26] and the spasmodic emotion of theatre action was weakened with this emotion's passage from the feminine nature to the masculine one.

In any event, the presence of the Apollonian principle, provided that it does not predominate and deprive the tragedy of Dionysian energy,[27] is limi-

---

25 Themes of discord between children and parents become the preferred ones of tragedy (Electra, the matricide of Orestes; the curse of Oedipus; infanticides, such as the banquet of Thyestes, Heracles' madness, Medea's crime and the sacrifice of Iphigenia, are also associated with this theme) as do murders among brothers (Eteocles andPolyneices) and among spouses (Clytemnestra and Agamemnon, Heracles and Deianeira, the Danaids).
Tragedy is enriched by a competitive motif: the masculine hero opposes his antagonist, similar to his own image (Eteocles and Polyneices) or equal strength (Prometheus and Zeus) and, at times, the very double of his moral being (Oedipus, regaining sight, sees, in the mirror of truth, another, authentic Oedipus).(*O suščestve tragedii*, p. 199)

26 "Pokazatel'no, čto prežnij krugovoj chor, dlja kotorogo ešče nužna byla v drevnejšem teatre iskonnaja, soveršenno kruglaja orchestra, perestal raspolagat'sja chorovodnym krugom. Drevnejšee vnešnee vyraženie diady - protivopoloženie chora bogu ili geroju, vystupivšemu na seredinu kruga, - bylo zameneno drugimi, bolee prikrovennymi formami ee oznamenovanija: zakon diady osuščestvljalsja v samom dejstvii, uže trebujuščem nekotorogo čisla individual'nych učastnikov, uže mnogoobraznom i osložnennom; chor že, ėtot iskonnyj vyrazitel' difirambičeskogo oduševlenija, perestav byt' dejstvujuščim licom, prinjal na sebja objazannost' umiritelja i ustroitelja tragičeskoj žizni v duche Apollonovom.
Stav organom Apollona v dejstve Dionisovom... chor okazalsja neobjazatel'nym nenužnym pridatkom i byl malo po malo otmenen. Zritelja nel'zja bylo otmesti, no i on stal neobjazatel'nym i nenužnym pridatkom Dionisova dejstva... " (*O suščestve tragedii*, p. 200).

27 "Čem soznatel'nee budet protekat' vossozdavaemaja ėtim iskusstvom žizn', tem bol'še mesta budet zanimat' v ee vosproizvedenii ėlement logičeskij. Čem nastojčivee ėpocha budet trebovat' ot chudožestva soznatel'nosti, tem opredelennee ėto iskusstvo budet tjagotet' k teoreme. (Vspomnim francuzskij teatr XVII stoletija)" (*O suščestve tragedii*, p. 192). With the birth of tragedy, Apollo enters into the realm of the arts for the

ted to giving the representation of the dyad a formal balance while not hindering the dyad's manifestation.

2.5. Tragedy retains its function of demonstrating theses and antitheses as they are incarnated, and of theatrically representing life even when the Apollonian element eases tragic tension and when the heroic character of the represented action is diminished through the distancing from the primitive divine character.

Ivanov, in fact, observes that at the basis of every action there is an internal contradiction, duplicity and negation of that action and thus the conscious or unconscious acceptance of the guilt and the punishment on the part of the guilty one. Punishment - which in turn constitutes a reaction - not only fails to re-establish the interrupted equilibrium but also prolongs the conflict's consequences. In this way, an infinite chain of transgression and punishment is interlocked. Where responsibility for guilt and punishment is shouldered consciously by the individual initiating the action, we speak of a tragic character. We instead speak of fate and tragic participation where responsibility is unconsciously assumed. In any event, the manifestation of one or another objective law is in both cases independent of individual will.[28]

This, in synthesis, is Ivanov's idea not only of Greek tragedy but also of tragic theatre in general: art focused upon the revelation of the symbols of the duality of existence; 'dramatic' art, which represents action as development of the myths originating out of these symbols.

2.6. Mythopoiesis is, in fact, the representation of that which the artist sees as reality,[29] that is, the artistic creation itself. And the relationship between symbol and myth is a genetic relationship: the manifest expression of the myth is achieved through symbols, signifiers of other realities. The myth is therefore formed as a symbolic representation of spiritual truths, as an "arm for figurative knowledge of scarcely perceptible essences".[30]

Art and the poet in general have so far been discussed according to the

---

first time, but his presence is not as meaningful as it is in the epos and the lyric where, given their characteristic of monologue, the dyad is not fully manifested.

28 *O dejstvii i dejstve*, in *Sobranie sočinenij* II, p. 156.

29 *Dve stichii v sovremennom simvolizme*, in *Zolotoe runo* 1908, No. 3-4, 5 (*Sobranie sočinenij* II, p. 537-561, *ibid.* p. 557).

30 In this sense the creation of myths is a work of faith, of religious art: "Tvorčestvo religioznoe est' tem samym i ochranenie religii" (*Dve stichii v sovremennom simvolizme*, p. 561).

principles of 'real symbolism' which cannot be given a detailed analysis at this time.[31] Tragic art is the artistic form in which the creation of myths is more natural, in which "things never seen before" are unveiled. The task of living creation of the myth - underlines Ivanov[32] - was assigned by the Greeks to the tragic poet.

However, the symbol was drawn by the tragic poet from the depths of the soul of the people. It is for this reason that in the archaic theatre the chorus maintained the poetic-religious role of "singing the myth",[33] collectively manifesting the symbol possessed by each orgiast.[34]

The chorus in any case constitutes only the initial means for the passage from symbol to myth. It is through the individual characters that the representation of the actions implied in the myth are developed. On the stage, therefore, the formation of the myth is defined in the relationship between hero and chorus: a relationship which, as will be seen further on, is a fundamental one for dramatic art.

2.7. This aspect, concerning not only the interpretation of Greek tragedy but also the way which Ivanov held that contemporary theatre, and symbolist theatre in particular should be, is dealt with in various writings on the theatre.[35]

In *Ėstetičeskaja norma teatra*,[36] Ivanov maintains that the creation of a dramatic work necessarily requires that the fundamental inspiration be the object of choral participation in such a way that the represented action be manifested as collective. The action itself must therefore take on a heroic form, guided by the individual character of the hero, so that a complete osmosis with the choral inspiration be maintained. Three important aesthetic particularities of the theatre are thus defined: 'chorality' (sobornost'), the heroic nature of the action (geroizm) and mimetism (mimetizm).

By 'sobornost'' Ivanov means that force of collective, "dithyrambic"[37]

---

31 For a more detailed understanding of what Ivanov means by "realistic symbolism" cf. *Dve stichii v sovremennom simvolizme*.

32 *O dejstvii i dejstve*, p. 168.

33 "Chor poet mif a tvorjat mif - bogi." (*Dve stichii v sovremennom simvolizme*, p. 558)

34 *Ibid.* p. 554-559.

35 Cf. footnote 7.

36 *Ėstetičeskaja norma teatra*, in *Sobranie sočinenij* II, p. 206.

37 In archaic rituals, the dithyrambic chorale is the initial fulcrum: in it, everything composing it is dynamic, rhythmic, imminent. "Chor ne možet vozniknut', esli net *res*,

inspiration which takes possession of the soul, often in a state provoked by ecstasy,[38] in certain extraordinary moments. Most often they are moments during a liturgy, in which the multitude feels itself to be in unison with the one officiating in the rite or with whoever is carrying out an action which may have symbolic significance. The importance of this experience is generalised well beyond the reference to the archaic rite, being closely linked with artistic creation in general. It is the essence of every creative process and is at the basis not only of Ivanov's dramatic poetics but also of his poetics in general: there can be no true art where there is not collective tension in order to attain something unanimously deemed to be higher. But in order that the theatre have such a theurgic nature, one of inspired and religious community prayer, it must revive those choral characteristics which it has lost rather frequently throughout the course of its history. This loss has allowed too much space to the action of the hero and has camouflaged the multitude - which used to provide the action with impetus - in excessively Apollonian protection, thus relegating it to the role of mere spectator.

If the chorus is the vehicle for collective perceptiveness and consciousness of the ideas, symbolic content and myths which the community has unconsciously elaborated, individuality - or the hero - is still the subject which, born of the collective consciousness and following patterns initially indicated by it, develops action and attitudes. The hero takes the initiative suggested to him by the chorus and establishes the path to be followed. This is the tragedy's driving force, even if its action has been predetermined by that magmatic (choral) energy from which he has issued.

Along with the presence of a chorus that is an expression of a strong, grandiose and profound collective sensibility and consciousness, an important condition for the achievement of tragicalness is therefore that the individual protagonist also be tragic by nature. This protagonist must possess to a high degree a consciousness of the exceptional and contradictory nature of the

---

obščeznačaščej real'nosti vne individual'nogo i vyše individual'nogo." (*Dve stichii v sovremennom simvolizme*, p. 558). It is up to the chorus to sing the myth and in singing it, the cuncurrent realities, and therefore the truth, emerge to create the myth through the chorus (*Dve stichii v sovremennom simvolizme*, p. 554-559).

38 Ecstasy constitutes part of the ritual, being the result of all collective action: ecstasy as an escape from the self, from the limits of one's ego in order to penetrate the world of others, is a phase typical of the Dionysian cult. The experience which serves as a prelude to stepping beyond the self, in order to penetrate the 'other' as basis for a complete mystical and spiritual experience re-uniting man as plurality with the Soul of the World, is dealt with in the essay on *Dostoevskij i roman-tragedija*, in *Borozdy i meži* (*Sobranie sočinenij* IV, pp. 399-436, and in particular pp. 411-417).

action as well as a knowledge of the unavoidability of guilt and expiation.[39] It is therefore necessary that the chorus weave a sort of enveloping network from which the hero emerges without, however, becoming pre-eminent. The heroic stature of the tragedy's characters is inversely related to the emergence of the chorus: the more the hero is rooted in daily reality without rising to tragic heights, the more the presence of the chorus in the stage action will have to be - in order to compensate for the dulling effect - strong, grandiose and irrepressible.[40]

The collectivity on the one hand and the hero on the other are moved by a force which makes them perform, either in unison or in discord, and keeps them united as if on a belt moving two wheels of the same machine. This role is carried out by that which Ivanov calls "mimetism" and without it theatrical action simply does not hold up.

The basis for tragic theatrical action is actually the dynamic relationship, made up of conflict and convergence ('intersected mimetism' and 'parallel mimetism'), which emerges throughout the drama between the one moving the tragic action forward - the hero - and the collectivity which possesses the key to the work's tragic weave.

2.8. An often-underestimated nexus[41] exists between the unitary context in which different theoretical aspects of the analysis of tragedy are set and the theoretical-practical attempt at participation into the innovative movement of the contemporary theatre of which, to varying degrees, Ivanov was a critic, author and participant. His analysis of Greek tragedy and of tragic art in general must necessarily be linked with the content of the articles, reviews and polemical observations on the contemporary theatre. His little-known contributions to the production of certain representations must also be kept in mind,[42] in addition, of course, to Ivanov's own theatre works.[43] For the pur-

---

39 On the basis of what has been recounted in par. 2.3, Ivanov insists that tragicalness better suits the feminine character, the dyad being latent in women. Masculine characters are tragic to the extent in which they are penetrated by the spirit of Dionysus.

40 *Ėstetičeskaja norma teatra*, in *Sobranie sočinenij* II, p.208.

41 This attitude is shared also in the works where Ivanov has received greater recognition as a theorist of the contemporary theatre. Cf., for example, D. Rizzi, *op. cit.*

42 In *Novye maski* (1904), in the article prefacing his wife's tragedy *Kol'ca*, Ivanov stated that the drama, after having been a hidden presence over long centuries, was once again revealing its mythic nature.

43 In particular the works of a trilogy which include, in addition to the *Prometheus*: *Tantal*, in *Severnye cvety - Assirijskie* (Year-book IV), Moscow, 1905; translated by H. von Heiseler: *Tantalos - Tragödia*, in *Orient und Occident IV,* 1930; *Neue Schweizer Rund-*

pose of better understanding the characteristics and the role of these works, and of the *Prometheus* in particular, a thorough reconstruction of the links between Merežkovskij,[44] Belyj, Blok and Russian Symbolist theatre of the 1920s in general would be a worthwhile pursuit.

By way of example, one aspect which seems to deserve investigation is the relationship between Ivanov and Mejerchol'd. Without going too deeply into the question, I would simply like to mention two episodes. The first is that of the presentation, at the Bašennyj teatr[45] of Calderon's *Devoción de la Cruz* (April 1910) which was directed by Mejerchol'd, designed by Sudejkin and acted by family and friends (Kuzmin and Pjast among them).[46] The choice of

---

schau II, 1931; *Niobeja* (unfinished) which is to be published in *Sobranie sočinenij* V. Also to be considered is *Nal' i Damajanti*, conceived as a drama in three acts, of which only the first and a fragment of the second were written, between 1934 and 1935 (*Sobranie sočinenij* II, pp. 171-188). Finally, it is probable that Ivanov collaborated on the writing of the drama *Kol'ca,* by L.D. Zinov'eva-Annibal.

44 In the final years of the 19th century, there was a great return to problems of the infinite, of death and of God: problems which had been rejected by the positivists of the preceding period. The new literary generation, stimulated by D. Merežkovskij - who sought a religious-philosophical conciliation with unknowable factors, the search for God as a primary matrice of every literary creation - found a path for faith through the multiple manifestation of art. Belyj, Blok, and Ivanov himself took up the seed planted by Merežkovskij and elaborated it in various literary forms, among which were, even if only to a minor degree, theatrical expressions as well. D. Merežkovskij was the precursor of the idea for a 'religious theatre' which attempted a synthesis between pagan classicism and Christianity.

45 The theatre was an idea of Vera Konstantinovna Švarsalon. " ...her [of Vera Konstantinovna] dream: to stage theatrical productions by creating the Tower Theatre" (L. Ivanova, *Reminiscences*, in: R. Jackson, L. Nelson, Jr., eds., *op. cit.* A room of the Tower was adapted for it, and the stage had no curtain. On the tower theatre see: E.A. Znosko-Borovskij, *Bašennyj teatr*, in *Apollon* 1910, No. 8; E.A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX veka*, Prague, 1925 (p. 134); V. Pjast, *Bašennyj teatr*, in *Vstreči*, Moscow, 1929 (pp. 166-80); N. Volkov, *Mejerchol'd*, Moscow-Leningrad, 1929, II, pp. 94-95; A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, 1974, p. 144 and *passim;* L. Ivanova, *Reminiscences*, *loc. cit.*

46 "On April 19th 1910, a group of poets (among whom were Michail Kuzmin and Vladimir Pjast) recited *La devoción de la Cruz* by Calderon de la Barca under his (Mejerchol'ds) direction in the Bašennyj theatre, the Theatre-Tower, in the home of Vjačeslav Ivanov. This 'religious comedy' provided Mejerchol'd with the opportunity for reviving the proceedings and the climate of the Spanish theatre of the 'gold seal', which would henceforth be one of his most esteemed models... Two negro boys in costume (new figures of Mejerchol'ds mythology) manned a splendid dusty-gold curtain. Drawing upon the rich reserves of odds and ends in Ivanov's house, the director and Sudejkin decorated the playing space with a great number of cloths, pieces of silk, damask cloths, remnants, a great patch-work of wrinkled, billowing fabrics which made the stage look like a junk-dealer's shop. Rolls of woolen cloths heaped on the stage formed elevations and reliefs, and costumes were made in a way which permitted the actors to blend in with all of these fabrics. The actors entered and exited from the au-

the work to be presented was the object of discussions at the Tower[47] and Ivanov certainly was involved in them just as he was, in all likelihood, in the decision to accentuate the choral action and symbolic iterations of the production. Saying that the spectacle "pridal sovremennomu teatru novoe očarovanie, vnušil emu novuju žizn' "[48] is a bit emphatic, but the event most certainly was not irrelevant. In that production, revived a few years later,[49] Mejerchol'd's pre-revolutionary theatre reached one of its highest levels.

The second episode concerns the production of the *Revizor* in 1926. On that occasion, Ivanov, reviewing in an article[50] a discussion he had had with Mejerchol'd the previous year in Rome,[51] developed the idea that 'sobor-

---

dience area and, if the plot required that they be hidden, they wrapped themselves within the folds of the curtain or in a green carpet, as if it were behind a bush." (A. Ripellino, *op. cit.*, p. 144)
"The materials from Mother's basket eventually fell into the hands of Sudejkin, who turned them into sets and costumes. Mejerchol'd came to the dress rehearsal and started directing anybody" ... "It was immensely enjoyable. There seemed to be far more spectators present than the small room could possibly hold, all the more so as part of it was taken up by the stage. This too must have been some trick of Mejerchol'ds." (L. Ivanova, *Reminiscences, loc. cit.*, p. 406)

47 "Planning went on for months and the number of talented people who became interested and were drawn in grew ever large." (L. Ivanova, *Reminiscences, loc. cit., p. 406)*
Other important instances of Mejerchol'd's presence at the Tower debates on theatrical topics have been documented. In particular, "on the 3rd of January 1906, Mejerchol'd gave a talk on the theme of *The Technique of the New Theatre* during one of V. Ivanov's 'Wednesdays' in Petersburg. It was on this occasion that the project for creating the new theatre *The Torches* was born, based on proposals made by Djagilev, and a discussion of the theatrical conceptions of symbolism took place. Mejerchol'd became enthused by it." (V. Mejerchol'd, *Perepiska,* Moscow, 1976; A. Tamarcenko, *La drammaturgia e il teatro all'inizio del secolo,* Torino, 1989)

48 E.A. Znosko-Borovskij, *Bašennyj teatr, loc. cit.*

49 According to Mgebrov, "that summer (1912) Dr. Everywhere (Mejerchol'd) longed to represent *La devoción de la Cruz* at night by torch-light on the grounds of a dacha near Terioki, amidst fruit trees and bushes of roses and lilac. Calderon's work was instead presented at the Kursaal at the end of the season. While at the Theatre-Tower Mejerchol'd had presented a sumptuously decked-out directorial variation, he now (with the set designer Bondi) deliberated putting it together in ascetic tones. Just as he had already done in the Theatre-Tower, Mejerchol'd denuded the mechanisms of contrivance. In harmony with Calderon's text, containing an obsessive repetition of crosses, countless simulacra of this symbol abounded throughout the spectacle" (A.M. Ripellino, *op. cit.*, pp. 164-165).
"Culminating in *La devoción de la Cruz*, in *Don Juan* and in *Orpheus and Eurydice* is 'traditionalism', that is, the tendency to re-weave the styles of the past, re-inventing for each of them the atmosphere and theatrical structures of the time in which the author lived" (*ibid.*, p. 156).

50 Cf. *Revizor Gogolja i komedija Aristofana*, in *Sobranie sočinenij* IV, pp. 385-398.

51 *Sobranie sočinenij* IV, pp. 751.

nost' ' is not exclusively a characteristic of tragedy but is also at the basis of great comic art. Typical of the latter is the cathartic power represented by the laugh as a collective expression. At whom do the people laugh chorally if not at themselves? Man is disturbed at seeing himself represented in his naked state, but the cheerful effect of laughter calms his soul.[52]

According to Ivanov, Gogol's idea of a universal laugh is very close to fifth century Attic comedy and the choral wave is to be heard even in the *Revizor*. It is we the spectators who see ourselves in the mirror of the town represented and we are the masks on the stage. Chlestakov is not a *deus ex machina*, but a reflection of the town soul. It is this - that is, the chorus - which has the power to govern the dramatic action.

These considerations did not remain confined to a theoretical plane but rather resulted in suggestions relative to stage direction, among which was that of widening the stage space by eliminating wings and back-drops and thus enabling representation of the entire city's life through simultaneous depiction of the main action with parallel actions in the background.[53] This proposal, as reviews of that memorable performance have documented it for us,[54] was not only put into effect with a system of sliding platforms and with the technical innovation of the close-up, as adapted to the theatre - it constituted a mechanism structuring the entire performance. In any event, the influence of Ivanov's ideas on stage production, even if occasionally recognised,[55] has not yet been the object of a specific study.

3. The figure of Prometheus: symbol and myth

3.1. The original symbolic nucleus which Aeschylus has passed on to us with his *Prometheus Bound* is well known and can be briefly summarised as follows: an astute and clairvoyant Titan, Prometheus creates mankind and bestows upon it fire stolen from Zeus; for this reason he is chained to a moun-

---

52 Cf. *Revizor Gogolja i komedija Aristofana*, p. 391.

53 E. Kaplan, *Veščestvennoe oformlenie 'Revizora' v postanovke Vs. Mejerchol'da,* in *'Revizor' v teatre imeni Mejerchol'da,* Leningrad, 1927. See also the essays collected in the volume *Gogol' i Mejerchol'd*, Moscow, 1927.

54 A. Tamarcenko, *op. cit.,* pp. 417, 423, 424. Prem'era *Revizora* sostojalas' 6 dekabrja 1926 g. Spektakl' vyzval burnye reakcii. O nem byli napisany nesmetnye chvalebnye i rugatel'nye stat'i i daže knigi. V tom že godu uvidela svet i stat'ja Vjačeslava Ivanova (*Revizor Gogolja i komedija Aristofana)* - v vychodjaščem pod ėgidoj Mejerchol'da žurnale *Teatral'nyj oktjabr'* I (*Sobranie sočinenij* IV, p.752). On Mejerchol'd's "biomechanics" see also A.M. Ripellino, *op. cit.,* 319-330.

55 *Ibid.*, p. 334-335.

tain sunk deep in the bowels of the earth where the eagle of Zeus comes every day to devour Prometheus's liver, which grows back continuously. From that which Aeschylus mentions in the tragedy and from that which is believed to have been understood of the trilogy of which it is a part, neither the condemnation of Prometheus nor the triumph of Zeus should be definitive. There is however no agreement on the solution that Aeschylus would have chosen.

The fundamental elements of the myth clearly emerge from this first definition: Titanic nature, intelligence, creation, the gift of fire, the conflict with Zeus, the means of expiation, the uncertainty of the final outcome. These elements are also present, even though transformed, in Ivanov's *Prometheus* and have been maintained throughout the centuries independently of the variations and differences of interpretation which have accompanied the literary, philosophical and political fortune of the Promethean myth. This fortune has been, especially as of the 19th century, quite extraordinary.[56] But precisely the fact that, stimulated also by changes both cultural and of social concepts originating with historical events, the interpretation of the myth has undergone ample and numerous modifications. The mechanism for the selection and transformation of elements of the Greek myth in 19th century Europe is relevatory of the analogous process practised by Ivanov with regard to the Greek myth itself and the modern versions he had come to know. Once the original symbolic nucleus or mythogenesis - which is at the basis of the original myth and which has been preserved in all of the transformations - has been defined, comparisons among the elements which associate or differentiate Ivanov's re-elaboration with respect to other versions of the myth are useful not only in identifying borrowings and originality but above all in underlining the transformation mechanisms:[57] the criteria for exclusion or selection of the preserved elements; the modes of adaptation (direct or with changes, sometimes partial and sometimes so vast as to render the original elements almost unrecognisable).

3.2. Let us briefly examine these elements one by one.

In the ancient world, the positive aspect of the symbolic value of the Titan, understood as an original and uncontaminated nature, had been widely

---

[56] Cf. A. Graf, *Il mito di Prometeo nella letteratura,* Torino, 1881; R. Trousson, *Le thème de Promethée dans la littérature européenne,* Genève, 1964; H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos,* Frankfurt am Main, 1981; F. Turato, *Prometeo in Germania,* Firenze 1988.

[57] Cf. G. Charachidzé, *Promethée ou le Caucase,* Paris, 1986. Italian translation by E. Vincenzi, Milano, 1988 (*passim* and in particular pp. 248-257).

exalted. This very aspect was again taken up and adopted by English and German Romanticism which, as in the case of Hölderlin,[58] saw in the rebel Titans the symbol of the living elements of Mother Earth, of the original 'Whole' which turns its wild nature into a 'Holy Nature'. Ivanov as well was attracted by the sanctity of wild nature which he personified in the deity Themis and in part transfused into the Titan Prometheus, her son.

The negative aspect of the same symbolic element - it being also of classical derivation - is bound up with the scholastic concept of 'principium individuationis'[59] (or the problem of the constitution of the individuality of an ontologically prioritary common substance), re-elaborated by idealistic philosophy, arriving through Schopenhauer[60] as far as Nietzsche.[61] Ivanov starts all over again in the light of this current of thought,[62] while however working his way back to the more ancient Plotinian tradition of the "creation of the world by separation".[63] The Titans rise up out of the "decomposition" of the divine image in the mirror of the "Soul of the World"[64]. Even Prometheus, being a Titan, shares in the moment of "separation" as opposed to the complemen-

---

58 "This is a matter not only of a fact of 'culture', of the many traces of the Greek heritage, with which Hölderlin had intimate dealings on a daily basis ..., but rather more of the fact that these mythic complexes, as myths of foundation through a radical crisis of a 'new world order', were presented, during years marked by the demon of restlessness, between the passing of one century and the emergence of another, as the myth itself of historical experience". (F. Turato, *Prometeo in Germania*, p. 147)

59 "The principle of individuation is that by which a form, which did not exist of itself, begins to exist in this or that (individual)" (Goclenius, V^0 Individuatum, 232 B, cited in A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1925).

60 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 23.

61 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, loc. cit.*, p. 33.

62 Ivanov insists that taking the absolute idea away from pure being in order to put it into 'existence' is sacrilegious and cruel; this is the Titanic relationship, with regard, for example, to the divine principle of the spiritual, noumenic Fire; or with regard to feminine, igneous essence. The Titan's guilt is thus in his very self-determination. As representations of the principle of individuation of which they are bearers, the Titanic myths are metaphysical genealogies of human will, of its mysteriousness, madness, desire, will of death and love. They tell of the yearning for action and of the actions derived from such yearning: actions without balance of which the outcome is in violence". (*O dejstvii i dejstve,* in *Sobranie sočinenij* II, pp. 158, 159)

63 *Sobranie sočinenij* II, p. 166. Cf. Plotinus, *Enneads,* II, 4, *4*; IV, 1; IV, 3, *19*; IV, 8, *6*.

64 "Tak, iz razloženija obraza Dionisova v zerkale Duši Mira, Materi Javlenij, Zemli-Pramateri voznikajut ee mjatežnye čada, Titany v kačestve nositelej principa individuacii. V každom živet nekij obraz Dionisa, - ibo každyj atom Dionisa est' on sam, - v každom svetitsja nečto ot ego božestvennogo Ja, zaključennoe v temnicu zemnoj duševnosti..." (*O dejstvii i dejstve*, p. 166).

tary one of "unification" and his guilt, irreparable even through martyrdom, is that of individuation, of irreconcilability.

3.3. At this point, a second symbolic element intervenes. Prometheus is a special Titan. His fundamental difference lies, as his very name suggests, in intelligence which already in antiquity had asssumed the significance of astuteness, prudence and skillfulness but also of clairvoyance, which the modern eras have transformed into self-awareness.[65] Ivanov blends the ancient and new meanings and his hero is not only the "astute son of Iapetus", bestower of techniques and bearer of knowledge to men, but also becomes the one with "exceedingly perceptive and dry eyes" who has "taken care of and settled everything", "the bearer of an impossible plan" and, finally, "the martyr of an infinite[66] and cruel conscience".

Prometheus thus becomes the symbol of the attempt to preserve the Titanic condition of mankind, emancipating it through the tools of intelligence: conscientiousness, foresight, technical arts, culture.

Are these means sufficient for the crowning of such an attempt with success? The literary history of the Promethean myth does not respond univocally to this question. Ivanov's response is a complex one and is assembled through transformations of the ancient myth's symbolic elements, beginning with the action of mankind's creation.

Most especially the Aeschylean image of the sculptor forming men out of clay is contaminated with a variant which is ancient as well, but of Orphic tradition.[67] According to this variant, man is born from the ashes of the burnt Titans who had devoured the child Dionysus: Prometheus no longer models his creatures out of simple clay but out of the dross of the Titanic element, containing sparks of the divine fire. Men possess a dualistic structure which contains, "beyond the element of the dark earth, also the fiery seed of the celestial son".[68]

It is precisely this consciousness of dualistic nature that constitutes Prometheus' difference with respect to the other Titans: this very conscious-

---

65 The discovery of the *I* as self-consiousness and rebelliousness to the principle of authority is given its highest poetic expression in Goethe. (See note 76 below).

66 It should be observed that Ivanov opposes this 'infinite consciousness' of Prometheus with a "beskryloe soznanie ovladevajuščej voli...", which is a trait of Titanism (*O dejstvii i dejstve*, p. 159).

67 On the Orphic Dionysian principle see Ivanov's article *Der Orphische Dionysos, loc. cit.*

68 *O suščestve tragedii,* in *Sobranie sočinenij* II, p. 195.

ness and clairvoyant hope that is at the basis of his "impossible plan": the triumph of the Dionysian principle in human nature or, re-employing an already-used term, the overcoming of the principle of individuation.[69]

In this way Ivanov, transforming Prometheus into a symbol of the spiritual redemption of mankind, comes closer to August Wilhelm Schlegel,[70] while instead moving away from that well-established interpretative current (which includes Hegel among others[71]), according to which Prometheus simply receives the fire of the practical arts.

3.4. Ivanov keeps his distance, or has at least brought evident transformations, with respect to another symbolic element well developed in modern interpretations of the myth: that of rebellion against all forms of authority. The romanticism of Stürmer and the new philosophy of history contributed to the updating of the whole myth of the Titans and the war of the gods, and in particular of the myth of the Titan Prometheus. In this instance the moderns were interested in the conflict between the hero and Zeus, symbol of religious power and the established order. As Turato has observed,[72] the vitality

---

69 Prometheus, even without mention of Dionysian fire, makes reference to the active power of self-definition, inherent in man: with this force he will sooner or later take into his own hands a motif from the world's design, the basis of which is established by fate, "and this is to become the will of the spirit".

70 In his Berlin lectures (1802), August Wilhelm Schlegel, developing the theme of Greek dramatic poetry, attempted to give a historical slant to his interpretation of the tragedies of Aeschylus and in particular - in addition to the Orestean and Eumidean ones - to that of Prometheus. For A.W. Schlegel, the centre of the theatre of Aeschylus lies precisely in the opposition between the Titans and the new gods. In the Promethean myth the 'Titanic' is the noble yet impotent rebellion, the tragical philosophy which ends in conflict between liberty and necessity. Prometheus is a special Titan: unlike his brothers, he does not belong to the forces of Nature but rather to those of the Spirit, and his enemy Zeus, through love of measure, is equated with the inexorable forces of Nature which do not belong to original Chaos but to a world in which order reigns. This contradiction, where Zeus is in contraposition to a dialectical-evolutive philosophy of history and a philosophy of the 'sublimely' tragic, A.W Schlegel's examination of the Promethean myth concludes with the Viennese lectures (1908) in which the Titan is seen in his tragic sublimity to be the hypostasis of tragedy.

71 For Hegel, Prometheus belongs instead to the sphere of the Titans: as a "Titan of a particular nature" he gave man gifts of the intellect and of technical skills; he was not in a position to give man things "spiritual", which were rather within the pertinence of the 'new gods'. (G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte* [Italian translation], Florence, 1963, p. 84. Cf. also G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* II [Italian translation], Bari, 1983, pp. 321, 322, 338)

72 F. Turato, *op. cit.*, p. 17.

of the Promethean myth[73] is linked with the debate over the representation of Zeus in Greek tragedy as well as in modern theatrical interpretations. This symbolic aspect of Prometheus thus assumed, beyond its contingent political value in relation to European historical events, a more general worth as an expression of rebellion against political and religious power and also quite simply as an expression of atheism. Marx's references to Prometheus as a symbol of the struggle against "Philistine society and culture" and against "throne and altar" are examples of the first case.[74] Goethe's splendid hymn *Prometheus*[75] is an equally well known example of the second:

> ... Musst mir meine Erde
> Doch lassen stehn,
> Und meine Hütte, die du nicht gebaut ...[76]

Ivanov does not overlook this aspect, but in his comparisons undertakes an operation that is not quite transparent. On one hand, with regard to the rebellion against divinity, he severs the latter into two parts: true divinity (ancient Zeus, the Unknowable Virgin, the divine fire) and its simple reflection (Chronide Zeus). Though Prometheus offers himself and sons to the first, he refuses the worship and openly rebels against the second, turning toward it with false submissiveness. On the other hand, with the beginning of fire, not only is a cult established but also an ecclesiastical hierarchy. And finally, is it

---

73 At certain points throughout history, Prometheus has been exalted as an emblem of the free spirit rebelling against tyranny, or else he is chastised as a rebel against the wise and the good.

74 In the introduction of his degree thesis (1941) *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (in K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe. Ergänzungsband* I, Berlin, 1968, p. 263), K. Marx writes: "Prometheus ist der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender".

75 As early as 1773, Goethe as a youth had composed the tragedy of Prometheus. The work remained unfinished, the first two acts alone being written. The Titan Prometheus is portrayed in it as impious and scornful of the gods; it would seem that later in the drama he is purified of the fault of impiety. Prometheus refuses to share the heavens with the gods and also refuses that the men he has created be animated by the gods.
Even if Goethe did not succeed in completing the tragedy, he did however put the principle motifs altogether in the hymn of Prometheus (the hymn, composed during the autumn of 1773, was originally to have opened the tragedy's third act but later remained as a work in itself). A few lines from it are quoted below, in which the demiurge exalts his own creation and sorrowfully decrees the end of the gods in addition to his own. The hymn was the object of conflicting critical evaluations but has most prevalently been interpreted as a declaration of atheism (Jacobi, cited in Turato, *op. cit.*, p. 192).

76 Goethe, *Werke*, ed. by H. Kurz, I, Leipzig, 1875, pp. 257-8, lines 6-8.

perhaps completely arbitrary to see also a political reflection in the nobly heroic recognition - even if tragic - of choosing distant Dionysian redemption through impiety, disobedience and the development of human activities? The fact nevertheless remains that the transformations made by the original symbolic elements cause the Promethean rebellion to assume variable, and not univocally definable, connotations throughout the course of the tragedy.[77]

Contributing to this is the integration of the Aeschylan myth with a variant from Hesiod concerning the deceptive sacrifice made to Zeus. This, rather than the carrying off of the fire, is the offence for which Prometheus is not pardoned and which provokes his torment. This addition apparently represents quite simply - as Ivanov himself says - the confirmation of a premeditated challenge to the celestial beings and cause for war through the centuries between them and God-less humanity.[78] However, this symbolic element re-evokes, along with other sacrifices not accepted, the theme of contaminated consecrations. It reminds us of Byron's *Cain* with which the *Prometheus* has very close affinities, as Ivanov explicitly admits.[79] We could also cite from this same work the victory of the murderer Arkhat. Just as in the works of the great symbolist paintings, a symbol having profound roots does not remain isolated but rather exerts an evocative force, the richness of which can elude rigorously formal examination.

---

77 And just what 'expiation' does he expect from Dionysus and of what could this expiation consist? Of the backward reconstruction of the reflected image of Dionysus on the Earth... But for this to come about it is necessary that the atoms of his light - living monads of individual wills - attain a free accord of internal unity and chorally, with a universal effort, reconstruct the whole image of the god through their being: only then will the heart of Dionysus, hidden within the viscera of He who is, come close to the Earth. By which path will individuals, the atoms of Dionysus, succeed in overcoming their own internal Titanic segregation? By obeying the gods, living symbols, aspects and voices of He who is? Or through independence and revolt? Neither of these means alone achieve the purpose: Prometheus knows this, but in the decisive initial moments he chooses revolt as the path toward a more rapid overcoming of the self, since according to his tragic wisdom the cross of good and the cross of evil are equally sacred. Absolute obedience would have meant an absolute peace, a reinforcement of that which defines the internal conditions of the divided conscience.

78 Courage is on equal footing with transgression: courage and transgression united, according to the Hellenic conception, in a single destiny which is heroic and, consequently, a destiny of passion. "Vpročem, smert' naklikajut oni (izbranniki) sami - ne otvraščeniem k bytiju, no vinoju pervogo tolčka privodjaščego v dviženie rokovoe koleso neobchodimosti. Nedarom zavet ich učitel' 'vožatymi' i 'pervencami gubitel'noj svobody'. Esli by Kain ne ubil Avelja, Archat - Archemora, naibližajšee podobie samogo Dionisa v sem'e čad Prometeevych, kto znaet prišla by smert' v sredu nevinnych? No edva liš' brat prolil bratnjuju krov' ... i tem polagaet načalo mjatežu samoubijstva". (*O dejstvii i dejstve,* p. 164, p. 166)

79 Cf. *O dejstvii i dejstve,* p. 168.

3.5. More easily reconstructed, even if it is not linear, is the process of transformation and adaptation of the symbolic elements relative to Prometheus's punishment. Ivanov integrates the chaining to the mountain, the sinking into the Earth's depths and the torment of the eagle devouring the liver - elements of the Aeschylean version - with the Hesiodean variant of the mere chaining and sending of Pandora to Earth in order to punish the creatures of Prometheus. All of these things are however mixed together and transformed in a way that makes them initially unrecognisable.

Among the characters of the Aeschylean tragedy, Ivanov has eliminated those which are external or in any case not essential to his version of the myth. These are: Hephaestus (not necessary if Prometheus the blacksmith is able to forge the chains for his captivity); Hermes (simple spokesman of events which are already known to Prometheus); the errant Io (who introduces a functional digression into the development of the Aeschylean trilogy, but is extraneous to the action of the Russian Prometheus). Other characters have instead been added, all of them having in common the quality of being duplicates or projections of Ivanov's Prometheus: Themis, the Erinnyes, the seven elected youths who will continue the Titan's action, the vulture and Pandora. This latter character in particular is a figure explicitly conflicting with, and complementary to, that of Prometheus, very truly a 'double' through which the hero's internal conflict between the masculine and feminine elements is manifested.[80] Upon introduction of this duplication, there is no longer any substantial difference if a function or an action of Prometheus is attributed to either of the Promethean masks. In the light of this transfomation principle, various aspects of the Titan's punishment,

---

[80] Thus is born the heroine of the tragedy in question, the feminine double of Prometheus, Pandora, a new character of which the ancient myth tells us nothing other than that she dispenses seductive gifts and that, as the story goes, many divinities participated in her creation. The liberator of the masculine principle becomes subduer of the feminine one. The prophecy of the Erinnyes comes true: "Mstit raba". But as the victim herself, transformed into a priestess, says: "Sud mesti - rok ljubvi. I mest' - ljubov' ". Prometheus and Pandora are interwined like a pair of serpents, the reciprocal bite of which undoes the action's serpent-like knot.
In addition to what had previously been said concerning Ivanov's idea of the tragedy's feminine character, certain precedents within Russian literature should be associated with the introduction of this new figure. Furthermore, it is possible that a connection also exists with Kleist's *Penthesilea* in which not only is there a Titanic-Olympic dialectic - as has been noted (F. Turato, *op. cit.*,148) - but in which especially she may be interpreted as a symbol of the dyadic struggle manifesting itself in the opposition and confusion of instinct and rationality, love and hate, and especially of the masculine and feminine principle. (Cf. G. Gabetti, *Il problema tragico della Pentesilea*, in *Arte e vita*, 1921.)

although transformed, clearly appear. On one hand, Prometheus is simply chained (as in Hesiod) by Cratos and Bia and then carried below ground (sunk in Aeschylus). On the other hand, the theft of the fire is connected with the chaining of Pandora to the summit of the mountain (even if placed there by Prometheus in order to lure the gods) and with her being left defenseless against the torments of the lightning in the claws of Zeus's eagle (substituting the synecdoche with the eagle). Finally, the sending of Pandora to the Earth is one of the elements constituting the action of the drama, even if, due to this new symbolic value of the character, it has lost its ancient negative significance. The presence of the vulture thus turns out to be not a substitutive variant of the classical eagle but does eventually assume - analogous to the case of the Prometheus portrayed by Gustave Moreau, whose ties with Ivanov reach beyond the level of simple analogies[81] - the new symbolic value of the expression of the rapaciousness typical of Titanic nature, of internal torment which disappears into thin air when the action of Prometheus is concluded.

3.6. Let us now return to the question that has been left suspended. Is intelligence enough for Prometheus to be able to guide - even in a far-reaching perspective - his sons toward spiritual redemption? Or are the destructive forces of ever-chaotic nature simply strengthened, thus requiring the violent but regulative intervention of Zeus? The outcome is uncertain, as is the fate of Prometheus.

Three possibilities have also taken shape in the interpretation of the original myth as presented by the incomplete trilogy of Aeschylos: eternal torment, the defeat of Zeus, reconciliation. These three same solutions are alternately employed in numerous modern artistic revisions. It is neither the first solution, chosen above the others by Rousseau[82] and A.W. Schlegel[83], nor

---

81 "In fact, a close cultural relationship and exchanges did exist between symbolist men and women of letters and painters ... this made it possible... for one art to borrow ideas and concepts from another art... Both literature and painting changed and were enriched, thanks to the era's passion for Wagner. At the same time, there was a widespread tendency to resolve any conflict between painters and writers by evoking the values of music." (E.L. Smith, *Symbolist Art,* London, 1972 and 1977. Italian translation, Milan, 1976, p. 69).

82 J.J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* (1750), in *Du Contrat Social, Discours, Lettre à D'Alembert*.

83 For A.W. Schlegel, Prometheus is the symbol of the tragicalness of existence. The German author's discussion of Prometheus - Schlegel was, futhermore, also author of a *Prometheus* in tercets - concludes with the Viennese lectures (1808) in which the Titan is seen as the hypostasis of tragedy in his tragic sublimity.

the second, as with Herder's Prometheus[84] and that of Shelley[85] (as well as Goethe and Marx, who have already been mentioned), which correspond to Ivanov's plan, but rather the third, already advanced by Friedrich Schlegel[86] and by Hölderlin[87].

Ivanov enters on yet another path. His Prometheus bears symbolic value which comes close - if not for the greatness of the action, at least for that of the sacrifice - to the symbol of tragedy par excellence: Dionysus, of whom - as Nietzsche says[88] - Prometheus represents the closest mask. However, moving beyond Nietzsche who exalts in the Titan especially the creative power of the artist,[89] Ivanov introduces into the Promethean mask - as he had already begun to do in his essays on the subject - the universal aspects of a Dionysus transcending the limits of paganism:[90] Prometheus-Dionysus - victim-priest, liberator, redeemer of men from sin - assumes Christian gnostic connotations and, like Christ, knows that he will be betrayed and crucified by the very men he wants to save. All the same, the matching with Christ is only partial: as Ivanov himself notes, Prometheus "undertakes his mission not as a lamb of God but rather as a tempestuous Titan, in sin and in lofty hope".[91] On the

---

84 For Herder as well, the myth of Prometheus had exerted a profound influence during youth as symbol of the artist as creator and later as an expression of an organic and progressive development of humanity. At the end of his life, the myth became an expression of humanity's moral and spiritual progress in *Der entfesselte Prometheus.* (Cf. Turato, *op. cit.*, p. 115)

85 In Shelley's *Prometheus Unbound* (1820), the transformation of the myth follows the course of glorifying the spirit which man would have if he were to adhere to the law of love and refuse to accept tyranny, even if forced to oppose a god in so doing. (I. Evans, London, 1976).

86 In the Berlin lecture (14th) on Greek drama, the tragedy of Aeschylus assumes a tragic vision of mythology and of the world: the *Streit der alten und neuen Goetter* is the expression of "divine sorrow". The tragedy also represents the defeat of the "ancient gods", more noble and sublime, by the younger and cleverer generation of "new gods". For F. Schlegel, Prometheus becomes nothing other than the spectre of the original and, henceforth, lost sublimity of nature and of man. Prometheus thus becomes the path which leads, through a superior order, to the "Revelation" in which the true liberty emanating from the true God exists. His Prometheus is divested of revolutionary potentialities and is humbled in a theocratic perspective where individualistic, dispersive forces give way to the true liberty which comes from God.

87 The conflict between 'old and new', nature and spirit, is alternately experienced in Hölderlin also as utopian expectation of conciliation through the Titanic myths.

88 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, p. 58.

89 *Ibid.*, p. 61.

90 V. Ivanov, *O dejstvii i dejstve,* pp. 167-168.

91 *Ibid.*, p. 160.

other hand, in this later symbolic transformation Ivanov is inserted into another interpretative tradition: that of authors and critics who sought to discover in Prometheus the relationship between 'Heidentum' and 'Christentum'.[92] Among them, at least Novalis - who exerted a documentable influence on Ivanov[93] and in Russia -, apart from Merežkovskij[94] and Skrjabin,[95] must be mentioned. The latter was the author of a *Prometheus (Poem of Fire)* and with Ivanov had heated discussions on the relationship between Christianity and the Dionysian spirit.[96]

---

92 The relationship between Christianity and paganism in the evolution of the Promethean myth's interpretation deserves examination. For E. v. Lesaulx *(Prometheus, die Sage und ihr Sinn. Ein Beitrag zur Religionsphilosophie*, Würzburg, 1843), history is the history of religion, which is to say, the history of Christianity; the pagan myth is thus viewed in the light of the future Christian religion and interpreted on this basis. The field of interpretations in this sense is wide ranging: from extremist ones (W. v. Schütz, *Möglichkeit, die griechischen Mythen aus katholischem Standpunkte historisch-richtig zu verstehen und zu deuten,* in *Anticelsus*, 1842) to the debate on Christianity and paganism within the Hegelian left. Even Novalis was sensitized by this theme and interpreted it through the key of the Christian-Romantic mythology of history where everything is a part of the long path toward Christ. Other Christological interpretations which would be well worth investigating are those of H. Jeanmaire and E. Rohde.

93 See V. Ivanov, *O Novalise,* in *Sobranie sočinenij* IV, pp. 252-280. The great interest our Russian author had for the Romantic poet is also testified by a miscellaneous work of translation from the lyrics by Novalis (*Hymnen an die Nacht, Geistliche Lieder,* lyrics from *Heinrich von Ofterdingen*, miscellaneous lyrics), *Lira Novalisa,* in *Sobranie sočinenij* IV, pp. 181-251 (previously partially published in *Apollon* 1910, No. 7, and in *Russkij Almanach,* Paris, 1981).

94 Cf. footnote 44.

95 Ivanov became acquainted with Skrjabin in 1908 (cf. Ju. Engel', *A. Skrjabin. Biografičeskij očerk,* in *Vestnik muzykal'nogo iskusstva,* 1916) and made friends in 1913. Of this friendship Ivanov says: "... družba s kotorym v dva poslednie goda ego žizni byla gluboko značitel'nym i svetlym sobytiem na putjach moego ducha ... " (*Aftobiografičeskoe pis'mo,* in *Sobranie sočinenij* II, p. 22). After Skrjabin's death in 1915, Ivanov wrote various articles on the Russian musician: *Vzgljad Skrjabina na iskusstvo,* in *Sobranie sočinenij* III, pp. 172-189; *Skrjabin i duch revoljucii,* in *Rodnoe i Vselenskoe*, Moscow 1918 (*Sobranie sočinenij* III, pp. 190-194); *Nacional'noe i Vselenskoe v tvorčestve Skrjabina,* in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik. 1983,* Leningrad, 1985; *Skrjabin, ibid.*

96 The philosophical principles inspiring the compositions of the central and final periods of Skrjabin's creations can be synthesized in the "One and Whole Being" manifested through feeling, thought, will and God who is infinite love.
The relationship between Ivanov and Skrjabin has been the object of a few studies: I.A. Mylnikova, *Stat'i Vjačeslava Ivanova o Skrjabine,* in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik. 1983;* P. Müller-Volmer, *Ivanov on Skrjabin,* in *Cultura e memoria - Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, ed. by F. Malcovati, I, Florence, 1988, pp. 189-200. No specific reference has been made, however, to the myth of the Titan. Though, in the 1908-10 period, Skrjabin wrote

4. From theatre theory to text analysis

4.1. The symbolic value of the masks and of the action represented in *Prometheus* constitute structural elements which should clearly appear to be coherent, in light of previous observations, with those general principles that are at the basis of Ivanov's interpretation of tragedy.

Let us now look at how within the work under examination other characteristics are present which Ivanov himself considered to be essential to dramatic theatre. Above all, we will return to the three components represented by the heroic nature, 'sobornost'' and mimetism. We will then deal with 'transparence' and symbolic iteration.

4.2. We have seen that Ivanov calls a 'hero' the individual character who sets in motion, develops and concludes the action of the tragedy, being conscious that this action - because of contradiction, inadequacy and guilt - will lead to an internal conflict and to the hero's own final destruction. In the *Prometheus*, the heroic nature of the character guiding the action is in evidence and emanates - as already discussed - from these same symbolic elements of the myth. Peculiar to Ivanov's tragedy, however, is the representation of the hero's internal conflict. In addition to the comparison with the chorus (which will be discussed further on), this representation comes about through the splitting of the hero into Prometheus and Pandora.

The contrast between Prometheus and his feminine double - which, furthermore, is not irrelevant to movement on the stage - is also underlined by stylistic differences.

Prometheus's nature, which with the splitting up of the feminine element becomes completely masculine, is echoed in the rhythm which governs his speech. His words are agressively high-flown and resound just like his hammer:

Ja - Prometej

(when the musician lived in Brussels where he was acquainted with esoteric and theosophic circles) a *Prometej*, *Poėma ognja*, to which Sabaneev dedicated a long commentary in the 1912 *Blauer Reiter* Year-book. The work was to be an aesthetic synthesis based upon mysterious relations between sounds and colours (to be realized on a *clavier à lumières*). The poem has been defined (F. Roziner, *La musica russa dell'età d'argento*, Torino, 1989) as a cosmic action, musically treated, in which the "active will of Universe" arises, incarnated in the figure of Prometheus, who also represents the "principle of creation, the fire, the light, the life, the clash, the effort, the mind".

[...]
Kak ja, ty - bog; kak ty, ja - čelovek ...[97]

Resoluteness and creative power are underlined by anaphorae and by the matching of isomorphic verses, such as the following:

Sebja kovat' moguščich ja skoval;
Sebja tvorit' svobodnych sotvoril ja.[98]

His sole aim is that of liberating mankind from false slavery and recognising the one truth to which they must submit themselves:

Kljanites' že pričastiem viny,
Kljanites' mne nad ėtimi telami
Glubokoj smerti krugovoju čašej,
Ognem kljanites', doblestnych dobyčej:
Svobodnymi prebyt' i neizbežnoj
Liš' volju ducha v vas imenovat'![99]

Here, in addition to accentuating the power of the will and the decisiveness of the command, the initial anaphora, reinforced by iterations and assonances, brings solemn tones to the oath formula.

In Pandora - who carries out her action in the third act - the masculine part of the heroic character is instead completely absent.

The stage entrance itself of the feminine double of Prometheus is a hymn to femininity: undulating, even though she is held captive, Pandora's speech and movement gracefully recalls the rhythm of the chorus. The rhythm of her words create parallel body movements which flow into a dance. The atmosphere takes on a harmonious sensuality:

I v železnych ožerel'jach -
Ja pljaču;
I v glubokich podzemel'jach
Ja dyšu...[100]

Feminine fascination bursts forth onto the stage with the heroine in a bewildering and contradictory manner: draperies, silk, perfume and golden rings appear, but chains do as well. To the dance, Pandora unites the action

---

97 *Prometej,* Act I, Scene IX (*Sobranie sočinenij* II, p. 118).

98 *Ibid.*, Act I, Scene XVI (p. 126).

99 *Ibid.*, Act I, Scene XVI (p. 126).

100 *Ibid.*, Act III, Scene III (p. 141).

of throwing handfuls of flowers, precious stones and, finally, a rain of rings, so as to cover the entire stage with them:

> Za doždem moim begite
> Kapli zolota lovite
> Na persty!
> Ėti kapli doždevye ...[101]

Just as the language of Prometheus is hard and cutting, so the language of Pandora is sweet and sinuous. Her words are actually sung:

> Voždelenno naslaždeń'e.
> [...]
> Ne izvedana igra.
> [...]
> Sladosť v pesne, radosť v pljaske ...
> [...]
> Naučitesja ljubit'! [102]

Even the violence of vengeance, at the height of her momentary triumph, takes on the tone of feminine jealousy:

> A, Prometej! ja otmščena. Moli,
> Menja otvergšij razdelit' s toboj
> Obryvistoe kamennoe lože
> [...]
> I Solnce posmeetsja nad toboj,
> Točaščim slezy pered nim, kak l'dina
> Navisšaja s gory, čto večno taet
> I ne istaet nikogda v ob-jat'jach
> Sžimajuščej tesnee žen zimy ...[103]

There are two facets to her persuasiveness: one deceitful and vindictive, the other profoundly loving. These two facets alternate up until the end. Just prior to surrendering - the crowd having been bewitched - Pandora attempts to carry to the extreme consequence the seduction of the seven young chosen custodians of the fire, urging them to act against their master:

> [...]
> Priblizites' že otvažnye potomcy

---

101 *Ibid.*, Act III, Scene III (p. 142).

102 *Ibid.*, Act III, Scene III (p. 140).

103 *Ibid.*, Act III, Scene IV (p. 154).

I pestuny nebesnogo ognja,
I vaši kop'ja v grud' zemli vonzite ...[104]

But when hér fate appears sealed, when the coming and the dissolution of the "dyad" is imminent, the dying Pandora becomes very gentle with Prometheus:

Moj Prometej vozljublennyj! Sveršilos':
Ja umiraju - i vol'na vpervye ...[105]

4.3. The chorality principle and the relationship between the chorus and the hero - mimetism - is present throughout the work, with the exception of the brief second act which represents the moment when the hero, exhausted and alone, suspends the action.

In the first act, the 'sobornost'' out of which the Titan emerges is each time represented in different forms: the chorus of the Oceanids, which precedes and prepares the entrance of Prometheus; the three Erinnyes; the two semi-choruses of the Nereids with Nereus between them; the seven youths, creatures of Prometheus, who speak one by one or all together.

The choruses of the Oceanids and the Nereids represent, respectively, the irreconcilable and the more accomodating aspects of the Titanic nature.

The first is expressed in a rhythm that is piercing and full of anguish, like that of the deaf thuds - echoing the sorrowful ones of the hammer - of the obstinate words of Prometheus as he proceeds in his work.[106]

Like the Oceanid chorus, the Nereid chorus is also in contrast with Prometheus. But whereas the first warns or is not in accord with the hero,[107] the second, especially through the words of Nereus who acts as the coryphaeus,[108] makes a vain attempt at reconciliation. Contrary to the song of the Oceanids, the song of the Nereids has a soft, undulating rhythm, and their voice falls into silence.

The cold and cruel words of the Erinnyes - to which the concise replies of Prometheus respond[109] - are the very voice of the protagonist's conscience and serve only to ascertain that which is taking place.

---

104 *Ibid.*, Act III, Scene IV (p. 154-55).
105 *Ibid.*, Act III, Scene VIII (p. 155).
106 *Ibid.*, Act I, Scene I (p. 109).
107 *Ibid,* Act I, Scene IV (p. 113).
108 *Ibid.*, Act I, Scene V (p. 115).
109 *Ibid.*, Act I, Scene VII (p. 116).

The elect youths of the fire represent various aspects of humanity who, from the very beginning, measure themselves against the work of the creator, or else they proceed on Prometheus's course, emphasising and underlining whatever he does.[110]

In the third act, the choral principle accompanying Pandora's dramatic crescendo is represented by the chorus of men and women, by the crowd and by the seven youths. Even the appearance of Pandora on the stage is preceded by a chorus - prostrate and impotent - which anticipates, contrastingly, the heroine's bristling vitality. Throughout the third act, changes of mood in the masculine and feminine choruses, the crowd and the elect youths accompany - harmoniously, less often conflicting - the evolution of the action.

It must be pointed out that the third act choruses also represent the masculine and feminine characteristics of the hero.

The chorus of women is gentle and not combative, if somewhat wistful. The chorus of men, echoing the first, has energetic tones even in pessimism:

Chorus of women: Kak privet iz ust rodimoj,
Zapach mil syroj zemli.
Chorus of men: V nedra noči neljudimoj
My nadeždy pogrebli.[111]

Chorus of women: My umrem? - Davno pora!
Chorus of men: My umrem? - Skorej k razvjazke![112]

Chorus of women: V serdce zybkie svireli
Čarovatel'no zapeli:
Žizn' izmenami krasna.

Chorus of men: Pust' celuetsja s Ljubov'ju
Smert', i roza pachnet krov'ju, -
Rascvetaet son iz sna![113]

The verses cited are examples of what we could call 'intersected mimetism' and 'parallel mimetism'. In the first instance, the dramatic representation acquires power from: the harmony between chorus and hero/heroine; from the action intersecting between a choral mass movement, which serves as a stimulus to the hero's movement, and the action of the hero which in turn precipitates the chorus in order to carry it from a situation of stagnation to

---

110 *Ibid.*, Act I, Scene XVI (p. 126-27).
111 *Ibid.*, Act III, Scene I (p. 134).
112 *Ibid.*, Act III, Scene III (p. 140).
113 *Ibid.*, Act III, Scene V (p. 144).

one of tautness in creative movement. In the second case, there is instead a parallelism between chorus and hero, in which each of the two proceed along his own given course. The drama is developed according to this systematic counterpoint. Examples, which could be multiplied, demonstrate just how the *Prometheus* is an interesting practical experiment in those theoretical principles at the basis of the 'theatre of the future' which was mentioned earlier.[114]

If the modern reader, used to greater movement in theatrical action, should find that the tragedy as a whole seems static, it is nevertheless impossible to deny that the dramatic force announced by the choruses and immediately resumed by the protagonists proves to be intense, pressing and, especially in the third act, fascinating.

4.4. Still to be pointed out is the presence in the text of two other elements which Ivanov had always advocated for the realisation of the modern theatre.

The first of these is the transparence, for the spectator, of the various components of the action.[115] Therefore of great interest are the numerous, precise indications for stage direction which, as intended by the author, should ideally be executed on various levels in such a way that several actions be carried on at the same time. In any event, his intention was that the stage space should be visible in its entirety to the spectator.

The second aspect is that of the re-iteration of a symbolic element as a guiding force of the whole drama. In the case of the *Prometheus*, the fire, an indispensable presence in each of the three acts, is the protagonist of the tragedy and it physically moves throughout the entire work: a demiurgic and itinerant witness in the first act; a burning altar in the second; a token of hope and redemption for the chosen sons in the final scene of the third act. Not only is it a concrete and visible element - it is also the object around which the tragedy unfolds. The protagonists speak of it, make projects around it and base their hopes on it.

The fire stolen from the gods, being above all the basis of the technical arts (čto svetit očam vo t'me i plavit med'), becomes the object of sacred ritual:

> [...] Svetoči v noči
> Vpervye slavjat ognennoe dejstvo,
> Ustavlennoe mnoj, daby preemstvom

---

114 Cf. par. 2.7.

115 Cf. *Revizor Gogolja i komedija Aristofana*, p. 396-397.

Svjaščennoj revnosti iz roda v rod
Svjatili ljudi dar, čto ja pochitil
S raskolotych perunami nebes ...[116]

This sacred fire is to be cared for by man as if it were a 'betrothed', it being the fire of hope and of liberation. And yet another fire, which Prometheus cannot multiply, is superimposed over the first one. The Titans are reduced to ashes by lightning, because they have devoured the flame of Dionysus. Prometheus forges men from out of the sparks which remain of Dionysus, in the hope of bringing his flame to earth:

Moich perstov ždala živaja perst',
Čtob razrešit' bogopodobnych plen
I svetu dnja vernut' ogon' Mladenca.
Ja byl tvorcom ich ...[117]

This is the flame which burns in the most secret of heavens and it is the sole divine essence to which Prometheus subjects himself and his creation:

Ne rabolepstvovat', no priobščat'sja
Starejšim v nebesach, i v nich Tomu,
Kto Sam v bogach i Sam v tebe, svobodnom, ...[118]

The gods are only reflections of this Dionysian fire's splendour. The creatures of Prometheus have confirmation of this in the enchanting tale of Pandora:

Stol' živ Sidjaščij na prestole tajnom,
Čto prizraki ego živee vas
Vo stol'ko krat, vo stol'ko vy živee
Pod glyboj neprozjabšego zerna.
Stol' svetel Tot, čto liš' očam orlinym
Razoblačennyj javstvuet - Kronid.[119]

But beyond being a symbolic element and metaphorical subject, the fire proves to be a protagonist from a linguistic point of view as well, being embodied in an extraordinary variety and iteration of terms: in addition to the very frequent *ogon'*, *plamja*, *svet (ognenosnyj*, *ognenosec*, *plamenet'*, *pla*

---

116 *Prometej,* Act I, Scene X (p. 119-20).
117 *Ibid.*, Act I, Scene IV (p. 112-13).
118 *Ibid.*, Act I, Scene XVI (p. 128).
119 *Ibid.*, Act III, Scene VI (p. 146).

menejuščij svetoč, *svetit'*, *prosvečennyj*, etc.), we find dozens of *požar*, *goret'*, *dym*, *iskry molnija*, and so on, and also the use of rarer words such as *fakel*, *pylanie*, *perun* ..,[120]

4.6. Richness of vocabulary is not, on the other hand, an exception in Ivanov. His language is always rich and multi-faceted. At times, he makes use of a plain Russian language, made up of commonly used words (particularly when from the mouths of men and women). More often (especially during the interventions of the divinities and during moments of greater solemnity in the monologues), the language is made up of archaic constructions, with use of obsolete words, Church-Slavonic terms and neologisms directly lifted from the Greek. And the whole comes to rest as in the magic of a kaleidoscope. Not, however, as a phantasmagoria for its own sake, but in ornate designs with which Ivanov wished to introduce the reader or the spectator - through the evocative power of words - into the world of the *realiora*: in a rich and changing form which, at least in the best of moments, succeeds in being saturated with messages and, at the same time, in articulating the different phases of the action's development.[121]

Also contributing to the modification, through rhythmic variations, of climate and tension in the action are Ivanov's use of metric devices,[122] used as well for the accentuation of the differentiation between the choral parts and the recitatives of the individual characters.

The monologues of Prometheus and Pandora and the dialogues between the two masks of the hero and the individuals emerging from time to time from the chorus are all rendered in loose iambic pentameters. However, in the dialogues it frequently occurs that the end of an intervention takes place

---

120 If, as V. Ivanov has insisted, realistic symbolism "seeks within things the mark of their value and ontological nexus, *realia in rebus*" (*Simbolismo*, in *Sobranie sočinenij* II, p. 657), the words themselves are, by their essence, *significantes* which lead the poet to express a higher reality. The ontological nexus hinted by the physical reiteration of fire, his message is rendered more pregnant by the repetition of words semantically linked with the concept of fire.

121 For an analysis of Ivanov's style, see the study by Annalisa Crone entitled *Poliphony in the Prose of Vjačeslav Ivanov: a Preliminary Consideration,* in *Cultura e memoria* I (cf. footnote 96). On certain aspects of his style, see also the article - relative especially to the difficulties encountered in translation - by Silvia Zanichelli, *Problemi di traduzione del 'Tantalo' in lingua italiana* (*ibid.*).

122 The metre of the *Prometheus* goes back, as Ivanov himself explicitly states, to Romantic models: "... romantičeskaja forma ego proizvedenija... rifmovannye strofy chorov i privyčnyj nam belyj stich dialoga, kak v Bajronovych misterijach." (*O dejstvii i dejstve,* p. 168)

in the middle of a verse and that the same verse is completed by the intervention of the interlocuter. In this way, 'duets', 'trios' and more complex polyphonies are formed. The dialogue in the first act between Prometheus and the Erinnyes who urge him on is one of the many examples of this:

Third Erinnys: Kovač, čto ty kueš?
Prometheus: Svoj plen. Molči.
First Erinnys: Vina - roždenie.
Second Erinnys: Grech sveršen'e.
Third Erinnys: Zlo - uščerb.[123]

The choruses, on the contrary, which are always in rhyme, have variable metric characteristics.

The chorus of the Oceanids - representing the Titanic energy - has a trochaic rhythm, with verses of varying length arranged in a symmetrical manner. This symmetry, accentuated by the rhyming pattern (*abc abc*), is also graphically rendered, as may be observed at the beginning of the tragedy:

My vyi ne klonim
Pod igo Atlanta,
No mjatežimsja nivami zmej;
I ropščem, i stonem
V beregach adamanta,
Prometej![124]

The chorus of the Nereids - representing the Titanic element open to compromise and conciliation - is composed of meters which initially sound like weakened iambic tetrameters but which progressively reveal their anapestic nature. In the intervention of Nereus, between the two semi-choruses, the anapestic rhythm unmistakably emerges with the alternation of rigorously anapestic tetrameters and dimeters:

Nereids: My - svetlye devy dalekich pučin,
Zerkal'nost' zybej i zatiš'e glubin.
Nam ljubo, kupajas' v bezbrežnoj kupeli,
Rezvit'sja, mutit'sja v božestvennom chmele.
[...]

Nereus: O Titan-Prometej! Ty pochitil ogon'
Iz nebesnoj nevoli;

---

123 *Prometej,* Act I, Scene II (p. 110).

124 *Ibid.*, Act I, Scene I (p. 109).

No ne budet pogon, - vozveščaet Nerej,
'Car' božestvennoj soli.[125]

Echoing this wave-like rhythm is the passage from the rhyming couplets to the alternated ones in the semi-choruses, and the presence of leonine rhyme in addition to normal alternated rhyme - in the sung speech of Nereus.

Finally, the choruses of men and women in the third act are also composed of verses of which the metrical structure presents symptoms of systematic marking alteration in opposition to the one previously marked. Here the entries of the single verses are anapestic, but this does not prevent the iambic trimeters from establishing their rhythm.

The rhythm in these choruses is more varied, just as the arrangement of the rhyme is more varied.[126] This fact is associable to the extraordinary dynamism and variety of the positions which characterise the relationship between the choruses themselves and the solo character: Pandora.

4.7. I would like to make one final observation - which may be little more than a game - concerning the correspondence between the dynamism of the tragedy under examination and the abstract scheme with which Ivanov once described the process of Dionysian ascent and descent in the formation of the work of art.[127]

---

125 The metric scheme is therefore as follows:
a) for the Nereids, tetrameters in which there is a sort of transformation from iambs into anapaests (the first foot is always an iambus):

⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

b) for Nereus, anapaestic tetrameters, tailed with dimeters which are also anapaestic:

⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

126 The two choruses are often symmetric: they can be alternated with the same rhyme scheme (*ab*...); otherwise, the rhyme of the chorus of women always proves to be of the *ab ab ccc* type, to which the men respond *aaa bc bc*. When Pandora is inserted into the chorus, she herself takes up the rhyme which has been left in suspension alternately by the chorus of women and that of men.

127 *O granicach iskusstva* (Conference held in Petersburg, the text of which was later published in *Trudy i dni* VII, 1913; *Sobranie sočinenij* II, pp. 628-651).

The phases of this process are as follows:

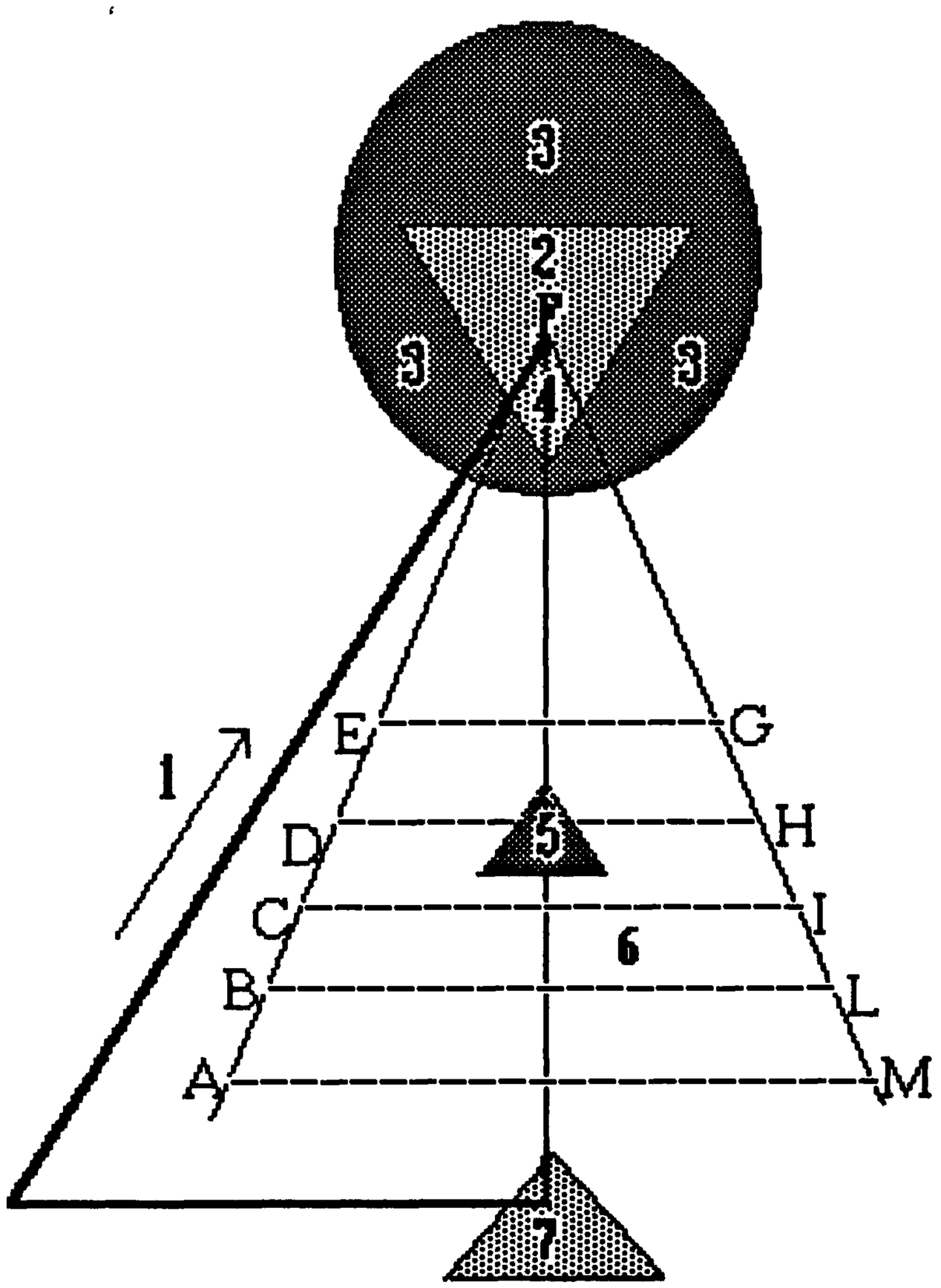
Line of ascent - Conception of the work of art:
1. Dionysian excitation
2. Dionysian epiphany - intuitive contemplation or understanding
3. Catharsis, conception
Line of descent - Birth of the work of art:
4. Dionysian excitation
5. Apollonian dream - reflection of the moment of intuition in the memory
6. Dionysian excitation
7. Embodiment in art

Ivanov also provided a scheme, without however linking it with the previous one, of the sequence of events represented in the *Prometheus*.[128]

First act (choral): A) The smith forges; B) Appearance of the marine god; C) Attac by Avtodik; D) Dramatic action of the fire and lighting of the altar, teaching by Prometheus and oath of the torch-bearers; E) Funeral banquet and institution of navigation.
Second act (in solitude): F) Agony of Prometheus.
Third act (choral): G) Seeding ritual; H) Feast of the roses and distribution of gifts, teaching by Pandora and popular voting; I) Killing of Pandora; K) Apparition of the goddess of the underworld; L) The smith is chained.

The superimposition of the two graphic representations (corresponding, respectively, to the isosceles triangle AFL and the right-angled triangle outlined with heavy borders) has been undertaken in the following diagram. Indicated in it are the stages of the creative process. In the same diagram, the ascending and descending phases of Prometheus's action are distinguished according to Ivanov's indications. A corresponds to L, B to K, C to I, D to H, E to G, while the point F of the triangle marks the culmination and the breakdown of the Titanic ascent.

128 *O dejstvii i dejstve*, pp. 168-169.



As can be observed, the correspondence between the two schemes is nearly complete, which further serves to illustrate - if not to demonstrate - the point to which Ivanov desired the verification of his formulations of aesthetic theory in the reality of his poetic writing.

КОНСТАНТИН ГЕРАСИМОВ · ТБИЛИСИ

Сонет Вячеслава Иванова *Поэт* в русской поэтической традиции

I

Сонету суждена была в европейской, а следовательно и в мировой поэзии особая, выдающаяся, уникальная роль. Эта «твердая форма», долго воспринимавшаяся как жанр любовной по преимуществу лирики,[1] приобрела в процессе эволюции функцию жанра лирики интеллектуальной, становясь в вершинных своих проявлениях строфой поэтов-мыслителей.[2] В полной мере относится это и к русскому сонету, преодолевавшему на протяжении XVIII, а отчасти и первой половины XIX века явную принадлежность к традиции певца Лауры и достигшему своего расцвета в качестве жанра высокой, философской поэзии в творчестве блистательной плеяды поэтов Серебряного века. Разумеется, мнение Эммануила Райса о русской поэзии как о «вообще бедной сонетами»[3] далеко не бесспорно: о богатстве сонетной традиции русской поэзии свидетельствуют как увидевшие за последние годы свет, так и готовящиеся к печати весьма внушительные антологии русского сонета. Истина на стороне составителя двух из них - Б. Романова: «Сонет в русской поэзии - вполне органичен-

---

1 «В языке той эпохи слово «с о н е т» помимо его общепринятого смысла часто употреблялось также в значении «стихотворение о любви» (А.Н. Горбунов. *Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников*. В кн.: *Английская лирика первой половины* XVII *века*. М., 1989, с. 14).

2 Споры о том, является ли сонет «твердой формой» или жанром, достигшие своего апогея на II Всесоюзном симпозиуме по проблемам теории и истории сонета в Тбилиси в 1989 году, беспредметны. Эта строфа, строящаяся ф о р м а л ь н о в соответствии с требованиями канона, ф у н к ц и о н а л ь н о (при бесконечном многообразии содержания) утвердилась как жанр высокой поэзии.

3 Э. Райс. *Максимилиан Волошин и его время*. В кн.: Максимилиан Волошин. *Стихотворения и поэмы в двух томах*. Париж, 1982-1984. Т. I, с. LVII.

ная форма, и лучшие русские сонеты - яркая страница отечественной и мировой поэзии».[4]

Одним из блестящих мастеров русского сонета был Вячеслав Иванов. Его перу принадлежит более четверти тысячи оригинальных образцов этого жанра. Для сравнения: у М. Волошина - 74, у В. Брюсова - 108, у К. Бальмонта - свыше 543.[5] Одни лишь цифры - без обращения к идейно-эстетическому богатству этой части поэтического наследия - красноречивое свидетельство внимания, уделявшегося сонету четырьмя выдающимися русскими поэтами XX века.

В сонете воплощал Вячеслав Иванов глубочайшие свои раздумья, ему доверял сокровеннейшие переживания; неоконченным сонетам *Exit Cor Ardens* и *Из глубины Тебя любил я, Боже* суждено было сыграть в личной жизни поэта особую, почти мистическую роль; последним - предсмертным - стихотворением Вячеслава Иванова был сонет *Прилип огнем спадающий хитон*... Сонетарий Вячеслава Иванова характеризуется отчетливо выраженным тяготением к объединению в дисонеты, триптихи, сонетные разделы сборников стихов, циклы; вершинами этой тенденции предстают два венка сонетов.

В разделе *Сонеты* книги пятой - *Rosarium* - сборника стихов *Cor Ardens* - и сонет *Поэт*, вполне достойный особого внимания.

Итак, сонеты Вячеслава Иванова - неотъемлемая и важная часть его поэтического наследия, навсегда вошедшего в золотой фонд русской поэтической культуры. И на них, разумеется, лежит неизгладимая печать творческого «я» поэта: его выдающейся эрудиции, причастности к глубинам европейской культуры, утонченности вкуса. В то же время многие из идейно-эстетических ценностей, почитавшихся символистами вечными и нередко обретавшие воплощение в сонетарии Вячеслава Иванова, таковыми не оказались. Это то искусственное высокопарно-многозначительное по форме и надуманное по сути дела, что занимало воображение теоретиков символизма, но сегодня мертво.

Далее отметим виртуозность поэтической техники, мастерства, первозданную мощь языка, не утратившего кровной связи с про-

---

[4] Б. Романов. Примечания к кн.: *Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII - начала XX века.* М., 1983, с. 445.

[5] По неполным данным, не учитывающим публикации в периодических изданиях и архивы. Данные о сонетах Бальмонта - по статье Л.Е. Ляпиной *Сонеты К. Бальмонта*, готовящейся к печати.

шлым: «Родная речь певцу земля родная: В ней предков неразменный клад лежит» (сонет *Язык*, называвшийся в первом варианте *Поэзия* и имевший эпиграф «И Слово плоть бысть»). Но вместе с тем, вернее вопреки этому - излишняя велеречивость в духе позапрошлого века, пышность узоров жреческого «плетения словес», «красноречия в аттическом, или флорентийском, или веймарском вкусе», - всего того, что «делает облик поэта сознательно и подчеркнуто архаичным».[6]

Символизм и - язык допушкинской эпохи... Что же, такова была позиция Вячеслава Иванова; достойна она осуждения, восхищения, удивления или подражания - решать каждому для себя. Архаичность языка поэзии Вячеслава Иванова давала возможность пародистам создавать свои опусы: представляется справедливым дать возможность - по принципу *audiatur et altera pars* - привести здесь мнение иного рода:

> Не бойся старых слов. Собой бесстрашно будь.
> И старые слова, седым крылам орлиным
> Подобные, взнесут тебя к родным вершинам;
> Их царственный полет не может обмануть.
>
> В порыве - творчество. Ни мыслей устарелых,
> Ни слов отверженных, ни чувств отживших нет,
> Когда вещает их и верит им поэт.
>
> (С.К. Маковский, сонет *Современнику*)

При всем многообразии форм, тем, идей, образов, при всем том, что в поэзии Вячеслава Иванова принадлежит уже прошлому, а что бессмертно, несомненно одно: в лучших своих образцах она мудра. Можно относиться по-разному к достоинствам или находить недостатки в поэзии Вячеслава Иванова. Однако, к счастью, те времена истории отечественной культуры - а вернее отечественного бескультурья, - когда проявление даже самой скромной эрудиции предписывалось считать чем-то враждебным «установкам», чем-то противоречащим самому духу так называемой поэзии так называемого социалистического реализма, уже позади, и, надо надеяться - навсегда. Понятны ли, нужны ли современному читателю стихи Вячеслава Иванова, полагавшего в своем прекраснодушии, что противостояние поэта и черни не вечно? Вероятно, каждому - свое, однако расти

---

[6] С.С. Аверинцев. Предисловие к кн.: Вячеслав Иванов. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1978, с. 22 и 19.

до понимания поэзии Вячеслава Иванова - если и не до любви к ней - отнюдь не предосудительно. Заметим здесь, что нашим издательствам, выпустившим единственный сборник стихов Вячеслава Иванова в 1976 году, да и то мизерным тиражом, понадобилось шесть десятилетий для освоения этой элементарной истины. Более полувека музе Вячеслава Иванова - его «лирнице соборной» - вход на собрания наших редакционных коллегий был заказан...

Сонеты Вячеслава Иванова принадлежат к классическим образцам этого жанра и при нередкой архаичности изобразительных средств обладают не только археологической ценностью. Многочисленные примеры обилия односложных слов в строке (так в сонете *Внутреннее небо* - да к тому же в финальной, «замковой» строке его - десять (!) односложных слов, в 3 и 13 строках сонета *Полет* - соответственно 9 и 10 слов); обилие сверхсхемных ударений, скопление согласных и пренебрежение к неудобопроизносимости их стыковки, подчас нарочитое (чего стоит, к примеру, в сонете *Populus Rex* столкновение согласных «держаВСТВ ВЛастительно...); номенклатурность перечислений (блоковскому «Ночь, улица, фонарь, аптека» далеко до строки сонета 2 из тех двух, что в *Памяти Скрябина* : «Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир») - все это особенности поэтической техники Вячеслава Иванова, не являющиеся прямыми нарушениями сонетного канона. Отнесем к последним (ограничив количество приводимых примеров одним-двумя) несовпадение пятой строки магистрала с четырнадцатой четвертого и первой пятого сонетов в *Венке сонетов*; слияние катренов в одно синтаксическое целое (*Алкание, Плоть и Кровь* - I); слитное написание терцетов (*Печаль полдня*); терцеты на две рифмы вместо трех (та же *Печаль полдня, Когда вспоит ваш корень гробовой... , Порог сознания*); нарушение канонической схемы рифмовки катренов (вновь *Печаль полдня, Поэт*); повторение значимых слов (триптих *Подражания Платону* - 2: «музой» и «музы»; *Поэт*: «лавр» и «лавровый», «плющом» и «плющ»). Сонеты на одни женские (*Вечеря, Леонардо, Лунный плен*) или мужские рифмы нарушением канона считаться не могут, хотя они вне традиции русского сонета.

II

Одна из традиционных функциональных ипостасей сонета - воплощение представлений автора о сущности поэтического творчества и миссии поэта. Важнейшее, ключевое значение произведений

этого рода - для автора, читателя, критика, историка литературы - очевидно. Очевидно и то, что сказанное относится и к Вячеславу Иванову, к его стихам - в том числе сонетам - о поэте и поэзии, среди которых наиболее примечателен во многих отношениях сонет *Поэт*. Это и закономерное, и своеобразное явление в истории русской поэтической - и не только поэтической, но именно сонетной традиции в ряду сонетов подобного рода - А.А. Дельвига (*Вдохновение*), Д.В. Веневитинова (*К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья... , Спокойно дни мои цвели в долине жизни...*) , В.И. Туманского (*Поэзия*), А.С. Пушкина (*Поэту*), М.Д. Деларю (*Поэт*), Е.П. Ростопчиной (*Когда непогода в лесу забушует... , Бывают дни - я чую: вдохновенье...*), В.И. Соколовского (*К деве-поэту*), М.И. Максимова (*Поэт, Вдохновение*), А.А. Фета (*К памятнику Пушкина*), А.Н. Майкова (*Оставь, оставь! На вдохновенный...*), В.Я. Брюсова (*Сонет о поэте*), И.А. Бунина (*На высоте*), С.К. Маковского (*Современнику*), Ю.Н. Верховского (*Широкой чашей быть - хмельным вином...*), К.Д. Бальмонта (*Умей творить*), М.А. Волошина (венок сонетов *Corona Astralis*). В ряду этом, представленном произведениями и малых, и великих поэтов (перечень можно было бы расширить и продолжить), сонет Вячеслава Иванова *Поэт* достоин особого внимания. Связанный генеалогически с русской поэтической (и сонетной) традицией, он в то же время запечатлел черты индивидуального «я» автора, его творческого *credo* и его личной судьбы:

ПОЭТ

В науке царственной, крепящей дух державный,
В повиновении, сей доблести владык,
Ты Музами, поэт, наставлен и привык
Их мере подчинять свой голос своенравный.

Зане ты сердце сжег и дал богам язык,
Тебе судили лавр, пророческий и славный,
С плющом, что Пинд взрастил и Киферон дубравный
Вещуньи Памяти и матери Музык.

И твой безумный плющ и ужас твой лавровый
Улыбкой озарив Авроры пурпуровой,
Венчальный пламенник вознесшему в ночи

В листву священную вплетают три Хариты, -
За то что недр земных ты пел земле лучи, -
Божественный цветок престольной Афродиты.

Первое, что обращает на себя внимание в этом сонете - перенасыщенность его именами и образами античности. Античная культура, в частности, в мифологической части своего наследия была неотъемлемой частью русской поэтической культуры на протяжении двух столетий, владела она и воображением русских поэтов Серебряного века, причем не только Вячеслава Иванова (для которого изучение античной филологии было делом жизни), Брюсова, Волошина, Мандельштама... Некогда кое-кто из современников Вячеслава Иванова позволял себе с немалой долей иронии оценивать его чрезмерную «углубленность в миры древних культур» и воспринимать его Музу как Дельфийскую Сивиллу с Невского проспекта...[7] Были в те времена у многих и мрачные предчувствия эсхатологического характера, многие слышали уже топот «грядущих гуннов». Действительность, однако, оказалась мрачнее прогнозов. Среди бесчисленных актов варварства насильственное изъятие античного пласта из сферы образования - да и из всего культурного обихода нашей страны, мотивировавшееся некогда доводами вульгарно-социологического толка, было одним из факторов - пусть не самым значительным - из способствовавших изоляции русской культуры послереволюционных десятилетий от европейской, а следовательно ее неизбежной и очевидной деградации. Общеизвестны, впрочем, трагические последствия пренебрежения сокровищами и своей - отечественной духовной культуры.

В 14 строках сонета *Поэт* - Музы, Пинд, Киферон, Хариты и Афродита, да еще римлянка Аврора; из глубин подтекста более или менее отчетливо проступают Аполлон, Дионис, Мнемосина, Гименей, Деметра, Персефона... Сонет этот - целый мир, замкнутый в гармонической завершенности, но в то же время связанный тысячами уз своего метафорического бытия с бесконечностью бытия внешнего. О сложности и многообразии этих связей - явных или таимых подтекстом, свидетельствует каждая строка, если не каждое слово сонета, в аллегорически-символических глубинах которого много больше того, что лежит на поверхности. В системе образов *Поэта* многое традиционно, освящено опытом былого - подчас классического; многое индивидуально.

---

[7] См. об этом: Е.В. Ермилова. *Теория и образный мир русского символизма*. М., 1989, с. 133.

III

В первой же строке сонета *Поэт* поэзия предстает «наукой», хотя и «царственной». Не только даром свыше, даром богов, «божественным глаголом», и не только плодом стихийного исступления. Поэзия - труд, и если Вячеслав Иванов не сравнивает свою мечту с «верным волом», как Брюсов, все же между сказавшим о себе «Музыку я разъял, как труп. Поверил Я алгеброй гармонию» и Вячеславом Иванов , кто «привык», по словам сонета, «В повиновении, сей доблести владык, Их [Муз - К.Г.] мере подчинять свой голос», разница велика.

И в вызывающем сравнении Брюсовым своей мечты с волом - нечто от «доблести владык»; прекрасен его гимн труду - «...согнут над белой страницей, - Что сердце диктует, пиши» (*Работа*), ведь «...бриллиант невидим нам, пока Под гранями не оживет в алмазе», ибо поэзия - труд подчинения мерам ее науки, ведь только

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.
(*Сонет к форме*)

Гордясь своей ипостасью Учителя, Вячеслав Иванов гордился и правом повиноваться наставлениям учительниц-Муз...

Итак, поэзия - наука, Музы же - наставницы в ней, а не только вдохновительницы; поэзия - умение подчинять их «мере» полет вдохновения, «усовершенствуя плоды любимых дум». Не то, не то во многих других стихах Вячеслава Иванова, близких по содержанию строкам *Поэта*... В них - освященное давней традицией аллегорическое изображение поэтического творчества как воспарения ввысь, вдохновенного полета:

Ты, ты, Поэзия! Ты с лирой вдохновенной
Одна взяла в удел могучих два крыла,
Чтоб к Истине парить дорогой дерзновенной!
(Сонет *La Stanza della Disputa*)

Ведет тропа святая
В заоблачные сны.
(*Поэты духа*)

И в дыме жертв парит к Престолу
Земли бескрылая хвала,
Как Ганимед, уснувший долу,
Проснувшийся в когтях орла.

(*Послание с берегов Колхиды*)

Парению этому посвящен целиком сонет *Полет*:

Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,
Чрез ночь немых судеб и звездный сон веков...

Поэт, как полагал Вячеслав Иванов, не может не быть мудрецом, а мудрость - дар небес:

Мудрец познал, один, дар целостный очей:
Он, пристальный, вперясь в устав светил нетленный,
Мятежный дух мирит и разрешает пленный, -
И, сын горящих сфер, он - отклик их лучей.

(Триптих сонетов *Подражания Платону - 2*)

«Звездный хор ночей» (там же) с незапамятных времен приковывал внимание поэтов; «астрономические» аспекты русской поэзии от Ломоносова до Брюсова необозримы. Нередко полет вдохновения уносил и Вячеслава Иванова в звездные выси -

Через мрак - туда, где молкнут бури,
К недвижным ледяным звездам.

(*Ты царским поездом назвал...*)

или:

... к Утренней Звезде летя сквозь строй эфирный...

(Сонет *Сны*).

Хотя во многих других стихотворениях - и сонетах - Вячеслава Иванова «Святит в крылатом сне ладья живая Богу И лепет паруса, и свой полет прямой» (*Поэзия, ты - слова день седьмой*), хотя поэзия для него – «невинное ладо эфира» (*Поэзия*), хотя «Все может обручить С эфирным строем лира» (*Туча*) и посему «Поэзию, златом повиту, Соткал светоструйный эфир» (*Рождение поэзии*), обращения к «Всезвездной Музе» (сонет *Поэты мглы, мы в поздних песнях ловим...*) в *Поэте* нет, как нет и сравнения поэтического вдохнове-

ния с полетом, столь характерного для всей русской поэзии определенного периода ее истории: «Образ полета, высоты, небесного простора почти неизбежно возникает в стихах о поэтическом вдохновении»[8] русских поэтов той поры. Сравнению этому - если говорить лишь о сонетах - воздали в свое время должное Дельвиг, чей «восторженный пиит» - «Блуждающий один под небесами» (*Вдохновенье*); Веневитинов: «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья, На крылиях любви несется мысль моя: Она затеряна в юдоли заточенья, И все зовет ее в небесные края» (*Сонет*); В. Соколовский, призывавший: «Так вверх и вдаль!... А даль то ведь какая! Святый глагол, безбрежность рассекая, Дарит ее!... Смелей же вдаль, поэт!...» (*К деве-поэту*); М. Деларю, чей «Певец вдохновенный [...] Взлелеянный небом [...], к небу парит» - в итоге, «Отважно доверясь могучим крылам, Сын неба умчится к надзвездным странам И с ангельским ликом сольет свое пенье» (*Поэт*); Е. Ростопчина: «...я мечтаю, - и, душу врачуя, Поэзия крылья и мощь ей дает!...» (*Сонет*). Все эти примеры - из истории русского романтического сонета первой трети XIX века. Традиция была продолжена (после периода относительного забвения и упадка искусства сонета во второй половине XIX века) современниками Вячеслава Иванова, и в особенности им самим - не только в сонете *Поэт*...

Что же касается «царственности», «державности» науки поэзии, то аналогия с пушкинским «ты - царь...» здесь неизбежна. Повиновение же, подчинение «мере» царственной науки отнюдь не умаляет гордости поэтов, их «доблести владык». Как нельзя более уместно вспомнить здесь строки сонета Гете *Natur und Kunst* :

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Мнение о том, что объем сонета, «размер его стесненный», ограничивает возможности поэта, укладывая его на прокрустово ложе этой формы, - довольно распространенное при всей его непрофессиональности. Знаменательно, что у сонета Ю.Верховского *Широкой чашей быть - хмельным вином* - эпиграф из Вячеслава Иванова. Приведем терцеты этого сонета:

---

[8] К.С. Герасимов. «*Сонет о поэте*» *Валерия Брюсова*. В сб.: *Брюсовские чтения 1983 года*. Ереван, 1985, с. 87.

Широким небом быть - и обнимать
За солнцем солнце синевой нетленной,
И, распростершись, течь вокруг вселенной.

Широкой песней быть - себе внимать
И шириться так властно и раздольно,
Чтобы сказать самой себе: «Довольно».

Поэт - Мастер, Владыка, Царь: «Покинь земные плены, Воссядь среди царей» (*Поэты духа*). Ими делает его не пренебрежение мерами царственной науки, но следование им. Не относится ли это в большей степени, чем к чему бы то ни было, к строгим канонам классического сонета? И как бы ни называл себя поэт: Владыкой ли, как Вячеслав Иванов, Мастером ли, как Гете, - или Подмастерьем «словесного святого ремесла», как М. Волошин, верно одно: «Для ремесла и духа - единый путь: Ограниченье себя» (М. Волошин, *Подмастерье*).

Музы Вячеслава Иванова - наставницы, что вовсе не вредит, по мнению поэта, их божественной природе:

> Боги не покидают людей в их играх; люди в своих песнях и сказах не могут обойтись без богов [...]. Музы [...] ручаются за лирического поэта, повинующегося в самой свободе своей их тонким внушениям, ими движимого, ими вдохновляемого.[9]

Представление о божественной природе поэтического творчества уходит корнями в доантичные дали времен; в русской поэзии между Жуковским - «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» (*Камоэнс*) с Пушкиным - «Веленью Божию , о Муза, будь послушна» - и Ивановым-поэтом преемственность явная, на какие бы у Иванова-теоретика авторитеты она ни опиралась. Определение его «Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созиждденной» (*Мысли о поэзии*, III, 668), не слишком отличается от слов Вергилия «Numine afflatur» - «божеством вдохновляемая» - о поэзии...

В русской сонетной традиции поэзии как «божественному глаголу» воздано должное: у Д. Веневитинова, к примеру, источник вдохновения - «чистый Дух» (*Сонет*); у М. Максимова она - «свет

---

[9] Вячеслав Иванов. *Мысли о поэзии.* В: *Собрание сочинений*. Т. III. Брюссель, 1979, с. 653. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы (том I вышел в 1971 г., II - в 1974, III - в 1979, IV - в 1987).

божественных видений» (*Поэт*) и «огонь небес священный», вдохновение же именуется «небесной вестью» (*Вдохновение*); у М. Делярю поэзия - «неба глаголы» (*Поэт*); у А. Майкова мы встречаем «образ Музы неземной» (*Оставь, оставь! На вдохновенный...*). Вторил своим предшественникам и К. Бальмонт, обращавшийся к поэту со словами «Среди людей ты божества наместник, Так помни, чтоб в словах твоих был Бог» и «Умей хотеть - и силою желаний Господень дух промчится по струнам» (*Умей творить*).

Обратимся, наконец, к программному стихотворению *Подмастерье* Волошина - одного из наиболее близких Вячеславу Иванову по духу русских поэтов. К постигшему,

> Что всюду - и в тварях, и в вещах - томится
> Божественное Слово,
> Их к бытию призвавшее,
> Что ты - освободитель божественных имен,
> Пришедший изназвать
> Всех духов-узников, увязших в веществе,

- очень трудно обратиться со словами «поэтом можешь ты не быть» - вне всякой зависимости от того, позволяет ли ему долг гражданина верить в «духов, увязших в веществе», либо строго запрещает на данном историческом этапе сей мракобесный образ мыслей.

Парадоксальности понимания поэтического творчества как науки и одновременно - дара свыше Вячеслав Иванов не признавал, «В разумном рвении дружася с Музой красной...» (*Подражания Платону* - 2). Так или иначе, но в отличие от В. Туманского, полагавшего в своем сонете *Поэзия*, что «...мир не знает, кто она, Сия певица неземная», Вячеслав Иванов при всем прилежании в науке Муз-наставниц, все же твердо «знал» (об успехах научной психологии художественного творчества, достаточно скромных и ныне, в его времена говорить не приходится), что творческий дух - не только плод учения, не только достигнутое, но и дарованное...

В сонете Пушкина *Поэт! не дорожи любовию народной*, по мнению Вячеслава Иванова, «дар поэта ознаменован атрибутом пророчественного треножника» напрасно, т.к. это стирает грань между «идеальным видением» и «ясновидением» (*Мысли о поэзии*, III, 659).

При всем несходстве подтекста заслуживают быть поставленными рядом строки Лермонтова «Твой стих, как Божий Дух, носился над толпой» и Вячеслава Иванова «Как было древле, - глубь заповедная Зачатий ждет, и дух над ней кружит» (*Язык*), хотя бы речь в них шла о разных днях творения. Итак, поэт - тот, кто идет к своей цели путем познания, науки; поэт - тот, кто им родится; поэт - наперсник Муз, вдохновляемый свыше. И, наконец, поэт сам - творец, создатель своей - поэтической - вселенной, тот, к кому Вячеслав Иванов обращается с призывом:

И сокровенное Явленьем облеки,
И Несказанное Глаголом!
.....
Будь новый Демиург!...

(*Творчество*)

При всем этом, хотя бы в поэзии Вячеслава Иванова творческий дух поэта и носился над океаном бытия как Дух Божий, процесс обучения искусству полета отнюдь не исключается, поскольку поэзия - «наука»... Круг тем «поэт и поэзия» в стихах и теоретических изысканиях Вячеслава Иванова - на первом плане. Он сложен, многоаспектен и достаточно противоречив. «Разумность» дружбы с «Музой красной» - поскольку, как Вячеславу Иванову представлялось, у Софии больше лада с поэтом, чем с мудрецом, - особого рода:

Поэтом тот родится, с кем
София вечная играла

(*Римский дневник*)

В сонете *Веневитинов* из цикла *Плеяда* Л. Гроссман писал:

Быть может, первый пламенник Софии
Он в срубленных часовенках России
От эллинских лампад затеплить мог.

Если Вячеслав Иванов и не был первым, «пламенник» его - один из ярчайших в России.

В 1903 г. в Париже Вячеслав Иванов был в числе присутствовавших на докладе Брюсова, являвшемся, по сути дела, манифестом русского символизма и опубликованном позднее в значительно сокращенном и переработанном виде под заглавием *Ключи тайн* в No 1 *Весов* за 1904 год. В полном виде текст этого доклада не опублико-

ван до сих пор. В письме к Брюсову Вячеслав Иванов писал: «Против Вашего реферата в Париже я мог бы возразить: искусство - не *ancilla* Познания» (III, 710). Очевидно, Вячеслав Иванов имел в виду следующее место доклада Брюсова:

> К [...] мысли, что искусство есть особая форма познания мира и притом в его ноуменальной реальности, а не в феноменальных проявлениях подступали многие мыслители. С полной ясностью она уже намечена в учении Платона. Шиллер говорил, что «Врата Красоты ведут к познанию». Наконец, таков смысл всего сказанного о искусстве Шопенгауэром. Шоп[енгауэр] видел в искусстве познание того, что он называл идеями...[10]

Прочитав *Ключи тайн* в *Весах*, Вячеслав Иванов писал Брюсову:

> ...искусство для меня преимущественно творчество, если хотите - миротворчество - акт самоутверждения и воли - действия, а не познание [...], дело личного, безвольного, вселенского воления (III, 711).

Лично-вселенское безвольное воление - подобное определение творческого акта, допуская сколь угодно каких угодно толкований, к нашему пониманию его сущности не прибавляет ничего, хотя бы брюсовское представление об искусстве как познании и не представлялось исчерпывающим.

Еще один аспект первого катрена сонета *Поэт* - «царственность» науки поэзии, неизбежно предполагающая одиночество избранника. Пушкинское противопоставление Поэта («Ты - царь: живи один») черни (постоянный эпитет, прилепленный нашим казенным литературоведением к черни тех времен, - «светская» - фиговый листок лицемерия) характерно и для современников Вячеслава Иванова. Завет Пушкина - не дорожить любовью тех, кто «...плюет на алтарь, где твой огонь горит» (см. также сонет А.А. Фета *К памятнику Пушкина* - о тех, «Кому печной горшок всех помыслов предел»), нашел отклик в поэзии Бунина, чей сонет о сонете - «Лишь для того, кто на вершине» (*На высоте, на снеговой вершине...*); Брюсова (*Сонет о поэте, Моисей*); Волошина, чьи строки об «изгнанниках, скитальцах и поэтах» в *Corona Astralis* - «Со всех сторон из мглы глядят на нас Зрачки чужих, всегда враждебных глаз». Со времен Дельвига (поэт в его сонете *Вдохновение* - «один под небе-

---

[10] Цитируется по брюсовскому автографу его лекции в Париже в 1903г. (собрание автора, Тбилиси).

сами») и Лермонтова с его побиваемым каменьями Пророком эта тенденция русской поэзии (при наличии, разумеется, и иных) была достаточно выразительной.

Однако Вячеслав Иванов, веровавший с наивной искренностью многих русских интеллигентов («Слушайте музыку революции» Блока и Христос его *Двенадцати* - того же происхождения) в «соборность», в «богоносность» своего народа, в приобщение поэта «родимой стихии» и во многое подобное этому, гордым одиночеством не упивался, а утверждал в статье *Поэт и чернь*, что «Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве» (I, 714). Оставив в стороне вопрос о том, следует ли писать слово «чернь» с заглавной буквы, восстановим в памяти исторические судьбы блистательных представителей русской поэзии последних - предреволюционных - десятилетий ее существования.

Вспомним о судьбе вынужденных расстаться с родиной Бунина, Бальмонта, Ходасевича, Северянина. Конечно, Вячеслава Иванова - и многих других. Вспомним о загубленных Гумилеве, Блоке, Есенине, Клюеве, Нарбуте, Мандельштаме, Цветаевой и многих других, о переживших себя Брюсове и Андрее Белом; о Сологубе, Кузмине, Волошине и Ахматовой, обреченных на безмолвие... «Дионисийское», стихийное слияние поэта с народом в единое «соборное» «хоровое начало» оказалось, как и следовало ожидать, утопией, проблему «Поэт и чернь» суждено было решать не поэтам. Голоса истинных поэтов умолкли, а новым голосам дозволено было слиться в дозволенном хоре - но уже не в «соборе», а в казарме, славя собственное одичание.

Понимание происходящего к Вячеславу Иванову приходило постепенно и не без колебаний:

От звезд зажги, уединенный, свечи!
Твоей тоске не будет гордой кельи
На праздничном, на людном новоселье;

Ни слов ответных в новозданной речи,
Но все, что дух таит, ревнуя к людям,
Всем миром мы полюбим - иль забудем.

(Сонет *Поэты мглы, мы в поздних песнях ловим...* , 1917-1918 г.)

«Полюбим иль забудем»... Верно, что

> в истории русской литературы послепушкинских времен едва ли есть другой период, настроение которого стало бы для нас таким чуждым и далеким, ушло бы в прошлое так невозвратно, как вовсе не столь уж давняя волна декадентства начала века.[11]

Трагедия, однако в том, что вместе с декадентской мистической бутафорщиной - поветрием времени - ушла в прошлое значительная часть высочайшей (в частности, поэтической) культуры этой предзакатной эпохи - и насильственно изъятая из обращения, и ставшая недоступной новому - примитивному - читателю. Ненужной, по мнению распоряжавшихся судьбами «нового, большого, всенародного искусства», оказалась родине Вячеслава Иванова и его поэзия. Будем надеяться, что времена этих распорядителей с их мнениями миновали навсегда.

Остается сказать еще нечто о первом катрене сонета *Поэт*: в его последней строке «мера» Муз и подчинение ей «своенравного» голоса Поэта - не подчинение ли канонам аполлонической гармонии стихийного, хаотического, «своенравного» дионисийского поэтического порыва? Противопоставление «аполлинийского» (так у Вячеслава Иванова) и дионисийского начал в искусстве - одна из излюбленных областей интересов современников Вячеслава Иванова и в особенности его самого. «Обаяние Дионисово сделало его властителем наших дум и ковачом грядущего» (*Ницше и Дионис*, I, 716) - таково мнение Вячеслава Иванова о Ницше. Аполлонические начала искусства - «оформливающие, скрепляющие и центростремительные» (I, 718), были присущи творческому «я» Вячеслава Иванова, пожалуй, в большей степени, чем дионисийское «безумие», хотя для него «Дионис - вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом» (I, 719).

Во втором катрене сонета *Поэт*, в первой и четвертой строках его секстета Аполлон и Дионис вновь выступят из подтекста в образах лавра и плюща, хотя их присутствие в сонете, пусть и менее четкое, упоминанием «священной листвы» не ограничивается.

---

[11] С.С. Аверинцев, *ук. соч.*, с. 6.

IV

«Зане ты сердце сжег» неизбежно напомнит нам и «угль, пылающий огнем», и «Глаголом жги сердца людей» пушкинского *Пророка*. Помня сказанное Вячеславом Ивановым о сонете Пушкина *Поэт! не дорожи любовию народной*, а также его решительное «Музы не пророчат» (*Мысли о поэзии*, III, 658), заметим здесь, что по мнению Вячеслава Иванова, высказанному им в тех же *Мыслях о поэзии*, поэт призван «не «жечь», а согласно двигать сердца», и вдохновение его - «пробуждение некоего мощного движения в творческой душе и дарование слова, сильного пробудить такое же движение в душе внимающей» (III, 658-9). Следующие далее слова сонета «...и дал богам язык» дают возможность вспомнить строку еще одного стихотворения Вячеслава Иванова *Поэт* (не сонета) - «Знает Бог, о чем пою» (III, 491) и его скептическое

> Правда, не все, исходящее вместе со «сладкими звуками» и «молитвами» из уст певцов, подобает возлагать на ответственность вдохновляющего божества, ведь и драгоценного сплава нет без примеси менее благородных металлов, и еще седая старина знала и терпела, что «много певцы от себя вымышляют» (III, 657).

Что бы ни говорил Вячеслав Иванов о поэте - «уста богов» он, или нет, его вера в «благие силы, приводящие святыню строя и богоявления красоты» (III, 658) несомненна, какими бы эти силы на деле ни были. И пусть не только лексика, но и образы поэзии и образ мыслей Вячеслава Иванова подчас архаичны - аллегории и символы его говорят нам о высоком и к высокому нас зовут.

Возникающие далее «лавр пророческий и славный» и плющ вновь напоминают нам о присутствии в этом сонете аполлонического и дионисийского начал; в первой строке секстета плющ - «безумный», а венок поэта - «ужас твой лавровый». О соединении безумного - стихийного, иррационального дионисийского начала со светлой гармонией аполлонического лада в произведении поэзии по представлениям Вячеслава Иванова и его современников говорилось уже. Подчеркнем лишь, что лавр поэта - «п р о р о ч е с к и й», что Пинд - одно из владений Аполлона, способного наделять даром п р е д в и д е н и я (вспомним: «Податель света - Феб Дает слепцам глубинные прозренья» в *Corona Astralis* Волошина); что Киферон - «дубравный», а в шелесте листвы священного дуба слышали откровения Зевса древние; Киферон же давал в своих пещерах приют ним

фам-п р о р и ц а т е л ь н и ц а м ; вспомним, что в сонете *Полет* Муза - «в е щ а я ». Так «Музы девственную душу В пороческих тревожат боги снах» (Тютчев, *Видение*) или «Музы не пророчат»? *Vates* римлян - и поэт, и учитель, и п р о р о к ; Вячеслав Иванов обращался к Брюсову «*Valerio Vati*»; обращение подобное к самому Вячеславу Иванову было бы всеми воспринято как должное, но с третьей ипостасью у него ясности нет.

В поэтическом даре Вячеслава Иванова сочетаются - если уж пользоваться излюбленными образами и идеями его эпохи - аполлоническое и дионисийское начала. Весьма значительную роль играет в его лирике сонет; любовь Вячеслава Иванова к сонету, прежде всего, - свидетельство причастности к европейской традиции высокой поэзии. Но, кроме того, сонет - воплощение противоречия и единства гармонической стройности форм организации речевой стихии в соответствии с «аполлоническими» строгими «мерами» - сонетными канонами - с дионисийской контрастностью противоборствующих стихийных сил бытия, отраженной диалектической сущностью содержания. Уникальная форма - жанр, сонет являет гармоническое двуединство совершенства воплощенной в нем внешней формальной логически стройной структуры - и глубинной, иррациональной, антиномической сущности, стирающей грани между личным и вселенским бытием.

Выбор ф о р м ы сонета, следование его канонам («мерам») при ясном свете дня - проявление стремления автора к утверждению порядка, совершенной - т.е. понятной, близкой ему гармонии в хаосе, т.е. к самоутверждению. Глубинная с у т ь сонета, вопреки этому, внерассудочна, она не вполне во власти лирического «я»:

> Дионисийское начало, антиномичное по своей природе [...] вполне раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения [...]. Вселенская жизнь в целом и жизнь природы, несомненно, дионисийны. *(Ницше и Дионис*, I, 719).

Сонет - двуединство попытки овладения хаосом бытия, ввода его в границы строгой, традиционной, канонической системы, - и признания иллюзорности этой возможности в прозрении таящегося в глубине, не укладывающегося ни в какие «меры» сокровенного.[12]

---

[12] Проблема обретения в сонете дионисийским прозрением аполлонической формы затрагивается и в готовящейся к печати статье С.Д. Титаренко *Forma formans в эстетической теории Вячеслава Иванова и диалектика художественного канона*

Завершает октаву *Поэта* строка с упоминанием «Вещуньи Памяти и матери Музык» - т.е. Матери Муз - Мнемосины, богини памяти. Еще один аспект представлений Вячеслава Иванова о творческом процессе обрел воплощение в этом сонете: «Что познание - воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте...» (*Поэт и Чернь*, I, 713). И далее:

> Ты, Память, Муз родившая, свята,
> Бессмертия залог, венец сознанья,
> Нетленного в истлевшем красота!
>
> (*Деревья* - I)

Вспоминать - т.е. познавать - дано не всем и не всегда: «Мы нищими по россыпям пройдем, И что нас ищет глухо - не найдем» (сонет *Алкание*). Сравним: в *Corona Astralis* Волошина поэт - «себя забывший бог»... Однако, там же - «Мы помним все: наш древний темный дух, Ах не крещен в глубоких водах Леты»...

«Гносеология по Вячеславу Иванову, - отмечает О. Дешарт во Введении к I тому *Собрания сочинений* Вячеслава Иванова, - есть анамнесеология. Память - «венец сознания». Она является источником личного творчества, гениального прозрения, пророческого почина. Она - «Мать Муз» (I, 137). Эта мысль проводится Вячеславом Ивановым и в стихах, и в теоретических исследованиях с большой настойчивостью: «О древней правде говорит нам художник и, жертвуя Музам, служит великой и мудрой богине - Памяти» (*Древний Ужас*, III, 92).

> Как душа, по древнему тайному верованию, должна, чтобы восходить к свету, опять найти ключи Памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины, - так Памятью воссоединяемся мы с Началом и Словом, которое в Начале было. (*там же*, 93)

Высокая поэтичность этой прозы Вячеслава Иванова вне зависимости от нашего согласия с его мыслью или нашего скептицизма по отношению к идеалистической сущности его утверждения, несомненна. То же относится и к следующему высказыванию Вячеслава Иванова:

> Все искусство древности посвящено Памяти, за Аполлоном, предводителем хоровода Муз, стояла безмолвная вдохновительница - Мнемосина. Так как древность

сонета.

> творила и пророчествовала в лимбе Памяти, ее создания проникнуты почти непостижимой для нас гармонией. (*там же*, 99)

Не разделяя представлений Вячеслава Иванова, да и немалого числа его именитых современников о творчестве как мистическом «воспоминании» в духе Платона, мы не можем удержаться от утверждения ,что и сам Вячеслав Иванов творил «в лимбе Памяти» - в том смысле, что творения его проникнуты знанием культуры и самого духа былых времен, органично связаны с ними неразрывными связями. Остается надеяться, что гармония его творений не явится для нас поэтому непостижимой...

Ясно, что в своем сонете, таящем столько истолкований и аспектов процесса и сущности поэтического творчества, о Памяти Вячеслав Иванов забыть не мог.

В статье своей *О границах искусства* Вячеслав Иванов писал:

> С древнейших времен и по сей день грудь Музы волнуема темными воспоминаниями и предчувствиями, о которых она шепчет своим наперсникам непонятные, неземные и порой соблазнительные для их человеческого уха слова. (II, 648)

Муза, таким образом, - Память и прорицательница; это действительно соблазнительные слова, вот только поэтическая это вольность - по убеждению самого автора - или «всерьез»?

В сонете *Поэт* Память предстает перед читателем еще и как «Мать Музык», и дело не только в том, что музы поначалу были богинями только лишь пения: здесь таится еще одно обращение к Дионису, ибо «Дионис раньше, чем в слове [...], открылся в музыке» (I, 717)...

Пристрастие Вячеслава Иванова к теме Диониса общеизвестно, символисты же, кроме того, не забывали и завета Верлена «Музыка прежде всего».

V

К Дионису и Аполлону вновь возвращает нас первая строка секстета. Ее «безумный плющ» и «ужас ... лавровый» (Аполлон, бог-воитель, посылающий скоропостижную смерть, жестоко расправляющийся с соперниками, не знающий жалости, может внушать ужас; служение ему, требующему поэта к «священной жертве», - дело нешуточное) озарены в следующей строке улыбкой Авроры. Она здесь - заря нового периода личной жизни, новой любви Вячеслава

Иванова, которой посвящены и книга V - *Rosarium* - сборника стихов *Cor Ardens* («Единой и нашей Вере» - таково посвящение) и, конечно, сонет *Поэт*, входящий в состав этой книги. Но заря здесь - и отблеск зари былой, - любви к Лидии Зиновьевой-Аннибал

Того, чей путь, вняв медный гул времен,
Усладой роз устлать горит Аврора...

(*Венок сонетов*, посвященный Лидии)

Аврора в поэзии Вячеслава Иванова может означать пробуждение любовного чувства: «Так ты, любовь, упреждена Зарей души, лучом-предтечей» (*Заря любви*), но кроме того, разумеется, бывает и так, что «Авророю алеет Поэзия-дитя» (*Поэту*, I). Таким образом, появлением в сонете *Поэт* Авроры ознаменовано начало новой - актуальной - мифолого-биографической линии судьбы Вячеслава Иванова, и торжественный, ликующий тон этой строки великолепно подчеркнут мажорным звучанием пяти ее «р».

О женитьбе Вячеслава Иванова на Вере Шварсалон, дочери его второй жены Лидии - и третья строка первого терцета, возносящая «в ночи» скорби по умершей Лидии «венчальный пламенник»: с факелом в руке изображался по традиции Гименей - сын Афродиты и Диониса... Присутствие Диониса и здесь, в образе «безумного плюща» в данном контексте отнюдь не случайно, раз он - Лисий, Лиэй - освобождающий от печалей и запретов, раз он бог умирающей и воскресающей природы, бог скорби и ликования... Некогда, впрочем, «Встреча Вячеслава и Лидии стояла под знаком Диониса» (Введение, I, 116); «Встреча с нею была подобна могучей дионисийской грозе» (*Автобиографическое письмо*, II, 20). Настойчивое присутствие Диониса в подтексте сонета не удивительно: «Летом 1910 г. Вячеслав Иванов жил в Италии, собирал материал для книги о Дионисе. Вера приехала к нему из Греции» (*Введение*, I, 134). Это было время сближения с Верой, работы над книгой стихов *Rosarium* и очередного этапа работы над внушительной «дионисиадой», увенчанной вышедшей в 1923 г. книгой *Дионис и прадионисийство*. Кстати, в иных ответвлениях мифологического древа древних спутницы Диониса - Музы, не обреченные, как видно, быть постоянно водимыми Мусагетом.

VI

В первой строке второго терцета (отметим в ней помарку звукописи - столкновение согласных «вплетаюТ Три», еще более досадную, чем «голоС Своенравный» четвертой строки сонета) Музы уступают место Харитам - олицетворениям женской красоты, радости, спутницам Афродиты и - Диониса, не упускающего ни малейшей возможности напомнить в этом сонете о своем существовании. Появление Харит, воплощений женской прелести, в книге стихов, посвященных молодой супруге, не удивляет; миссия их, уже озаривших поэтический мир автора улыбкой Авроры - обещанием новой жизни - в этот период творческого пути поэта, посвятившего свою жизнь служению Аполлону и Дионису, окончательно выяснится в последней строке сонета. Ей предшествует предпоследняя, тайнопись коей замысловата - «недр земных ты пел земле лучи» -, но расшифровке поддается: Лидия носила прозвище - Деметра (богиня З е м л и). «Вячеслав Иванов видел в дочери Лидии - дочь Деметры, Персефону Элевсинских мистерий» (Введение, I, 134). Круг связанных с этими именами мифов общеизвестен. Смерти Лидии, преданной земле, предшествовал следующий эпизод: «...однажды, незадолго до роковой болезни своей, Лидия задумчиво, тихо сказала, указывая на Веру: «Быть может она...» Что это - намек, завет, завещание?» (I, 134). И далее: Вячеслав Иванов «твердо знал, что его решение соединить свою судьбу с Верою есть не измена Лидии, а верность» (I, 135). Эту-то верность и «пел» Вячеслав Иванов в предпоследней строке своего сонета. Если добавить к этому, что по одному из мифологических вариантов многоумных эллинов сыном Персефоны (а не Семелы) был - конечно же - вездесущий Дионис, неизменный спутник Вячеслава Иванова в сонете *Поэт*, то это еще не будет итогом всего сказанного выше об этой «хтонической» строке. Соотнесем с ее содержанием «Киферон», фигурировавший выше в системе явных, не столь явных, вероятных и таимых подтекстом образов, аллегорий, намеков, метафор и символов сонета. Дозволенность любовной близости с «ее дочерью» вызывала поначалу у Вячеслава Иванова сомнения: «возможно ли? Допустимо ли? [...] ей ли стать его женою, занять место ее матери?» (Введение, 134). Брак этот стал также причиной различных толков и сплетен. В конечном итоге Вячеслав Иванов пришел к мысли, что женитьба эта - проявление верности Лидии, достойное ее благословения. Киферон же давал в пещерах своих приют

не только нимфам, но и Эринниям - хранительницам семейных уз, богиням-мстительницам за забвение долга, нарушение клятв, неверность, олицетворяющим муки совести (припомним также, что и Деметра - богиня-законодательница, покровительница брака и семьи). Богатое воображение творцов мифов наделило Эринний способностью превращаться в Евменид - богинь-благодетельниц, против которых Вячеслав Иванов ничего иметь не мог. Эпитет же к Киферону - «дубравный» - мы встречаем, между прочим, и в статье *Ницше и Дионис*: «...дионисийны пляски дубравных сатиров» (I, 719)...

VII

Роль последней строки сонета - особая, ответственнейшая: она и финальный, завершающий аккорд его интонационно-музыкального гармонического строения, и развязка сонета как «маленькой трагедии» - итог противоборства антиномических сил в миниатюрной поэтической вселенной; она и разрешение, катарсис, и - залог, обещание всего того, что за нею. В смысловой весомости, эмоциональной напряженности, афористической лапидарности, технической безукоризненности ее - один из залогов идейно-художественного совершенства сонета в целом. С этими требованиями к концовкам своих сонетов Вячеслав Иванов подходил не всегда; нередко им вредит громоздкость, неудобочитаемость, обилие односложных слов, влекущее появление сверхсхемных ударений, скопление согласных, немузыкальность. К примеру, «Бог - дух на льва челе... О, верь праще, Давид» (*Il Gigante*); «Мысль: «Он - я сам!» Ты был бы - ночь и сень» (*Внутреннее небо*): знаков препинания этой строки хватило бы на иной сонет... Все это не столько недостаток поэтического мастерства, сколько намеренная демонстрация позиции, творческого почерка автора. Этого не скажешь о К. Бальмонте, соперничающем с Вячеславом Ивановым в поразительном неблагозвучии строки «Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали» своего венка *Он и Она* (1917); не лучше и другая строка того же венка «Кто любит, он, кто б ни был, звук в хорале» (столкновение согласных «звуК В Хорале» хоралу венка также на пользу). Примеры противоположного характера, являющие у Вячеслава Иванова образцы совершенных финальных строк: «Явленной музыки колеблемый сосуд» (*Сикстинская капелла*); «Открытый нам виденьем Иоанна» (*Субиако*); «Благоухать у крестного ствола» (*Плоть и Кровь* - 2). Совершенной следует при-

знать и финальную строку, венчающую сонет *Поэт*: «Божественный цветок престольной Афродиты»...

В «листву священную» Диониса и Аполлона вплетается, конечно, р о з а - «Таинница любви» (*Ad Rosam*), цветок Афродиты, чьему торжественному пришествию - апофеозу сонета - прологом служило появление спутниц ее - Харит - в начале терцета.

С плющом в поэзии Вячеслава Иванова роза сплетается не впервые: «Сплетались пламенные розы С плющом, отрадой дерзких нег» (*Тризна Диониса*, 1895 г.). Поскольку отношения Вячеслава Иванова и с Верой стояли также «под знаком Диониса»:

> Дионисова отрада
> Грозд пурпурный винограда,
> Темнокосмый плющ - другая,
> Третья - ты, царица сада
>
> (*Роза Диониса*), -

то «у ж а с лавровый» вечного оппонента Диониса обретает в этой строке еще одно оправдание. Но и боги были у древних бессильны перед предначертаниями Судьбы: «Достойнейшему, братья, Присудит розу рок» (*Атлантида*). Дар Афродиты - любовь к Вере - Персефоне - Вячеслав Иванов воспринимал как награду за длящуюся любовь к Лидии. «За то, что недр земных ты пел Земле лучи...» - речь здесь идет о преемственности.

Символика розы - цветка, посвященного по античной (если обращаться здесь только к ней) традиции и любви, и смерти (нас не удивит, разумеется, категоричность Вячеслава Иванова, верного своему пристрастию: «роза посвящена Дионису» (примечания Вячеслава Иванова к *Rosarium*-у, II, 813), в этой книге бесконечно многообразна, но в целом дионисийски двойственна:

> Дионис [...] есть начало, где жизнь и смерть - одно [...]. Поет ли он [Вячеслав Иванов - К.Г.] весну или любовь, Персефону или Орфея, он неизменно славит единство страдания и ликования, умирания и возрождения (Введение, 116).

Образ розы проходит в книге стихов, посвященной Вере, красной нитью, он в тексте и подтексте ее, во всех аспектах - духовных и плотских - своей многоликости. С полным правом мог заявить ее автор: «Я розу пел на сто ладов» (*Rosa Centifolia*). Она - «в пути подмога», она - любовь, Преображение, обручение, страдание и счастье, «сердце бытия», «безмолвия дар», тайна («Знаменуйте же тайное -

розой, Нежной печатью любви, Милой улыбкой могил» - *Sub Rosa*), а также - многое другое. Она - Искупление (*Колыбель Креста*) и Вознесение:

...розу алую, живую
Кладу к подножию креста
И чьи-то, мнится, поцелую
В земле ответствуют уста.

(*День Вознесения*)

Роза - спасение от страдания в Красоте: «Розой крест объемлет Красота» (*Роза ветров*); она - святыня плоти и крови, т.е. любовь - причащение бессмертию (*Плоть и Кровь*, I, 2), она - дыхание бога... О. Мандельштам, подвергая критике многозначность символа у символистов, писал:

> Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.[13]

В сонете *Поэт* роза действительно кивает на девушку - ту, что стала женой Вячеслава Иванова. Автобиографический подтекст появления Авроры в *Поэте* подтверждается и другими стихами *Rosarium*-а:

...роза, ты, над синевой ущелий
Заря вершин, подруга подземелий,
Где я тоску унылую влачу...

(*Вечерний Луч*)

В особенности это относится к достаточно откровенному дисонету *Плоть и Кровь*, где «вольная» душа поэта «восхотела Благоухать у крестного ствола». Вспомним строку посвященного Лидии сонета *Любовь* (ставшего позже магистралом *Венка сонетов*): «Мы - две руки единого креста».

Приведем первый - представляющийся нам наиболее откровенным во всей книге *Rosarium* - из двух сонетов, объединенных заглавием *Плоть и Кровь*:

Святыня плоти, Роза! Чем нежней
Устами к жертве тайной припадаю,
Тем чаша благовонная темней:
Ни нег твоих, ни мук не разгадаю, -

---

[13] О. Мандельштам. *О природе слова*. В сб.: *Слово и культура*. М., 1987, с. 65.

Хоть слышу боль протяжную корней,
И стон шипов: «не тронь, я вся страдаю», -
И крик пронзенный брызнувших огней,
И сладкий вздох: «свершилось, - увядаю»...

Измлела ты, невеста, в томной мгле
Желаньем Уст, в которых пламенеет
Двуострый меч!.. На молнийном орле
Он ринется, закланной овладеет...
Ты будешь цвесть в божественных Устах,
Оставя долу тлеть умильный прах.

Поистине, «Das Sonett ist eine Geburt aus Eros und Geist»,[14] и прав был Вячеслав Иванов, писавший, что его лирика «не мертвые иероглифы» (*Автобиографическое письмо*, II, 21).

Эволюция системы образов в этом сонете - от восторгов любви к запечатлению их в бессмертии поэтического Слова; в сонете *Поэт* изображение пути иного: к рождению в творческом мире того, кто есть и что есть Поэт, новых стихов о возлюбленной.

Но обратим внимание на совпадение (случайное ли?) последнего двустишия сонета *Плоть и Кровь* - I с финалом 81 сонета Шекспира (приведем его в переводе С. Маршака):

Ты будешь жить, земной покинув прах,
Там, где живет дыханье, - на устах!

В переводе Маршака ни о чем «божественном», разумеется, не могло быть и речи, но заметим, что «Во времена Шекспира дыхание («breath») считалось тождественным духу («spirit»), и поэтому у поэтов-платоников рот пользовался особым уважением».[15] Решив украсить свой сонет концовкой в духе шекспировского (позже концовкой в духе ивановской украсит свой перевод 81 сонета Маршак), платоник Вячеслав Иванов образом «б о ж е с т в е н н ы х уст» возвращает читателя к представлениям древности; впрочем, по сути дела, речь здесь идет о бессмертии, обретаемом возлюбленной Поэта в его стихах. Роза этого сонета - символ земной любви; роза сонета *Поэт* - символ любовной поэзии. Тема судьбы Вячеслава Иванова - поэта, творца, тема его миссии, сущности его поэтического дара сплетается

---

[14] Walter Mönch. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte.* Heidelberg, 1955, c. 40.

[15] Комментарии А. Аникста к изданию: Уильям Шекспир. *Сонеты*. М., 1984, с. 337.

в финале сонета с любовной, становящейся доминантной. Понятно, почему эпитеты «цветка» и «Афродиты» последней строки сонета в комментариях не нуждаются.

Как контрастирует высокое чувство любви с тем, о чем читаем мы в сонете Вячеслава Иванова *Алкание*:

Спеша и задыхаясь, и дробя
Единое, забвенью и изменам
Мы рабствуем, и любим, полюбя,
Не духа вечностью, но духа пленом.

Предполагая, что роза символизирует в сонете *Поэт* любовь, мы не ошибемся: при всем бесконечном богатстве ее символики, не исчерпанной исследованиями А.Н. Веселовского, М.П. Алексеева и другими, это значение ее здесь определено и присутствием в строке Афродиты, и контекстом всей книги стихов *Rosarium*, и всем, что известно о жизни Вячеслава Иванова в период создания этой книги. Пусть роза в поэзии Вячеслава Иванова - символ с более чем широким диапазоном истолкований, пусть «символы несказанны и неизъяснимы и мы беспомощны пред их целостным тайным смыслом» (*Поэт и Чернь*, I, 713), пусть «Символ [...] всегда темен в последней глубине» (там же) - оставим эти высказывания Вячеслава Иванова в фонде его теоретического наследия, ставшего достоянием истории. Оставим в стороне и вопрос - стоит ли создавать нам то, что «несказанно и неизъяснимо», да еще ощущать беспомощность перед «целостным тайным смыслом» собственных созданий. В данном случае мы приходим к заключению (без особого труда) о том, что в сонете *Поэт* в тему «поэт и его творчество» вплетена любовная - как, к примеру, в венке сонетов *Corona Astralis* М. Волошина, хотя бы последнему и не суждено было вплести в свой звездный венок розу любовного счастья. При всей неисчерпаемости темы «дар поэта - любовь - сонет» ограничимся лишь ярчайшим примером, упомянув венок сонетов Волошина.

VIII

Не претендуя на исчерпывающий характер исследования всех разветвлений мифологически-метафорического лабиринта текста и подтекста малой вселенной сонета *Поэт*, отметим лишь небесполезность этой попытки проникновения в мир идей и образов его автора. Не исключена возможность иной интерпретации тех или иных оттен-

ков смысла, образов, не поддающихся точному или однозначному истолкованию; вероятно, что-то осталось вне поля зрения. Основное тем не менее бесспорно: в четырнадцати строках длящегося в чтении о д н у м и н у т у сонета нашла отражение бесконечная многоликость творческой индивидуальности Вячеслава Иванова во всей ее сложности и противоречивости, то важнейшее, что определяло круг его представлений о сущности поэтического творчества.

В первом катрене - подчинение стихии «своенравия» мерам царственной науки; во втором, вопреки этому, поэзия - пророческий дар, поэту «дали боги слух» (*Подражания Платону* - 2), и он - уста богов, а творчество - воспоминанье; в секстете аполлонически-дионисийское двуединство поэзии превращает в триаду Афродита, утверждая в последней строке торжество любви. Диалектика не слишком сложна, «аполлоническое» начало в сонете явно преобладает, несмотря на настойчивые напоминания Диониса о своем существовании. Да и во всей поэзии аристократа духа Вячеслава Иванова «царственности» аполлонической науки, в сущности, больше, чем дионисийской стихийности.

Во всяком случае, Вячеслав Иванов сумел сказать в своем сонете, сочетающем в себе черты неповторимой авторской индивидуальности с богатейшими традициями мировой - и русской - поэтической (и сонетной!) культуры, о многом, «Впивая вселенских гармоний Все звуки, отзвучия все» (*Поэзия*).

Поистине, сказанное им о Пушкине, может быть отнесено и к нему:

> И ты, поэт, на миг земле печальной дан!
> Но миру дольнему тобою мир явленный
> Мы зрели, вечностью мгновенной осиян...
>
> (Сонет *На миг)*

КАНДИДА ГИДИНИ · МИЛАНО

Литературная критика и герменевтика в работах Вячеслава Иванова о Достоевском: некоторые общие замечания

Первая и отличительная черта литературной критики Вячеслава Иванова - это ее органическая связь со всем его мировоззрением: она составляет по существу один неотъемлемый компонент всей его деятельности и как поэта, и как мыслителя. Можно сказать, что вообще литературное произведение не воспринимается Ивановым само по себе, но скорее как некое указание, своего рода знак, помогающий уловить истину.

Это не значит, что он делает акцент только на содержании произведения искусства и при таком подходе упускает из виду эстетическую специфику, которая у него наоборот открывает нам, в своем единстве и многозначности, более глубокий, первоначальный план, в котором эта специфика берет начало, чтобы стать символом, указанием для понимания нами реальности и жизни. Вот, например, как сам Иванов определяет то, что он имеет в виду, говоря о символизме:

> Поспешим разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себе, разумеем мы, но шире - современную душу, породившую это искусство, произведения которого отмечены как бы жестом указания, подобным протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинах Леонардо да Винчи.[1]

Таким образом, пожалуй, первый вопрос, который возникает при чтении статей Иванова, посвященных Достоевскому, касается оценки и анализа достоверности его восприятия личности и произведений его любимого писателя.

В статьях Иванова поражает именно присущая ему склонность искать глубинное значение творчества Достоевского в самом пережи-

---

[1] Вячеслав Иванов. *Предчувствия и предвестия.* В: *Собрание сочинений.* Т. II. Брюссель, 1974, с. 86.

вании автора и даже находить в этом переживании некое соответствие со своим собственным.[2] Но с этой точки зрения такое внимание к жизненному, экзистенциальному переживанию Достоевского отнюдь не означает чисто биографического интереса, поскольку эта биография воспринимается как символ, как парадигма определенного отношения к миру.

Литературная критика, по-видимому, отвечает потребности в определенной реконструкции духовной структуры изучаемого автора, который оказывается не столько предметом исследования, сколько личностью, с которой хочется встретиться вопреки времени и истории и тем не менее благодаря ей самой.[3]

В этой связи напрашивается, в частности, вопрос о причинах отмеченной особенности в интерпретации Иванова и вообще его периода и в этих заметках нам хотелось бы показать, что как раз особенности ивановского прочтения Достоевского ни в коей мере не являются следствием несовершенства метода его критического анализа или тенденциозного подхода к тексту автора. Напротив, особенности эти базируются на мощном фундаменте и, чтобы их исследовать, надо рассматривать их в рамках целостной структуры миропонимания Иванова.

Поэтому я позволю себе в значительной мере абстрагироваться от конкретного содержания исследований Иванова, посвященных Достоевскому, и остановлюсь на анализе общей мотивировки его интерпретации.[4]

---

[2] Встреча Достоевского со смертью на эшафоте, потрясающее переживание, которое раз и навсегда изменило его подход к миру, ассоциируется у Иванова с его опытом любви к Лидии Зиновьевой.

[3] Вспомним, впрочем, что такое внимание к духовной биографии автора является отличительной чертой всей литературной критики начала века: см., например, исследования Шестова и Мережковского о Достоевском и Толстом, где события жизни этих писателей как будто переплетаются в плотной ткани символов и оказываются функциональными к речи самого критика.

[4] Очень интересный и подробный анализ работ Иванова о Достоевском дает Рене Уеллек в своей статье *The Literary Criticism of Vyacheslav Ivanov*. В: *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher,* ed. by R.L. Jackson and Lowry Nelson. New Haven, 1986, сс. 220-235). Действительно, он критически относится к ивановскому подходу, которому, по его мнению, не хватает как строгости метода, так и верности тексту. Уеллек намеренно склонен рассматривать истолкование Иванова «чужим взглядом», играя роль *advocatus diaboli*, как историк литературы, который верит «в ценность фактической информации». Как раз из противоположных позиций исходит автор этих заметок, представляющих собой попытку показать, что особенности интерпретации Иванова, его оригинальность, отнюдь не произвольны,

Вообще в начале века интерпретация литературного факта, казалось, выходила за пределы, традиционно ей отведенные, и являлась лишь одним из аспектов глобального отношения к реальности, который можно определить, употребляя такое актуальное определение как «герменевтика».

Именно то личное сочувствие, та передача мыслей автора своим собственным языком, то искание духовного со-общения, которые должны были бы рассматриваться как недостатки литературной критики того периода - все это находит свое оправдание в миропонимании, для которого интерпретация является отличительной чертой человеческого познания, то есть единственно возможным для субъекта способом приблизиться к истине.

При этом, возможно, стоило бы временно отвлечься от рассмотрения обычных возражений, выдвигавшихся литературной критикой того периода. Критикой, которая часто рассматривается как тенденциозная и недостоверная, так как эта недостоверность имеет вполне определенные причины, много говорящие нам об отношении к действительности и искусству в начале века.

Анализ основных посылок из которых исходила мысль Иванова-критика, обнаруживает многие специфические черты, характерные для «классических», если можно так выразиться, авторов герменевтики конца XIX века. Здесь я имею в виду с одной стороны Шлейермахера и Дильтея, с другой Ницше.[5]

а иногда и вполне оправданы.

[5] Рассмотрение в едином плане таких разных мыслителей, как Шлейермахер, Дильтей и Ницше, могло бы показаться произвольным и сомнительным. Но в известной мере оно оправдано. Верно, что с одной стороны мы имеем дело с богословом и с философом, которые стараются положительно обосновать объективное, универсальное мировоззрение, в то время как Ницше намеренно поставил себе целью разрушение не только всех ценностей и всякой возможности объективной истины, но даже того субъекта, который предполагает эту истину. Однако стремление, особенно ясное у Дильтея, утверждать познание, не отрешенное от жизни и основанное на переживании индивидуума, переводит речь из гносеологическо-метафизического плана в план психологический, где трудно найти объективность и универсальность.
Дильтей вполне сознавал риск релятивизма своей концепции: эта двусмысленность его теоретических исканий весьма показательно отражается с одной стороны в его понимании философии как отношения отнюдь не метафизического, всегда открытого, которое никогда не достигает окончательной, принудительной достоверности; а с другой стороны в его усилиях установить определенные правила для герменевтического акта, который у него приобретает значение настоящего метода, приводящего все, что в жизни есть случайного, мимолетного и бессмысленного к действительному пониманию, наделенному достоверностью и смыс-

Я отдаю себе полный отчет в том, что говоря о «герменевтике», не обойтись без некоторых обобщений и упрощений, с которыми связан известный риск произвести неправильное впечатление, будто речь идет об определенном и однозначном течении философской мысли. Сознавая этот риск, я просто ограничилась попыткой выявить у разных авторов герменевтики некоторые общие линии, которые составляли некий культурный *humus* того времени. Таким образом, мне пришлось в известной мере построить типологическую абстракцию с целью лучше проникнуть в атмосферу культуры, услышать «шум времени» изучаемого периода.

Герменевтика, по крайней мере как осознанное направление мысли, возникло на основе немецкого историзма, мышление которого представляло собой попытку освободить историю от всякого телеологического подхода (здесь очевидно полемика с идеализмом) и утвердить историческую структуру жизни: субъект обусловлен и определен «живой принадлежностью» к истории, и в его подходе, его отношении[6] к реальности значительную роль играет «предпонимание» этой реальности самим субъектом. Историю герменевтики можно определить как историю углубления понятия «интерпретация». Здесь прослеживается значительное различие между авторами герменевтической традиции прошлого и нашего столетий: если для первых интерпретация была все еще средством в процессе человеческого познания, то у мыслителей двадцатого века она обретает онтологическое значение и становится отличительной, составляющей чертой человека. При этом такое понимание интерпретации говорит нам не только о человеке, но и о самой истине: если мы допускаем беспредельную возможность интерпретации, то и сама трансцендентность является не метафизическим измерением, но той неисчерпаемой возможностью смыслов, которые возникают перед человеком и которые он сам создает. Такая «пролиферация

лом.

Впрочем сам Дильтей в своем произведении *Das Wesen der Philosophie* (Сущность философии). В: *Gesammelte Schriften.* T.V. Stuttgart, 1957, с. 339-416, указал на созвучность своей мысли с философией Ницше: он, как бы не принимая во внимание всю ницшеанскую критику метафизики и субъекта, считает философию жизни (*Lebensphilosophie*) немецкого мыслителя за некую необходимую *pars destruens*, за которой должно следовать положительное завершение.

6 Показательно, что этот ключевой дильтеевский термин - *Verhalten* - часто встречается в статьях Иванова, который, говоря об идеалистическом или реалистическом миропонимании, обычно предпочитает такие выражения как «идеалистическое отношение» или «взгляд», «чувство»...

смысла», как сейчас говорят, приводит не к более подлинному, достоверному знанию, а скорее к «ослаблению» мысли и истины, потому что они теряют свою безусловность и необходимость. Другими словами, перед нами концепция трансцендентности как акта постоянного и бесконечного преодоления (и это явно влияние Ницше) со стороны субъекта, поскольку его творческая способность в отношении к реальности вполне безгранична.

Полезно иметь все это в виду приступая к рассмотрению русского символизма, в котором еще до поисков «об истине» Ясперса и Хейдеггера символ воспринимается как отсылка, цифра неисчерпаемости творческих сил субъекта. Трудности этого положения являлись жгучими проблемами для символистов, особенно для Белого и Иванова. Они оба изобразили в образе двух наведенных одно на другое пустых зеркал[7] эту игру отсылок, эту опасность превратить истину и трансцендентность в пустые формы без содержания, которые в конце концов являются отрицанием всякого метафизического значения бытия.

«Опасен символизм, понятый исключительно как метод: - предупреждает Иванов, обращаясь именно к Белому, - под его весенним лучом подтаивает надежная ледяная кора «здравого» эмпиризма».[8] Школа символистов часто использовала символ как «метод условной объективации чисто субъективного содержания»[9] и, забывая религиозную идею присущую символизму по его сути, обрекала личность на уединение и беспочвенность.

Ход мыслей Иванова развивается среди таких вопросов[10] и характеризуется постоянным стремлением преодолеть это положение в поисках трансцендентности, понимаемой не просто как цифры или

---

[7] Андрей Белый. *Петербург*. М., 1978, с. 135 и Вячеслав Иванов. *Лик и личины России*. В: *Собрание сочинений*. Т. IV. Брюссель, 1987, с. 445.

[8] Вячеслав Иванов. *Эстетика и исповедание*. В: *Собрание сочинений*. Т. II. Брюссель, 1974, с. 568.

[9] *Там же*, с. 569.

[10] Очень характерным обзором культурной и философской дискуссии того периода и связей русской мысли с немецкой философией представляются, например, очерки С. Франка в журнале *Русская мысль*. В частности, в статье *Борьба за мировоззрение в немецкой философии* (*Русская мысль*, IV, 1911, с. 34), он выдвигает именно проблему религии, понимаемой как внутренний факт сознания, некую склонность души человека вне всякого отношения к объективной, трансцендентальной реальности. Эту концепцию, которая особенно ясно выражена у Зиммеля, Франк решительно отвергает, определяя ее как кокетство с религией, как «настроение эстетов».

фигуры, сводимые к деятельности субъекта, но основанной на утверждении некоего Другого, воспринимаемого как личное начало, как «некий светлый гость»,[11] с которым человек может устанавливать глубокое, спасительное отношение.

Посмотрим более конкретно, какие черты ивановского мировосприятия можно связать с традицией герменевтики. Потребность преодолеть неизлечимый разрыв между субъектом и объектом, я и не-я, стремление к цельному знанию - все это элементы, весьма характерные для эпохи крушения всех великих систем, они, несомненно, находятся под влиянием русского славянофильства и философии Вл. Соловьева, однако в них можно найти отражение таких понятий, как «герменевтический круг» Шлейермахера, для которого, вслед за традицией экзегезы Флация Иллирийца, центральной проблемой герменевтики оказывается правильное взаимоотношение между частью и целым, равно как и однородность субъекта-объекта, которая выступала у Дильтея в качестве первого условия понимания и сообщения.

Именно Дильтей всю жизнь стремился построить всеобъемлющий образ человека как хотящего, чувствующего и представляющего существа. Он непрестанно указывал основы всякого систематического знания в переживании (*Erlebnis*), в конкретной, целостной реакции субъекта на жизнь.

Для Дильтея, как и для Иванова, исключительно формальное значение со всеми присущими ему абстрактными категориями не может ни выражать того, что индивидуум переживает, ни приводить к пониманию, или к «проникновению» в чужую жизнь.

У обоих этих авторов возникает проблема коммуникации такого глубокого жизненного знания и перехода от индивидуального плана к общему, или, говоря словами Дильтея, проблема «универсальности знания, возникающего из переживания и насыщенного индивидуальностью».[12] Дильтей постарался найти решение этих вопросов в своем понятии однородной структуры субъекта и объекта.

Итак, возможность сообщения и, следовательно, взаимопонимания между индивидуумами является основным условием самой культуры, то есть способности со стороны человека творчески и действенно усвоить свое прошлое и свое историческое наследие; прини-

---

[11] Вячеслав Иванов/Михаил Гершензон. *Переписка из двух углов*. В: Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений*. Т. III. Брюссель, 1979, с. 384.

[12] В. Дильтей. *Die Entstehung der Hermeneutik*. В: *Gesammelte Schriften*. Т. V, с. 334.

мая все это во внимание, становится понятно, почему у Дильтея эстетический опыт представляет собой привилегированную область герменевтического подхода, будучи формой общения по преимуществу. [13]

Хотя Иванов, подобно Дильтею, исходит из понимания субъекта как совокупности представления, чувства и воли, и из понятия «жизненной реальности» как соединительной ткани самого культурного процесса, его поиски не столько метода для теории познания, сколько метафизической основы бытия и, в частности, жизни человека, обретают своеобразное и оригинальное значение. Очень показательным тому примером является как раз исследование Иванова о Достоевском.

Как указано выше, в концепции Дильтея сообщение между индивидуумами опирается на их сходство, которое, будучи структурным, всегда возможно: « индивидуальность истолкователя и автора не сопоставляются как два не сводимых друг к другу единства».[14]

Герменевтика становится, таким образом, переходом в чужую духовную жизнь. Это мы находим и у Иванова: именно на этом переходе основано его реалистическое миросозерцание, то есть умение подходить к чужому существу, не овладевая им, а скорее признавая всю его самостоятельность и независимость. Чтобы обозначить этот подход, он употребляет термин Достоевского «проникновение».

> Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое *я* не как объект, а как другой субъект. Это - не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви. Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении всею волею и всем разумением чужого бытия: «ты еси».[15]

---

13 Об этом прекрасно свидетельствует книга немецкого философа *Das Erlebnis und die Dichtung* (Переживание и поэзия), где он тщательно анализирует творчество таких немецких поэтов, как Лессинг, Гете, Новалис и Гельдерлин, стараясь уяснить конкретные духовные основы поэтического и философского миросозерцания этих авторов.

14 В. Дильтей. *Die Entstehung der Hermeneutik*, с. 328.

15 Вячеслав Иванов. *Достоевский и роман-трагедия.* В: *Собрание сочинений.* Т. IV, с. 419.

Здесь ясно, что дело не в психологическом сходстве, оправдывающем герменевтический акт, но во внутреннем опыте, который обусловливает всю жизнь, а также в решении субъекта, актом воли и отрешения от себя самого утверждающего чужое бытие не в качестве объекта, а в качестве другого субъекта, существа метафизического, а не чисто психологического. Такое августинианское *transcensus sui* переводит проблему из гносеологического плана, как это было у Дильтея, в план метафизических и этических исканий; в самом деле, между субъектом и объектом предполагается не психологическое, структурное единство, а метафизическая общность, которой личность должна достичь долгим путем внутреннего преображения.

Ключевым понятием этого «сдвига» к онтологическому плану является у Иванова понятие воли. Если Дильтей подчеркивает важность воли, поскольку ему нужно было рассмотреть субъект в его целостности и воля для него обусловливает сам познавательный процесс, то для Иванова «воля» - это то, что характеризует метафизическую сущность личности. Мы уже видели, что «проникающее», не чисто рациональное знание,[16] составляет для личности настоящее событие - это внутреннее, цельное переживание; но осуществление такого опыта возможно только благодаря акту воли. Этот момент оказывается центральным в мировоззрении Иванова, так как позволяет ему преодолеть рациональность, не отрицая ее. Не ей принадлежит последнее слово о человеке, но стремлению воли, открывающейся к любви.

Воля совершенно свободна и динамична (нельзя смешивать ее с моралистическим и заранее определенным учением): она представляется Иванову тесно связанной со способностью человека самореализоваться в первоначальном метафизическом выборе - за или против Бога - в котором открывается трансцендентное ядро человеческой души.

Весьма показательно в этой связи ивановское толкование образа Смердякова и Ивана Карамазова в его статьях о Достоевском: первый определяется как лишенный всякого метафизического характера, поскольку он «безволен в высшем смысле»,[17] в то время как глу-

---

16 Иванов не раз подвергал критике философию неокантианства, которая, согласно ему, сводила личность к чисто познавательному субъекту, а личное переживание к отрицательной границе познания (см., например, статью Иванова *Религиозное дело Владимира Соловьева.* В: *Собрание сочинений.* Т. III, с. 295-306).

17 Вячеслав Иванов. *Достоевский и роман-трагедия,* с. 424.

бокая сущность второго улавливается не столько в его атеизме, который остается чисто интеллектуальным, сколько в его «умопостигаемом слабоволии, ибо он одновременно знает Бога и, как сам говорит, принимает его, но не может сказать: «да будет воля Твоя»...».[18] Основным в личности Ивана критику представляется противопоставление воли и слабоволия, которым обусловлена самая глубина ее самосознания. Исходя из этих посылок становится ясно, что такое подчеркивание акта воли и, следовательно, преобладание «стихийнотворческого начала жизни»[19] над рациональным означает несводимость человека как к разуму, так и к психологии. Это преобладание, видимо, воспринимается Ивановым иначе чем Дильтеем, который отнюдь не искал смысла познания и вообще человека в единстве метафизического толка.

В этой связи можно уточнить то, что Иванов имеет в виду под «переживанием»: если встреча Достоевского со смертью на эшафоте представляет собой решительное душевное изменение и основу его реалистического - то есть истинного - понимания действительности и человека, это значит, что переживание по Иванову - не эмпирическая совокупность эмоций и опыта (это приводило бы не к единству, а скорее к раздроблению и разобщенности), но глубокий, внутренний опыт, который переворачивает и преображает личность в ее целостности:[20] оно проникает во все области жизни и из жизненного факта превращается в новый гносеологический подход к миру, ведя человека к преодолению тесных границ его собственного «я». В качестве примера, наряду с упомянутой встречей Достоевского со смертью, Иванов приводит свое личное переживание: «открытие любви» при встрече с Лидией Зиновьевой,[21] открытие, помогшее ему победить индивидуализм и идеализм, в которых он ощутил себя замкнутым после атеистического кризиса его молодости.

Но такое стремление, то есть потребность признать существование объективной реальности, независимой от представлений субъ-

---

18 *Там же*, с. 425.

19 *Там же*, с. 420.

20 Говоря об опыте эшафота Достоевского Иванов выражается таким образом: «... то, что разверзлось перед ним *однажды* в катастрофическом внутреннем опыте...» (*там же*, с. 423, выделено нами).

21 В своем *Автобиографическом письме*, в: *Собрание сочинений*. Т. II, с. 20, Иванов так описывает этот опыт: «Друг через друга нашли мы - каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога».

екта, у Иванова обязательно проходит через переоценку самого субъекта и его интерпретативной способности; вся его литературная критика, впрочем, является только одним из примеров этого.

Шлейермахер говорил, что творчество, создание произведений искусства, и его истолкование, его восприятие представляют собой лишь два аспекта единого творческого процесса.

Равным образом, в своей статье *Forma formans e forma formata*, Иванов утверждает, что восприятие-интерпретация произведения искусства - это, в известной мере, продолжение творческого акта, участие в осуществлении художественного замысла, своего рода конгениальность:

> Подлинно понять великое произведение искусства значит подлинно пережить тот зиждительный акт, который продолжает в нем действовать, предоставляя ему дышать и распространять вокруг себя веяние и ритм своей тайной жизни.[22]

Ницше, в свою очередь, рассматривал в одном плане труд историка и труд художника: оба они обладают полной свободой художественного вымысла. С этой точки зрения единство культурного процесса и традиционные ценности основываются на интерпретации, то есть на свободе субъекта, который критически оценивает и перерабатывает свое историческое наследие; таким образом, отвергается научность, претендующая на объективность и бесстрастность.

Особенность Иванова состоит в определении тех условий, при которых эта переработка прошлого и реальности со стороны интерпретирующего субъекта возможна: Шлейермахер и Дильтей говорили о личном таланте истолкователя и о структурном сходстве между субъектом и объектом; Ницше подчеркивал полную свободу герменевта-субъекта-художника; а Иванов, хотя все элементы важны и для него, делает акцент прежде всего на трансцендентном единстве, которое подразумевается двумя субъектами творческого акта.

В самом деле, у Иванова типичный для начала века поиск определения сущности субъекта становится трагически осознанным потому, что если с одной стороны он чувствует необходимость утверждать свободу индивидуума против всякой принудительной системы, всякой отвлеченной универсальности,[23] с другой стороны он от-

---

[22] Вячеслав Иванов. *Forma formans e forma formata*. В: *Собрание сочинений*. Т. III, с. 681. Здесь мы привели русский перевод, поскольку Иванов написал эту статью по-итальянски. Итальянский текст приводится параллельно с русским.

[23] «Пусть! Кто из сильных духом не предпочтет остаться безумным и свободным в

дает себе отчет в том, что такая свобода рискует стать чистой пустотой, беспочвенностью. Таким образом, претендующий на самостоятельность человек превращается в абстрактное, бесплотное существо, и, неизбежно теряя способность со-общения с ближним, сводит мир к своему собственному дурному сну.

> Но страшна свобода: где ручательство, что она не сделает освободившегося отступником от целого, и не заблудится ли он в пустыне своего отъединения?[24]

К этим размышлениям можно свести ивановский идеал «реалистического символизма», как ознаменовательного и рецептивного, скорее преобразовательного и инициативного типа искусства. Это положение Иванова и стояло особняком внутри русского символизма, именно из-за постоянных поисков примирения этих двух противоположностей (свобода индивидуума и универсальная этичность), - примирения, которое он изначально рассматривал в религиозном аспекте. Ход его мысли, пожалуй, был не всегда прямолинейным и лишенным противоречий, когда дело касалось определения форм этой религиозности:

> Вячеслав Иванов признавал, что человеческое творчество не есть человекотворчество, что для создания духовно преображенного, нового человека, нужна «новая победа»; но в глубине души он не мог примириться с тем, что «новая победа» недостижима искусству.[25]

Дело в том, что для Иванова-символиста было трудно смиренно принять то, что человек, свободный и творческий субъект, не смог в конце концов творить самого себя, то есть не смог обосновать сам те ценности, на которых основана человеческая нравственность. Итак признание «realiora», реальности «более реальной» чем видимые вещи и данной через них, было для него постепенным, углубляющимся достижением, к которому он не смог бы прийти без подчеркивания роли субъекта и интерпретации.[26]

своем внутреннем самоутверждении и мятеже против всего данного, нежели рассудительным рабом необходимости?» Вячеслав Иванов. *Идея неприятия мира.* В: *Собрание сочинений.* Т. III, с. 84.

24 Вячеслав Иванов. *Кризис индивидуализма.* В: *Собрание сочинений.* Т. I, с. 833.

25 Ольга Дешарт, в замечании к статье Иванова *Религиозное дело Вл. Соловьева*, с. 797.

26 Это весьма характерная для Иванова диалектика двух измерений, объективного и субъективного, отражается и в его описании его личных взаимоотношений с бо-

Отметив значение интерпретации, воспринятой Ивановым, очевидно, не как чистое средство для разбора и анализа какого-либо неясного текста, а скорей как некий изначальный «модус» отношения к реальности, естественно задаться вопросом о том, сознательна ли такая позиция. И ответ безусловно положителен, достаточно привести несколько примеров.

Уже в первых своих статьях Иванов утверждает, что взгляд на мир и вещи должен стать внутренним переживанием:

> Но связь [со всем - К.Г.] уже дана и пережита во внутреннем опыте, и единственный путь философствования для человека, чтобы проверить ее разумом, есть, доверившись этому опыту, искать истолкования всего из себя.[27]

А с течением времени такая постановка вопроса становится все яснее и осознаннее: в статье 1921 года *Кручи. О кризисе гуманизма*, Иванов рассматривает роль интерпретации не столько как признака, раскрывающего свободу личности, сколько как возможности выявить внутреннюю форму реальности и даже обогащать вещи, обнаруживать их истинную природу.

> Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преображение в нас действенным составом наших душевных сил.[28]

С одной стороны, как уже было отмечено, истолкование является выражением свободы субъекта, который, подходя к вещам, их перерабатывает и одушевляет (здесь явно прослеживается наследие Ницше). Но с другой стороны, Иванов считает, что такая интерпретация, такое преображение вещей внутри нас приводит к раскрытию их истины, их смысла. Именно эта истина является «протоном» толковательного акта, а никак не интерпретирующий субъект, как было

гом. В *Переписке из двух углов* (с. 384), впрочем, он рисует черты отношения человека к Богу и в этой своего рода психологии религии подчеркивает герменевтический круг взаимности Бога-человека.
В самом деле он настаивает не только на приятии Бога человеком, на женском, рецептивном аспекте религиозности, но и на активности и свободе личности, которая открывается Богу и создает в себе божественное начало. «Бог не только создал меня, но и создает непрерывно и еще создаст. Ибо, конечно, желает, чтобы и я создавал Его в себе и впредь, как создавал доселе. Не может быть нисхождения без вольного приятия; оба подвига в некотором смысле равноценны и приемлющее становится равным по достоинству нисходящему».

27 Вячеслав Иванов. *Спорады*. В: *Собрание сочинений*. Т. II, с. 624.

28 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений*. Т. III, с. 370.

у Ницше, по крайней мере у раннего Ницше, вплоть до распада самого субъекта.[29]

С этой точки зрения первоначальный смысл реальности не разлагается в представлениях субъекта, но сохраняет свою плотность в равновесии между субъективной переработкой воспринимающего и объективной сущностью являющегося: «Ибо все являющееся, как образ, порождает в нас, вступая как бы в брак с нашим внутренним существом, образ своего образа».[30]

В книге, посвященной Достоевскому, Иванов останавливается на проблеме метода своей литературной критики и, следовательно, на своем понимании интерпретации. Он, кажется, вполне осознает все вопросы и возражения, которые могли быть выдвинуты в связи с его истолкованием автора *Братьев Карамазовых*. Средоточие его размышлений на эту тему состоит именно в сосуществовании личной интерпретации и стремления к объективности, то есть истине, которая не зависит от восприятия личности.

> Наш скромный труд - попытка истолкования, но истолкования *также своеобразного*; подчас субъективный тон наших размышлений не должен ввести читателя в заблуждение; автор не ищет сообщить здесь свои личные воззрения. Не исповедуя, правда, все члены Символа веры Достоевского, в главном и существенном он с радостью готов признать себя его преданным учеником; пользуясь подчас своими собственнными доводами, хоть и неумело, он старается убедить читателей в истине, принятой от учителя, с ревностной непосредственностью хочет он рассказать, как он *осознал* и *передумал* все, что получил и что стало его достоянием. Свою верность доктрине он выражает в *творчески свободном* изложении ее.[31]

Сам Иванов, видимо, отдает себе полный отчет в рискованности использования Достоевского как предлога для выражения своих собственных концепций и указывает, что выход из этого положения состоит в преданности учению, в поиске высшей объективности, хотя и «в творческом изложении ее». Правомерность этого приема, в оправдании которого, как нам представляется, Иванов сам испыты-

вал потребность, надо искать, по его мнению, не только в поверхност-

---

29 Кстати, этот кризис, который переживает сам субъект, а не только его отношение к объекту, во всей его жизненной трагичности мы находим и у Иванова. Об этом, например, свидетельствуют следующие стихи: «Где я? Где я? / По себе я / Возалкал/ Я - на дне своих зеркал» из стихотворения *Fio, ergo non sum*, в *Прозрачности (Собрание сочинений.* Т. I, с. 740-741).

30 Вячеслав Иванов. *Кручи. О кризисе гуманизма*, с. 370.

31 Вячеслав Иванов. *Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика.* В: *Собрание сочинений.* Т. IV, с. 559. Выделено нами.

ном анализе текста Достоевского, но и в проникновении в ядро творчества писателя, то есть нераздельное единство, где художественные символы и религиозное учение переплетаются в плотную ткань.[3]

Ценность интерпретации, таким образом, состоит в одновременном присутствии свободы и верности высшей истине, столь характерном для ивановского подхода, которым он отвергает всякий произвольный релятивизм.

Итак, у Иванова можно заметить типичное для современной мысли стремление не сводить интерпретацию к общим схемам универсальных законов, а сохранить ее неповторимую самобытность и свободу. С другой стороны, однако, такое подчеркивание интерпретации, как уже отмечено, выступает наряду с верой в способность субъекта объективно уловить смысл того, что он воспринимает независимо от познавательных схем его разума.

Это, как уже было указано, - нерешенная проблема герменевтики, которая в конечном счете поставит вопрос о возможности со-общения между преднамеренностью истолковательного субъекта и изначальным смыслом, являющимся, в свою очередь, плодом преднамеренного замысла.

Как раз такую проблему можно взять за исходную точку для размышления об отношении Иванова к Достоевскому и, в то же время, о поисках им объективного критерия, легшего в основу прочтения им его любимого писателя.

---

32 «Для своей правоверности - хоть и не всегда он придерживается буквы - есть у автора, как ему кажется, безошибочный критерий: совпадение формулы дидактической с живой художественной символикой поэта» (*там же*).

МИХАИЛ ГРАБАР · ПАРИЖ

Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: литературоведческий диалог или взаимное непонимание?

Книга Михаила Бахтина *Проблемы поэтики Достоевского,*[1] получившая на Западе широкую известность, в корне изменила литературоведческий подход к творчеству Достоевского и подняла ряд вопросов, касающихся теории романа. Небезинтересно заметить, что в первой главе этого уже классического труда упоминается не менее классическая статья Вячеслава Иванова: *Достоевский и роман-трагедия*.[2] Цель предлагаемого сообщения - анализ этого отрывка. В этом отрывке Бахтин подвергает критике ивановские научные выводы, затрагивающие три проблемы: 1) какова функция мировоззрения автора в романе Достоевского? 2) Как определить форму произведений Достоевского? 3) Что значит формула «Ты еси»?

В эмиграции Вячеслав Иванов развил и уточнил свое мнение о Достоевском в книге *Достоевский. Трагедия-Миф-Мистика*.[3] К тому же он опубликовал ряд теоретических статей, трактующих вышеуказанные проблемы на более отвлеченном уровне.[4] Аналогично, Бахтин переделал, как известно, книгу о Достоевском.[5] Но из программных записей *К переработке книги о Достоевском* многое не вошло в новое издание и недавно отдельно было опубликовано в Советском Союзе наряду с другими литературоведческими и философскими от-

---

1 Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского.* М., 1963. Мы пользуемся третьим изданием (М., 1972).

2 Вячеслав Иванов. *Достоевский и роман-трагедия.* В: *Борозды и межи.* М., 1916.

3 Вячеслав Иванов. *Достоевский. Трагедия-Миф-Мистика.* Тюбинген, 1932 (по-немецки). Перевод на русский язык: *Собрание сочинений.* Т. IV. Брюссель, 1987, с. 483 - 588.

4 В особенности *Ты еси,* 1907; *Forma formans e forma formata,* 1947. Оба текста включены в т. III *Собрания сочинений.* Брюссель, 1979.

5 Первый вариант был опубликован в 1929 г. под заглавием *Проблемы творчества Достоевского.*

рывками.[6] Можно было бы на основе этих более поздних текстов как бы продолжить диалог между Бахтиным и Ивановым. Однако мы здесь ограничимся анализом методологических исходных точек на первом этапе мнимого диалога.

*

В первой главе книги *Проблемы поэтики Достоевского* Бахтин проводит обзор критической литературы о Достоевском. После разгрома философской критики - «философской монологизации» - Бахтин подходит к статье Вячеслава Иванова *Достоевский и роман-трагедия:*

> Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов, - правда, только нащупал.[7]

В этом нюансированном суждении концентрируется стратегия аргументации: сперва отдать должное Иванову, а затем подвергнуть критике его научные выводы.

По мнению Бахтина Вячеслав Иванов дал мировоззренческую формулу Достоевского:

> Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект - таков принцип мировоззрения Достоевского.

Затем, вкратце, пользуясь специфической терминологией Иванова, Бахтин поясняет, как эта формула реализуется в романах 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 солипсистическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире.

Бахтин корректно передает основную схему ивановского истолкования проблемы героя в романах Достоевского. Однако он упускает один очень важный момент. Схема «ты еси», если ее изобразить, сво-

---

[6] *К переработке книги о Достоевском.* В: Михаил Бахтин. *Эстетика словесного творчества.* М., 1986, с. 326.

[7] *Ук. соч.*, с. 14-16.

дится не к линии между полюсом «я» и полюсом «ты», а к треугольнику, третий угол которого - Бог.

Послушаем Вячеслава Иванова:

> Его [Достоевского - М.Г.] проникновение в чужое «я», его переживание чужого «я», как самобытного, беспредельного и самовластного мира, содержало в себе постулат Бога, как реальности, реальнейшей всех абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: «ты еси». И то же проникновение в чужое «я», как акт любви, как последнее усилие в преодолении начала индивидуации, как блаженство постижения, что «всякий за всех и за все виноват», - содержало в себе постулат Христа, осуществляющего искупительную победу над законом разделения и проклятием одиночества, над миром, лежащим во грехе и смерти.[8]

Этот момент познания Бога Отца и Бога Сына посредством другого - очень существен для Вячеслава Иванова, ведь он позволяет осуществление соловьевского всеединства.

Надо сказать, косвенно, Бахтин затрагивает этот момент:

> Кроме того, он [Вячеслав Иванов] связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой проверке на самом материале произведений Достоевского.

Можно с этим утверждением так же не согласиться, ибо существуют в романах *Преступление и наказание, Братья Карамазовы* и *Идиот* отрывки, которые терпят метафизический и этический анализ. Все зависит, в конечном итоге, от того, что Бахтин имеет в виду под словом «проверка».

Итак, для Бахтина, вклад Вячеслава Иванова в критическую литературу о Достоевском ограничивается тем, что он нашел

> глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского - утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект.

Эта формула должна пониматься дословно, без постулатов, на чисто гносеологическом уровне. Разделение, подчеркнутое Вячеславом Ивановым у Достоевского, на «объектное» познание и на «проникновение» обосновывает эту мировоззренческую схему.

Второй момент нашего сообщения - анализ предпосылок критики метода, применяемого Вячеславом Ивановым. Бахтин пишет:

---

[8] Переиздание статьи *Достоевский и роман-трагедия.* В: *Собрание сочинений.* Т. IV, с. 420-421.

> Вячеслав Иванов [...] монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологистически формулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологистического авторского сознания мира.

Что это значит? С точки зрения Бахтина Вячеслав Иванов совершил две методологические ошибки.

Первая из них заключается в том, что

> от мировоззрения автора он [Иванов] непосредственно переходит к содержанию его произведения, минуя форму.

А проблема формы - первая для литературоведа, от ее решения зависит весь подход к творчеству Достоевского. Следует показать:

> как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого - романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения он существен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных произведений.

Можно было бы подумать, что ивановское определение «роман-трагедия» является именно определением формы. А Бахтину кажется это определение неадэкватным.

> Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле.

Получается «художественный гибрид». В этом и состоит вторая методологическая ошибка Вячеслава Иванова.

Итак, с самого начала, для Бахтина, из-за этих двух методологических ошибок статья Вячеслава Иванова была обречена.

«Монологизация» имеет дурные последствия и на уровне трактовки проблематики «темы» или «содержания».

> [...] утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (катастрофа отъединенного сознания). [...] Иванов показывает лишь чисто тематическое предомление этого принципа в содержании романа, и при том преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого - «ты еси». Утверждение (и неутверждение) чужого «я» героем - тема произведений Достоевского.

Конечно, можно было бы поспорить с Бахтиным по поводу его интерпретации судеб героев, но не в том суть его возражения Иванову.

Проблема для него в том, что

> эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и неоднократно трактуется в нем.

А так, как с точки зрения Бахтина, роман Достоевского как «художественное целое» - «диалогический» и «полифонический», то

> как этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа [диалогического].

Так что упрек в монологизации не понятен, если не принимать во внимание предпосылку Бахтина, сводящуюся к тому, что роман Достоевского по своему строению - диалогический. Из этого вытекает, что у Бахтина нет желания вести диалог по существу. Он пользуется оспариванием ивановской схемы, для того, чтобы определить свое собственное научное поле. Эпистемологическое обобщение послужит заключительным словом.

В этом отрывке Бахтин, отдав должное научной интуиции Вячеслава Иванова, подвергает критике его научные выводы, касающиеся взаимоотношения между мировоззрением автора и художественной формой произведения.

Нам кажется, что существует некоторое эпистемологическое разногласие между Бахтиным и Ивановым, из-за которого в книге *Проблемы поэтики Достоевского* диалог был невозможным.

Вячеслав Иванов оперирует «классическими» литературоведческими категориями: эпос, трагедия, роман. Он пытается показать, что силы, представленные в романе Достоевского, продолжают спор между эпосом и трагедией. Иными словами, Вячеслав Иванов представляет себе европейскую культуру как некое целое. Для того, чтобы постичь сущность этой целостной структуры, следует так же на уровне «формы», как и на уровне «созерцания» обратиться к источникам европейской культуры.

Наоборот, Бахтин пытается понять специфику, новизну, уникальность романа Достоевского. Для того, чтобы «проникнуть» в это «словесное целое», он создает новые вспомогательные категории: например «диалогический роман».

Так что, если попытаться охарактеризовать предпосылки научного подхода каждого из них: метод Вячеслава Иванова - метод филологический и, следовательно, генеалогический, как у Моммзена или у молодого Ницше. Тогда как метод Бахтина - метод аналитический, феноменологический, как у неокантианцев и у раннего Гуссерля.

ELIZABETH GILLETTE JACKSON · NEW HAVEN

Ivanov's *Ciurlionis and the Problem of the Synthesis of the Arts*

In an essay published in the Petersburg periodical *Apollon* in 1915, Vjačeslav Ivanov wrote about the work of a Lithuanian painter, Michail Konstantinovič Ciurlionis. Ivanov's essay, in my discussion, will appear in the context of his thought - at once organic and ranging - about the nature and destiny of art and I will make some observations about certain aspects of Russian spiritual life that are perceptible through the essay's crystalline medium; with some attention to Ivanov's imagery and use of spatial conceptions in the essay, I will present his own descriptions of Ciurlionis' paintings and will then show how he placed the painter and his work in the context of an analysis of what Ivanov called "the problem of the synthesis of the arts".

"The synthesis of the arts" is familiar to us as a living and controversial question for artists and writers, musicians and theater directors during the first decades of the twentieth century. We remember it as a feverish and restless time; new developments in science and - in the arts - changes brought about by an impassioned avant-garde succeeded one another in a millennial atmosphere. It even seemed, we may recall, that perhaps especially in Russia, artistic innovation might be a symptom of - or even a catalyst for - some then undecipherable transformations in all of human existence. Was it to be apocalypse? Was it to be utopia? In any case, change must come, and among the fancies of those days was that of erasing the boundaries between poetry and painting, drama and dance and music and of creating new forms which would involve directly not only the audience, but indeed the great masses, in a spectacular and quasi-religious merging of art and life.

It would be a mistake to confuse Ivanov's unquestioned interest in such developments with the kind of mass artistic event that became characteristic of the end of the decade from 1910 to 1920. His aesthetic of the theater is more aptly illustrated by his intellectual and personal relationship with the composer Skrjabin at the beginning of that decade when Skrjabin was meditating color sequences to accompany musical works loftily conceived to induce in their listeners states of mystical ecstasy. In fact, the synthesis of the

arts was by no means alien to that symbolism which at the turn of the century played such a role in Russian intellectual life - that symbolism of which Ivanov was so signal a representative.

Symbolism indeed, developing as it did in opposition to realism with its cold light and rational definitions, brought with it a softening of boundaries, as well as a worship of music as the highest art, admirable for its abstractness, for its freedom from the domination of the word in its logical dress. Ivanov's own presentation of symbolist theory, always carefully elaborated, included the making of a work of art, as a dynamic process, moving on a vertical axis; he sought to set forth an art that would be an organic and active element in a totality embracing God and man: this is the context for a true symbolist art, according to Ivanov.

As for a synthesis of the arts, it is only in the liturgy, Ivanov believes, that such a merging can truly take place; only there are the arts truly and rightly interconnected, each pivoting on its own natural axis, and describing its own natural orbit. This image of axes and orbits referring to the paths taken by the different arts echoes back to an earlier image in Ivanov's essay - an image at once classical and intensely physical - in which the chaos of contemporary culture and the arts is seen to resemble a stadium with wild horses dragging their drivers, shattered columns, broken chariot wheels going off their tracks in clouds of dust. What especially concerns Ivanov, though, in his discussion of Ciurlionis is not only the synthesis of the arts but the artist's workshop. His first preoccupation is with the creative process.

Why does Ivanov's concern with the creative process bring together Ciurlionis the painter with the synthesis of the arts? In fact the painter Ciurlionis began his career as a composer. He was born in 1875. His paintings were first shown in St. Petersburg in 1908. Interested from his student years in the relations between sight and sound, he began painting early but continued studying music and was graduated from the conservatories of music of Warsaw and of Leipzig; he never ceased musical composition. He became best known however for his paintings - non-representational, metaphysical works with an aesthetic that anticipated in some ways that of Kandinsky in his book *On the Spiritual in Art*, published in 1912. It was in 1911, just after the death of Ciurlionis, that Vjačeslav Ivanov became acquainted by chance with a selection of his paintings.

Ivanov's essay consists of seven sections and an epilogue, with an introduction in which Ivanov quotes himself, writing four years previously, in 1911. The quotation, a page and a half long and anticipating the heart of the essay itself, has a lyrical note of immediacy, and is in a different key from

what follows; it is also like a fanfare, a gallant opening to the essay, and it points to Ciurlionis' art as the dangerous but luminous art of a visionary, of a creator of myth.

Underlying his analysis is the affirmation that "the eternal problem of art is man and his mystery." [1] In an increasingly complex sequence of conflicting elements, Ivanov introduces the musical method of Ciurlionis, leading to his identification as a myth-creator. He then shows how the upheaval ("sdvig", something like a geological falt, an important word for the avant-garde aesthetic of the period) of contemporary culture is reflected negatively in the work of what he calls the solitary ones - work which, like that of Nietzsche, falls between the arts. Ivanov, however, reveals Ciurlionis ultimately as redeemed by his visionary power.

"The visionary creation of Ciurlionis", writes Ivanov, "borders on second sight" (Vizionarnoe tvorčestvo Čurljanisa graničit s jasnovideniem).[2] Ivanov's first sentence is a seed and a root. From it proceeds the essay as a whole.

Everything begins in fact with the first word, "visionary". It suggests the very reading of Ciurlionis that Ivanov is to give us. The sense of sight is to be the focus but the sense of sight is to be carried beyond physical boundaries: the conception is that of an overlaying or transparency of the visual and the visionary, as the word visionary contains the word vision.

This statement, "the visionary creation of Ciurlionis borders on second sight", does more than echo with an overlapping of the visual and the visionary; it also finds a recurrence and a resolution in the final sentence of the whole study. There Ivanov has just quoted a passage from the monadology of Leibniz on the theme of the oneness of all things. Ivanov identifies this passage with the world of Ciurlionis.

Ivanov concludes with the Greek words summing up the dictum of Leibniz. "Panta simpnoia" - every thing harmonizes together and breathes one through another. Ivanov maintains that "this message of harmony reaches us from the world of Ciurlionis" - "a boundless world," I quote Ivanov, "having neither measures nor borders - a world, part of which the artist saw - without seeing - and without showing us his final containment within God" (bespredel'nyj mir, ne imejuščij mery i granic, - mir, časti kotorogo chudožnik videl, ne vidja i ne pokazyvaja nam ego zaderžitel'nogo predela v Boge).[3]

---

[1] *Čurljanis i problema sinteza iskusstv,* in: Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij* III, Brussels, 1979, p. 167.

[2] *Ibid.*, p. 149.

[3] *Ibid.*, p. 170.

It is not surprising that the words "predel" ("limit") and "granica" ("frontier") in one form or another recur frequently in the essay; Ivanov's concern in the essay is persistently with the juxtaposition of this world of the senses (jasnovidenie) and another world; "it is impossible," he writes, for example, "to go unpunished beyond the bounds [predely] of human perception";[4] this very word, "predel", is picked up again in the last sentence of the essay, first as part of an adjective with a shift to a more spatial meaning - boundless (bespredel'nyj) world - and then again as a transparency - the limit (predela) in God.

To the Russian Orthodox reader, the thought of the boundary with God cannot fail to evoke a particular kind of painting, precisely one that is visionary. The thought of the boundary with God finds material expression in the iconostas in the church as it embodies the boundary between the world of mankind and the world of the divine; the iconostas is a wall within the church that separates and connects the world of the viewer-visionary in the nave with the world of the Godly, that is the sanctuary; it is a real wall, contrived of wood and paint; further, the iconostas is a wall of paintings, of "icons", which are the distillation of two kinds of seeing: a glory for the physical eye, but one that must lead to a true, a mystical seeing of eternal realities.

Vidja, ne vidja... The icon-painter himself might, like Ciurlionis himself, see - without seeing. The act of making art, Ivanov suggests, does not necessarily coincide with the visionary power of wholly seeing truth.

Ivanov writes of Ciurlionis:

> Most often it seems to me the artist himself did not know up to the carrying out of his first rough study what is emerging under his hand.
> (Čašče vsego, dumaetsja mne, sam chudožnik ne znal do vypolnenija pervogo nabroska, čto voznikaet pod ego rukoj...)[5]

The ability to create the painting does not necessarily always go with that second sight - as the early Christian clerics knew; traditionally, for the theoreticians of icon-painting, the painter works with his hands and his own intuition of color and form but it is the church father, the saint who sees the narrative into being. The creation of the icon image follows the word, the inspiration of the saint; in the power of their living action, though, word and image are identical.

If the relation of word and image in Byzantium is a part of the landscape

---

[4] *Ibid.*, p. 156.

[5] *Ibid.*, p. 169.

of Ivanov's thought, then it is significant that for St. Gregory of Nyssa wall-paintings in color were "a book endowed with speech". Both word and image, according to St. Basil, influenced human behavior. Indeed, to Byzantium, the word *graphe* was used for both painting and writing and the relationship of painting and lofty speech was a frequent theme for the rhetoricians.

Ivanov's word, his language, in his essay on Ciurlionis, is used to recreate the image, but always in the service of his thought. His lyrical descriptions have an especially ornamental and even magniloquent character; they are a reminder not only of the writer's feeling for visual things but of the way (as with his study on *Terror Antiquus,* the painting of Bakst) he might use works of visual art as points of departure for a religious-philosophical statement. His descriptions also remind us again how often the nature of his expression is visual, haptic and spatial. As in Byzantium and for the early Christian writers, the visual is neither superfluous nor purely decorative. It is indeed a witness to the presence of things that are invisible, and its manner is a displacement, partaking of necessity, moving not only the perception but the spirit. For Ivanov as for the fathers of the church,

> form and content are one and artistic method turns out to be a means for the proper structuring of the soul... while new facets of the soul are the essence of new insights.
> (... forma i soderžanie odno i chudožestvennyj metod okazyvaetsja sredstvom oformlenija duši... A novye grani duši sut' novye prozrenija.)[6]

The painting *Grust'*, or *Sorrow*, however, represents for Ivanov a moment of pure lyricism, fully spontaneous; he calls it an encounter of the painter's spirit with the appearance of the external world in its transient joy or sorrow. Ivanov uses the word "impressionist" for this moment and considers that we are simply looking at a landscape steeped in a musical mood:

> A fading blue wing, or perhaps a dark sail heeling over beetles above the distant ruins of a city, while in a twilight sky there steals mournfully in a long break a migrating autumn flock.
> (Ne to oslabeloe sinejuščee krylo, ne to nakrenivšijsja temnyj parus navisaet nad dal'ju ležaščego v razvalinach goroda, mež tem kak v sumerečnom nebe unylo majačit dlinnym izlomom otletajuščaja osennjaja staja.)[7]

Ivanov contrasts the musical mood Ciurlionis employs in *Grust'* with the musical method Ciurlionis uses in another painting of the same name. In the

---

[6] *Ibid.*, p. 154.

[7] *Ibid.*, p. 153.

latter, the painter interposes between himself and the depiction of a Lithuanian village and wood a living hedge of fantastic prickly growth - a wordless - and thus, musical - emblem of nostalgia, of loss.

Ivanov's descriptions of the paintings take the reader into a world which is dominated not by the luxuriant adjective so much as by the dynamic verb. Drops of water in the sea become agents of process.

The following words, perhaps in reference to *Sea Sonata,* might in part also refer to the *Spring Sonata.*

> Rapturous contemplation of the sea's breakers reveals to the artist the spheric principle of the watery element - the drop. The momentary drop in the cradle of the roaring waves - what is it other than a pearl in the secret pearl-oyster?
> (Vostoržennoe sozercanie morskogo priboja otkryvaet chudožniku sferičeskij princip tekučej stichii - kaplju. Mgnovennaja kaplja v kolybeli gul'livoj volny - ne to že l' ona, čto žemčužina v sokrovennoj žemčužnice?)[8]

In *Spring Sonata* Ivanov finds again a creation:

> Spring - spring again - is it not warm, the dancing wind from the south? It blows powerfully on the myriad lamps, but does not extinguish them, only blows away the fires with their innumerable petals: the tongues of flame move into the fire-fluttering whirlwind - and suddenly now this, now some other darkness is invested with earthly flesh, and comes to the surface out of the whirlwind as a winged little body, and a hubbub of birds is launched into the air.
> (Vesna - opjat' vesna! - ne teplyj li, rezvyj veter s juga? Moščno duet on na miriady svetil'nikov, no i ne gasit, tol'ko sduvaet s nich besčislennye lepestki ognja: v'jutsja jazyčki v ognetrepetnom vichre - i vdrug to tot, to drugoj potemneet, zemnoj oblečetsja plot'ju, i vynyrnet iz vichrja krylatym tel'ce, i nositsja v vozduche gomon ptičij.)[9]

The frieze of stylized seraphim along the base of the painting seems to embody that communication between earthly and heavenly things to which Ivanov has earlier referred. In the same pictorial language as that of Ciurlionis Ivanov has alluded to the seraphim in the role of great communicators with their power of purifying by flame and their gift of renewal. He has posed the following question about the work of Ciurlionis, "By what means and by what law does the far distant and grand emerge from the small and nearby?" (Kakim že obrazom i po kakomu zakonu vyrastaet to dalekoe i bol'šoe iz ... ėtogo bližajšego i malogo?) [10] He unravels this riddle with the image of the seraphim touching the painter's "prophetic eye".

---

[8] *Ibid.*, p. 154.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*, p. 151.

Ivanov finds in *Sea Sonata* and in *Spring Sonata* the creation of the world from spheric form (a drop of water), witnesses the action not only of water but of fire, not only earth but also air, senses the creative warmth of the sun and the immanence of extinction in darkness. His treatment of *Sun Sonata* no less evokes a cosmogony, a progression of the forces of creation and destruction.

He affirms there the sacred presence of geometric forms growing out of emanations of the sun - as the Egyptians derived their image of the pyramid - and places the artist's process of creation - obscure and oneiric though it must always be - within the context of a universe in which the Norse world tree Yggdrasil lives in humble things and in which chaos is mysteriously manifest as a musical harmony.

In Ivanov's words, Ciurlionis is a maker of myths and his painting is an interrogation of the universe. It is in this context that he suggests what it is that moves the viewer as he stands before these paintings and it is in this context that Ivanov begins to fill in the outlines of an answer to the question of what links the real world as Ciurlionis depicts it to the world that is "more real". It is with the theme of music that Ivanov shows the painter finding his way past material things and images, "a realibus ad realiora", as he is fond of saying; and it is the painter's musical method which provided the means to open the way to the essence of things, "an open sesame, giving him access to the forbidden repository of the secret of the world". "Take his myth away from him," writes Ivanov, "and the world is, for him, lopped off, becomes incomprehensible" (... Otnimite u nego ego mif, - i mir zakroetsja dlja nego, stanet emu neponjaten).[11]

Indeed, Ivanov sees the musical method of Ciurlionis as the fruit of a kind of necessity, that same necessity of which Kandinsky wrote in 1912 in the Blue Rider Almanac, "The most important thing in the creation of form is whether or not the form has grown out of an inner necessity".

Three stages define the musical method of Ciurlionis, according to Ivanov; first, the gradual alienation from reality that takes place with the repetition of forms; second, as these forms lose their materiality, they tend to become saturated with what Ivanov calls a "psychic" element; third, there is the tendency of these forms to strive to abstraction, disclosing by the way their underlying, eternal prototypes.

The theme of dematerialization in art is not unique to Ivanov in that period of drastic and rapid alteration of the face of art between 1900 and

---

11 *Ibid.*, p. 154.

1920; it is found strikingly also in an article about Pablo Picasso by Nikolaj Berdjaev in the periodical *Sofija* in 1914. The crisis in painting, according to Berdjaev, must lead to another higher plane; the theosophists, he added, would call it going from the material body to the ethereal or astral body; the beginnings of this tendency were apparent in Vrubel' (the turn of the century Russian painter, Michail Aleksandrovič Vrubel'); there are symptoms of it among the futurists. Like Ivanov, Berdjaev felt that this dematerialization might not lead to higher things; in the case of Picasso, he believed it led to another materiality: without the beauty of spring, without the light of the summer sun. Picasso is all crisis, Berdjaev believed, all transition. In Ciurlionis, Berdjaev wrote, the transition is felt on another plane.

It is a plane attained - in Ivanov's view - by that musical method, evidence of which may be found in *Sun Sonata*.

In Ciurlionis' painting, through a subdued harmony of gold and ochre, violet, blue and green, transparent forms suggest familiar objects and structures and natural elements. They float, they soar, they drift upward or they cling to the margins of the picture plane. Paper-thin, they lie on the surface; their space gains presence as one form becomes visible through another, as one is above or below another or as, palimpsest-fashion, pale forms advance beneath the suns, the gates, the castles and the towers. The mountain with ascending rays contains a ghost form or counterpoint. The rays themselves and the repeated verticals of the long horizontal wall along the base create a percussive rhythm. Many suns with halos visit this strange world in a dance through the shallow space.

Ivanov tells about the painting not only with active verbs, but in the context of a movement in spiritual space, an ascent and descent that evokes to Ivanov's understanding the process of painterly creation itself. He writes about the *Sun Sonata:*

> The sun rises in creative force; it descends in countless emanations and drips legions of discs on the earth, but from the earth everything flows upward, to the bridegroom, with obelisks and towers, in the nuptial mansions of the sun, thronging with accumulations of trustfully-creative life. This is the 'allegro' of the world.
> (... istekaet solnce tvorjaščeju siloj, v beskonečnych ėmanacijach nischodit ono i sočitsja legionami diskov na zemlju, a s zemli vse tjanetsja vverch, k ženichu, obeliskami i bašnjami, bračnymi čertogami solnca, tolpjaščimisja nagromoždenijami doverčivo-žiždditel'noj žizni. Ėto - "allegro" mira.)[12]

In the *Andante* of *Sun Sonata,* gigantic columns are mated with impossi-

---

12 *Ibid.*

ble reflections, a wavy sea lives in an over-arching sky and in the grand uncommon spaces, mysteriously breathing and stretching, a curious island presents its map-like surface dotted with who knows what living things. It is an almost abstract universe in which repeated forms, and suggestions of recognizable things and actual spaces only enhance the viewer's feeling that he is engaged in an encounter with other worlds. This must be the near abstraction of which Ivanov writes in his discussion of the musical method.

The landscape of *Scherzo* is one of spidery bridges linking rocks and hills across fearful abysses. Again the predominance of verticality and horizontality, as opposed to diagonals, counters depth and movement; and the way some of the forms cling to the margins of the painting gives a feeling of flatness, but the viewer focussing on the delicate spans of the bridges, with their pattern of rounded arches, feels limitlessness in this quiet, at once believable and mysterious.

Ivanov writes of the finale of *Sun Sonata* in a mood of graceful nostalgia for a solar system in decline:

> A solar system on the way to extinction, the dimming tatters of a finely structured cobweb, forsaken by the weaver, full of holes, with the chaos of the starry distances glimmering through.
> (... Potuchšaja solnečnaja sistema - potusklye lochmot'ja strojnoj pautiny, pokinutoj tkačem,dyrjavoj, proskvozivšej chaosom zvezdnych dalej.)[13]

While repetition of forms, loss of materiality, a tendency to abstraction take these forms from the natural world and carry them into a realm of myth, the Sun itself is the centerpiece of a mythology that was close to Ciurlionis. He himself, referring to his pictorial symphonies, says that he created these paintings from "the thunder of the waves, and the mysterious language of the age-old forest, from the twinkling stars, from our songs and our immeasurable grief".[14] For Lithuanian culture, the closeness to nature that was part of paganism retained until the 14th century has been preserved in folklore and especially in songs (the Dainos) and was in Ciurlionis' time the sustenance for a deep and living patriotism. Birds, beasts, the sun, the moon and the stars exist in the Dainos side by side with numerous gods and goddesses.

Among these creatures is the serpent - "gyvate" in Lithuanian, from "gyv" or "gyvas" meaning life. Ciurlionis celebrates the serpent in *Serpent Sonata*.

---

13 *Ibid.*

14 V. Kalmykov and A. Sarab'janov, *Chudožestvennyj kalendar, Sto pamjatnych dat, 1975,* Moscow, 1974, p. 195.

Referring to the *Allegro* of *Serpent Sonata,* Ivanov points to the "inconceivable" bridges and viaducts in a "mirage-perspective". He describes the landscape in musical terms as having a "leitmotif": what he calls "a serpent-like convolution held up by a motif of colonnades". The repetition of elementary pictorial forms - in reflection and musical variation - to which he refers above - lend to this painting also a fantastic air. Ivanov writes of a "suspect mirror-like tranquility". [15]

The saga continues with the serpent contained at the mid-point of the painting. The gates cannot restrain the serpent, Ivanov writes, and the next episode is an encounter with three powerful stars that light its way with three cones of heavenly light.

Bringing to the reader the images of *Finale,* Ivanov describes the mountains and tunnels with other distances, other worlds shining through. And around the three mountain peaks, bordering them like the heads of holy men, with three halos of light, curves that very same serpent now all light-filled as if it had absorbed the shining of those three stars. "What does it consist of - the metaphysical pathos of this strange and terrible story?" asks Ivanov - "a story told in colours but as it were, ringing with melody?" [16]

The special nature of the musicality of painting in the lexicon of Ivanov stands forth with particular clarity perhaps against the way later writers have tended to deal with music and Ciurlionis. It is the technical actuality of the making of music that has often attracted their attention. Rhythm, counterpoint, dynamics, melody - these were elements that the musicologist Vytautas Landsbergis asserts were deliberately employed by Ciurlionis. N. Vorobjovas ascribes the terms "allegro" and "scherzo" to the zig-zag motifs that rise and fall diagonally in the paintings, and the term "andante" to large calm surfaces and horizontal lines extending across the picture plane. Tone color and its variations are, for him, the melody, and what Vorobjovas calls the linear-graphic rhythm of Ciurlionis' compositions may indeed be considered a musical rhythm.

It is characteristic of Ivanov's thinking that the rhythm to which such critics have ascribed a more specifically technical musical meaning appears to him in the form of a repetition which is analogical to the repetition of the

---

15 *Sobranie sočinenij* III, p. 157.

16 In *Dve stichii v sovremennom simvolizme,* 1907, in *Sobranie sočinenij* II, p. 537, Ivanov writes: "... the serpent has the relation of sign at once to earth and to incarnation, to sex and to death, perception and consciousness, to temptation and sanctification." In Ivanov's Ciurlionis essay he makes the suggestion: "Might the speculative mind think of the attraction of sex to divine energies or a cosmic theocracy of sex?" He adds, "Vain speculations!" (*Sobranie sočinenij* III, p. 157).

forms of this world in the forms of another - an enactment of revelation. Indeed Ivanov rejects the possibility that Ciurlionis could be concerned at all in his painting with the realm of time. The worlds of music and of painting, Ivanov believes, are sharply divided in that the former is an art of time and the latter an art of space, and that neither may partake in that which is the prerogative of the other.

A point of view more contemporary to us, as the Estonian poet and critic Aleksis Rannit has pointed out, may find these categories not so mutually exclusive. Time may in fact be said to be present in the work of Ciurlionis, as well as space expressed in various ways, if not by central one-point perspective.

The illusion of space created by the receding arches in *Serpent Sonata* and their placement one behind the other is firmly contradicted by the cross-shaped composition linking the top and bottom of the picture, linking one side to the other, all bathed in ochre light, and bringing the composition back to flatness. In fact, movement into space, upward or downward seems to us to happen in time just as a musical beat needs time in which to happen; it is as in a medieval painting, in which, however, repetition suggests time - the saint appears at different intervals within a single frame.

When Ivanov ascribes to Ciurlionis' musical method the absence of perspective in his work, he is especially pointing to the inappropriateness in Ciurlionis' vision of a kind of space that strives to imitation of reality.

Not so much to reproduce sea and fish and sky and boat and sun and cloud was the goal of the emerging art in the early years of our century, but often rather to incorporate their presence precisely as a medium for "revelation". For painters and their public the picture plane was no longer a framed window through which we look at reality but rather had become a real painted material surface through which the viewer might "see" - analogous to the way in which through the icon, the viewer may see an actual presence in eternity.

Space, but also time, may be present in the very conception of a series. Ciurlionis repeatedly used the formula of a series of paintings, sometimes, as we have seen, organized in musical form with allegro, andante, scherzo, finale; and among his series is one that announces especially its homage to time, in that it is devoted to the cycle of the year. It is *Zodiac*.

Of *Zodiac*, Ivanov writes that Ciurlionis' meditation on a cosmogony is affirmed in a great dream-memory about the ancient flood. "His astonishing *Zodiac*," the poet adds, "manifestly comes out of the mythic representation

of this event."[17] Ivanov's interpretation of this series is saturated with an intermingling of biblical and mythological imagery: "In a parade of grandiose apparitions there unfolds before us the construction of human cities - till the day when the Apocalyptic horseman flies over them." He writes of structures

> speckled with astrological signs, on the banks of great bodies of water, these colossi, pyramids, twisted citadels in the form of pillars, anthropomorphic strongholds, these conglomerations of Cyclopean cities, these black Suns, with flights and processions of nightmare castles and kremlins erected by tribes of wolf-titans - perhaps all that is a delirium about a lost Atlantis.
> (V rjade grandioznych videnij razvertyvaetsja pered nami gradostroitel'stvo narodov - do dnja, kogda proletaet nad nim apokaliptičeskij vsadnik... ispeščrennye astrologičeskimi znakami, na beregu velikich vod,... ėti nagromoždenija ciklopičeskich gorodov, ėti černye solnca v proletach i perechodach košmarnych zamkov i kremlej, vozdvignutych plemenami volchov-titanov, - byt' možet, vse ėto odin bred o pogibšej Atlantide?)[18]

In *Capricorn* the stars create the appropriate astrological symbol; the sun is present as three strong rays showing us in a reflected line of light the profile of the goat with his great horns, and a long band of cloud.

In *Lion* the stars utter the astrological formula for Leo, while the sun, always present in this series, has slipped down and to one side, its rays caught along the rim of a land-mass that looms behind the sphinx in silhouette against a lighted sky; a little diagonal procession of strange palm trees, some with slim shadows, fill out the Egyptian scene with the pyramid but scarcely troubles the imagination with a sense of movement into space.

Pisces the Fish contains within bands of close and meditative color dolphins in the sky as well as in the sea: reflections in another key - as if validating the musical principles underlying this harmonious and almost symmetrical world, the sky-fish catching the light of the sun just trembling at the horizon while most of the great sphere is veiled in a mist. The shape formed by the stars is traditionally the sign for the moon in its waxing and waning with a horizontal central line linking the two crescents which refers to the course of life; it is also the sign for Pisces.

To speak of the musical character of this painting is to refer to its abstract organization: the rhythmic repetition of forms with variations (the fish); the presence of a distinct tonality; the brittle jingling of the stars, their little percussion forming that symbol. Underlying the whole composition is the cross-

---

17 *Ibid.*

18 *Sobranie sočinenij* III, p. 158.

form of the vertical and the horizontal, that guarantees the efficacy of the painting as a key to the gateway from one world to another.

And as Ciurlionis' painting is a boundary between worlds, so it becomes harmonious with Ivanov's own vision of the destiny of art; he continues to believe in the dawning of an organic world unified in the spirit of religion, one in which a true synthesis of the arts must in fact take place as it does in the Orthodox liturgy. In this new sacred world, as in Byzantium, both word and image speak and act. It is a world unified in the spirit of music, as well. Thus, Ivanov writes in *Premonitions and Portents:*

> In every work of art, even the plastic arts, there is a hidden music... the very soul of art is musical... For the work of art to demonstrate its full aesthetic action, there must be felt the unreachableness and immeasurability of its ultimate meaning.
> (V každom proizvedenii iskusstva, chotja by plastičeskogo, est' skrytaja muzyka... sama duša iskusstva muzykal'na... Čtoby proizvedenie iskusstva okazyvalo polnoe ėstetičeskoe dejstvie, dolžna čuvstvovat'sja ėta nepostižimost' i neizmerimost' ego konečnogo smysla.)[19]

It is in this sense, too, that the word, bound in prose but infused with poetry, may regain the original creative power that it shares with myth. And it is in this sense that, like the rest of his prose, Ivanov's essay, *Ciurlionis and the Synthesis of the Arts* is itself - also - art.

---

[19] *Sobranie sočinenij* II, *Predčuvstvija i predvestija,* p. 92.

МИЛИВОЙЕ ЙОВАНОВИЧ · БЕЛГРАД

Вячеслав Иванов и Бахтин

1.

Изучение творческого наследия Михаила Бахтина связано с определенного рода трудностями, объем которых все еще достаточно велик, несмотря на то, что число бахтинских штудий во всем мире непомерно растет. Авторы самого обширного труда по Бахтину К. Кларк и М. Холквист справедливо полагают, что «многие присваивали Бахтина, но мало кто понял его как единое целое».[1] Даже такой искушенный теоретик, как Ц. Тодоров, опубликовавший весьма любопытную работу о «диалогическом принципе» у Бахтина, в более позднем своем тексте должен был прямо заявить, что личность и творчество этого ученого продолжают оставаться «загадочными».[2] Подобная ситуация вызывает немалое количество неверных оценок того или иного аспекта бахтинского наследия. Так, например, рецензент сборника *Проблемы научного наследия М.М. Бахтина* С. Кормилов без какой-либо аргументации сближает идею статьи *Искусство и ответственность* с блоковскими рассуждениями в *Интеллигенции и революции* в доказательство того, что Бахтин якобы «активно включался в строительство новой, социалистической культуры».[3] С другой стороны, М. Гаспаров превратно понимает его явление как «бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов», приобщая Бахтина - сколь это ни странно - к «нигилистам» в отношении к ценностям культуры прошлого.[4]

---

[1] K. Clark, M. Holquist. *Mikhail Bakhtin.* Cambridge-London, 1984, с. 3.

[2] Tz. Todorov. *L'humain et l'interhumain (Mikhaïl Bakhtine).* В: Tz. Todorov. *Critique de la critique.* Paris, 1984, с. 83.

[3] *Новый мир,* 1987, 1, с. 271.

[4] М. Гаспаров. *М.М. Бахтин в русской культуре XX. в.* В: *Вторичные моделирующие системы.* Тарту, 1979, с. 112-113. Отметим также, что М. Гаспаров по недоразумению относит Бахтина к типу «человека новой культуры», к представителям той же «культурной формации», что и В. Шкловский (*там же*, с. 113, 111). На самом де-

Основополагающей причиной недоразумений вокруг Бахтина является тот факт, что источники этого творчества, представляющего собой более или менее цельную религиозно-философскую концепцию, пока что не расчленены, что в бахтиноведении до сих пор не произведена селекция «первичных» и «вторичных» источников. Дело это, однако, не из легких, потому что бахтинские высказывания тяготеют к зашифрованности, к неназыванию их истоков, даже к умышленной их «замене» другими источниками, которые в рамках авторской мистификации предстают в роли «первичных». Так, например, битует мнение, что концепцией «творческого акта» Бахтин обязан В. Воррингеру («освобождение от себя, потеря себя во внешнем мире»), тогда как М. Бубер называется среди авторов, давших Бахтину формулу взаимоотношений между «я» и «ты».[5] Согласно К. Кларк и М. Холквисту, «богоискательство» Когена оказало большое воздействие на раннего Бахтина, разрабатывающего всю ту же проблематику «я» и «ты».[6] В ряд «учителей» Бахтина попал даже С. Аскольдов, учение которого о «личности» якобы определило персоналистские тенденции в его творчестве. На самом деле, однако, все приведенные выше концепции и формулы восходят к Вячеславу Иванову - автору теории о «соборном» характере творчества и формулы «ты еси» (у Иванова Бахтин обнаружил и положение «мир не дан, а задан»);[7] что же касается отношения Бахтина к Аскольдову, то оно характеризуется не только элементами единомыслия, но также и полемическими устремлениями автора книги *Проблемы творчества Достоевского,* отдающего, в частности, предпочтение ивановской формуле «ты еси» перед формулой Аскольдова «будь личностью».[8]

По нашему мнению, которое в дальнейшем и постараемся проаргументировать, Бахтин отправлялся от традиций русского символизма и, разумеется, Достоевского. Он был самым последовательным

ле, людьми «одной культурной формации» были учитель Бахтина Вячеслав Иванов и его «корреспондент» М. Гершензон.

5 Tz. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique.* Paris, 1981, c. 152, 151. В доказательство справедливости своей догадки Тодоров отмечает, что Бубер употреблял термины «философской антропологии» и «полифонии» приблизительно в том же самом смысле, что и Бахтин (*там же,* с. 151).

6 K. Clark, M. Holquist. *Ук. соч.,* с. 60, 61.

7 Ср. противоположные этому утверждения в пользу неокантианского воздействия на Бахтина у К. Кларк и М. Холквиста (*там же,* с. 80, 59).

8 М. Бахтин. *Проблемы творчества Достоевского.* Л., 1929, с. 16-21.

продолжателем символистских начинаний в советскую эпоху, включая выполнение задач (символистами, кстати, лишь намеченных) в сфере культуры и философской антропологии. Быть символистом для него означало нечто гораздо значительнее, чем быть просто поэтом и писателем; поэтому он превозносил творчество Клюева, выявляя в нем черты «символизма», поэзию Есенина считал «бессмертной» вследствие ее «символического углубления», новшества Белого (особенно в разработке нового синтаксиса) всячески ставил выше соответствующих экспериментов Маяковского и, вообще, приветствовал «возвращение символистов к мифу», обнаруживая в этой тенденции их бесспорные «заслуги».[9] Тем не менее не все символисты заслуживали его внимание. Среди представителей этого течения Бахтин выделял «практиков» Белого и Сологуба и «теоретика» Вячеслава Иванова, который был и остался его крупнейшим учителем.

С Вячеславом Ивановым Бахтин встречался,[10] читал лекции о нем,[11] в которых утверждал, что Иванов как мыслитель и как личность «имел колоссальное значение», что теория символизма «сложилась так или иначе под его влиянием», что, наконец, в отличие от своих современников, бывших «только поэтами», он был и «учителем». «Если бы его не было как мыслителя, - говорил Бахтин, - то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути».[12] Сказанное в полной мере относится и к пути самого Бахтина. Разница лишь в том, что Иванов свою «теорию» закладывал в эпоху «разрыхления современной души» (пришедшую на смену «героической поре непосредственного индивидуализма»),[13] тогда как Бахтин начинал в эпоху «коллективизма», пренебрегающую не только «личностью», но и всяческими «идеалистическими» построениями в области фи-

---

9 М. Бахтин. *Есенин. Запись лекции.* В: *День поэзии 1985.* М., 1986, с. 113, 115; М. Бахтин. *Язык Маяковского.* В: *День поэзии 1983.* М., 1983, с. 80.

10 Сообщено нам С. Бочаровым, за что приносим ему искреннюю благодарность.

11 См. запись его лекции об Иванове Р. Миркиной (М. Бахтин. *Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества.* М., 1979, с. 374-383), а также информацию о речи Бахтина об Иванове, прочитанной на квартире М. Юдиной (K. Clark, M. Holquist. *Ук. соч.*, с. 107). Указанной информацией американские исследователи обязаны рукописным воспоминаниям Р. Миркиной *Бахтин каким я его знала: молодой Бахтин.*

12 М. Бахтин. *Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов*, с. 374.

13 Вячеслав Иванов. *Ты еси.* В: Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III. Брюссель, 1979, с. 264 (далее по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

лософствования. Иначе говоря, Бахтин продолжал дело создания «теургической» концепции искусства в ту пору, когда, по словам Иванова в *Кручах*, гуманизм уже стал «умирать» и предстоял «бой за тело героя» (III, 372, 373), т.е. за поруганные традиции человеческого достоинства и человеческой культуры. Этим, в частности, объясняется полемический пыл его трудов двадцатых-тридцатых годов, а также зашифрованность его теоретических ходов, отсутствие указаний относительно их настоящих (в том числе ивановских) источников.

Бахтинская теория «автора», особенно в ее раннем варианте, вполне созвучна как соловьевскому обоснованию «нового религиозного сознания» (в его интерпретации Ивановым в *Религиозном деле Владимира Соловьева* - III, 299), так и его, соловьевской концепции «истинного искусства» как «служения теургического» (III, 306), т.е. такого, которое представляет собою «действие, отмеченное печатью Божественного Имени» (*О границах искусства* - II, 646); вместе с тем Бахтиным разделялась и своеобразная формула религии, данная Ивановым, согласно которой речь идет о «форме самоопределяющейся личности в ее отношении к миру и Богу» (*Манера, лицо и стиль* - II, 620). Для Бахтина, равно как и для Иванова, религиозная проблема не существовала как-то отдельно, а лишь в «религиозном творчестве» («внутреннем творчестве»), связанном у Иванова с «искусством будущего» - «реалистическим символизмом» и «мифотворчеством» (*Две стихии в современном символизме* - II, 561). Начиная с периода возникновения журнала *Труды и дни*, первые выпуски которого выходили под знаком ивановских концепций, задача эта («подвиг творчества» - *Заветы символизма*, II, 599)[14] воспринималась на уровне «жизнетворчества» в статусе общекультурного синтеза, возвышающего «религиозное творчество» над «низкой» повседневностью. Подобное творчество Иванов, предвосхитив Бахтина, именовал «соборным», говоря о «новой тайне соборного общения» и «внутреннем опыте соборности» (*Религиозное дело Владимира Соловьева* - III, 296), о «соборном исповедании символистов» и «соборном» характере подлинного искусства вообще (*О секте и догмате* - II, 613). Раннего Бахтина трудно понять, не учитывая

---

[14] В этом определении наблюдается воздействие соловьевской концепции из *Трех подвигов*, получившей отклик (в особенности идеей «попирания смерти») и у Иванова, и у Бахтина.

следующей формулировки Иванова из его статьи *Легион и соборность:*

> Соборность есть [...] такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзвук во всех, и все - одно свободное согласие, ибо все - одно Слово (III, 260).

В продолжении этой формулировки, выявляющей «словесный» облик Христа («Соборность - задание, а не данность; она никогда еще не осуществлялась на земле всецело и прочно, и ее так же нельзя найти здесь или там, как Бога» - III, 260), обнаруживается источник одной из важнейших оппозиций Бахтина, «мир не дан, а задан», а также мысли о «вненаходимости» автора, уподобленного Богу.[15] Бахтин, разумеется, не мог повторять вслед за Ивановым, что художник, «если он не хочет быть религиозным характером», «перестанет быть художником» (*Манера, лицо и стиль* - II, 620), хотя и ему была близка мысль Иванова о том, что «отказ от теургического начала» способствует «утверждению начала романтического» (*Заветы символизма* - II, 599), - мысль, обосновывающая его оппозицию «диалогизма» - «монологизма». Не мог Бахтин прямо воспользоваться и ивановской формулой «Символизм лежит вне эстетических категорий» (*Мысли о символизме* - II, 609), однако он по существу внял урокам об искусстве как «подвиге святого жития» (в первую очередь в работах о Достоевском) и в скрытом виде одобрял теургическое понимание «красоты» (*О границах искусства* - II, 650). Об этом свидетельствует история «бахтинских кружков», продолжающих, с одной стороны, традиции *Трудов и дней* и *Записок Мечтателей* с их установкой на «творческое взаимодействие» (*Мысли о символизме* - II, 610), на «духовное общение» друг с другом «в тихих речах»,[16] на поиски художественно-философской опоры у Данте, Гете и Канта в разработке проблем «вечной» культуры. С другой же стороны, работа этих кружков во многом напоминала «собрание верных» в день Пятидесятницы по воскресении Христа (в ивановской трактовке «соборного»

---

15 Ср. также высказывание Иванова (в статье *О границах искусства*) о символизме, который должен утвердиться «в общих заданиях искусства и в искусстве грядущего» (II, 639).

16 *Александр Блок и Андрей Белый. Переписка.* М., 1940, с. 269.

творчества в *О границах искусства* - II, 650) и «соборные» встречи «троих только или двоих служителей» (*Переписка их двух углов* - III, 410), реализующие в итоге евангельское изречение: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (*Евангелие от Матфея* - 18, 20), которое стало схемой бахтинского разумения диалога отсутствующего, «вненаходимого» автора с его героями, а также героев друг с другом. Задуманные по аналогии с древними «мистическими союзами», хранящими «преемственное знание» и «перерождающие человека таинства» (к тому «всенародными», ибо в них занимались «мифотворчеством» - *Две стихии в современном символизме*, II, 560), «бахтинские кружки» такими и предстали на фоне социальной и духовной жизни двадцатых годов, не нуждающейся в «соборности» любого толка.

Ранний Бахтин отправляется от той апологии «личности», которой пронизаны теоретические работы Иванова. «О символизме можно говорить, - читаем в *Мыслях о символизме*, - лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям».[17] Данное положение возрождает древнее значение «поэта, как личности» (II, 609). Только будучи «личностью», поэт является «носителем внутреннего слова» - «ознаменователя сокровенной связи сущего», обретающим «символическую энергию слова» (*Заветы символизма* - II, 596), - утверждает на другом месте Иванов. В переписке с М. Гершензоном он даже договаривается до того, что в «личности», в «духе, ее оживляющем» раскрывает самое «обетованную землю» (III, 405). «Кризис гуманизма», на его взгляд, обусловлен «кризисом личности», утратившей «прежнюю внутреннюю форму вещей»; в обстановке революции «личности» трудно сохранить «внутреннюю самостоятельность» и «независимо выбирать пути жизненного действия, согласно велениям своей совести и руководительству своей мысли» (III, 370). Первая статья Бахтина *Искусство и ответственность* является в этом отношении прямым откликом на указанные рассуждения Иванова.

«Целостная личность», однако, не существует сама по себе, отдельно от других. Здесь Иванов следует концепции своего учителя

---

17 Ср. далее: «Символизм связан с целостностью личности, как самого художника, так и переживающего художественное откровение» (II, 609). О возникающей в данной связи проблеме влияния Иванова на бахтинскую концепцию «личности слушателя» см. ниже.

Соловьева, провозгласившего «отвлеченными» все начала, которые утверждаются «в отделении от целого и в противоборстве с целым» (*Религиозное дело Владимира Соловьева* - III, 300). Сама религия является для него «чувствованием связи всего сущего и смысла всяческой жизни» (*Две стихии в современном символизме* - II, 538); что же касается художника - реалистического символиста, то он своей задачей ставит «беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе» (II, 540), причем судьба его, символического поэта зависит от «связующего акта всецело отдавшейся воли и религиозного устроения всего существа»; иными словами, поэт «найдет в себе религию, если он найдет в себе с в я з ь », которая есть «обязанность» (*Заветы символизма* - II, 602). На этом зиждется философская антропология Иванова: жить значит «найти в себе религиозную (связующую, соподчиняющую и обязывающую) форму отношения к великому целому» (*Манера, лицо и стиль* - II, 622), быть равно «быть как боги» (отсюда и формула «ты еси», т.е. «в тебе божество» - *Заветы символизма* - II, 593), в силу чего религию можно рассматривать как «душевное событие», когда «нам предстоит наличность внутреннего опыта, раскаливающего наше я на сферы «я» и «ты» (*Ты еси* - III, 264).[18] Формула «ты еси» (и в других вариантах «Небо в нас», «Ты» в нас» - *Ты еси*, III, 268), сыгравшая, в частности, сюжетообразующую роль в первых поэтических сборниках Иванова, разрабатывается в триаде «я» - «Бог» - «слушатель», лишь видоизмененной впоследствии Бахтиным; поэтому для Иванова имеют значение не только такие положения, как «мир внешний дан человеку лишь для того, чтобы он учился имени «Ты» и в недоступном ближнем и в недоступном Боге», или «религия [...] родилась из «ты», которое человек сказал в себе тому, кого ощутил внутри себя сущим, будь то временный гость или пребывающий владыка» (III, 268, 264), но также и установка на «слушателя», который не есть «только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий» (*Мысли о символизме* - II, 606).[19] Точно такую же теорию развивал

---

18 Понятие «события» перенято Бахтиным у Иванова, что, как и в ряде других аналогичных случаев, осталось незамечено исследователями. В частности, К. Кларк и М. Холквист довольствуются указанием, что эссе Иванова о Достоевском предвосхищало бахтинскую «полифоническую» теорию и что ивановская теория коммуникации («ты еси») обладала «особым значением» для Бахтина (*ук. соч.*, с. 25 - 26).

19 См. также цитату из этой же статьи: «Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он,

Бахтин; Н. Бонецкая, в частности, называет поэтику его ранней работы *Автор и герой в эстетической деятельности* «поэтикой свободы и любви»,[20] что вполне соответствует ивановскому определению «ты еси», как «акта любви» (в котором «другой» полагается «не как объект, но как второй субъект»), и его же более поздним размышлениям о «мифотворчестве», как «путях свободы» (*Религиозное дело Владимира Соловьева* - III, 304; *Кручи* - III, 380; *Переписка из двух углов* - III, 392). Если для раннего Бахтина более характерны мысли относительно неопосредованного диалога «человека с человеком» у Достоевского, полностью совпадающие с оценкой деятельности символистских кружков (ориентация на связь каждой личности с каждой другой «без отчуждающих средостений «цивилизации»»),[21] то более поздний Бахтин периода установки на «память культуры» в Большом времени ближе Иванову периода *Круч* с их тезисами о «едином человеке» и «круговой поруке единой совести», о «едином Адаме» и (в духе Достоевского) «вине всякого перед всеми за всех и за все» (III, 379, 380). Сказанное, между прочим, подтверждается тем, что *Кручи* - тоже о «памяти», о предваряющей бахтинскую встрече «древней памяти» и «новых предчувствий» (III, 382).

Воздействовал Иванов на Бахтина и в области анализа «содержательного» феномена творчества, того, что теоретиком символизма (согласно положению об Аполлоне, «всякий раз» требующем от поэта «всего человека» - *Манера, лицо и стиль*, II, 617) названо по-разному - «внутренним подвигом личности» (*Заветы символизма* - II, 603), «душевным подвигом» художника, должного «перестать творить вне связи с божественным всеединством» (*Две стихии в современном символизме* - II, 558), «внутренним каноном».[22] От соблюде-

---

«н е - я», - связи вещей, эмпирически разделенных» (II, 608). - Вопрос о «слушателе» рассматривается Бахтиным в контексте ивановских мыслей, как показывает одна из его более поздних «заметок»; отнюдь не случайно в ней упоминается об «э м п и р и ч е с к о м слушателе», противостоящем «идеальному слушателю», который в полном согласии с Ивановым (в рамках его концепции «идеалистического символизма») предстает «зеркальным отражением автора» (М. Бахтин. *Заметки.* В: М. Бахтин. *Литературно-критические статьи.* М., 1986, с. 529).

20 Н. Бонецкая. *Проблема авторства в трудах М.М. Бахтина.* В: *Studia slavica hungarica,* 31, 1985, с. 93.

21 Н. Котрелев. *Неизвестные автографы ранних стихотворений Блока.* В: Александр Блок. *Новые материалы и исследования.* (= *Литературное наследство.* Т. 92, кн. 1.) М., 1980, с. 226.

22 См. его определение в *Заветах символизма:* «Под «внутренним каноном» мы разумеем: в переживании художника - свободное и цельное признание иерархическо-

ния художником «внутреннего канона» зависит в какой степени его творчество будет «символическим» («истинно содержательным и действенным»), в какой мере оно выявит свою «двигательную», «действенную», «жизнетворческую» ориентацию (*О границах искусства* - II, 640; *Заветы символизма* - II, 600). По мысли Иванова, разделявшейся Бахтиным (см. его понимание «поступка»), деятельность художника есть всегда «некое дерзновение, и вместе некая жертва»,[23] «священная жертва», вследствие, в частности, того, что оно есть и «ответственность» (*О границах искусства* - II, 635, 640).[24] Весьма показательно, что Бахтин перенял у Иванова не только его нравственно-религиозную терминологию («действие» - «поступок», «ответственность»), но и само понимание творчества, как «деятельности».[25]

Девиз Иванова относительно того, что «смерти нет» (сформулированный в ответ на посторонние расспросы вроде «символизм умер?» - *Мысли о символизме,* II, 610), получил уже после революции дополнительное толкование в рамках концепции «культуры» - «памяти», которая «не прейдет» (*Переписка из двух углов* - III, 395). Мысль эта представлялась весьма важной уже для раннего Бахтина, полемизировавшего со всякого рода «нигилистическими» тенденциями в отношении культурного наследия, однако она еще в большей мере оказалась действенной при создании им образа Большого времени с его неумирающими ценностями, охраняемыми человеческой «памятью». Согласно Иванову, в послереволюционный период должна начаться борьба «не за отмену ценностей прежней культуры», а «за предносящееся умам, как некая верховная задача,

---

го порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство соподчиненных символов [...]» (II, 601), а также в *О границах искусства:* «Внутренний канон есть закон устроения личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным» (II, 640).

23 К тому вызванная необходимостью его «нисхождения», о чем, в связи с Бахтиным, речь пойдет ниже.

24 Термин «ответственность» («чувство ответственности») Иванов использует и в связи с «формальным каноном» художника (*Заветы символизма* - II, 600), однако на этот раз без нравственно-религиозного эффекта.

25 Отметим здесь, что К. Кларк и М. Холквист бахтинский термин «ответственность» переводят как «answerability» вместо более подходящего «responsibility» - слова, означающего также и «обязанности», «обязательства», т.е. то, что предусматривала ивановская концепция «внутреннего канона» художника.

оживление в них всего, что имеет значение объективное и вневременное» (III, 405); в этом процессе, ведущем к соответствующей «переоценке ценностей», динамическое начало «памяти» противопоставлено «забвению» - «усталости и перерыву движения», «упадку и возврату в состояние относительной косности» (отсюда и критика Ивановым «декадентства», как «омертвелой памяти, утратившей свою инициативность», причем «памяти» предоставлена также роль «освободительницы», «чудо» которой будет способствовать обращению «культуры» в «культ Бога и Земли» (III, 405, 396, 410, 411). Поздний Бахтин варьирует эти же положения (причем в его рассуждениях о «неограниченных смыслах» встречается, наряду с «обновлением», и ивановское слово «оживление»),[26] соотнося проблему оппозиции «памяти» и «забвения» («декадентства») с поисками автором «собственного слова», авторской «позиции»: «забвение» принимает вид «разных форм молчания» вплоть до форм, выявляемых в «литературе абсурда».[27] Любопытно, что в указанной выше записи есть и отсылка к попыткам Толстого преодолеть «монологизм» («примитивизм» народных рассказов, введение евангельских цитат),[28] опирающаяся не только на ранние бахтинские утверждения этого рода, но также и на его мысль из лекции о Толстом («В продолжение всего творчества Толстой будет располагать мир по этим двум категориям, пока «я для других» станет всей культурой, а «я для себя» - одиноко»),[29] имеющую подспорье в ивановском противопоставлении Соловьева - «восстановителя культурных ценностей» Толстому - «обесценивателю» (*Религиозное дело Владимира Соловьева* - III, 300).

Самые крупные и ответственные разработки Бахтиным вопросов «полифонии», «диалогизма» - «монологизма», «внутреннего слова» («чужого слова»), «карнавализации», формулы «эпоса», определения «стиля» восходят прямо к ивановским источникам. Определение Ивановым теургического принципа как «принципа наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости» («Не нала-

---

[26] М. Бахтин. *К методологии гуманитарных наук.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества,* с. 373.

[27] М. Бахтин. *Из записей 1970-1971 годов.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества,* с. 354.

[28] *Там же.*

[29] *Конспекты лекций М. М. Бахтина.* В: *Прометей.* Т. 12. М., 1980, с. 258.

гать свою волю на поверхность вещей - есть высший завет художника» - *Две стихии в современном символизме,* II, 538-539) являло по сути концепцию «диалогизма» и «полифонии» в их противостоянии «монологизму»; в этой концепции «идеалистический символизм» представал «музыкальным монологом», тогда как «реалистический символизм» представлял собою «хор и хоровод» (II, 553). «Хор» же, к тому неразрывно сочетаемый с «мифом» и «теургией», выступал в роли символа - «чувственного ознаменования соборного единомыслия и единодушия», «очевидного свидетельства реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство» (II, 558), т.е. опять-таки в «полифонической» функции, которая (в историческом освещении) более подробно рассматривается Ивановым в развитии музыкального искусства.[30] Концепция «диалогизма» - «монологизма» выявляется и в ивановской оппозиции «восхождение» - «нисхождение». По мнению Иванова, искусство должно быть «всегда нисхождением» (по аналогии со статусом «амбивалентного» Христа - *О границах искусства,* III, 640), что приводит к некоторому противоречию между «человеком» и «художником», ибо «человек должен восходить», по-гетевски стремиться «к бытию высочайшему». Противоречие это в эпоху «ослабления религиозности и расчленения прежней синтетической культуры» разрешалось тем, что тип «восходящего» художника «стал безусловно преобладающим», но «внутренний разлад» между «человеком» и «художником» оставался в силе, как показывают примеры Гоголя и Толстого: «Художник восходил в них, вместо того, чтобы нисходить, потому что восходил человек, а художник тождествен был в их сознании с человеком» (II, 635, 636, 637). Поскольку в данных положениях Ивановым заложена оппозиция (впоследствии перенятая Бахтиным) «диалогического» Достоевского и «монологического» Толстого, представляется небезынтересным проследить за ее дальнейшими реперкусиями в ивановском творчестве. В *Религиозном деле Владимира Соловьева* Толстой

---

30 См. соответствующие его, близкие бахтинским положениям тезисы: «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола [...]»; «Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбою за музыкальный монолог [...]»; «Одним из могущественных средств произведения полифонического эффекта в самом монологе служила фуга» (II, 545).

представал «анархистом», «обесценивателем ценностей», требующим по сути «монологической» «ценности безусловной» и «начала абсолютного», в то время как Достоевский являлся носителем идеи по сути «полифонической», «живой соборности» (III, 297, 298). В *Переписке из двух углов* это различие углубляется; Толстой, позиции которого уподобляется позиция Гершензона - «монологиста», выступает адептом идеи «опрощения», т.е. мнимого преодоления «незавершенности окончательным свершением» (ибо при этом можно миновать «сложности»), Достоевский же идет по пути «духовно-правого» и «исторически правдивого» творца-теурга, творчество которого предстает «программой общественного действия» (III, 401, 412). На этом утверждении «нисходящего» искусства Достоевского как искусства «полифонического» («соборного») и порицании «восходящего» искусства «монологического» Толстого кончается история данной ивановской оппозиции, однако концепция «диалогизма» - «монологизма» имеет продолжение у Иванова в его размышлениях о «личности» - «носителе внутреннего слова» (*Заветы символизма* - II, 596), об усилии поэта «выразить в слове внешнем внутреннее слово» (*Мысли о символизме* - II, 610), о том, что слова поэта должны быть «не равны себе», а быть «эхом иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят» (II, 609) вплоть до основополагающего определения места и роли «соединяющихся личностей» в явлении «соборности». В период *Круч* Иванов даже связывал «кризис в художестве слова» с утратой поэтом «внутренней формы слова», не забывая при этом отметить наличие в поэте «тоски по ее обновлению, оживлению, преображению» (III, 371), т.е. по тому, к чему пришел поздний Бахтин в его размышлениях о «неисчезающих смыслах». Разговор о бахтинских перекличках с ивановской концепцией «диалогизма» - «монологизма» можно закончить сопоставлением воззрений теоретика символизма и его ученика касательно «исключительной» ситуации поэзии, поэтического творчества. На взгляд Иванова, в лирике «наименее ощутимо нисхождение», «она может осуществляться эстетически и в самом восхождении поэта»; тем не менее поэты-символисты должны стать и «нисходящими» (т.е. «немонологистами»), проявить себя художниками «столько же драмы и эпоса, сколько и лирики» (*О границах искусства* - II, 639). В этой связи «современной лирике» ставится требование «нести в себе начало строя и единения с божественным всеединством, а не начало расстройства и отъедине-

ния», творить «целостную личность», «характер», а не «рассточать», «распылять», «разлагать» ее (*Манера, лицо и стиль* - II, 626, 625), чем Иванов открыто выступает противником «декаданса». По этому же пути идет Бахтин, рассматривающий ситуацию «лирического героя и автора» в работе *Автор и герой в эстетической деятельности.* Для него лирика тоже «монологична» («герою почти нечего противоставить автору», «автор как бы проникает его всего насквозь, оставляя в нем, в самой глубине его, только потенциальную возможность самостояния»), поскольку автор в ней - «авторитетен» для героя; «авторитет» же автора есть «авторитет х о р а » («я слышу себя в другом, с другими и для других»; «я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе»; «этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку»; «в лирике я еще весь в хоре и говорю из хора»), что свидетельствует о бахтинском приобщении к ивановскому разбору «полифонии» в музыке.[31] С другой стороны, Бахтина занимают и вопросы «разложения» лирики в «декадансе»; на его взгляд, совпадающий с ивановским определением «соборности», это происходит на почве «выпадания из хора» («голоса вне хора»), когда «герой начинает освобождаться от одержания другим - автором», перестающим для него быть «авторитетным».[32]

Бахтинская концепция «карнавализации», которая в статье-лекции о Сологубе пока что сближается с «маскарадом»,[33] иллюстрирует тезисы Иванова о «дионисийском», «неправом нисхождении». В свою очередь, противопоставление Ивановым «эпоса», изображающего только «элемент внеличной данности», «трагедии», имеющей дело «только с личностью», показ «двойственности» («раздора» и «борьбы с собою самой») которой и составляет ее задачу (*Манера, лицо и стиль* - II, 624), подсказало Бахтину разрешение вопроса о

---

31 М. Бахтин. *Автор и герой в эстетической деятельности.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества,* с. 146, 148, 149. См. также в первой главе этой работы, в: *Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985.* М., 1986, с. 146. - Разбор вопроса об откликах ивановской концепции «полифонии» (в его статьях о Достоевском) в построениях Бахтина выходит за пределы данного труда.

32 М. Бахтин. *Автор и герой в эстетической деятельности,* с. 149, 150. См. также о «художественном впечатлении разложения, распада» в поэзии Белого, в: *Запись лекции М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе.* В: *Studia slavica hungarica,* 29, 1983, с. 227.

33 *Там же,* с. 236.

взаимоотношениях «эпоса» и «романа» в *Эпосе и романе* и других сочинениях его более позднего периода.[34] Наконец, все обсуждения Бахтиным проблем «стиля писателя», начиная с труда *Автор и герой в эстетической деятельности* и до записей 1970 - 1971 годов,[35] опираются на ивановские положения о «большом стиле», как «связи свободного соподчинения» в теургическом творчестве (*Заветы символизма* - II, 602), о «возвышении» нового искусства «до стиля» (*Манера, лицо и стиль* - II, 626); кстати, ивановские понятия «манеры», «лица» и «стиля», рассматриваемые в приведенной выше работе, «откликаются» в соответствующем бахтинском разборе в исследовании *Автор и герой в эстетической деятельности* (главка «Традиция и стиль»).[36]

2.

Как известно, Бахтина всю жизнь волновала проблема «автора» («авторских масок»); следуя теургической концепции «христоподобного» («богоподобного») автора, имеющего «завершающую», «спасительную» функцию в мире смертного «данного человека» («героя»), он четко осознавал, что в «монологическую» эпоху подобные взгляды нельзя прямо афишировать, вследствие чего «авторская» позиция в его сочинениях довольно часто подменялась позицией «авторской маски» (Канаев, Волошинов, Медведев), перешедшей и в бахтинскую биографию. Ивановскую подоплеку при этом следовало скрывать (иногда и за счет «полемики» с учителем,

---

34 См. в данной связи особенно утверждение Иванова о том, что «личность художника отрекается в эпосе от своей активности, она становится лишь пассивным зеркалом воспринимаемого (внеличной данности), и вся ее поэтическая актуальность уходит в чистое перевоплощение» (II, 624), в котором нельзя не признать источника ряда бахтинских рассуждений относительно «пассивности» - «активности» автора. Ср. также несколько иную трактовку проблем эпоса у раннего Бахтина (в первой главе работы *Автор и герой в эстетической деятельности*, с. 146).

35 М. Бахтин. *Автор и герой в эстетической деятельности*, с. 175-180; *Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе*, с. 224; М. Бахтин. *Из записей 1970 - 1971 годов*, с. 336 и др.

36 Существует, разумеется, и ряд других, более мелких и разрозненных перекличек Бахтина с Ивановым. Отметим здесь лишь некоторые из них: аналогичное понимание обоими авторами «классической» позиции Пушкина, определение «знака» и «значения», использование термина «ингредиент творчества» и формулы «неслиянности и нераздельности», критическое отношение к футуристам за их «бессильные притязания» на «многозначительность» и др.

как это произошло в бахтинской работе о Достоевском),[37] и таким образом мистифицировать читателя (исследователя); по этой причине, например, в ранних трудах Бахтина типа *Искусство и ответственность* и *К философии поступка* отклики из Иванова проскальзывают более или менее явно (формулы «ответственности» и «вины»; ссылка на стихи Пушкина «для вдохновенья, для звуков сладких и молитв» в контексте определения «внутреннего подвига личности» в *Заветах символизма* - II, 603; определения «события бытия» и «не-алиби в бытии»; толкование «кризиса современного поступка» и «современного кризиса» вообще и пр.), тогда как уже к концу двадцатых годов они принимают зашифрованный вид, маскируясь даже авторитетом творчества Достоевского, однако и в таком случае ивановский источник идей Бахтина узнаваем (перенесение позиции «автора» в область стиля в труде о Рабле).

В последний период его творчества (после 1963 года) Бахтин постепенно освобождается от приема шифровки-мистификации, обращаясь более свободно и к ивановскому наследию. Теургический замысел «автора» в этот период определяется и теорией о «трех открытиях» художника (диалогичность представляет собою «третье открытие»), напоминающей ивановскую интерпретацию стихотворения *Три подвига* Соловьева,[38] а также идеей «незавершенного» и «незавершимого» диалога, приводящей к апофеозу «Большого времени». Термин «Большое время» в качестве аналога «вечности» возник у Бахтина в продолжение его размышлений о «памяти», интересовавшей ученого уже в пору работы над исследованием *Автор и герой в эстетической деятельности,* в которой «память» представала залогом «бессмертия души». Итоговые бахтинские мысли данного порядка относятся к утверждению, что в «Большом времени» «ничто и никогда не утрачивает своего значения»[39] и что в нем «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»;[40] мысли эти суть пересказ ивановского положения относительно культуры - памяти «не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях», «жи-

---

37 М. Бахтин. *Проблемы творчества Достоевского,* с. 14-16.

38 М. Бахтин. *К переработке книги о Достоевском.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*, с. 309.

39 М. Бахтин. *О полифоничности романов Достоевского.* В: *Россия (Russia)*, 1975, 2, с. 192.

40 М. Бахтин. *К методологии гуманитарных наук,* с. 373.

вой, вечной памяти, не умирающей в тех, кто приобщаются этим посвящениям», вследствие чего «ни одна иота новых когда-то письмен, врезанных на скрижалях единого человеческого духа, не прейдет», а лишь «возобновится», «сообщая [...] силу новых зачатий, новых починов» (*Переписка их двух углов* - III, 395-396). «Тень» Вячеслава Иванова витала над Бахтиным и тогда, когда он создавал эскизы «модели последнего целого» с ее оппозицией «большого опыта» и «малого опыта», с разработкой понятий «памяти надиндивидуального тела» и «большой памяти», с установкой на «память», которая «не обедняет образа», ибо «он живет новой жизнью во времени», а его «смысл» непрестанно «обогащается» и «обновляется» в развивающемся «контексте» мира.[41]

Н. Бонецкая убедительно выделяет бахтинскую работу *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках* среди трудов этого периода, посвященных проблеме «автора». В ней Бахтин с несколько неожиданной прямотой трактует свою собственную позицию «одинокого» автора, жаждущего «ответности», «быть услышанным». Исследовательница отмечает четыре «новых момента», раскрывающих «экзистенциальную» ситуацию творчества Бахтина. Самым интересным из них представляется «четвертый момент». Речь идет об авторской ориентации на «слушателя», на «понимающего» «третьего» в диалоге, находящегося в «совершенно особой позиции». Бахтин называет его «высшим нададресатом», «абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени». «Автор», читаем в этой работе,

> никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и окончательную волю наличным или близким адресатам [...] и всегда предполагает [...] какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. [...] Это вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно). Для слова [...] нет ничего страшнее безответности. [...] Услышанность как таковая является уже диалогическим отношением. Слово хочет быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так ad infinitum.[42]

---

41 М. Бахтин. *Заметки*, с. 518-520.

42 М. Бахтин. *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа.* В: М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*, с. 305-306. См. в работе Н. Бонецкой на стр. 101-104.

Среди «конкретных идеологических выражений» н а д а д р е с а т а Бахтин упоминает разные «субъекты», однако не подлежит сомнению, что в его л и ч н о м случае речь идет о Боге, о том же самом Боге, которого в той же самой функции имел в виду Иванов в *Заветах символизма* и *Мыслях о символизме* (семантика нормативного «да», которым «воля утверждает истину, как ценность»; определение «символа», как «сочетающего двое» «третьим и высшим» - II, 593-594, 606).

В итоге нашего анализа становится наглядным, что совсем не правы те, кто подобно Дж. Стейнеру утверждает, будто «Бахтина трудно поместить в определенный контекст».[43] На поверку оказывается, что задача эта вполне разрешима: Бахтин был и остался продолжателем дела русского символизма в версии Вячеслава Иванова и его теоретических построений, а все прочие «влияния» на его творчество имеют лишь в т о р и ч н о е значение.

---

[43] G. Steiner. *At the carnival of language.* B: *The Times Literary Supplement,* July 17, 1981, c. 799.

ROLF-DIETER KLUGE · TÜBINGEN

Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolistischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Aleksandr Skrjabin

Die Deutung der Musik im philosophischen Werk Schopenhauers und besonders Nietzsches sowie die Intention und Praxis des Wagnerschen Gesamtkunstwerks haben bekanntlich der symbolistischen Literatur und Kunsttheorie in Rußland entscheidende Impulse gegeben. In der Dichtung Bal'monts erscheint das musikalische Element vor allem phonetisch realisiert als Melodiosität des lyrischen Textes; Andrej Belyj hat einen eher analytisch-strukturalen Begriff der Musik entwickelt; Blok verstand ganz im Nietzscheschen Sinne den „Geist der Musik" als das irrational-elementare Wesen des Seins. Dieser metaphysisch-weltanschaulichen Deutung der Musik, die die Grenzen einer Theorie der Künste sprengt, stand Vjačeslav Ivanov nahe, doch hat er nicht so radikal wie Blok von der spezifischen Form der Musik als Tonkunst abgesehen. Schon in einer früheren Arbeit unter dem Titel *Wagner und das dionysische Theater* (1905) entwickelte er im Ansatz die These, daß am Ende der Kulturepoche des Individualismus und Humanismus die Wiedergeburt des Chors in der musikalisch-dramatischen Kunst eine prinzipielle und radikale Umorientierung des Kulturbewußtseins einleite: was Beethoven prophetisch mit dem Schlußsatz seiner Neunten Sinfonie bereits angedeutet habe, sei von Wagner allerdings nur in Gestaltung des Orchesters realisiert worden, nämlich analog zur Funktion des Chores in der antiken Tragödie die zum Schauspiel versammelten Zuschauer schöpferisch in das Geschehen des Kunstwerkes einzubeziehen:

> Wagner hätte sich die Bedeutung des urtümlichen [iskonnogo] Chors klarmachen müssen. Er hat das Orchester zum Chor seines Musikdramas gemacht. Die versammelte Menge nimmt in mystischer Anteilnahme die elementaren Stimmen der Sinfonie in sich auf, und sobald wir die heiligen Tempel Wagners betreten, um uns schöpferisch zu betätigen, nicht nur kontemplativ zuzuschauen [čtoby tvorit', ne tol'ko sozercat'], werden wir zu idealen Molekülen des orgiastischen Lebens des Orchesters. Wir sind bereits aktiv, aber nur

> potentiell und insgeheim [verborgen, sokrovenno] aktiv. Wir erleben die Phase der 'Geburt der Tragödie aus der Musik'.[1]

Diese Öffnung des bisher statisch verstandenen, in sich vollendeten, abgeschlossenen Kunstwerks zum sich ereignenden Prozeß, der den Rezipienten oder Kunstkonsumenten einbegreift, seine kreativen Potenzen entbindet und ihn zum mitgestaltenden Partner des Kunstgeschehens macht, ist eine Grundüberzeugung und wesentliche Neuerung des Symbolismus.

Unter den symbolistischen Komponisten ist in dieser Hinsicht für Ivanov Skrjabin der wichtigste Repräsentant dieser Kunstrevolution, die zugleich auch einen essentiellen Umschwung im Kulturbewußtsein der zeitgenössischen Menschheit darstellt. Skrjabin setzt entschieden und radikal fort, was Wagner ansatzweise eingeleitet hatte.

Die hier unter Berufung auf Nietzsche, Wagner und Skrjabin vorgenommene Ausweitung der symbolistischen Kunsttheorie und Ästhetik zur philosophisch-religiösen Weltanschauung war von Ivanov schon 1908 in dem Aufsatz *Zwei Elemente im gegenwärtigen Symbolismus* vielleicht am klarsten vorgetragen worden: den „idealistischen oder impressionistischen Symbolismus" bezeichnet Ivanov hier als lediglich vordergründig-illusionäres Verfahren:

> Wenn es [heute] nicht mehr möglich ist, mit den früheren Methoden sprachlicher Kommunikation die angehäuften psychologischen Reichtümer, vorher nicht gekannte Empfindungen und für frühere Generationen unverständliche Gemütsbewegungen der Nachgeborenen zu formulieren, so blieb nichts anderes übrig, als für diesen unerforschten subjektiven Inhalt assoziative und apperzeptive Entsprechungen zu finden, die geeignet sind, im Rezipienten, gleichsam auf dem umgekehrten Weg der Assoziation und Apperzeption, analoge Seelenzustände hervorzurufen. Kombinationen visueller, akustischer und anderer sinnlicher Vorstellungen sollten auf die Seele des Zuhöreres so wirken, daß in ihr ein Akkord von Empfindungen anklingt, der dem den Künstler bewegenden Akkord entspricht.[2]

Diese Charakterisierung der symbolistischen Ästhetik im Sinne Brjusovs ist für Ivanov unbefriedigend. Das sei bloß „idealistischer" Symbolismus, der sich nur vordergründig an die *Reizempfänglichkeit* des Rezipienten wende.

Ihm stellt Ivanov seine Theorie vom „realistischen" Symbolismus entgegen, wonach das Symbol nicht nur auf die wahre transzendente Wirklichkeit der Dinge hinweist, sondern diese auch in rätselhafter Wesenhaftigkeit enthält, ohne daß sie zunächst direkt erkannt oder erschaut wird. Das Symbol

---

[1] Vj. Ivanov, *Vagner i Dionisovo dejstvo*. In: *Vesy* 1905, Nr. 2, S. 14. (Vgl. auch ders., *Sobranie sočinenij* II, Brüssel 1974, S. 83.)

[2] Vj. Ivanov, *Dve stichii v sovremennom simvolizme*. In: *Sobranie sočinenij* II, S. 552.

ist in seiner geheimen, hieratischen und magischen Sprache der Andeutung und Suggestion etwas Unaussprechliches, sein äußerer Bedeutungsgehalt läßt sich nicht auf eine bestimmte Idee zurückführen, es ist vieldeutig, vielsinnig, in seiner letzten Tiefe immer dunkel. Es ist eine Art Monade, es hat eine innere Dynamik der Sinngebung und Verwandlung (oznamenovanie i preobrazovanie). Die asymptotisch zu erschließende funktionale Bedeutung des Symbols ist auf den Zusammenhang oder - wie Ivanov sagt - auf den M y t h o s bezogen, in den sich das Symbol einordnet. Losgelöst von diesem Zusammenhang verliert es seinen hinweisend-evozierenden Charakter und wird zu einem einfachen, sich selber genügenden Gebilde. Dichterischer Mythos ist Ausdruck der Totalität eines Weltbildes. Der Mythos ist jedoch kein Produkt freier schöpferischer Phantasie, sondern die künstlerische Konkretisierung des objektiven Weltverständnisses. Der Mythos ist also „objektive bildliche Wahrheit über das wahrhafte Sein", er kann nicht die Tat eines einzelnen sein, die Vollendung des Mythos ist in aktiver Rezeption der künstlerischen Produktion einer Zeit Sache der Gemeinschaft, die das Wesen und den inneren Zusammenhang der Erscheinungen in gleicher Weise versteht und erlebt.

Als konkrete dichterische Gestaltung dieser Konzeption kann das symbolistische Programmgedicht *Kočevniki krasoty* (*Nomaden der Schönheit*) aus dem Jahr 1904 gelten.[3]

Kočevniki krasoty

Kočevniki krasoty - vy, chudožniki.
„Plamenniki"

Vam - praščurov derev'ja
I kladbišč tesnota!
Nam vol'nye kočev'ja
Sudila Krasota.

Vsednevnaja izmena,
Vsednevnyj novyj stan:
Bezvychodnogo plena
Bluždajuščij obman.

O, ver'te dalej čudu
I skazke vsech zaves,

---

[3] Vj. Ivanov, *Kočevniki krasoty*. In: *Sobranie sočinenij* I, S. 778. Zu diesem Gedicht vgl. auch die Interpretation von Aleksandar Flaker, *Vjačeslav Ivanov: „Kočevniki krasoty"*. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 18, 1986, S. 5-12.

Vsech vesen izumrudu,
Vsej širote nebes!

Chudožniki, pasite
Grez vašich tabuny:
Minuja, vskolosite -
I kin'te - celiny!

I s vašego razdol'ja
Nizrin'tes' vichrem ord
Na nivy podnevol'ja,
Gde rab uprjagom gord.

Topči ich raj, Attila, -
I nov'ju pustoty
Vzojdut tvoi svetila,
Tvoich stepej cvety!

Das Epigraph „Ihr Künstler seid Nomaden der Schönheit" entstammt dem Roman *Fackeln* (*Plamenniki*) der Lidija Zinov'eva-Annibal. Diese semantische Geste verweist auf die transzendierende Kraft der Kunst des Symbolismus, welche aus dem irdischen realen Raum hinausgreift in den unendlichen, grenzenlosen realeren Raum. Nomaden sind jene, die keinen festen Ort, keine Bindung an Normen und Regeln anerkennen, da sie Künstler sind; die Kunst ist folglich ungehemmte freie Entfaltung und Bewegung.

Die Kunst hat eine kollektive Basis: ihrer können als Rezipienten alle interessierten, aufgeschlossenen Menschen teilhaftig werden, aber es bedarf dafür eines individuellen führenden Willens - das Gedicht ist appellativ dargeboten -, eines Führers, der als Theurg und Dichter das Transzendente aufschließt und den Leser zum schöpferischen Nachstreben und Mitwirken auffordert. Das „symbolistische Nomadisieren" meint also eine kultivierende, Kreativität auslösende Bewegung, kein zerstörendes Barbarentum.

Die im Gedicht zitierten heranrückenden Hunnen und Attila sind in der russischen Literatur symbolische Topoi für elementaren Aufruhr, für die Zerschlagung von Regeln, Gesetzen und Normen, die die Kreativität und schöpferische Freiheit fesseln. Das Gedicht preist nicht bloß vernichtende Eruptivität, Ivanov ist sich darin mit Nietzsche einig, daß man sich nicht bedenkenlos dem dionysischen Rausch als Taumel der Entgrenzung und Selbstpreisgabe in Urlust und Urschmerz hingeben darf, sondern in dieser ekstatischen Grenzsituation die Chance zum Neubeginn ergreifen, sich mit dem Gefühl und Erlebnis der Freiheit identifizieren und aus der Befreiung von Regeln und Normen der bürgerlich-angepaßten ordentlichen Existenz ein neues freies Leben, genauer: eine andere, unabhängige Haltung zum

Leben wagen und beginnen müsse: der symbolistische Künstler und Rezi-pient, beide sind „Deserteure vom alltäglichen Leben", sie sind Apologeten eines beständigen Sich-Wandelns, wie sie die Zeitschrift *Mir iskusstva* 1899-1904 propagierte, wie sie später Viktor Šklovskij in seiner avantgardistischen Prosatextsammlung *Zoo oder Briefe, nicht von der Liebe* thematisierte oder Paul Valéry in seinem *Manifeste du Surréalisme* 1924 fast wörtlich ebenso gefordert hatte. Dieser Hinweis mag die lang anhaltende Modernität eines solchen Ansatzes belegen.

In dem Essay *Klüfte* (*Kruči*) greift Vjačeslav Ivanov im Jahre 1919 die Metapher vom „Nomaden der Schönheit" wieder auf[4] und bezieht sie auf Aleksandr Skrjabin. Er war 1912 mit dem Komponisten in freundschaftliche Beziehungen getreten und stellte bald weitgehende Übereinstimmung mit ihm in Fragen der Kunst und Weltanschauung fest. Im November 1914 konsultierte Skrjabin Baltrušajtis und Vjačeslav Ivanov bei der Konzipierung seiner Idee eines komplexen Gesamtkunstwerkes.

Von den fünf bekannten Aufsätzen Ivanovs über Skrjabin, die zwischen 1915 und 1920 entstanden, ist nur einer zu Lebzeiten erschienen, zwei sind in Band III der Brüsseler Ausgabe und zusammen mit einem weiteren von I.A. Myl'nikova 1985 in der Leningrader Reihe *Pamjatniki kul'tury* veröffentlicht worden, ein im Verlag Alkonost' 1919 und 1920 angekündigter Sammelband Ivanovs über Skrjabin ist nicht verwirklicht worden. Ivanov hat darüber hinaus acht Gedichte Skrjabin gewidmet.[5]

Ivanov sieht in Skrjabin zunächst und vor allem 1. den symbolistischen Komponisten und Künstler, der „vor unseren Augen die Richtigkeit der Ansicht Nietzsches von der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik bestätigt".[6]

Für Skrjabin war die Musik wie für den mythischen Orpheus das Urprinzip, das die Welt erschafft und bewegt. Die Musik ist untrennbar mit dem dichterischen Wort verbunden, ruft die Gestalten jeglicher sonstigen Schönheit hervor und wird aus der Ekstase und dem schöpferischen Wahnsinn erzeugt.[7] Sie ist nicht nur frei, sondern befreit auch, sie ist nicht nur lebendig, sondern belebt, sie ist für Skrjabin *natura naturata* und *natura naturans.*

---

[4] Vj. Ivanov, *Kruči.* In: *Zapiski mečtatelej* 1, 1919, S. 113. (Vgl. auch *Sobranie sočinenij* III, S. 377 f.)

[5] Vgl. dazu die Übersicht bei I.A. Myl'nikova, *Stat'i Vjač. Ivanova o Skrjabine.* In: *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. 1983.* Leningrad 1985, S. 88-119, hier S. 93 f.

[6] Vj. Ivanov, *Skrjabin. Reč' na koncerte Gol'denvejzera 25.2.1919,* publiziert von I.A. Myl'nikova (siehe Anm. 5), S. 113.

[7] Vgl. Vj. Ivanov, *Vzgljad Skrjabina na iskusstvo.* In: *Sobranie sočinenij* III, S. 172-189.

Seine Musik besitzt theurgische Qualität: sie wirkt beschwörend und befreiend zur aktiven Mitgestaltungsfähigkeit nicht nur auf den Menschen ein, sondern auf das gesamte göttlich-kosmische Sein. Diese Erfahrung hat Skrjabin in seinem Werk *Vorbereitende Handlung* (*Predvaritel'noe dejstvo*, das nur in der Textfassung mit wenigen Kompositionsentwürfen vorliegt) zu gestalten unternommen.

In ihm hat

> der neueste russische Symbolismus in Gestalt jener Vertreter, die ihn, nach Dostoevskij und Solov'ev, auf dem Boden des mystischen Realismus zu begründen suchten, aufs neue und in voller Schärfe die theurgische Trauer und Sehnsucht der himmlischen Muse in ihrer irdischen Gefangenschaft erreicht und durchlebt... Die dionysische Ekstase ist für Skrjabin nicht nur ein psychologisches Moment ohne ontologische Wurzeln, der Komponist selbst ist kein verfeinerter Ästhet und dämonischer Individualist, sondern vom Pathos des mystischen Realismus durchdrungen und von meinem [= Ivanovs] Streben nur dadurch unterschieden, daß es für ihn zugleich auch noch unmittelbare praktische Aufgabe ist.[8]

Sinn und Ziel der Kunst Skrjabins ist die Überwindung des *principium individuationis* der Kultur der Vergangenheit in der Verwirklichung der Idee einer aktiven geistigen und schöpferischen Gemeinsamkeit der Menschheit, in der auch die Unterschiede zwischen Kunstschaffenden und Kunstkonsumenten, zwischen dem Komponisten und dem Zuhörer verschwunden sein werden. Diese Zukunftsvision, die Skrjabin in einem Mysterium als liturgisch-sakrales, universales Gesamtkunstwerk verwirklichen wollte und sollte, aber durch seinen frühen Tod nicht mehr vermochte, nennt Ivanov 1915/16 *sobornost'*, später Kollektiv. Sie korrespondiert mit ähnlichen Spekulationen bei Dostoevskij, Solov'ev, Fedorov u.a. Um sie musikalisch zu evozieren, mußte Skrjabin mit der Tradition der bisherigen Musik radikal brechen. Es war der Bruch des zeitgenössischen Genies mit dem Individualismus und Humanismus in der Musik, der Abfall vom Kanon, der auf der Idee der zu harmonischer Einheit sammelnden Norm im ästhetischen wie ethischen Sinne ruht. Früher diente das Gemeinsame als symbolisches Prinzip der Struktur des Individuellen, Privaten - heute dient es als analytisches Reaktiv, das Auflösung verlangt. Um eine Geige überhaupt darzustellen, muß sie Picasso zerlegen; dermaßen muß also der zeitgenössische Künstler den ganzheitlichen Bestand seiner überlieferten Weltanschauung zersetzen, destruieren, um aus seinen Bruchstücken das Neue nach anderen, intelligiblen Prinzipien zu fügen. Das ist die Überwindung des „Menschlich-

---

[8] ebenda, S. 181-183.

Allzumenschlichen", die Abtötung des bisherigen Subjektivismus als Leitidee jeglicher Axiologie.

In Skrjabins *Vorbereitender Handlung* (*Predvaritel'noe dejstvo*) sollte den neuen Geist der *sobornost'* die Preisgabe der traditionellen Trennung von Solisten, Orchestermusikern, Chor und Publikum realisieren,

> Skrjabin war fest entschlossen, auf Zuschauer zu verzichten, alle Teilnehmenden sollten Mitwirkende sein, wenngleich auch nicht Sänger im Chor, so doch innerlich mit ihm verschmolzen im Vollzug der feierlichen Handlungen.[9]

Wir erkennen hier die symbolistische Idee von der Überführung der Kunst ins Leben oder ihrer Ausweitung zur Weltanschauung und Lebenshaltung bzw. Lebenserneuerung, wie sie sich z.B. auch bei Aleksandr Blok findet. In dieser Überzeugung schloß Ivanov auch einen seiner Aufsätze über den Komponisten mit folgenden Worten:

> Skrjabin war in der Tat ein Vorbote, er hat der Welt das Vermächtnis hinterlassen, daß es von nun an keine andere Kunst wird geben können als jene prophetische, die uns mit dem Dasein, mit dem Leben selbst vereint.[10]

2. Ivanov sieht in Skrjabin den nationalen russischen Komponisten, der nach der - wie Vjačeslav Ivanov meint - regional-ethnographischen Beschränktheit der traditionellen russischen Musik die Vorherrschaft der deutschen Musik und Philosophie mit ihrem apollinischen Formalismus und Harmonismus überwunden hat, freilich im Anschluß an den für die deutsche Tradition angeblich in seiner richtungsweisenden Komponente untypischen Wagner:

> Skrjabin mußte mit innerer Notwendigkeit aus der ganzen Welt der deutschen Musik gerade Wagner lieben und allein von ihm fasziniert werden, allerdings - nicht insgesamt: fasziniert war er vornehmlich von Wagner - dem Aufrührer, von Wagner, dem Mystiker und vor allem von jenem Wagner, der in der metaphysischen Erotik die Einheit mit dem Ursein gesucht hatte - das ist Wagner als Schöpfer von *Tristan und Isolde*.[11]

Das ist ein ebenso eigenwilliges Urteil wie die folgende Behauptung, Skrjabin habe an die orphische orgiastische Tradition des „musikalischsten Vol-

---

[9] ebenda, S. 188.

[10] Ich zitiere aus dem letzten Abschnitt des Aufsatzes, der in *Sobranie sočinenij* nicht enthalten ist. Ihn bietet die Publikation von I.A. Myl'nikova (siehe Anm. 5), S. 113. Vgl. dazu I.A. Myl'nikova (siehe Anm. 5), S. 95.

[11] Vj. Ivanov, *Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina,* publiziert von I.A. Myl'nikova (siehe Anm. 5), S. 96-102, hier S. 99.

kes überhaupt, der Hellenen" [12] angeknüpft und sie in die Gegenwart transformiert und erneuert als „Gotterscheinung der kosmischen All-Einheit des Göttlichen", worin „ein Moment der kosmischen Selbstbestimmung der nationalen russischen Seele" liege, was allerdings eine einzelne Persönlichkeit selbst vom Format eines Skrjabin überfordere.

Dazu sei angemerkt, daß selbst ein Dichter und Denker von solch universaler Breite und Tiefe wie Vjačeslav Ivanov nicht frei war von gelegentlicher nationalistischer Selbstüberschätzung.

Schließlich sieht Ivanov 3. in Skrjabins Werk - in Übereinstimmung mit seiner Symbolismustheorie - den Ausdruck der revolutionären Zeitwende. Wenn die Seele der Revolution der Aufbruch zu einem neuen, ganz anderen Sein ist, dann ist Skrjabins Musik revolutionär. Ihre zerstörerischen Kräfte sind Involution, Eintauchen in das Chaos, woraus eine andere kollektive allmenschliche Gemeinsamkeit geboren wird, die in der Sprache Skrjabins Mysterium heißt.[13] Die Erschaffung dieses Mysteriums war das Ziel seines Lebens, das der Goetheschen Trennung von Kunst und Politik prinzipiell widersprach. Skrjabin lieh seine Stimme der Beschleunigung der zerstörenden und wiedergebärenden Katastrophe der Welt. Er begrüßte den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und sah darin die Vorankündigung einer neuen Epoche.

> So sprach und dachte der russische nationale Komponist, der das die Weite liebende Element der nationalen Musik in ihrer neuen Gestalt des dynamischen Umbaus und der Verwandlung in Gestalten kosmischer Grenzenlosigkeit repräsentiert... Wenn diese Revolution eine echt russische Revolution ist, dann ist Skrjabin einer ihrer geistigen Urheber, der in ihr - möglicherweise - die ersten Takte seines nicht geschriebenen Mysteriums erkannte.[14]

Die revolutionäre Kraft der Musik Skrjabins beschreibt Ivanov an anderer Stelle mit folgenden Worten:

> In diesem gewaltigen kollektiven Hirn, in diesem einzigen gemeinsamen Herzen, in dieser Begeisterung auf der ganzen Welt stellt man sich alles anders vor, und zunächst sind wir betäubt und geblendet, als ob wir dem Chaos begegnen und einem dem Rauschen des freien Meeres ähnlichen polyphonen Wesen, aber danach sammeln sich die chaotischen

---

12 ebenda, S. 101.

13 Vj. Ivanov, *Skrjabin i duch revoljucii.* In: ders., *Rodnoe i Vselenskoe. Stat'i.* M. 1918, S. 192 ff. (Vgl. auch *Sobranie sočinenij* III, S. 190-194.)

14 ebenda, S. 196.

> Klänge (der Musik Skrjabins) zu einem großen Triumph der Menschenmasse als ein einziger Mensch, der sich zum erstenmal auch als ein einziger Mensch empfindet.[15]

Als ob er sich vor kommunistisch-kollektiver Mißdeutung schützen wollte, fügte Ivanov jedoch an:

> Eine solche Musik wollte Skrjabin schreiben, aber es war ihm nicht vergönnt. Sie wird nach ihm der Gott, der im Menschen wohnt, schreiben![16]

Skrjabin war für Vjačeslav Ivanov der vielleicht typischste Repräsentant der symbolistischen Kunst, wie e r sie verstand. In der Offenheit ihrer künstlerischen Methode, die den separierten Rahmen traditioneller Kunst überschreitet und mit neuen Mitteln den Rezipienten zum aktiven und funktionalen Teilnehmer symbolistischer Kunst als Interaktion zwischen dem Kunstwerk als Angebot und Herausforderung und der deutenden und den Rezipienten zugleich intellektuell verwandelnden Interpretation macht, fügt er sich in das allgemeine und grundsätzliche ästhetische Konzept der russischen Symbolisten. Mit dem Versuch, die schöpferische Mitarbeit des Rezipienten aber inhaltlich zu steuern und zu füllen mit seiner Idee von der neuen All-Einheit (*sobornost'*) des menschlichen Seinsempfindens oder kollektiv-religiösen Bewußtseins, hebt Ivanov indes den Ansatz einer f r e i e n kreativen Wechselseitigkeit von Künstler bzw. Kunstwerk und u n a b h ä n g i g e m Rezipienten wieder auf und fällt auf Ansätze romantischer Positionen (Fr. Schlegels progressive Universalpoesie) zurück; was Ivanov *sobornost'* nennt, ähnelt dem Begriff der romantischen 'positiven oder progressiven Unendlichkeit'. Unter den herausragenden symbolistischen Dichtern ist diese Konzeption von Aleksandr Blok akzeptiert, jedoch nicht mitvollzogen worden. Ob sie dem Wollen und Streben Skrjabins entspricht, vermag ich nicht zu beurteilen. Auf jeden Fall dürfte sie jedoch einen originellen und tiefschürfenden Beitrag zum zeitgenössischen Verständnis seines schwierigen Werkes bieten.

---

15 Vj. Ivanov, *Reč', posvjaščennaja pamjati Skrjabina na večere v Bol'šom zale Konservatorii 19 aprelja 1920 g.* Von dieser ungedruckten Rede befindet sich im Moskauer Zentralarchiv für Literatur und Kunst (CGALI, Fond Nr. 225, opis Nr. 1, ed. chr. Nr. 40) ein Stenogramm von 12 maschinenschriftlichen Seiten, aus dem ich zitiere.

16 ebenda.

Anhang

Zusammenstellung der Skrjabin gewidmeten Gedichte und der über den Komponisten verfassten Abhandlungen und Reden (mit Publikationsnachweis)

1. Gedichte:

1.1. *Ko dnju otkrytija pamjatnoj doski na dome Skrjabina* („Ostanovis', prochožij..."). In: *Sobranie sočinenij* IV, S. 48.
1.2. *Poseščenie mogily Skrjabina v Novodevič'em monastyre* („Mečty li vlast', il' tajnyj zov serdečnyj..."). In: *Sobranie sočinenij* III, S. 565.
1.3. *Pamjati A.N. Skrjabina* („On byl iz tech pevcov..."). In: *Sobranie sočinenij* III, S. 181, 565.
1.4. „Osirotela muzyka. I s nej...". In: *Sobranie sočinenij* III, S. 189, 564.
1.5. „Razvernet noč', gorjaščij Mikrokosm...". In: *Sobranie sočinenij* II, S. 267.
1.6. „Razvertyvalas' družby našej svjaz'...". In: *Sobranie sočinenij* III, S. 531.
1.7. „Slavit meč bagrjanoj slavy Roza...". In: *Sobranie sočinenij* II, S. 452.
1.8. „Ja ne znaju, gde on ruchnet..." In: *Sobranie sočinenij* III, S. 11.

Ivanov hat diese Gedichte in seine Essays über Skrjabin eingefügt, zitiert dort aber auch fremde Lyrik ohne Autorenangabe. Das hat I.A. Myl'nikova wohl übersehen, denn sie schreibt Ivanov noch ein neuntes Gedicht auf Skrjabin mit der Anfangszeile: „Smotrite, vot primer dlja vas..." zu (I.A. Myl'nikova, siehe Anm. 5, S. 115, dortige Anmerkung 10). Hierbei handelt es sich jedoch um die sechste Strophe aus M.Ju. Lermontovs Gedicht *Prorok* (1841), die Vj. Ivanov in *Vzgljad Skrjabina na iskusstvo* (*Sobranie sočinenij* III, S. 173) zitiert:

Smotrite, vot primer dlja vas!
On gord byl; ne užilsja s nami;
Glupec chotel uverit' nas,
Čto Bog glasit ego ustami...

2. Abhandlungen:

2.1. *Vzgljad Skrjabina na iskusstvo* (1915/16). (*Sobranie sočinenij* III, S. 172-189, und I.A. Myl'nikova, *op. cit.* [siehe Anm. 5], S. 103-113. Vgl. ferner Anm. 10).
2.2. *Skrjabin kak nacional'nyj kompozitor.* (Vortrag auf der Versammlung der Moskauer Skrjabin-Gesellschaft am 14.4.1916). Eine Variante ist überschrieben: *Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina.* (I.A. Myl'nikova, *op. cit.*, S. 96-102).
2.3. *Skrjabin i duch revoljucii.* (1917) (Vj. Ivanov, *Rodnoe i vselenskoe. Stat'i.* Moskva 1918, S. 192-198, und *Sobranie sočinenij* III, S. 190-194).
2.4. *Skrjabin* (Rede zum Skrjabin-Konzert A.B. Gol'denvejzers am 25.2.1919) (I.A. Myl'nikova, *op. cit.*, S. 113-115).
2.5. *Reč', posvjaščennaja pamjati A.N. Skrjabina na večere v Bol'šom zale konservatorii.* Stenogramma. 19.4.1920 (Unveröffentlicht, maschinengeschriebenes Manuskript im Umfang von 12 Seiten mit Korrekturen Ivanovs (?) im CGALI, Fond Nr. 225, opis' Nr. 1, ed. chr. Nr. 40. Nach I.A. Myl'nikova, *op. cit.*, S. 93 befindet sich eine weitere Kopie im Archivbestand Vj. Ivanovs in der Leningrader Saltykov-Ščedrin-Bibliothek: GPB, archiv V.I. Ivanova, Fond Nr. 304, ed. chr. 27/28).

ИННА КОРЕЦКАЯ · МОСКВА

Вячеслав Иванов и Максим Горький

Сопоставление имен, столь различных, способно удивить: что общего между адептом религиозного символизма, поэтом *für Wenige* - и революционным писателем-реалистом с его всенародной популярностью. Но во вздыбленной на «кручи», полной, по слову Иванова, острейших «противоречий и противочувствий» России первых десятилетий века не раз возникали парадоксальные союзы, рушились связи «близких», неожиданно встречались «далекие». И восстанавливая ныне контуры тогдашней литературной панорамы, стоит обозначить и точки схождения ее полярных фигур.

Среди книг Иванова, принадлежавших Горькому, сохранился имеющий его пометы экземпляр *Переписки из двух углов* (Пб., «Алконост», 1921).[1] Спор о судьбах культуры, который вели здесь два ее признанных мастера, не мог не заинтересовать Горького: нигилистическая бравада авангардистов возрождалась тогда в декларациях Пролеткульта, а в среде интеллектуальной элиты возникали рецидивы руссоизма. Как видно из анализа помет, Горький в этом споре стал на сторону Иванова. И это неслучайно. Защита Ивановым *thesaurus*-а от приверженцев *tabula rasa* была близка Горькому, отличавшемуся ценностным типом мировоззрения; утрату «присутствия каких-либо ценностей» он связывал с атрофией социального начала, этим симптомом «разрушения личности».[2] Ивановской концепции Памяти как «верховной владычицы культуры» отвечали подобные представления во множестве статей и писем Горького. На полях *Переписки* он энергично отчеркнул слова, выразившие тогдашнее мнение Иванова о судьбах духовного наследия:

---

[1] Музей-квартира Горького в Москве; библиотека, 19/4-17.

[2] М. Горький. *Разрушение личности* (1908). Цит. по: М. Горький. *Собрание сочинений в 30-ти тт.* Т. 24. М., 1953, с. 39. Далее в тексте: *РЛ*, страница.

> То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности. Борьба ведется не за отмену ценностей прежней культуры, но [...] за их переоценку. (с. 45)

Участвуя в просветительской работе первых послеоктябрьских лет - в Наркомпросе, на курсах Художественного слова, в кружках пролетарских поэтов, Иванов следовал тому, в чем видел долг писателя в новой России: «Сделать высшие достояния искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития.»[3]

Пафос защиты культуры, убежденное просветительство создавали - при всех мировоззренческих расхождениях между Ивановым и Горьким - возможность их связи, возникшей в начале века. Связь эта отражена в документах. В Архиве Горького сохранилось девятнадцать писем к нему Вячеслава Иванова; в Римском архиве поэта - встречные письма Горького (копии двух из них переданы и фрагменты двух других любезно переданы нам Д.В. Ивановым). Я не предполагаю останавливаться на всех письмах, тем более, что предполагается их полная публикация Н. Котрелевым. Свою задачу я вижу в том, чтобы на основании переписки Иванова и Горького, а также их высказываний в статьях и письмах к третьим лицам, свидетельств современников и данных прессы реконструировать историю отношений двух писателей на протяжении двадцати трех лет (1906 - 1929). Об основных ее моментах и пойдет речь.

Начальная дата общения Иванова с Горьким - 3 января 1906 г., когда Горький появился на «башне»; там в то утро поэты-символисты, художники *Мира искусства,* реформаторы сцены обсуждали проект сатирического театра малых форм. Как видно из писем Блока,[4] К. Сомова,[5] Е. Лансере, внимание собравшихся привлек призыв Горького к сближению людей культуры.[6] Иванов был среди тех, кто откликнулся на этот призыв: участие в горьковских начинаниях су-

---

[3] Вячеслав Иванов. Выступление в Наркомпросе [1919] - ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 5, ед. хр. 9, л. 3.

[4] А. Блок - А. Белому 3 янв. 1906. В: А. Блок. *Собрание сочинений в 8-ми тт.* Т. 8. М., 1963, с. 147.

[5] К. Сомов - А.Н. Бенуа, янв. 1906. В: Константин Андреевич Сомов. *Письма. Дневники. Суждения современников.* М., 1979, с. 92.

[6] Е. Лансере - А.Н. Бенуа 5 янв. 1906. - ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 519, л. 2. Частично опубл. в сб.: *М. Горький в эпоху революции 1905 - 1907 гг.* М., 1957, с. 383.

лило выход к широкой читательской аудитории. Как видно из письма М.Ф. Андреевой к Иванову, он намеревался даже навестить Горького в Финляндии, куда тот был вынужден уехать в начале 1906 г. из-за полицейских преследований. Но встреча не состоялась. «Нам приходится уезжать еще дальше от Петербурга, - сообщила Андреева Иванову 15/28 января 1906. - Это тем более грустно, что Ваша первая депеша о приезде сюда доставила нам с Алексеем Максимовичем большое удовольствие!»[7] Побывавший тогда же в Финляндии Г. Чулков привез Иванову предложение Горького взяться за переводы из Флобера для *Знания*. «Г.И. Чулков вернулся. Спасибо за Ваш привет» - ответил Иванов 16/29 января.

> Платной работы, которая представляла бы в то же время внутренний интерес, я ищу, - недавно закончил перевод «Острова» Байрона, - и потому за «Саламбо», например, взялся бы охотно; смотрю на такой перевод как на привлекательный, хотя и трудный подвиг в области *стиля,* памятуя о тургеневских опытах передачи Флобера.

Иванов кончал письмо словами надежды на продолжение сотрудничества.[8]

Горьковский ответ понравился Иванову; сняв копию, он приписал вверху: «Любопытное письмо М. Горького, которое симпатично его обрисовывает.» Приводим с небольшими сокращениями этот сохранившийся в архиве Иванова текст:

> Дорогой Вячеслав Иванович, не отвечал долго потому, что всё шляюсь с места на место, поглощая сердцем Финляндию [...] Сошелся со здешними художниками и восхищен. Живу в угаре здоровых, ярких впечатлений [...] Знакомство с Вами и с Вашим кружком для меня ценно и приятно - тем более мне жаль, что мы встретились во время, которое не позволяет мне свободно располагать собою. Не желая попасть в тюрьму, - учреждение уже хорошо знакомое мне, а потому не интересное, - не могу приехать в Петербург, да и здесь не в безопасности [...] Так я могу надеяться, что дело с переводом «Саламбо» устроится между Вами и Пятницким? Я, разумеется, написал ему об этом.[9]

Сотрудничеству Иванова в *Знании* не было дано осуществиться; контакты с Горьким прервались после его отъезда в Америку и эми-

---

[7] ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 11, ед. хр. 31.

[8] Архив Горького КГП 30-2-1, л. 1. Далее: АГ, шифр.

[9] ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 8, ед. хр. 45; см. также: Горький - К.П. Пятницкому, январь 1906. В: *Архив Горького.* Т. IV. М., 1954, с. 195.

грации, хотя попытка продолжить общение имела место.[10] К 1906 году относятся выступления Иванова и Горького на страницах первого номера журнала *Адская почта* (Иванов - *Сивилла,* Горький - сказку *Мудрец* и афоризмы); писателей объединял тогда протест против царского террора. Разумеется, антисамодержавная позиция обоих не отменяла глубоких различий в убеждениях приверженца религиозной соборности - и революционного писателя. Неприятие Ивановым атеистического гуманизма сказалось, в частности, в оценке горьковского антропологического идеала, преемственно связанного, по мнению Иванова, с Ницше. Говоря о том, что для Ницше «сверхчеловек - только сверхсубъект», Иванов продолжал:

> И что, как не тот же субъект - даже не сверхсубъект - «Человек» М. Горького, этот единственный синтез объективации, на который способна русская душа этих времен религиозного и нравственного распада.

Так писал Иванов в отзыве о повести Л. Андреева *Красный смех,* в которой увидел знак беззащитности атеистического сознания перед ужасами реальности. «Мы бессильны снести не только войну, но и самую жизнь (см. «Дачников» Горького и весь репертуар чеховской «скуки») потому, что мы прежде всего и глубоко безверны» - заключал Иванов.[11]

Но в трактовке *Жизни человека* Андреева Иванов неожиданно оказался близок Горькому. Иванов писал об отсутствии веры «в Человека» в «мистерии» Андреева, лишенной, при всех претензиях на богоборчество, «Прометеева огня»; поэт говорил даже об андреевской «клевете на Человека».[12] Аналогичный упрек делал пьесе Андреева и Горький (Человек вышел «ниже и слабее, чем он есть», автор «лишил его трагизма»,[13] сделал «духовно нищим», «рабом смерти», хотя «человек всегда победитель»[14]). Наперекор «космическому пессимизму» Андреева, Горький утверждал, что «человечест-

---

[10] В библиотеке Горького сохранилась книга Л.Д. Зиновьевой-Аннибал *Трагический зверинец* (СПб., «Оры», 1907) с дарственной надписью: «Максиму Горькому на добрую память и в знак почитания. Автор». Возможно, посылая книгу на Капри, Ивановы надеялись продолжить отношения с Горьким.

[11] Вячеслав Иванов. *О «Красном смехе» и «правом безумии».* В: *Весы,* 1905, 3, с. 45-46.

[12] Вячеслав Иванов. *Опять о «богоборстве» Л. Андреева* (1907). В: *Литературное наследство.* Т. 85, с. 499.

[13] Горький - Л. Андрееву, октябрь 1906. В: *Литературное наследство.* Т. 72, с. 278.

[14] *Там же,* с. 373.

во нуждается в оптимистическом инструменте, который несколько увеличивая красивое и доброе, притемнял бы уродливое и злое».[15] Выдвигать «красивое и доброе» - всегдашнее стремление Иванова, хотя его оптимизм, укорененный в религиозном мировоззрении, имел принципиально иную природу, чем у Горького.

Ряд схождений в этических установках и эстетических требованиях видны на примере статей Иванова 1904-06 гг., посвященных критике индивидуализма - и горьковского трактата *Разрушение личности*, 1908. (Схождения эти тем более примечательны, что статей Иванова о кризисе индивидуализма Горький тогда, по-видимому, не знал. Иначе трудно объяснить тот упрек в «гипертрофии Я», который обращен в одном из горьковских писем 1908 года к «Брюсовым, Блокам, Ивановым»[16].) Личное начало является для Иванова правым лишь постольку, поскольку оно находится «в гармонии с началом вселенским», и свобода еще не сделала «освободившегося отступником от целого».[17] По Горькому, изначальная гармония индивидуума и массы существовала тогда, когда «творя личность, коллектив не нарушал в себе органического сознания единства своих сил», пока «стремление личности к абсолютной свободе необходимо поставило ее резко против ею же установленных традиций»; «разрушение» личности есть результат ее разобществления (*РЛ*, 29, 31). В тексте *Переписки из двух углов* Горький отчеркнул те строки Иванова, где «ложь нашей расчлененной и разбросанной культурной эпохи» признавалась следствием «исконного греха «индивидуации», которым отравлена вся историческая жизнь человечества - вся культура» (с. 54).

Разумеется, представление о связи с обществом как о нравственно-социальной норме не отменяло принципиальных различий у обоих писателей в понимании коллективизма. Эти различия - при программном антииндивидуализме Иванова и Горького - сказались, например, в оценках ими такого недуга русской современности конца 900 - начала 910-х гг., как «эпидемия» самоубийств. Заслоном от нее обоим виделось обретаемое личностью «непреложное чувствование своей соподчиненности и связи со всей мировой жизнью»

---

15 *Там же*, с. 403, 402.

16 Горький - С. Кондурушкину 20 марта 1908. В: *Литературное наследство*. Т. 95, с. 953.

17 Вячеслав Иванов. *Кризис индивидуализма* (1905). В: Вячеслав Иванов. *По звездам*. СПб., 1909, с. 90.

(Иванов),[18] «связь человека с жизнью вселенского коллектива» (Горький).[19] Но связь эта достигалась по Иванову силою «религиозной воли», по Горькому же - близостью к «мироощущению демократии». Так в своих стремлениях к «переделке всего человечества по новому штату» оба писателя нередко поднимали, говоря словами героя Достоевского, «те же вопросы, только с другого конца».

Отрицание разрушающего личность индивидуализма ради воскрешающего ее общественничества определило некоторые схождения Иванова и Горького в эстетических взглядах. Иванов не раз писал о том, что «поэт обращается к символам, искони заложенным в его духе народом».[20] Для Горького основа искусства - «коллективное творчество всего народа», ведь именно «его живой опыт в формы идей и символов организует художник» (*РЛ*, 26, 43). Оба ссылались на Италию Возрождения, например, на эпоху Чимабуэ, когда «искусство было делом народа и создавалось для народа» (Горький, *РЛ*, 35), когда народ был «судьею» художников и «увенчивал их своим признанием» (Иванов).[21] Естественно при этом тяготение обоих писателей к монументальному искусству «большого стиля»; в их пантеоне - одни и те же имена: Данте, Шекспир, Сервантес, Байрон, Шиллер, Гете. Бескрылый натурализм и субъективный импрессионизм (в котором автор *Разрушения личности* видел знаки упадка искусства - *РЛ*, 68), Иванов решительно отвергал. Он не принимал «мелочности психологизма», «ничтожной возни личности с самою собой» и звал искусство «стать органом планетного сознания человечества».[22] Как видим, в эстетических *pro* и *contra* обоих писателей тоже были существенные схождения.

Как и следовало ожидать, горьковская *Исповедь*, в которой идеал коллективизма был окрашен влияниями «богостроительства», вызвала сочувственный отклик Иванова (в его статье *О русской идее*, 1909). Считая бесперспективным нео-народничество Блока и Белого, ибо они «не ведают, по-видимому, ходов к народу, кроме приобщения к его отчаянию», Иванов указал на иную, «quasi-религиозную концепцию народничества» у Горького: он «завел речь в «Испове-

---

18 Вячеслав Иванов. [К анкете о самоубийствах]. - ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 8, ед. хр. 26. Частично опубл. в: *Биржевые ведомости*, веч. вып. 1912, 30 апреля, No. 12913.

19 М. Горький. *Издалека, V*. В: *Запросы жизни*, 1912, 27, 6 июля, с. 1579.

20 *Весы*, 1904, 10, с. 12.

21 ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 5, ед. хр.9, л.1 об.

22 Вячеслав Иванов. *Будущее поэзии* (1920). - ОР ГБЛ, ф. 109, оп. 5, ед. хр., 2, лл. 7,9.

ди» о народобожии». И как бы ни был случаен этот уклон социал-демократа, «Горький по-своему говорит то же, что мы слышали уже встарь: если ты Бога ищешь, иди к народу и верь, во что он верует.» Иванов подчеркивал, что «Бог» в понимании Горького не есть »количественная совокупность людей массы», а ее «соборное, творческое, сверхличное, единое Я».[23]

В годы первой мировой войны позиция Иванова, назвавшего себя «алёшинцем» в знак близости к национально-религиозному пониманию идеала России у Достоевского,[24] значительно развела поэта с Горьким, ушедшим от «богостроительства». Он критиковал Иванова-публициста в числе других приверженцев «мистических начал национализма».[25] Вместе с тем, в годы войны Иванов, чуждый шовинизму, участвовал в горьковских интернационалистских начинаниях (альманах *Щит,* Сборники армянской, латышской и финской литератур издательства «Парус»).

Из переписки Горького первых послеоктябрьских лет выясняется, что он помог публикации ивановской трагедии *Прометей,* попавшей в 1919 году в список книг, приостановленных производством распоряжением комиссара по печати.[26] Вряд ли Горький мог сочувствовать ивановской интерпретации мифического богоборца, в чьей судьбе поэт видел «самораскочение, самоопустошение, самоисчерпание». Горьковское заступничество имело целью утвердить свободу духовных исканий; *Прометей* был издан «Алконостом».

Общение Иванова с Горьким продолжилось за рубежом. «Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Максимович! - писал Иванов 25 сентября 1924. - Счастлив послать привет из Рима в Сорренто: ведь мы оба любим Италию». Упоминая о своей работе в Бакинском университете, поэт сообщал, что получил длительную заграничную командировку и хотел бы «написать специальную монографию об Эсхиле», чьи трагедии перевел.[27] За этим письмом последовал в течение четырех лет ряд других (из девятнадцати сохранившихся в горьковском архиве писем Иванова семнадцать посланы из Италии в 1924 - 28 гг.). Я не касаюсь тех писем, где Иванов просил Горького о помо-

---

23 *Золотое руно,* 1909, 1, с. 88-90.

24 В статье *Живое предание* (1905).

25 Горький - В. Войтинскому (30 ноября 1914). В: *Литературное наследство.* Т. 95, с. 926.

26 Горький - Лисовскому 9 июля 1919. - АГ ПГрл 23-57-2.

27 АГ КГП 30-2-2.

щи некоторым литераторам и ученым. Более важны сведения о трудах и днях Иванова и о его особой позиции в русском зарубежье.

> ... Ни за что не желая участвовать в изданиях, политически враждебных советской России, вижу, что ничего для меня подходящего нет - кроме Вашей «Беседы» и «Эпохи» -

писал Иванов Горькому.[28] Но посланные поэтом для журнала *Беседа* рукописи музыкальной пьесы[29] и цикла стихов были ему возвращены. О причинах узнаем из письма Иванова от 25 ноября 1924. «Отказавшись напечатать первый цикл в книге, впервые допускаемой в России,» писал поэт Горькому,

> Вы были, конечно, совершенно правы по неопровержимым «тактическим соображениям» [...] А указанные Вами мотивы Вашей особливой взыскательности, и признаюсь, неожиданное для меня общее суждение о моей литературной деятельности - во много раз для меня ценнее, чем устройство моей пьесы-шутки в Вашем журнале. И спасибо Вам за то, что Вы говорите со мной с тою простотой и прямотой, какой именно я желал и ожидал от Вас.[30]

Приложив к этому письму семь только что законченных *Римских сонетов,* Иванов сообщил: «у меня есть замысел и наброски более длинной серии» и осведомлялся, чем бы он мог быть полезен журналу «по части прозы». Чеканные строфы, запечатлевшие облик «вечного города», весьма понравились Горькому: «Прекрасные стихи Ваши получил, примите сердечнейшую благодарность, Мастер!».[31] С письмом от 10 декабря поэт послал еще два сонета «не только для того, чтобы исполнить число муз [...]: эти два опять говорят о фонтанах, и с ними весь первый цикл будет полнее, сочнее, красочнее.» Отказываясь дать предложенную Горьким статью о современной русской поэзии из-за отсутствия материалов, Иванов упомя-

---

28 *Там же.*

29 Текст этой пьесы в стихах, обнаруженный в ЦГАЛИ М.Л. Гаспаровым (которого благодарю за это сообщение) подготовлен им к публикации.

30 КГП АГ 30-2-4, лл.1-2. «Первый цикл» - возможно, стихи круга *Песен смутного времени,* печатавшихся в 1917/18 гг. в журнале Г. Чулкова *Народоправство,* которые могли не увидеть света из-за прекращения этого издания.

31 Горький - Вячеславу Иванову 29 ноября 1924. - Архив Вячеслава Иванова, Рим (текст письма сообщен мне Д.В. Ивановым, которому приношу искреннюю благодарность). Переписав в свой дневник 1 декабря 1924 слова Горького о *Римских сонетах,* Иванов заметил, что ценит его «нравственную поддержку». В: Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III. Брюссель, 1979, с. 851.

нул о своем неприятии личности Маяковского, «как ни будь он в основе даровит», и о недовольстве Есениным, талант которого «очень любил бы», если б тот не «изломался и изолгался». Для *Беседы* Иванов предложил свой этюд об *Идиоте* Достоевского и «некоторые размышления и толкования к Пушкину».[32] Хотя Иванов держал корректуры *Римских сонетов* и получил гонорар,[33] сонеты напечатаны не были, не появились и статьи: издание *Беседы* после No. 6/7 прекратилось.

В конце августа - начале сентября 1925 Иванов гостил несколько дней по приглашению Горького в Сорренто. «Мы гармонируем больше, чем я ожидал,» писал Иванов детям.

> Он, вопреки моим ожиданиям, совсем моложав [...], сердечно вдумчив, - часто глубок, похож по душевной проработке и просветленности на человека христианского подвига.[34]

В том же письме сообщалось о горьковском приглашении редактировать отдел поэзии в предполагавшемся журнале, о чтении Горьким его рассказов, общении с ним и его семьей. Вернувшись в Рим, Иванов послал Горькому свою книгу (по-видимому, *Дионис и прадионисийство*, Баку, 1923[35]) и писал, что возникшее «сочувственное взаимопонимание» было для него «нечаянной радостью».[36] Горький, приветствуя в лице Иванова «поэта и мыслителя», отвечал: «Пусть многое в духе Вашем неприемлемо для меня, но я умею любоваться ходом мысли даже и чуждой мне.»[37] В таком контексте трудно объяснить неприязненно-иронический тон горьковской заметки об Иванове, сделанной, по-видимому, вскоре после отъезда поэта из Сорренто.[38] Ивановские похвалы показались Горькому «чрезмерны-

---

[32] АГ КГП 30-2-6, лл. 1-2. Горький откликнулся сразу, он писал Иванову 12 декабря: «Очень прошу Вас прислать статью об «Идиоте». Было бы хорошо поместить ее в 7-й книге, если статья не велика. А для 8-й статью о Пушкине, - если Вы не против.» - Цит. по: Альманах *Минувшее,* кн. 3, Париж, 1987, с. 267 в публикации Дж. Мальмстада *Из переписки В.Ф. Ходасевича, 1925-1938.*

[33] С. Каплун - Горькому 29 декабря 1924 и 5 января 1925. - АГ КГП 34-7-22 и 34-7-23.

[34] См.: Лидия Иванова. *Воспоминания. Неизданные письма Вяч. Иванова* (публикация Д.В. Иванова). В: Альманах *Минувшее,* кн. 3, Париж, 1987, с. 56-57.

[35] Музей-квартира Горького в Москве; библиотека, 35/2-38.

[36] Вячеслав Иванов - Горькому 4 сентября 1925. - АГ КГП 30-2-11.

[37] Горький - Вячеславу Иванову 15 сентября 1925. - Архив Вячеслава Иванова, Рим (текст письма сообщен мне Д.В. Ивановым).

[38] М. Горький. *Вячесл[ав] И[ванович] Иванов.* В: *Архив Горького.* Т. VI. М., 1957.

ми», раздражило суждение о «потемкинских деревнях» в новой России; сказалось скептическое отношение к ивановскому *Дионису*, в котором автор «выворачивает Ницше наизнанку», и к «антропомонизму» (эту идею Иванова об изначальном единстве человечества вопреки различиям наций и рас, Горький неправомерно свел к представлениям биологов «о единой клетке, праматери всего живого», хотя проповедь «единого Адама» имела у Иванова явный социально-интеграционный смысл). Контраст между «разоблачительностью» данной зарисовки и дружелюбным тоном горьковских писем к поэту допускает, по-видимому, лишь одно объяснение. Заметка об Иванове написана рукой автора *Самгина* (осенью 1925 года писание романа было уже в разгаре), и в ней дан не столько портрет реального лица, сколько набросок некоего персонажа (весьма критический характер имеет и близкая по времени заметка об А. Белом,[39] чью индивидуальность, как известно, Горький высоко ценил).

После встречи в Сорренто Иванов надеялся сотрудничать с Горьким, но его издательские планы тогда не реализовались.[40] Письма поэта от сентября-октября 1925 и января 1926 гг. содержали его просьбы к Горькому и Е.П. Пешковой о помощи некоторым литераторам и ученым. Иванов просил также встретиться с находившимися тогда в Италии В.Э. Мейерхольдом и З.Н. Райх и участвовать в затеваемом ими альманахе. В приветствии к 60-летию Горького Иванов выражал надежду, что не иссякнет горьковский «творческий и взыскующий дух».[41]

Переживая трудную пору, Иванов в письмах 15 и 20 декабря 1928 г. из Павии просил Горького подтвердить в ЦЕКУБУ необходимость «продлить некоторое материальное обеспечение» и содействовать привлечению его к работе над переводами Данте.[42] Именно в этой связи Горький весной 1929 г. напомнил П. Когану, в то время руководителю ГАХН, о парадоксальной и драматической ситуации Иванова за рубежом:

---

39 *Там же.*

40 Горький - Вячеславу Иванову 12 января 1926. - АГ (из новых поступлений).

41 Вячеслав Иванов - Горькому 30 марта 1928. - АГ КГП 30-2-19. В 1919 г. Иванов (вместе с А. Белым, Бальмонтом, Есениным и др.) подписал адрес к 50-летию Горького от московского Дворца искусств. Текст адреса кончался словами: «Вашей верой в человека будет жить дело грядущего» (Музей А.М. Горького, Москва).

42 АГ КГП 30-2-7 и 30-2-12 (ошибочно датированы Ивановым «XII-1929»; надо - XII-1928).

> В[ячеслава] И[вановича] особенно следовало бы поддержать здесь, он ведь в исключительной позиции: «русский, советский профессор, с *красным* (!) паспортом читает итальянским *профессорам* лекции по литературе». Анекдот «исторический». Кстати: у него есть большая работа об Эсхиле, - Академия не могла бы издать?[43]

Главным в отношениях двух писателей, столь различных, оставалось, как и прежде, дело культуры.

---

[43] Горький - П. Когану (7 марта 1929). В: *Литературное наследство*. Т. 70, с. 213.

ФАУСТО МАЛЬКОВАТИ · БАРИ

История перевода поэмы *Человек* на итальянский язык

Переводим ли Вячеслав Иванов как поэт?

После анализа материалов, на которых основывается мой доклад, возникает следующий ответ: он переводим, когда он сам себя переводит. Это не только игра слов: доказательством такого афоризма является история перевода на итальянский язык поэмы *Человек*, выполненного Ринальдо Кюфферле в начале сороковых годов. Ринальдо Кюфферле был поэт, известный переводчик, близкий к философско-антропософским кругам и большой поклонник Иванова (вот, например, что он пишет 6 апреля 1941 года своему другу Спайни: «Читал кое-какие стихи русских поэтов - Фет, Бальмонт, Блок, Тютчев - и пришел к заключению, что самые великие из них Пушкин и Вячеслав Иванов»). Он решает переводить поэму по личному убеждению и по совету одного близкого друга, Фабио Падоа (которому и был посвящен перевод).

Кюфферле начинает работать в начале сорок первого года и сразу же обращается к Иванову за советами и за помощью. Иванов живет в Риме, Кюфферле в Сори, недалеко от Генуи: они постоянно переписываются. Кюфферле посылает свои наброски перевода, Иванов свои замечания, исправления, подсказки, объяснения. Совместная работа продолжаетя пять лет. Сохранилась огромная переписка, до сих пор не изданная, в архиве Дмитрия Иванова в Риме; часть переписки лежит в еще неразобранном архиве Кюфферле, у его сына, который обещал мне как можно скорее привести в порядок все бумаги отца. Но в архиве Иванова сохранились, к счастью, не только подлинники Кюфферле, но и черновики некоторых писем и варианты переводов, предложенные самим Ивановым. Поэтому взаимоотношения двух собеседников в общих чертах ясны, даже если пока имеется в наличии только половина переписки.

Материал обширный и чрезвычайно интересный. Я лишь начал его разбирать а в этом докладе хочу очертить линии будущего исследования.

1. Во-первых, значимость появления поэмы *Человек*, о которой часто говорит Кюфферле, в итальянской и вообще в европейской культуре послевоенного периода.

2. Во-вторых, масса материалов посвящена стилистической и лексической разработке переводов, взаимному обмену вариантами. Это - основная часть переписки и самая интересная, но понятна она исключительно итальянскому исследователю. Я здесь укажу лишь общие проблемы, возникшие во время работы.

3. В-третьих, из переписки ясно вытекает, что во время работы над переводом Иванов переосмыслил некоторые фрагменты текста и дал несколько вариантов, которые, как он сам отметил, представляют собой новый этап в разработке поэмы.

1. Переписка помогает определить еще мало исследованное своеобразное место Иванова в рамках нового «христианского гуманизма» в европейской культуре тридцатых и сороковых годов, оказавшегося в наше время одной из наиболее ценных культурно-философских концепций. Кюфферле сразу же был поражен новизной и глубиной содержания поэмы Иванова. Вот что он пишет в письме к Марко Спайни 19 июня 1943 года:

> О *Человеке* Иванова я скажу тебе беспристрастно так: его появление в печати будет событием для Италии; ведь после четырнадцатого века в итальянской поэзии перестали говорить о таких христианских темах. С торжеством гуманизма все стало поверхностным, так сказать, и так дошли мы до Кардуччи, то есть до эклектиков (никакого Weltanschauung нет ни в нем , ни в его последователях). И вот Иванов ясным образом ставит дилемму - или с Христом или против Христа, ибо «горе теплым» (смотри Апостола Павла). Христос - это путь к реальному, путь к тому, что истинно есть, то есть путь к духу.

В письме от 29 июня 1943 года к самому Иванову Кюфферле еще яснее раскрывает свое отношение к поэме:

> Моя убежденность, что с *Человеком* итальянская поэзия впервые за многие века заговорит языком духа, не поколеблена Вашим указанием на неудачные и отрывочные попытки Мандзони.

Кюфферле открыто осуждает Мандзони. Он считает его посредственным и не христианским в полном смысле этого слова поэтом;

сравнивая *Человека* с *Inni Sacri*, он приходит к выводу, что Иванов настоящий христианский поэт, тогда как Мандзони благочестивый стихоплет. И делает суровое заключение:

> Ради Бога, не говорите, что если *Inni Sacri* не поэзия, то не поэзия и *Человек*. Дело обстоит таким образом: *Человек* - поэзия, а *Inni Sacri* - нет. [...] *Inni Sacri* показательный пример доктринерства, не ставшего «forma formans».

Кюфферле утверждает еще раз в предисловии (написанном, не надо забывать, в 1946 году, после страшной войны):

> В эпоху, когда вошли в обиход и, более того, нередко находили себе место в жизни такие слова как «масса», «человеческий материал» и другие подобные уродства, нужно вновь обрести такое понятие как «человек». Если оно вновь действительно станет нашим, оно выведет нас из-под ига как техники, пропитанной элементарными дочеловеческими силами, так и призрачного мерцания отвлеченного интеллекта, освещающего нашу культуру.

И Кюфферле приводит в пример слова евангелиста Луки: «Итак смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма?».

2. Работа над лексикой и стилем.

С самого начала Иванов подробно комментирует переводы, посланные ему Кюфферле, и каждый раз предлагает новые варианты. То, что особенно удивляет в этой огромной работе, это поразительное знание Ивановым всех тонкостей и оттенков всех слоев языка итальянской поэзии. По этому поводу часто возникают споры между автором и переводчиком. Иванов предлагает иногда латинизмы и старинные формы, из-за которых - по мнению Кюфферле -перевод теряет свою свежесть и современность, но которые - по мнению Иванова - полностью отвечают сложным языковым формам оригинала.

Некоторые стихотворения имеют по восемь - десять различных вариантов, каждый из которых снабжен обширными объяснениями о причинах выбора всякого существительного, всякого глагола, места любого слова в стихе. Кюфферле иногда переживает глубокий кризис, отказывается продолжать и кончать свою работу, считая ее выше своих сил и способностей.

В письме от 14 января 1943 года он пишет Иванову: «Если вообще поэты непереводимы, Вы особенно непереводимы из-за Вашей возвышенности и недосягаемости». И вообще он пишет 24 июня 1943 года:

> Если для Вас наш перевод *Человека* скорее упражнение в терпеливости и, пользуясь Вашим определением, покорности, то для меня это - «школа»: я уверен, что в следующих моих трудах я увижу плоды не только наших драгоценных римских встреч, но и плоды моего упорного труда над *Человеком*, который после 35-ти томов мною пе́реведенных с русского, оказался самым трудным моим переводом.

Несмотря на резкую полемику, в большинстве случаев Кюфферле принимает в конце концов предложения Иванова: дошло до того, что в письме от 24 июня 1943 года он просит поэта поставить его фамилию вместе с фамилией переводчика:

> Учитывая «существенный» вклад, внесенный Вами в мои первые неуверенные попытки, не имеет смысла говорить только о моем переводе: на заглавном листе, с Вашего согласия, я хотел бы поместить: Перевод с русского в сотрудничестве с автором.

Иванов отказывается, но, тем не менее, в предисловии Кюфферле откровенно говорит о существенной помощи автора.

3. Как всем известно, первые три части *Человека* были написаны в Москве в пятнадцатом году, последняя часть и эпилог в восемнадцатом и девятнадцатом годах, тоже в Москве.

Это произведение было издано лишь в 1939 году в Париже отдельным выпуском серии «Русские поэты». В недатированном письме к Кюфферле Иванов утверждает, что в период между написанием поэмы и ее парижским изданием он не переосмысливал и не перерабатывал поэму: «ни один стих не менял и только во время печатания изменил два или три слова первоначального текста».

Но работа над итальянским текстом не ограничивается подбором соответствующей лексики. Работа идет намного дальше: поэт находит новую, более подходящую форму для некоторых из своих стихов до такой степени, что в письме от 27 октября 1943 года прямо говорит

> о новом идеальном тексте моей поэмы (идеальном не только в смысле итальянского облика, но даже в смысле духовного тела произведения, внутренних очертаний образов и выражений), так перестроенной, что эта новая редакция могла бы, лучше всяких комментариев, помочь верному пониманию моей идеи.

И сам Кюфферле в предисловии отмечает:

> Автор, уже после выхода в свет парижского издания, внес поправки в свой текст, прямо на итальянском языке; таким образом, этот перевод будет интересен новыми авторскими вариантами, даже для русских исследователей.

Я постараюсь привести только два примера внесения значительных изменений в текст поэмы.

Сам Иванов указывает на antimelos A второй части, *Ты еси*, столь существенной для всей теории Иванова, как на самое важное место своей переработки. Вот что он пишет в своем письме к Кюфферле от 20 июня 1943 года:

Переделка antimelos A (столь дорогого моему сердцу) дает мне интимную радость: то, что мне казалось неизречимым, нашло в переводе хотя и бледное, но правильное выражение, тогда как подлинный текст был еще приблизительным, одновременно и слабым и избыточным. Поэт не может претендовать на «искупление» Души Мира, но он совершает теургическое действие, когда он заставляет зазвучать сакраментальное «Ты еси» в «selva selvaggia», где спит пленная Душа: древний и святой миф «Belle au bois dormant» не может «сбить с толку» того, кто понимает язык символов, наоборот, дает ему нужное направление, без которого связь между «Ты еси» и причастием Матери-Земле и могиле остается только указанной, но не определенной.

Сей свет неси	Rompe incanti
Жилец земли унылой	Tal verbo. Risuonare
Как весть невесте милой	Chi lo farà nel bosco
И Душу воскреси!	Arcano che nasconde
Лобзаньями покрой	La Bella Addormentata?..
Грудь Матери сирой	Bacia la Madre-Terra
Соборуйся с могилой!	Dille:«Redenta, vivi!»

Как мы видим, поэт напрочь исключает два стиха и соответствующие темы:

- Жилец земли унылой
- Душу воскреси!

Более того, недвусмысленной оказывается связь между «Невестой милой» русского текста и «Bella Addormentata» нового, итальянского. Соборование с могилой заменяется более точным и обязывающим заклинанием: «Redenta, vivi!» (Искупленная, живи!)

Иванов с еще большей настоятельностью и определенностью утверждает основную и, в каком-то смысле, катартическую роль произношения слов «Ты еси» на этом свете.

Вот пример поэтической удачи итальянского перевода: в заключительном стихе русского текста имеются два многостопных слова *соборуйся - могилой*; в итальянском переводе, благодаря двухсложным словам *dille - vivi* стих приобретает четкую, ударную силу.

Второй пример: melos A, тоже из второй части. Поэт не вводит в итальянский текст два стиха:

И понял ученик
Что золото - разлука.

Появляется вместо этого противопоставление между бессмертной и смертной Любовью («L'aurora mi rifulse / Dell'immortale Amore» - «Воссияла заря бессмертной Любви»), тогда как в русском тексте поэт совсем не упоминает бессмертной Любви, а только утверждает уравнение Смерть - Любовь.

И понял ученик,	**E nell'ora ferale**
Что золото - разлука,	**L'aurora mi rifulse**
Что Смерть - Любви порука,	**Dell'immortale Amore**
Что Смерть - Любви двойник,	**Mentre, quaggiù gemelli,**
Что для души земной	**Amor terreno e Morte**
Они - судьбы иной	**M'apparvero due volti**
Два имени, два звука.	**D'un sol destino umano.**

ANTONIN MESTAN · FREIBURG I. BR.

Vjačeslav Ivanovs Slavophilentum

Mit Recht ist die Heidelberger Tagung vor allem dem Verhältnis Vjačeslav Ivanovs zur westlichen Literatur und Kultur gewidmet: der Dichter und Philosoph war sicherlich einer der westlichsten russischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts.[1] Und mit ebensolcher Sicherheit kann man ihn gleichzeitig auch als überzeugten Slavophilen bezeichnen.

In seinem *Avtobiografičeskoe pis'mo* aus dem Jahre 1917 schreibt er:

> [moja mat'] otčasti slavjanofil'stvovala s ottenkom liberal'nym, kakovaja priveržennost' idee slavjanstva skazalas' i v vybore moego imeni.[2]

Und schon 1877, im Alter von 11 Jahren, war Vjačeslav selbst ein Slavophiler:

> Kogda ja byl vo vtorom klasse, šla russko-tureckaja vojna; my s mater'ju byli ochvačeny slavjanskim ėntuzjazmom.[3]

Diese Aussagen müßten freilich nicht viel bedeuten, da Vjačeslav mit der Zeit die Ideen des Slavophilentums verlassen haben könnte. Wir wissen aber, daß im Jahre 1907 - Vjačeslav Ivanov war damals 41 Jahre alt - sein Essay *O veselom remesle i umnom veselii* erschien, in dem er unter anderem über den Hellenismus und das Barbarentum schrieb. Er sagte damals:

> Velikaja stichija ne-ėllinstva, varvarstva, živet otdel'noju žizn'ju rjadom s mirom stichii ėllinskoj. Oba mira otnosjatsja odin k drugomu, kak carstvo formy k carstvu soderžanija, kak formal'nyj stroj i roždajuščij chaos, kak Apollon i Dionis - frakijskij bog Za-

---

1 Siehe dazu Robert L. Jackson: "[...] more than for most writers, perhaps, his art constitutes a self-created world with its main points of reference - on the horizontal map - in both Russian and the West." In: R. L. Jackson und L. Nelson, Jr. [Hrsg.], *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher* New Haven 1986, S. 1.

2 In *Sobranie sočinenij* II. Brüssel 1974, S. 8.

3 Ebenda, S. 13.

> balkan'ja, pretvorennyj, plastičeski vyjavlennyj i ukroščennyj, obezvreženny j ėllinami, no vse že samoju stichiej svoej - naš, varvarskij, naš slavjanskij, bog.[4]

Ivanov, der Bewunderer Griechenlands und seiner Kultur, nennt hier die alten Balkanslaven Barbaren, was für ihn allerdings keine grundsätzlich peiorative Bezeichnung ist. Zwei Jahre später (1909) gibt er einen programmatischen Aufsatz unter dem Titel *O russkoj idee* heraus, in dem er Rußland als einen Teil des Slaventums bezeichnet:

> Mistiki Vostoka i Zapada soglasny v tom, čto imenno v nastojaščee vremja slavjanstvu, i v častnosti Rossii, peredan nekij svetoč; vozneset li ego naš narod ili vyronit - vopros mirovych sudeb.[5]

Da wir wissen, daß der erste sogenannte neoslavische Kongress in Prag 1908 - also nur ein Jahr früher - stattgefunden hat, auf dem ähnliche Ansichten zu hören waren, könnte man Ivanov als Anhänger der neoslavischen Bewegung (1908-1912) betrachten.

Vor dem Ersten Weltkrieg diskutierte man sowohl in Rußland wie auch in anderen slavischen Ländern sehr oft und sehr heftig über das Slavophilentum und den Neoslavismus. Vjačeslav Ivanov beteiligt sich an diesen Diskussionen mit seiner Abhandlung *Religioznoe delo Vladimira Solov'eva* aus dem Jahre 1910. Manche Interpreten des Werkes Solov'evs waren der Meinung, daß dieser das Slavophilentum abgelehnt hätte. Ivanov behauptete dagegen:

> Uprazdnitel' slavjanofil'stva - kak sudjat o nem obyčno, - on tol'ko očistil staroe predanie verovanija našego v narodnoe naznačenie naše ot lži, ležaščej v uklonach nacionalizma, kak načala otvlečennogo, t.e. otorvannogo ot vselenskoj Pravdy.[6]

Mehrmals kehrte Ivanov zum Problem der Antike (vor allem der griechischen) im Zusammenhang mit dem Slaventum zurück. Im Vorwort zu seinem Gedichtband *Nežnaja tajna* aus dem Jahre 1912 schrieb er:

> Avtor dumaet, čto antičnoe predanie nasuščno nužno Rossii i Slavjanstvu, - ibo stichijno im rodstvenno, - i smelo predpolagaet v čisle svoich čitatelej 'humaniorum studiorum cultores'.[7]

Er siedelte die Litauer zwischen der Antike und den Russen, zwischen der

---

[4] *Sobranie sočinenij* III, S. 70.

[5] Ebenda, S. 327.

[6] Ebenda, S. 306.

[7] Ebenda, S. 7.

alten indischen Kultur und den Slaven an. In seinem Aufsatz *Čurljanis i problema sinteza iskusstv* aus dem Jahre 1914 schrieb er:

> Znatoki sanskrita legko ponimajut, ne učas' po-litovski, litovskuju reč'. Litva i slavjane - vetvi odnoj litovsko-slavjanskoj sem'i; no v litovcach živee, čem v nas, kolybel'naja pamjat' arijstva.[8]

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs stellte man in Rußland den Kampf gegen Deutschland als den Kampf des Slaventums gegen das angreifende Germanentum dar. Auch Ivanov war damals dieser Meinung, was er auch mehrmals öffentlich kundtat. Für ihn handelte es sich allerdings um einen Kampf zweier Geisteswelten. Am deutlichsten geht dies aus seiner Abhandlung *Duchovnyj lik slavjanstva* hervor, deren erster Teil 1914 erschien.[9] Diese Abhandlung, die er im reifen Alter von 48 Jahren zu schreiben begann, stellt die Quintessenz seiner slavophilen Ansichten dar. Wie zu erwarten, bedeutete für Ivanov das Slaventum ein Ganzes besonderer Art, nämlich eine religiös-geistige Einheit - und dies trotz der Tatsache, daß die Slaven verschiedenen christlichen Denominationen angehörten (er berücksichtigte übrigens nur die Orthodoxen und die römischen Katholiken, die Protestanten oder gar die südslavischen Mohammedaner dagegen erwähnte er nicht). Noch eine Idee ist bei Ivanov fast selbstverständlich vorhanden, daß nämlich Rußland die führende - und gleichzeitig messianistische - Rolle im ganzen Slaventum zukommt.[10]

Der russische Patriot Ivanov verheimlichte indessen nicht, daß Rußland sich gegenüber Polen schwer versündigt hatte:

> [...] vnezapnoe blagovestie ob iskuplenii prolivaemoju krov'ju našej bratskoj viny pered narodom pol'skim.[11]

Melancholisch klingen dabei seine Worte über die Freundschaft Puškins mit

---

8 Ebenda, S. 168.

9 Neu herausgegeben in *Sobranie sočinenij* IV, S. 655-672. - Der erste Teil der Abhandlung wurde 1914 veröffentlicht, der zweite Teil trägt das Datum 15.10.1917.

10 Das Slavophilentum Ivanovs mißfiel einigen seiner Freunde, u.a. Andrej Belyj - dazu Heinrich A. Stammler, *Belyj's Conflict with Vjačeslav Ivanov over War and Revolution.* In: *Slavic and East European Journal* 18, 1974, Nr. 3, S. 259-270. Stammler schreibt u.a. (S. 259): "Carried away by the wave of Neoslavophilism and nativism which greatly affected Russian society and numerous intellectuals in 1914, Vjačeslav Ivanov contributed some patriotic writings to the moral war effort, but he later shrank back in horror before the revolution."

11 *Sobranie sočinenij* IV, S. 655.

Mickiewicz vor 1830. Er ist überzeugt, daß das Verhältnis zwischen Polen und Russen eine „slavische Familienangelegenheit" darstellt.

Neben Polen beschäftigte ihn auch Böhmen, wobei er Jan Hus keineswegs für den Wegbereiter der Reformation und des Protestantismus hielt:

> Ja razumeju, nakonec, Čechiju, duša kotoroj, podobno ee pokrovitelju, svjatomu knjazju Vjačeslavu, mučeniku uže 10 veka, no ravno čtimomu Vostokom i Zapadom, sočetaet glubokuju vernost' pervosvjatitelju rimskomu i vselenskomu, - vernost', kotoraja predochranila ee ot uklona k protestantstvu, odnim iz predteč koego nespravedlivo priznaetsja Guss, - s neutolimoju žaždoju pričastija vostočno-katoličeskim tainstvam i kak by ob-emlet v svoem religioznom poryve, vnutri slavjanskogo mira, vmeste i Pol'šu, i Rus', kak by ne vedaet, v svoem molitvennom sozercanii, vnešnego i poverchnostnogo razdelenija edinoj cerkvi meždu zapečatlennym vertogradom Vostoka i vyjavlennym i raskrytym v istoričeskom delanii christianstvom Zapada.[12]

Es ist überraschend, daß sich bei Ivanov das Slaventum nur aus Russen, Polen und Čechen zusammensetzt - andere slavische Völker, vor allem die Südslaven, werden nicht erwähnt.

Ivanov erkennt den polnischen Messianismus in den 30-er und 40-er Jahren des 19. Jahrhunderts als wichtige und berechtigte Entwicklung an, gibt aber zu verstehen, daß 1914 wieder der russische Messianismus seine Berechtigung hat. Dabei schreibt er: „Poljaki - samye oprometčivye i samye veščie iz slavjan [...]" und kommt zu folgender Überzeugung: „[...] ideja slavjanskaja po-preimuščestvu zadanie ducha." [13] Ivanov beruft sich weiter auf Tjutčev, der den Anschluß der Čechen an die östliche Orthodoxie für möglich hält.

Ivanov ist der einzige Slavophile, der versucht, die Lehre Nietzsches bei der Erklärung der vorausgesetzten gemeinsamen Eigenschaften der Slaven anzuwenden. Sehr entschieden schreibt er: „Slavjane že s nezapamjatnych vremen byli vernymi služiteljami Dionisa." [14] Er war sogar überzeugt, daß den ursprünglich slavischen Gott Dionysos die Thraker übernahmen und er von dort zu den Griechen gelangte.[15] Dionysisch blieb angeblich auch weiterhin das Slaventum und die slavische Kunst - dies zeigte sich nach Ivanov z.B. bei Mickiewicz, Słowacki, Chopin, Dostoevskij und Skrjabin.

In Böhmen ist für Ivanov das Heiligtum des Blutes Christi entscheidend. In bewußter Anspielung an die hussitische Kommunion in beiderlei Gestalt schreibt Ivanov:

---

12 Ebenda, S. 658.

13 Ebenda, S. 661-662.

14 Ebenda, S. 668.

15 Ebenda, S. 669.

> [...] v strane sv. Vjačeslava, kotoryj, po legende, svoimi rukami vozdelyval svjaščennyj vinogradnik i vyžimal grozdija dlja liturgijnogo Tainstva, žažda pričaščenija Krovi Christovoj znamenuet duchovnoe samoopredelenie celoj češskoj narodnosti [...].

Gleichzeitig widmet er dem Heiligen Wenzel, der čechischer Fürst und sein Patron ist, ein begeistertes Gedicht mit dem slavophilen Grundgedanken:

> Knjaz' češskij, Vjačeslav, svjatoj moj pokrovitel'.
> Slavjanskoj nyne bud' sobornosti ziždítel'!
> Svetil'nik dvuch cerkvej, vencom svoim venčaj
> Svobodu Čechii, i s našej sočetaj!
> Kak lik tvoj vossijal na knjažeskom sovete
> I užasnulis' vse o tom vnezapnom svete,
> Tak vossijaj očam rastorgnutych plemen
> Nebesnym znamen'em o polnote remen!
> Kak nekogda ty sam u vyšegradskich bašen
> Sok grozdij vyžimal dlja liturgičeskich brašen,
> Tak sopričastnikam božestvennuju Krov'
> Dlja obščej večeri voskresnoj ugotov'![16]

Der Heilige Wenzel soll also im Zeichen des Blutes Christi die Westslaven mit den Ostslaven verbinden, wobei Ivanov als Parabel eine Stelle aus den Wenzel-Legenden anführt - übrigens ungenau, denn der Weingarten des Heiligen Wenzel soll sich nicht an den Hängen des Prager Vyšehrad befunden haben, sondern an denen des Prager Hradschin.

Während des Ersten Weltkriegs beschäftigte sich Ivanov immer wieder mit der Problematik des Slaventums. Dabei kam es zu einer scharfen Auseinandersetzung mit seinem Freund, dem Philosophen Nikolaj Berdjaev. Dieser veröffentlichte in der einflußreichen Zeitung *Birževye vedomosti* am 18. Februar 1915 einen kämpferischen Aufsatz unter dem Titel *Ėpigonam slavjanofil'stva,* der unmißverständlich auch gegen Vjačeslav Ivanov - besser gesagt: vor allem gegen ihn - gerichtet war. Berdjaev schrieb damals:

> Restavracija slavjanofil'stva est' reakcija v glubočajšem smysle slova. Posledstvija ėtoj reakcii nemedlenno dajut sebja znat' na praktike.

Und er forderte die Slavophilen auf:

> Pust' prjamo vyskažut svoi tezisy o slavjanstve, ničego ne prikryvaja i ne zamalčivaja.

Ivanov fühlte sich herausgefordert und publizierte in derselben Zeitung eine

---

[16] Ebenda, S. 671.

Antwort unter dem Titel *Živoe predanie*.[17] Dort finden wir einen interessanten Versuch, den philosophischen Inhalt des Slavophilentums zu bestimmen:

> S istoričeskoj točki zrenija, o slavjanofil'stve možno skazat', čto v nem samom dialektičeski soveršilos' preodolenie pervonačal'nogo pristrastija k nacional'noj fenomenologii [...], - pristrastie, kotoroe zaključalo v svoich rascenkach mnogo opasnostej i mnogo nepravdy, - prežde že vsego, stavilo ego v odnu ploskost' s fenomenologičeskim zapadničestvom, tak čto spor velsja o preimuščestve tech ili inych kul'turnych form, a ne o probleme nacional'noj ontologii.[18]

Diese Behauptung konnte freilich den Vorwurf Berdjaevs nicht entschärfen, die Restauration des Slavophilentums sei reaktionär. Berdjaev warf den Slavophilen vor, daß sie die russische Staatsmacht (d.h. die Autokratie des Zaren) bedingungslos unterstützt hätten - und weiterhin unterstützten. Ivanov argumentierte folgendermaßen:

> [die Slavophilen] položili v osnovu svoego gosudarstvennogo prava [...] princip 'depozicii' narodnoj voli v ruki lica ili lic, prizvannych ko vlasti. Drugimi slovami, oni predposylali svoim postroenijam utverždenie narodnogo suvereniteta, videli v monarchii monarčičeski samoopredelivšeesja narodopravstvo.[19]

Über die Lage im Jahre 1915 schrieb Ivanov einige Zeilen weiter, daß der Geist der slavophilen Idee zu verstehen sei als

> gotovnost' i volja naroda k sootvetstvujuščemu stupeni ego istoričeskogo vozrasta prijatija na sebja vse bol'šej i, nakonec, polnoj religioznoj otvetstvennosti za sud'by otečestva.

Diese Formulierung klänge sehr modern und sehr demokratisch, wenn das Wort „religioznoj" durch die Worte „i političeskoj" erweitert wäre. Es bleibt unklar, ob der Autor tatsächlich nur die „religiöse Verantwortung für das Schicksal des Vaterlandes" gemeint hat, oder ob die Zensurverhältnisse des Jahres 1915 ihm nicht erlaubt haben, auch von der zukünftigen politischen Verantwortung des russischen Volkes zu sprechen.

Der beliebte Begriff Ivanovs *sobornost'*, der schwer zu erklären und noch schwieriger zu übersetzen ist, bezeichnet nach ihm keineswegs eine russi-

---

17 Neu abgedruckt in *Sobranie sočinenij* III, S. 339-347.

18 Ebenda, S. 343.

19 Ebenda, S. 346. - N. Berdjaev verurteilte in seinem Buch *Russkaja ideja* aus dem Jahre 1946 noch einmal die slavophilen Ideen Ivanovs (in der Ausgabe Paris 1971 auf S. 235): „On často propovedyval vzgljady počti slavjanofil'skie, no takaja giperkul'turnost', takaja upadočnaja utončennost' byla ne russkoj v nem čertoj."

sche, sondern eine slavische Eigenschaft. In seinem Aufsatz *Legion i sobornost'* aus dem Jahre 1916 schreibt er:

> Takovo naše slavjanskoe označenie verchovnoj stupeni čelovečeskogo obščežitija: ne organizacija, a sobornost'.[20]

*

Aus den Jahren 1917 bis 1926 besitzen wir keine Belege für die slavophile Ausrichtung Ivanovs. Die Beseitigung der Monarchie, zwei Revolutionen des Jahres 1917 sowie fast neun Jahre des atheistischen Regimes in Rußland haben die Hoffnungen vieler russischer Slavophiler zerstört. Die Übersiedlung Ivanovs nach Rom im Jahre 1924 und noch mehr sein Beitritt zum römischen Katholizismus im Jahre 1926 könnte man als eine Absage an das Slavophilentum deuten. Dies alles bedeutete allerdings für Vjačeslav Ivanov keineswegs das Verlassen der slavophilen Idee. Schon das Datum seines Beitritts zur römisch-katholischen Kirche und der Ablauf dieser für Ivanov so wichtigen Schrittes zeugt von seiner weiterhin starken slavophilen Ausrichtung. Ivanov unternahm diesen Schritt am 17. März 1926, dem immer noch gültigen julianischen Kalender der orthodoxen Kirche nach allerdings am 4. März. Und dieser 4. März ist in der russischen orthodoxen Kirche dem Patron des Vjačeslav Ivanov, dem Hl. Wenzel, geweiht. Ivanov trat der römisch-katholischen Kirche vor dem Altar des Hl. Wenzel im Petersdom bei und empfing nachher die Kommunion in beiderlei Gestalt, d.h. nach dem Usus der orthodoxen Kirche. In seinem Brief an Charles du Bos vom 15. Oktober 1930 schrieb er über dieses Ereignis folgende Worte:

> En prononçant (le 17 mars, jour de fête de S. Venceslas en Russie) le *Credo,* suivi de la formule d'adhésion, devant l'autel de mon patron, cher aux coeurs slaves, dans le transept de la basilique de Saint-Pierre, tandis que, sur la tombe voisine du Prince des Apôtres m'attendaient une liturgie en langue paléoslave et la sainte Communion sous les deux espèces selon le rite grec, je me sentais pour la première fois orthodoxe dans la plénitude de l'acception de ce mot, en pleine possession du trésor sacré qui était mien dès mon baptême, mais dont la jouissance n'avait pas été depuis des années libre d'un

---

20 *Sobranie sočinenij* III, S. 261. - Über den Begriff *sobornost'* schreibt Johannes Holthusen in seiner Abhandlung *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph* (München 1982; neu abgedruckt in: J. Holthusen, *Ausgewählte slavistische Abhandlungen*. München 1987, S. 351-392) folgendes (S. 365 - ursprünglich S. 15): „Die aus dem slavophilen Begriffsrepertoire des 19. Jahrhunderts übernommene „Sobornost'" (Glaubensgemeinschaft, gemeinschaftliche Glaubensbereitschaft), die ebenso für die Sozialphilosophie in Anspruch genommen wurde, ist eine Vokabel, die bei Ivanov auch das vertikale 'Gedächtnis' der Volksseele umschreibt und daher zum zentralen Drehpunkt seiner Kulturphilosophie überhaupt werden konnte."

> sentiment de gêne, devenue peu à peu souffrance, d'être sevré de l'autre moitié de ce trésor vivant de sainteté et de grâce et de ne respirer, pour ainsi dire, à l'égal du poitrinaire, que d'un seul poumon.[21]

Ivanov wurde also am 17. März 1926 Angehöriger der römisch-katholischen Kirche, wobei er seiner Meinung nach auch weiterhin Mitglied der östlichen, orthodoxen Kirche blieb. Für ihn bedeutete dies, daß er dadurch zu einem noch vollkommeneren Slavophilen geworden war. Ivanov, der sich mit Leben und Werk Gogol's sehr intensiv beschäftigt hatte, muß gewußt haben, daß Gogol', der in Rom in den Jahren 1837 bis 1846 insgesamt 41 Monate verbracht hatte, zum Bewunderer der römisch-katholischen Kirche geworden war. Als Gogol's streng russisch-orthodoxe Mutter ihn vor der katholischen Kirche warnte, antwortete er in seinem Brief ziemlich ausweichend: für ihn waren beide Kirchen gleichwertig.[22] Eine ähnliche Überzeugung hatte also auch Vjačeslav Ivanov.

Auch in Rom beschäftigte sich Vjačeslav Ivanov mit der Literatur anderer slavischer Nationen, vor allem mit der polnischen Literatur. In seinem Aufsatz *Simbolismo* (geschrieben im Juli 1936) für die *Enciclopedia Italiana* (herausgegeben vom Istituto Giovanni Treccani)[23] erwähnte er neben französischen, deutschen, italienischen und russischen Autoren auch polnische Schriftsteller. Mit einem berühmten Polen hatte Vjačeslav Ivanov übrigens schon in Rußland - im Jahre 1905 - enge Freundschaft geschlossen, die er auch in Rom weiterführte. Es handelte sich um den international bekannten klassischen Philologen Prof. Dr. Tadeusz Zieliński (1859-1944), der in den Jahren 1887-1920 an der Petersburger (Petrograder) Universität tätig war. Am 1. Januar 1933 schickte Vjačeslav Ivanov aus Rom ein Gedicht an T. Zieliński nach Warschau, das den Titel *Drugu gumanistu* und die Widmung „F. F. Zelin'skomu" trug. Auch in diesem Gedicht vergißt Ivanov nicht, die Zugehörigkeit Zielińskis zum Slaventum zu apostrophieren:

> Nad palimpsestom ėllinskich sloves
> Tebja, tolkovnik ich slavjanskij [...][24]

---

21 *Sobranie sočinenij* III, S. 426.

22 Siehe dazu meinen Aufsatz *Das Verhältnis Gogol's und Dostoevskijs zum Katholizismus.* In: *Geist und Erkenntnis* (Festschrift Špidlík). München 1985, S. 273 ff.

23 Nachgedruckt in *Sobranie sočinenij* II, S. 653-667. Über polnische Literatur dort auf S. 658, 666.

24 Das Gedicht ist zuerst in der Gedichtsammlung *Svet večernij* (Oxford 1962) erschienen und wurde dann in *Sobranie sočinenij* III, S. 530, neu abgedruckt.

Noch in seinem letzten größeren dichterischen Werk *Rimskij dnevnik 1944 goda* finden wir einen deutlichen Anklang an das Slavophilentum. Mit dem Datum 8. September [1944] ist das Gedicht *Sentjabr'* versehen, in dem wir folgende Strophe lesen:

> Stoit nad nimi, v nebe slav,
> Zaklan, zemli slavjanskoj vladar',
> Moj angel, junyj Vjačeslav,
> Pričastnoj Čaši vinogradar'.[25]

Obwohl Vjačeslav Ivanov den 4. März als seinen Namenstag betrachtete, denn diesen Tag hat die russische orthodoxe Kirche dem Heiligen Wenzel geweiht, wurde sein Patron jetzt im September erwähnt, da in der römisch-katholischen Kirche der 28. September dem Hl. Wenzel vorbehalten ist.[26] Vjačeslav Ivanov verehrte anscheinend seinen Patron sowohl am 4. März wie auch am 28. September - in seinen Augen ein Beweis des echten slavophilen Denkens.

Eine der letzten Facharbeiten Vjačeslav Ivanovs ist auf Anregung eines nichtrussischen Slavophilen entstanden. Kurz nach dem Ausbruch des deutsch-sovetischen Krieges im Juni 1941 besuchte unseren Autor der ehemalige Rektor des Russischen Katholischen Seminars in Rom, der slovakische Priester Vendelín Javorka (1882-1966). Er bat den russischen Schriftsteller, die Einführung und den Kommentar zu mehreren Texten - darunter zur Apokalypse - zu schreiben; das Werk sollte die Vatikanische Druckerei herausgeben. Ivanov sagte mit Begeisterung zu und widmete dieser Aufgabe mehr als drei Jahre - sie wurde Anfang 1945 beendet. Das Werk ist dann unter dem Titel *Dejanija sv. Apostolov, Poslanija sv. Apostolov, Otkrovenie sv. Ioanna* in der Typographia Vaticana in Rom 1946 erschienen.[27]

*

Der profunde Kenner und leidenschaftliche Bewunderer der antiken und westeuropäischen Kunst Vjačeslav Ivanov war gleichzeitig ein glühender russischer Patriot und Kenner der russischen Kultur. Darüberhinaus war

---

25 *Sobranie sočinenij* III, S. 629.

26 In *Sobranie sočinenij* III, S. 860-861, wird in den Erläuterungen zu diesem Gedicht die oben erwähnte Tatsache nicht berücksichtigt. - O.A. Šor-Dešart (Deschartes) schreibt in *Vvedenie* in *Sobranie sočinenij* I, S. 222: „No v Rossii i v Čechii sv. Vjačeslav prazdnuetsja 4-ogo marta, a na zapade - 28-ogo sentjabrja". Dies entspricht nicht den Tatsachen, denn in Böhmen feiert man den Hl. Wenzel am 28. September.

27 Über dieses Werk siehe die kurze Information in *Sobranie sočinenij* I, S. 217, 854.

er seit seiner Kindheit ein überzeugter Slavophiler. Diese zwei nur scheinbar entgegengesetzten Seiten seiner Persönlichkeit manifestierten sich immer wieder bei verschiedenen Gelegenheiten, und dies sowohl in seinem Werk wie auch in seinem Leben. Symbolisch fanden sie am 17. März 1926 bei seinem Eintritt in die Reihen der römisch-katholischen Kirche ihren stärksten Ausdruck.

Vjačeslav Ivanovič Ivanov ist wahrlich der westlichste russische Slavophile aller Zeiten.

АЛЕКСАНДР ПАРНИС · МОСКВА

Вячеслав Иванов и Хлебников

К интерпретации *Зверинца*

Мы думаем мыслями Платона, Аристотеля, Канта, Заратустры, Ницше, строя фразы.
(Из письма А.М. Ремизова к Н.В. Кодрянской от 15 января 1957)

Летом 1909 года Хлебников написал свое ставшее впоследствии знаменитым стихотворение в прозе (или маленькую поэму) *Зверинец* и посвятил его Вячеславу Иванову. Это был пик (высшая точка) творческих отношений двух поэтов.

Литературные и биографические взаимоотношения поэтов - это тема специального и тщательного анализа, к которому мы надеемся еще вернуться. Осип Мандельштам, например, проницательно писал в одной из статей:

> Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, - «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительному мышлению, то есть сравнению времен.[1]

Это сообщение посвящено в основном раннему периоду Хлебникова, когда молодой поэт сблизился с кружком Вячеслава Иванова. Ни одного непосредственного отзыва Вячеслава Иванова о Хлебникове, зафиксированного в печати или в неизданных текстах, кажется, не сохранилось, кроме полуапокрифического, полученного, вероятно, через вторые или третьи руки и напечатанного в 1928 году: «Велимир - безусловно гениален. Он подобен автору *Слова о полку Игореве*, чудом дожившему до нашего времени».[2]

---

[1] О. Мандельштам. *Слово и культура*. М., 1987, с. 207. Примечательно, что сам Мандельштам в это же время часто бывал на «башне» и испытал сильное воздействие личности Вячеслава Иванова. См. публикацию А.А. Морозовы *Письма О.Э. Мандельштама к В.И. Иванову*. В: *Записки отдела рукописей*. Вып. 34, с. 258-274.

[2] См.: В. Хлебников. *Собрание произведений*. Т. I. Л., 1928, с. 33. О взаимоотношени-

Один из молодых друзей Хлебникова археолог Б.А. Куфтин привел в своих неизданных записях о поэте другой, поздний, отзыв Вячеслава Иванова о *Зверинце*: «Это мог написать только гениальный человек.»[3] Автор эссе *О гении* Вячеслав Иванов вкладывал в это понятие эзотерический смысл. Интересно, что Хлебников оставил свое посвящение на *Зверинце* при публикации его в первом *Садке судей* (1910) уже после того, как разорвал отношения с кружком Вячеслава Иванова.

Между тем посвящение *Зверинца* Вячеславу Иванову не сводится только к внешней почтительности и пиетету начинающего поэта к мэтру символизма, но и, как выясняется, свидетельствует о внутренних глубинных связях поэтов.

Первоначально отношения между поэтами складывались по схеме «учитель и ученик». В кругу Вячеслава Иванова и вообще в кругу символистов поддерживалась традиция обмена поэтическими посланиями. Сразу же после первых посещений Хлебниковым «башни» Вячеслава Иванова (они познакомились летом 1908 г. в Крыму) петербургский мэтр посвятил молодому поэту стихотворение *Подстерегателю* и датировал 3 июня 1909 г. Приведем текст этого стихотворения:

ях Вячеслава Иванова и его кружке с Хлебниковым см.: А.Е. Парнис. *Хлебников в дневнике М.А. Кузмина*, а также публикацию фрагментов из этого дневника - в книге *Михаил Кузмин и русская культура*. Л., 1989, с. 156-165. Сохранилось также письмо Е. Туро к В. Малахиевой-Мирович от 10 октября 1909 г., в котором упоминается, что «Вячеслав Иванов его хвалил, но пока никуда не пристроил» (ср.: *Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана*. М., 1989, с. 296). Ср. также свидетельство Н. Асеева в его воспоминаниях *Московские встречи*, относящихся к 1914-1915 гг.: «Вячеслав Иванов признавал, что творчество Виктора Хлебникова - творчество гения, но пройдет не менее ста лет, пока человечество обратит на него внимание» (*Дальневосточнее обозрение*, 1920, 27 июня), подробнее об этом см.: А. Парнис. *Новое из Хлебникова*. В: *Даугава*, 1986, 7, с. 106-107. Отвечая на наши вопросы, дочь поэта Л.В. Иванова писала 16 мая 1966 г.: «Когда состоялось первое знакомство отца моего с Хлебниковым в Крыму [в] 1908 г., я была девочкой, занималась музыкой и играми, литературными разговорами не интересовалась. В Петербурге Хлебников ходил на Таврическую, кажется, часто. Но, как все посетители «башни», он появлялся в ночные часы, когда я крепко спала. В Баку он бывал у отца, но я в беседах их не участвовала и даже не присутствовала на них. [...] Что касается моего брата, то он помнит не больше, чем я. [...] Когда я попросила сказать, что он может припомнить, он ответил: «Помню человека в тулупе, похожего на крестьянина, помню, что папа обращался с ним бережно и нежно».» См. также: Л. Иванова. *Воспоминания. Книга об отце*, с. 106-107.

3 Эти записи Б.А. Куфтина находятся в частном собрании.

Нет, робкий мой подстерегатель,
Лазутчик милый! Я не бес,
Не искуситель, - испытатель,
Оселок, циркуль, лот, отвес.

Измерить верно, взвесить право
Хочу сердца - и в вязкий взор
Я погружаю взор, лукаво
Стеля, как невод, разговор.

И, совопросник, соглядатай,
Ловец, промысливший улов,
Чрез миг - я целиной богатой,
Оратай, провожу волов:

Дабы в душе чужой, как в нови,
Живую врезав борозду,
Из ясных звезд моей Любови
Посеять семенем - звезду.

Вячеслав Иванов это стихотворение включил в свой сборник *Cor Ardens* в 1911 г., уже после разрыва с Хлебниковым.[4]

Трудно, разумеется, восстанавливать первые беседы «мэтра» и «совопросника» Хлебникова.[5] Но с несомненностью можно утверждать, что в этих беседах Вячеслав Иванов рассказывал и о своем детстве, проведенном в московском доме, стоящем напротив Зоологического сада. Эти детские годы и все, что с ними связано, были очень важны для мировосприятия Вячеслава Иванова, и он вспоминал об этом в поздней автобиографии:

> Я с любовью отмечаю эти места, потому что с ними связаны первые впечатления моей жизни, сохраненные памятью в каком-то волшебном озарении, - как будто тот слон, которого я завидел из наших окон в саду, ведомого по зеленой траве важными людьми в парчевых халатах, и тот носорог, на которого я подолгу глазел сквозь щели ветхого забора, волки, что выли в ближайшем нашем соседстве, и олени у канавы с черною водой, высокая береза нашего садика, окрестные пустыри и наш бело пушистый дворник [...] остались навсегда в душе видениями утраченного рая.[6]

---

[4] См.: В. Иванов. *Cor Ardens*. М., 1911, кн. 1, с. 156-157. Дата стихотворения отмечена на сохранившемся автографе (ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 2, ед. хр. 30).

[5] Отчасти составить представление об этих беседах можно по дневниковым записям М.А. Кузмина (в кн.: *Михаил Кузмин и русская культура*. Л., 1989, с. 162-165) и воспоминаниям немецкого поэта-переводчика Иоганнеса фон Гюнтера *Ein Leben im Ostwind* (1969).

[6] Автобиография Вячеслава Иванова датирована январем-февралем 1917 г. См.: В. Иванов. *Собрание сочинений*. Т. II. Брюссель, 1974, с. 9-10.

Мы останавливаемся на этой пространной цитате еще и потому, что Хлебников написал свой *Зверинец* (первоначальную редакцию) в Зоосаде, но не в московском, а в петербургском, куда он попал, надо думать, не случайно.[7] Вероятно, его подтолкнули к этому посещению рассказы Вячеслава Иванова о московском Зоосаде и посвященное ему, Хлебникову, стихотворение. В прощальное письмо к Вячеславу Иванову, написанному перед отъездом из Петербурга на вакации, сразу после посещения Зоосада, Хлебников вкладывает только что (10 июня 1909 г.) сочиненный им *Зверинец*. Таким образом Хлебников отвечает на ивановское послание *Подстерегателю*, написанное несколько дней назад, своим *Зверинцем* и через год публикует его в *Садке судей* с посвящением В. И., то есть Вячеславу Иванову.

Но этот поэтический диалог имел свое продолжение. В 1918 г. Вячеслав Иванов заканчивает и издает автобиографическую поэму *Младенчество*, озаглавленную пушкинским словом и написанную онегинской строфой. В 17, 18 и 19-й главках этой поэмы, рассказывающих о «детском Эдеме» автора возле московского Зоосада, неожиданным образом обнаруживаются реминисценции из хлебниковского *Зверинца*, этими же воспоминаниями порожденного. Итак, диалог поэтов продолжался и строился на взаимовлиянии текстов: *Подстерегателю - Зверинец - Младенчество.*

В упомянутом письме к Иванову Хлебников формулирует основную идею *Зверинца*, на которой он создает свое произведение:

> [...] виды животных - дети вер и что веры - младенческие виды. Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни [...] Волнующие нас веры суть более бледный отпечаток древле действовавших сил, создавших некогда виды.[8]

Все звериные метафоры хлебниковского верлибра конструируются в основном на схожих соответствиях и сравнениях, а кольцевая му-

---

[7] Примечательна описка Хлебникова: в предисловии *Свояси* (1919) к своему несостоявшемуся собранию произведений он ошибочно указал, что «*Зверинец* написал в М о с к о в с к о м зверинце» (В. Хлебников. *Творения.* М., 1986, с. 37). Он, вероятно, подсознательно связывал создание своего *Зверинца* с «ивановским» (т.е. московским) зоосадом, хотя в действительности, как он сам сообщал в письме к Вячеславу Иванову в 1909 г. (В. Хлебников. *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 356), он написал его после посещения Петербургского зоосада.

[8] В. Хлебников. *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 355-356.

зыкальная его структура реализуется повторами-зачинами. Таким образом, многообразие животного мира становится метафорой этнического и исповедного многообразия человечества, зверинец - метафорой некоей общности, смысл которой нужно раскрыть.

Многие, писавшие о хлебниковском *Зверинце*, возводят его к *Песни о самом себе* Уитмена. К.И. Чуковский первый отметил эту связь еще в 1913 г. И более чем через пятьдесят лет, в 1967 г., он также считал, что *Зверинец* написан под влиянием Уитмена и писал об этом автору этих строк:

> Я и сейчас убежден, что стихотворение Хлебникова «Зверинец» по своей структуре, по своему синтаксису связано с «Песней о самом себе» У. Уитмена. И в то же время стихотворение это так самобытно, в нем столько чисто Хлебниковских красок, что Хлебников имел право отмежеваться от американского барда. Ведь каждая строчка «Зверинца», характеризующая того или иного зверя, есть, так сказать, творческое изобретение Хлебникова. Говоря фигурально, Хл[ебников] взял у Уитмена лишь раму для своей картины, а картину написал сам, никому не подражая.[9]

Между тем сам Хлебников неоднократно отвергал свою «зависимость» от Уитмена. В беседе с бакинским литератором А. Бородиным, автором брошюры об Уитмене, он сказал, что написал *Зверинец* еще до своего знакомства с произведениями Уитмена[10] (первый перевод *Песни о самом себе* появился в 1907 г. в книге К. Чуковского *Поэт-анархист Уот Уитман*[11]). В одной из неизданных статей автор *Зверинца* еще раз вернулся к вопросу о своем пресловутом уитменианстве и не без иронии утверждал:

> Говорят, я подражаю Уитмену, да, если иметь такое число глаз, как и у вас, значит подражать вам, если смотреть на то же солнце, как и вы, значит подражать вам, то я подражаю Уитмену.[12]

И в то же время, как свидетельствует близкая знакомая поэта, Хлебников очень гордился отзывом о нем Чуковского, как о русском Уитмене, и книгу Чуковского «всюду возил с собою».[13] В одной из

---

[9] В. Хлебников. *Творения*. М., 1986, с. 679.

[10] А. Бородин. *Велимир Хлебников*. В: *Бакинский рабочий*, 1922, 16 июля.

[11] К. Чуковский. *Поэт-анархист Уот Уитман*. СПб., 1907.

[12] В. Хлебников. *Творения*. М., 1986, с. 679.

[13] О. Самородова. *Поэт на Кавказе (публикация Н.Л. Степанова и А.Е. Парниса)*. В: *Звезда*, 1972, 6, с. 191. Речь идет, вероятно, о 3-м (1918) или 4-м (1919) издании книги К. Чуковского. *Уот Уитман. Поэзия грядущей демократии*, однако в них нет характеристики Хлебникова как «русского Уитмена».

своих записей для памяти Хлебников называет Уитмена вместе с Леонардо да Винчи «глашатаями будущего человечества».[14]

Вполне возможно, что отрицание Хлебниковым «зависимости» или воздействия уитменовской *Песни* - это полемический прием с целью доказать приоритет своего новаторства, в частности, в создании произведений, написанных свободным стихом. Не случайно в сборнике *Пощечина общественному вкусу* (1912) Д. Бурлюк провозгласил Хлебникова «единственным и прекраснейшим представителем» vers libre в русской поэзии.[15]

Новаторская поэзия Уитмена - не единственный источник *Зверинца*. Ключ к нему, к определению других вероятных источников его сюжета и структуры следует, как нам представляется, искать в самом хлебниковском тексте.

В начале последней редакции *Зверинца* (Хлебников поправил и доработал текст в 1911 г.), буквально в третьей фразе, появляется немецкая тема: «Где немцы ходят пить пиво. А красотки продавать тело.» Эта же тема возникает через несколько строк в ироническом ключе: «...А немцы цветут здоровьем» и снова появляется, уже приближаясь к концу текста, в конкретном образе следующей метафоры:

> Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после падает в воду, а когда он выкатывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая щетинистая, с гладким лбом голова Ницше.

В этой метафоре, которая является одной из ключевых, и заявлен главный указатель к *Зверинцу*. Образ Ницше возник не только по внешним признакам сходства, с ним, как становится очевидно, связаны, и это главное, весь ритмико-интонационный и образно-метафорический строй, структура, сюжет и идея всего текста хлебниковского *Зверинца*. Лейтмотивные и лексические повторы музыкальной структуры *Зверинца* находят полное соответствие в зачинах предисловия к книге Ницше *Так говорил Заратустра* (часть I, главка 4) и в главе *О великом томлении* (часть 3 и другие фрагменты). Таким об-

---

[14] См.: В. Григорьев. *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта*. М., 1986, с. 78.

[15] См.: *Пощечина общественному вкусу*. М., 1912, с. 101. В связи с этим см.: A. Uijterlinde. «*Зверинец*»: *проза или поэзия?* В: *Velimir Chlebnikov (1885-1922): myth and reality*. Amsterdam, 1986, с. 513-528.

разом, несомненным источником *Звериница* является «симфоническая поэма» или гимны Фр. Ницше *Так говорил Заратустра*.

Мы вскользь упомянули об этом в комментарии к *Звериницу* в юбилейной книге *Творений* Хлебникова в 1986 г., но не имели возможности развить эту гипотезу.

Несомненно, обрабатывая в 1911 г. текст *Звериница*, Хлебников строил свои метафоры и привязывал их к конкретным лицам, к своим знакомым, литературным и историческим персонажам. Такая конструкция метафоры подтверждается тем, что в письме к отцу от 13 октября 1908 г., т. е. до создания *Звериница*, Хлебников пишет: «Недавно посетил вечер «Северной свирели» и видел всех: Ф. Сологуба, Городецкого и других из *звериница*...»[16] Здесь впервые у Хлебникова появляется метафора зверинца, изображающая некое сообщество людей.

В последней редакции *Звериница* появилась строка, которой также не было в первоначальной редакции, вложенной в письмо к Вячеславу Иванову: «Где косматовласый «Иванов» вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его «товарищ».» Сам Иванов в стихотворении *Надпись на исчерченной книге* сравнивает себя со львом: «Как ты, я был пустынный лев...»[17] Эта автохарактеристика Вячеслава Иванова навеяна ницшевским мотивом льва-ребенка из притчи *О трех превращениях*, которой открывается книга *Так говорил Заратустра*. Кроме того, метафорическое изображение льва в *Звериице* отсылает к известным портретам Вячеслава Иванова работы К. Сомова и Н. Ульянова. Однако в закодированной метафоре не все планы удается дешифровать. Вероятно, здесь слово-характеристика «товарищ» связано с образом льва из *Заратустры*, являющегося главным атрибутом, если не alter ego Заратустры, и проходящего через всю «поэму». Он превращается из могучего хищного царя зверей, символизирующего дух свободы и привыкшего «господство-

---

16 См.: В. Хлебников. *Собрание произведений.* Т. 5. Л., 1933, с. 284. На этом вечере, состоявшем 11 октября, выступили также А.М. Ремизов, А. Рославлев, Т. Новицкий. См. о вечере в ст. А. Блока *Вечера «искусств»* (т. 5. М., 1962, с. 284). Подробнее также в нашей ст. *Хлебников в дневнике М.А. Кузмина* (*Михаил Кузмин и русская культура XX века.* Л., 1990, с. 157).

17 См.: Вячеслав Иванов. *Cor Ardens.* Кн. 1. М., 1911, с. 153. После доклада Д.В. Иванов любезно сообщил нам, что у Вячеслава Иванова было домашнее прозвище «кот», и обратил наше внимание на то, что на выставке, приуроченной к симпозиуму, экспонируется шарж, выполненный Л.В. Ивановой и изображающий отца в виде кота.

вать и повелевать», в прирученного Заратустрой смеющегося льва-младенца. В финале «поэмы» в главе *Знамение* появляется лев, ставший его, Заратустры, личным «зверем», т. е. товарищем «господина-сверхчеловека». Хлебников, вероятно, в *Звериице*, конструируя метафору «Иванов-лев», как бы иронизирует над образом преображенного ницшевского льва-«товарища».[18]

В позднем прозаическом фрагменте Хлебников следующим образом описывает внешний портрет мэтра символизма:

> Забавно встретить лицо седого немецкого ученого в человеке, которого вы помните с золотистыми волосами, окруженными полувенком. Мои пылкие годы. Когда он не был убелен, он мне напоминал Львиное Сердце. Ласковыми уверенными движениями он возьмет вашу руку и прочтет неясное пророчество и после взглянет внимательно и поправит два стеклышка.[19]

Интересно, что сам Иванов отождествлял себя также и с тигром, приблизительно в то же самое время в записи о сне в дневнике от 21 июня 1908 г.: «И вот четыре нижних конечности пентаграммы рук и ног моих обращаются в крылья, у меня две птичьих лапы, а голова моя покрывается головою тигра.»[20] Характеристика Вячеслава Иванова, получившего образование в Германии, как «немецкого ученого»[21], неожиданно указывает на связь немецкой темы *Звериица* с адресатом посвящения.

Итак, Хлебников упоминает в *Звериице* два конкретных «литературных» имени - Вячеслав Иванов и Ницше. Было бы большим соблазном или рискованной опрометчивостью искать в каждой звериной метафоре Хлебникова тот или иной зашифрованный «реальный» персонаж, но частично такой подход к *Звериицу* вполне возможен и многое объясняет.

Это подтверждается не только на линейном метафорическом уровне: лев - Вячеслав Иванов и морж (то есть морской лев) -

---

[18] Не исключено также, что Хлебников намекает на письмо-протест Вячеслава Иванова в редакцию газеты *Товарищ* от 27 сентября 1907 г., в котором он высказывал свое возражение против некоторых определений «мистического анархизма», приписанных ему в интервью Т.И. Чулкова для журнала *Mercure de France* (16 июля 1907 г.).

[19] См.: В. Хлебников. *Собрание произведений.* Т. 5. Л., 1933, с. 128.

[20] Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. II, с. 773.

[21] Вячеслав Иванов, как известно, учился в Германии и был учеником историка Т. Моммзена. Хлебников упоминает Ницше и Моммзена в ст. *Западный друг.* В: Газета *Славянин*, СПб., 1913, 7 июля.

Ницше, но и на глубинных семантических подтекстах. Нужно подчеркнуть, что Хлебников воспринимал идеи Ницше не только штудируя его тексты, а через посредство Вячеслава Иванова, который в первый период своего творчества был ницшеанцем и находился под большим влиянием немецкого философа. Многие произведения Вячеслава Иванова (лирика, пьесы, статьи) были, как известно, «настоены» на идеях автора *Заратустры*, однако он нередко полемизировал с ним и пародировал его.[22] Конечно же, главными побудителями обращения Хлебникова к философии и идеям Ницше - непосредственными толчками - было не только штудирование произведений мэтра, но и беседы с ним на «башне», в которых он развивал различные идеи автора *Заратустры*. Интересно заметить, что именно в 1908 г. Вячеслав Иванов собирался, как он писал Брюсову, перевести книгу *Так говорил Заратустра*.[23]

В указанном письме к Вячеславу Иванову Хлебников приравнивает работу над *Зверинцем* к растрате энергии человеком, «совершающим восхождения на гору и ее вершину».[24] Это сравнение также отсылает к лейтмотиву, проходящему через весь ницшевский текст - Заратустра постоянно совершает восхождение на гору, откуда ведет свои проповеди.

Примененный Хлебниковым в *Зверинце* принцип кодирования возможно восходит к еще одной книге, созданной в сфере Вячеслава Иванова - *Трагическому звериицу* Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (1907 г.). Объяснения, данные Вячеславом Ивановым названию и смыслу книги своей жены, могут быть полностью перенесены на хлебниковский *Зверинец*. Вячеслав Иванов говорил своему ученику бакинскому филологу М.С. Альтману:

> Формально все рассказы повествуют о зверях («Глухая Даша» и «Царевна-кентавр» ведь тоже звери). И не только формально, но и весь мир представлен здесь зверинцем. И зверинец этот не научный, не комический, а трагический.[25]

---

[22] Примечательно замечание О. Мандельштама, высказанное в письме к Вячеславу Иванову от 13/26 августа 1902 г. о воздействии книги Ф. Ницше *Так говорил Заратустра* на книгу статей Вячеслава Иванова *По звездам* (1909). В: *Записки отдела рукописей.* Вып. 34., М., 1973, с. 263.

[23] *Литературное наследство*. Т. 85. М., 1976, с. 507. Интересно, что в одном из писем (от 21/VIII. 1915 - Т. 5, с. 304) Хлебников прямо свидетельствует о своем интересе к «ницшевской библии» - он отождествляет себя с орланом (ср. с «личной» птицей Заратустры, орлом) и называет источник - *Так говорил Заратустра.*

[24] В. Хлебников. *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 356.

[25] М.С. Альтман. *Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым.* В: *Ученые за-*

Хлебников, подобно Ницше, создает свою звериную мистерию, но если животными Заратустры были орел и змея, то Хлебников включает в свой зверинец фактически представителей всего животного мира, моделью которого был Зоосад. Звериная мистерия Хлебникова учитывает идею античной мистерии, одним из адептов и истолкователей которой был Вячеслав Иванов. Хлебниковская ирония, возможно, заключается в том, что ницшевскому «сверхчеловеку» он как бы противопоставляет своего «сверхзверя». Приведем еще одну параллель: Заратустра постоянно обращается к своим ученикам и слушателям со словами «братья мои». *Зверинец* фактически начинается с фразы, в которой Хлебников называет «братьями» зверей.

Хлебников в *Звериице*, построенном по образцу музыкального произведения, разрабатывает основную ницшевскую концепцию «идею вечного возвращения» и усиливает ее схожими ритмическими конструкциями. Два центральных лейтмотива, которые варьируются в *Заратустре* - «великий полдень» и «вечность», Хлебников трансформирует в свой *Зверинец*, «снижая» их функциональную значимость и установку: «Где орлы сидят, подобны вечности, означенной сегодняшним, еще лишенным вечера днем» и «Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов посмотреть на небо в ожидании грозы».

Зверинец Хлебникова опирается на два «литературных » имени - Вячеслава Иванова и Ницше («лев» и «морской лев»), и внутренний смысл вещи распределяется между этими двумя ключевыми именами. Идеологическая и метафорическая игра проясняется меж-

---

писки Тартусского университета. Вып. 209, 1968, с. 319. Не исключено, что был еще один источник-посредник - ницшеанский рассказ Л. Андреева *Проклятие зверя*. В этом рассказе умирающий морской лев (тюлень) в неистовом «человекоподобном» крике шлет проклятие всему миру - городу, людям, зверинцу, каменному мешку бассейна, где он задыхается за решеткой. Антигородской пафос рассказчика усиливается рефреном «Город! Город!», который пронизывает весь текст и как бы предсказывает рефрен *Зверинца* «О, сад, сад!» (на эту возможную связь обратил наше внимание М.С. Петровский*)*. Рассказ Л. Андреева *Проклятие зверя* впервые был напечатан в алм. *Земля*, книга 1. М., 1908. К этому рассказу Л. Андреева, вероятно, восходит, в свою очередь, фрагмент из романа В. Каменского *Землянка* (1910), начинающийся словами «Город, город» и ритмически и интонацией перекликающийся со *Зверинцем*. См. также написанные по нашей просьбе воспоминания М.С. Альтмана о Хлебникове, в которых он рассказывает о его встречах с Вячеславом Ивановым в Баку в 1920-1921 гг. - М. Альтман. *Из того, что вспомнилось*. В: *Литературная газета*, 1985, 13 ноября.

ду ключевыми фразами текста - первой и последней: «Где железо, подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья и останавливающему кровопролитную схватку» и «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов «Слово о полку Игореве» во время пожара Москвы». Если вспомнить, что гениальность Хлебникова Иванов сравнивал с гениальностью автора *Слова*, то заключительная метафора *Звериница* приобретает лирический смысл, возможно связанный с какими-то беседами между учителем и учеником об этом великом литературном памятнике. Теперь есть возможность расшифровать смысл сообщества, изображенного в *Звериице*: Хлебников уходит от ницшевского «сверх-человека» к ивановской «соборности». Используя ницшевские образы, мотивы и ритмику, он переосмысляет их в духе идеологии адресата посвящения. У него железная клетка, напоминающая братьям, что они - братья, выступает как разумно сдерживающий, гармонизирующий элемент, оспаривающий ницшево представление о государстве как о «зверинце или клетке для зверей».[26]

Включая в свой *Звериец* некоторые образы *Заратустры*, свободно варьируя его ритмику (вполне узнаваемую), Хлебников создает произведение иной идейной направленности. Антигуманистические (в понимании Ницше - антихристианские) выпады Ницше неприемлемы для Хлебникова, а ницшевы «знаки» его стихотворения - основа полемики с германским философом-мыслителем. Наперекор Ницше, утверждающему устами язычника Заратустры (в главе *О поэтах*), что «вера не спасает», Хлебников на основе широчайшей веротерпимости создает модель эйкуменического братства поверх идеологических и конфессиональных различий, как бы ученически демонстрируя перед своим учителем Вячеславом Ивановым необозримые расширительные возможности его «соборности»: «На свете потому так много зверей, что они по-разному умеют видеть Бога» и что верблюд «знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая», а в «лице тигра ... мы чтим последователя пророка и читаем сущность ислама». Культурология Хлебникова подразумевает цветущее богатое разнообразие на основе гуманистических ценностей («видеть

---

[26] Ср.: «Государство, по выражению Ницше, «просто зверинец или клетка для зверей», которая, правда, удерживает их от взаимного пожирания, но вместе с тем нисколько не улучшает, не преображает, не перевоспитывает их». - см.: М.А. Рейснер. *Л. Андреев и его социалистическая идеология. Опыт социологической критики.* СПб., 1909, с. 67.

Бога»), а в широте его взглядов уже угадывается будущий «Председатель Земного Шара», создатель русской интернациональной утопии. Общий свой с Ивановым источник - поэтическую философию Ницше - Хлебников резко накреняет в сторону своего львинообразного учителя, от которого ему вскоре предстояло уйти в своем развитии в иные области.

Тема «Вячеслав Иванов и Хлебников» выходит на вопрос о художественном и идеологическом влиянии Ницше как на творчество учителя, так и ученика, и перерастает в широкую проблему «Ницше и Хлебников», которая еще не стала предметом изучения исследователей и требует специального анализа.[27]

---

[27] Уже после нашего доклада появились работы, посвященные этой теме. Некоторые ее аспекты в связи со *Зверинцем* отметил недавно Н.А. Нильсон в статье *Velimir Chlebnikov and his Poem «Zoo»* (*Avant Garde,* Amsterdam-Atlanta, 1991, 5-6, с. 45-56). Имеются сведения еще о двух работах, посвященных теме «Ницше и Хлебников», которые однако оказались недоступными, - И. Камэяма (*Bulletin of Tenri University.* Tenri, 1980) и Г. Барана (доклад находится в печати).

AVRIL PYMAN · DURHAM

Vjačeslav Ivanov and *Novyj put'. Lico ili maska?*

A disagreement between Merežkovskij and Ivanov as to how to put across the attitudes of the 'returning intelligencija' without shocking people of the Church.

Questions following on the reading of this paper made it clear that the reference to 'people of the Church' requires some further explanation. In this context the term signifies neither exclusively the clergy nor exclusively the people; least of all does it signify the Church in her eternal aspect as founded by the Lord Jesus Christ. 'People of the Church' here signifies simply and broadly people of traditional Orthodox culture as they were at the beginning of the twentieth century in Russia: monks, priests and theologians of the teaching Church and also the practising laity; as Hippius says in her account of the germination of the idea of the Religious-Philosophical Meetings: not just a narrow circle of like-minded people but "ladies, civil servants, money etc etc". Amongst these people, as she was to find, everything was different: dress, diet, manners, "a meeting of two different worlds".[1] When Benois, Merežkovskij, Filosofov and others first went to see Metropolitan Antony of St Petersburg there was terrible confusion because they did not know whether or not to kiss his hand; even the tea and sweet cakes ceremoniously served on this occasion seemed worthy of remark.[2] Behind the people of Orthodox Russian tradition who came to the meetings the aesthete elite of Petersburg sensed t h e people, the 'narod', who kept the same calendar, whose thought and spiritual aspiration was formed by regular attendance at the same liturgy, to whose lips the same prayers would spring in moments of danger, joy or sorrow and who took their troubles to the same 'chram vozdychanij, chram pečalej' from which - largely for political reasons - the intelli-

---

1 Z.N. Gippius-Merežkovskaja, *D.S. Merežkovskij,* Paris, 1952, p. 90, 92.

2 Alexandre Benois, *Moi vospominanija* IV-V, Moscow, 1980, p. 292.

gencija had virtually excommunicated itself.[3] "From the depths of the West, of abstraction [...] I am going to the living historical reality of the Russian people", wrote Merežkovskij. Vasilij Rozanov seconded him: "Here indeed is intellectual humility: and also the craving not to be far from one's people."[4]

It was this broad category of people whom Merežkovskij, directly or indirectly, hoped to interest in the more specific debates between the intelligencija and the teaching Church which, from 1901-1903, were carried on in what came to be known as the 'only refuge of free speech' in the Russia of the times, at the Religious-Philosophical Meetings in St Petersburg. Though often confused with various later religious-philosophical societies in St Petersburg, Moscow and Kiev, which were forums for discussion amongst a narrow circle of highly-cultivated people, who, however much they might disagree, all 'spoke one another's language', the Religious-Philosophical Meetings of 1901-1903 were more 'official' in character, more heterogeneous in make-up and, initially at least, more genuinely 'hopeful' in their aims.[5]

It was primarily to print the verbatim reports of the debates at these 1901-1903 Meetings and to monitor their reverberations in the press, particularly in the many theological and specifically Orthodox Christian periodicals and newspapers, that Merežkovskij in 1902 conceived the idea of a new journal, *Novyj put' (The New Way).* Unlike most other decadent journals which were heavily subsidised from various sources, *Novyj put'* relied largely on the genuine interest the debates had aroused and, though it could not compare in popularity with established 'fat journals' such as *Mir božij* and *Russkoe bogatstvo,* caused sufficient stir and was sufficiently modest in price to attract several hundred more subscribers than the magnificent but expensive *Mir iskusstva* and more than three times as many as Brjusov's recondite *Vesy.* In the December number for 1903, *Novyj put'* published a breakdown of its 2,558 sub-

---

[3] See, for instance, N. Minskij's poem *Poslednjaja ispoved',* in *Narodnaja volja* I, 1879 which inspired Repin's famous picture *Otkaz ot ispovedi pered kazn'ju.*

[4] Cf. D.S. Merežkovskij's preface to *Religija L'va Tolstogo i Dostoevskogo* in *Mir iskusstva* 2, 1902, p. 105; Vasilij Rozanov, *O vysšich interesach znanija i reči,* in *Novoe vremja* No. 9738, 16/20 April, 1903.

[5] For a fuller account of the meetings, see A. Pyman, *The Church and the Intelligentsia with special reference to the Religious-philosophical Meetings in St Petersburg 1901-1903,* in: Roger Bartlett, ed., *Russian Thought and Society 1800-1917. Essays in Honour of Eugene Lampert,* Keele, 1984, pp. 181-219; V.A. Kuvakin, *Religioznaja filosofija v Rossii načala XX veka,* Moscow, 1980; and the fundamental pioneering study, which embraces the later religious-philosophical societies as well as the meetings, by J. Scherrer, *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen* (= Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte, Bd 19), Berlin, 1973.

scribers as follows: forty-four from abroad; four hundred and forty-five from Petersburg, two hundred and forty-seven from Moscow; and the remaining one thousand eight hundred and twenty-two from no less than eighty-seven different provincial centres. Relying as it did on the continued interest of subscribers and the altruism of its contributors, only the most indigent of whom received any honorarium, *Novyj put'* was, from the beginning, somewhat timid about the more positive side of its programme: the introduction of modern (decadent or symbolist) art, with its aesthetic, essentially amoral norms, emphasis on intuition and 'music' and theurgical aspirations, to a public brought up to consider lay literature and theatre as, at best, a harmless indulgence, at worst, a sinful distraction. For this public, the many-layered subtext of pagan myth, of post-Petrine baroque and enlightenment and of the whole western European tradition on which the symbolists drew as a matter of course was, if not *terra incognita,* then most certainly not 'Christian', not 'Orthodox' territory. The mighty doubts and strivings of Tolstoj and Dostoevskij, or of Gogol' as satyrist, cleanser of public morals and simple story-teller, were more or less within the reach of the symbolists' new public, although it is a measure of the time that Tolstoj and Dostoevskij were forbidden fare at the seminaries. Some, who happened to like poetry, delighted - perhaps somewhat guiltily - in Žukovskij, Puškin and other 19th century poets. The people of the Church, however, had not considered, as Merežkovskij and his friends had considered, that the attacks on Christianity in the literature of modern times may have occurred precisely b e c a u s e historical Christianity had made little effort to convert the creative imagination and enquiring intellect of its followers, at best tolerating, often shunning and sometimes actively persecuting art, science and philosophy. That the artist, the lay thinker, even such opponents of Christ as Marx and Nietzsche, might actually have some insight to contribute, was not to be thought of.

> All the opponents of the Church - Nietzsche and Spencer and Darwin - have been unravelled to the last thread in theological literature and successfully refuted. Why don't people read it?,

demanded one of the theologians at the third session of the Religious-Philosophical Meetings, to which one of *Novyj put'*s sympathisers replied in print:

> But who will agree to listen to the 'refutation' of that with which are bound up his own best efforts and hopes, which is infinitely dear to him, and, moreover, to listen to it

> from someone who quite clearly does not feel the beauty of it all, who sees only its dark sides? [6]

In the same article, the author, V.V. Uspenskij, a young theologian who, together with A. Kartašev was sympathetic to Merežkovskij's thinking and who wrote also for *Novyj put'* under the pseudonym Bartenev, admitted that Merežkovskij, to allay suspicion that his 'new perception' of Christianity was essentially Nietzschean and neo-pagan, would "have to answer a number of questions put to him by his own literary past".[7] Even Archimandrite Evdokim, one of the few ecclesiastics to welcome the questions set by *Novyj put'* as "providential" and "a powerful warning to us from God before the onset of a threatening future", was dumbfounded by what he considered Merežkovskij's attempts to reinterpret the sacraments and dogmas, extrapolated not from anything that the latter actually said at the Religious-Philosophical Meetings or wrote for *Novyj put'* but from the second volume of the trilogy *Christ and Antichrist,* whose very title, *Voskressšie bogi,* is redolent of its ambiguous, neo-pagan content.[8]

"What is not truly Christian in the teachings of the neo-Christians? - It is their pantheism", wrote another early critic, not unsympathetic to Merežkovskij and Rozanov, and he was seconded all along the line in special articles devoted to *Novyj put'* in lay newspapers and religious periodicals.[9]

Merežkovskij had protested again and again at such misunderstandings in the course of the Meetings[10] but, in a sense, he had only himself to blame. Not only were his ideas changing literally from one book to another over the years 1895 (which saw the first publication of his clearly pro-pagan *Julian the Apostate* in *Severnyj vestnik*) to 1905 (when he at last came to his 'religion of

---

6 The remark, made by Protopriest I.L. Janyšev, is recorded on p. 87 of the *Zapiski Peterburgskich Religiozno-Filosofskich Sobranij* (further *ZPRFS*), St Petersburg, 1906, and taken up by V.V. Uspenskij, *Vopros o dogmatičeskom razvitii na Peterburgskich religiozno-filosofskich sobranijach,* in *Christianskoe čtenie,* Nov-Dec, 1904, p. 598.

7 V.V. Uspenskij, *op. cit.,* p. 765.

8 Archimandrite Evdokim, *Obzor žurnalov,* in *Bogoslovskij vestnik,* October, 1903, pp. 334, 350.

9 I. Jakovlev, *Novye christiane i ich religioznye idealy,* in *Dušepoleznoe čtenie,* July, 1903, p. 490. Cf. also Bishop Aleksij, *O 'Novom puti',* in *Pravoslavnyj sobesednik,* October, 1903, pp. 607-9; Cathedral Priest-Monk Tarasij, *Novyj put' po otnošeniju k cerkvi,* in *Vera i cerkov'* 10, 1903, pp. 773-4; F.I. Titov, *O novom christianstve i Novom puti,* in *Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii,* January, 1904, pp. 7-8; and A. Basargin writing in *Moskovskij vestnik* in such articles as *Rozovoe christianstvo* (8 March, 1903) and *Gde vychod?* (27 March, 1904).

10 See *ZPRFS,* pp. 305, 442, 526.

the Trinity'), but his terminology was both confused and confusing. Even Vladimir Solov'ev, more used to the ways of the world and worldly writers, complained in 1899 that Merežkovskij was a "Pythicist" the confusion of whose ideas was only matched by the confusion of his language.[11] Berdjaev wrote of Merežkovskij's "intoxication with combinations of words" [12] and did what he could to clarify his terminology *post factum*, after the closing down of the Meetings and *Novyj put'*, in a lucid article *O novom religioznom soznanii* for *Voprosy žizni*.[13] Vasilij Rozanov, in his attempt to explain Merežkovskij in *Vesy*, wrote of the ongoing misunderstandings caused by his "Aphrodites", his "eternal Apollo and Dionysos and Nietzsche and Niobe", but insisted that what his friend and colleague was really trying to say was "full of beautiful, simple truths which have already been perfectly assimilated by Christians only ... under a *different terminology*".[14]

Merežkovskij's 'terminology' was, of course, not dissimilar to Vjačeslav Ivanov's, and had been arrived at along remarkably similar lines of development. The principal difference between the two writers was that Merežkovskij was essentially a confused thinker, albeit a simple man with a simple and strong personal devotion to Christ, who used words and concepts allegorically to illustrate a fluctuating world view. Ivanov was a clear thinker, albeit a complex man with more feeling for the 'how' than the 'what' of mystic experience, who used words and concepts symbolically, delighting in the ambivalent 'predicate of the symbol', the myth, and creating and recreating ever changing myths to express a stable world view. He was against popularisation and his poetry is full of movement, a constant rising and falling which eludes encapsulation in any formula.

Yet if we look briefly at the development of both men, the outward similarities are striking. Born within a year of one another - Merežkovskij in 1865, Ivanov in 1866 -, both writers were given a sound education in the Latin and Greek classics and both went through the almost obligatory stage of enthusiasm for populist ideals. Both suffered the doubts expressed in Merežkovskij's poem:

---

11 Vl. Solov'ev, *Osoboe čestvovanie Puškina*, letter to the editor of *Vestnik Evropy* 1, 1899.

12 N. Berdjaev, *Samopoznanie (opyt filosofskoj avtobiografii)*, Paris, ²1983, p. 164.

13 N. Berdjaev, *O novom religioznom soznanii*, in *Voprosy žizni*, September, 1905, pp. 160-66.

14 V. Rozanov, *Nečto o prekrasnoj prirode*, in *Vesy*, May, 1905, pp. 18-25. The emphasis is mine.

A čto ja dam teper' narodu?
On polon veroju svjatoj
A ja ne v sčast'e, ne v svobodu
Ne verju skorbnoju dušoj...[15]

The roots of the people's faith as expressed in song and story should not be tampered with, even by the most well-meaning hands: this was a theme to which Ivanov returned constantly throughout the revolution of 1905 and thereafter. Nevertheless, such was the prejudice against the classical philology imposed on all *gimnazisty* at the time by the state that the future *poeta doctus* refused a government scholarship to study the humanities in Germany in favour of a private bursary to the same country to pursue a line of research he at the time believed to be of greater practical use: to write a thesis on the Roman fiscal system. Merežkovskij, meanwhile, waded through positivist philosophy, made friends with the idol of his age, the poet Nadson, and sat at the feet of Michajlovskij.

Both men, however, yielded gradually, responding in part to the cultural climate, in part to something in their own natures, to a more aesthetic, intuitive and religious view of the world; both were profoundly influenced by Friedrich Nietzsche and most particularly by Nietzsche's thrilling and to them profoundly relevant interpretation of an antiquity both knew and loved for its own sake. Both became convinced opponents of 'bourgeois' morality, "the lie about the good".[16] Both felt, with Nietzsche, that man is called upon to transcend himself, that "man is that which must be overcome". Neither, however, could altogether accept the author of the *Antichrist*.

Ivanov found in the Nietzschean poeticization of the Dionysian principle and in the creatively revivifying experience of the 'Dionysian storm', which changed his entire way of life after his meeting with his second wife Lidija Zinov'eva-Annibal, a 'way' out of academic isolation and lethargy into creative writing and poetry. Yet he incorporated the mythologema of Dionysos into his 'poetical world view' not only, as he believed Nietzsche had done, as a weapon against moribund humanism, but as a means of winning through to the resurrection of humanism in a new, more perfect form; or, as one critic has said,

kak edinstvenno vozmožnoe v novoj duchovnoj situacii vyraženie i intellektual'noe

---

15 D.S. Merežkovskij, *Ljubit' narod?* in *Stichotvorenija,* St Petersburg, 1889, p. 23.

16 D.S. Merežkovskij, *O pričinach upadka i o novych tečenijach v sovremennoj russkoj literature,* in *Polnoe sobranie sočinenij* XVIII, St Petersburg, 1911, p. 230.

> osuščestvlenie poznavatel'noj potrebnosti razuma v ustanovlenii svjazi, rodstva meždu javlenijami i dostiženii edinstva.[17]

Merežkovskij, also, embarked - in his trilogy of historical novels *Christ and Antichrist* - on an attempt at reconciliation and conservation of two concepts which he had long felt as mutually exclusive yet equally indispensable: that of the Nietzschean superman-Antichrist, with his life-affirming love of beauty and tragic 'amor fati', with that of the good shepherd, the suffering, personal God of whom he wrote in the poem *Panteon:*

> Ėto - moj Bog. Ėto - moj brat.[18]

Merežkovskij was a cold, solitary man but precisely from within this frigid isolation he suspected that the energies embodied in the old gods - Dionysos, Aphrodite, Eros - were necessary ingredients of religion, that the concepts they embodied were keys to a forgotten mystery. In the second novel of the trilogy, *Voskressšie bogi* (translated into English as *The Resurrection of the Gods* and as *The Forerunner*), Leonardo da Vinci's pictures of Dionysos and John the Baptist smile the same smile, they appear almost as confederates who share a secret, 'forerunners' who point in the same direction. Gradually, however, in the course of resetting the struggle between God-man and man-God in his own country, Merežkovskij became ever more repulsed by the unacceptable features of the 'neo-pagan', Nietzschean principle: the ruthless cruelty and brute power of Peter the Great; the coarse, goat-faced Afros'ka whose beautiful body parodies the cool perfection of the Aphrodite-statue, symbol of the beauty and innocence of the old pagan world. At the end of the trilogy, the marble Aphrodite is simply packed away into a black box "for the winter", a precious relict of a dead past incapable of withstanding the Russian frosts.

Preempting Ivanov's interest in the liturgical theatre of ancient Greece, Merežkovskij and his friends had also, in 1902, made an attempt to revive the living thrill of awe which still lingered about the old gods on the stage of their own northern Metropolis. This, too, was something of a failure. Filosofov had succeeded in arranging for the staging of Merežkovskij's translations of *Hippolitus* and *Antigone* in the Aleksandrinskij State theatre, and the première was very much a *Mir iskusstva* occasion, with a speech by the translator

---

17 N. Sal'ma, *Krizis gumanizma, 'realističeskij simvolizm' V. Ivanova,* in *Dissertationes Slavicae,* Szeged, 1985, pp. 198-9.

18 D.S. Merežkovskij, *Panteon,* in *Sobranie stichov 1883-1910,* p. 61.

on the first night[19] on the religious significance of ancient tragedy and costumes and decorations by Bakst, including a smoking altar front centre stage. The director of the play, in an incautious interview, with which *Mir iskusstva* attempted to disassociate itself, actually declared beforehand that he was trying for an interpretation in the spirit of Nietzsche's *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*.[20] The actors, however, proved resistant to the idea of theatre as liturgy. Though the movements of the choir were choreographed to suggest ritual solemnity, their intonations, according to reviewers, wavered between the naturalistic and the rhetorical, while the principals, conscious of star status, moved and spoke as they thought fit.

Neither were Merežkovskij's attempts to create a Christian art any more successful. Having renounced the idea of a synthesis of Christianity and paganism in the course of writing the last novel of the trilogy, Merežkovskij indicates the further direction of his own thought by granting both the god-seeker Tichon and the dying Carevič Aleksej visions of St John, who appears to them to announce the coming of a new Church, a Church which will take due care for the things of this world in order to prepare it for the coming Christ, which will teach an apocalyptic, charismatic Christianity which has no more need of the concept of the pagan superman, for his energy and power is superseded by the power and glory of the coming Christ - of whom the Anti-christ-superman is but a distorting mirror, a flat reflection with no substance, the 'ape of God'. Merežkovskij's St John, however, a comforting Jungian grandfather-figure in a halo of silver hair, is, artistically speaking, sheer *kitsch*, as is the sub-Nesterovian *starec* whom Tichon finds sharing his breakfast with a moose on some far northern island, before his final vision leads him out and away on new roads.

Frustrated by his own good taste, which could not but perceive the failure of his attempts to put across, through his a r t, either the holiness of paganism (in which he had anyway become disillusioned) or the vitality of Christianity (which he perceived but could not depict), Merežkovskij turned to other means. He announced the e n d of Russian literature. As Blok later

---

19 V. Rozanov, *Ippolit na Aleksandrinskoj scene,* in *Mir iskusstva* II, 1902, No. 9, pp. 240-8, regretted that Merežkovskij's voice was lost in the huge theatre but said that the performance left an impression of something from a higher world. The play was also reviewed - less favourably - in the same number in *Teatral'nye zametki. Pervoe predstavlenie Ippolita* (*14 oktjabrja, 1902*).

20 D. Filosofov, *Sofokl i Evripid na Aleksandrinskoj scene,* in *Mir iskusstva* I, No. 1-2, pp. 45-47 comments waspishly on the director Ozarovskij's interview with a correspondant from *Peterburgskaja gazeta* and publishes letters from him and Merežkovskij himself (*Pis'ma v redakciju,* pp. 85-86).

put it: "Merežkovskij announced that the time had come to stop talking and to act - and began to talk [...] Čto delat', my russkie".[21]

The 'talking', however, took a highly original, indeed a unique form. Merežkovskij arranged the Religious-Philosophical Meetings - a genuine, ongoing, often stormy debate between the intelligencija and the teaching Church. Discussion began with the intelligencija's dream of the kingdom of God on earth and whether or not the Church had understood the devotion - to the point of martyrdom - which the intelligencija had accorded the realisation of this dream.[22] From here they went on to questions of aesthetics, differing attitudes to culture; differing attitudes to sex and marriage; the possibility of new dogma. Finally, the Meetings foundered on the excommunication of Tolstoj and the question of freedom of conscience. Pobedonoscev shut them down, against the will of Metropolitan Antony of Petersburg, on April 5, 1903...

It was on the 20 March 1903 that Merežkovskij wrote asking Vjačeslav Ivanov to publish in *Novyj put'* the course of lectures he was currently giving - with the utmost success - to the Russian community in Paris. The subject of the lectures, the religion of Dionysos, and their conclusion that the religion of Hellas was in its own way a kind of Old Testament, revealed "to the dark, darkly", could not but interest Merežkovskij who, in spite of his increasing captivation (Hippius uses the word "plenenie"[23]) with Jesus Christ and his disillusionment with the old Gods, still felt a certain aridity in his own spiritual life, as in that of his contemporaries, which he associated with a deficiency in those attributes most often ascribed to Eros and Dionysos. At the same time, Ivanov's first book of poetry, *Kormčie zvezdy* (Petersburg, 1903) had been enthusiastically reviewed by Brjusov for the March number of *Novyj put'*, so it was not merely the rumour of the lectures but the fact of the poetry which must have prompted Merežkovskij's invitation. On 29 April 1903, Brjusov, in Paris, attended one of Ivanov's lectures and made his acquaintance. Whether Brjusov was the bearer of Merežkovskij's letter I do not know. I have not seen the archives to which there is a reference[24] in volume 85 of *Literaturnoe nasledstvo* in the footnotes to Brjusov's correspondence with Vjačeslav Ivanov. There is here a quotation from Merežkovskij's letter which, though it may have been partly inspired by the difficulty of Ivanov's

---

21 A. Blok, *O Merežkovskom*, in *Sobranie sočinenij* VI, Moscow-Leningrad, 1962, p. 391.

22 It is, incidentally, characteristic that Mandel'štam ascribes his early dreams of a 'golden age' not to the Bible or to poetry, but to the 'Erfurt Programme'.

23 Z. Gippius-Merežkovskaja, *op. cit.*, p. 77.

24 *GBL*, f. 109.

poetry, shows a concern for communication which is important for what followed. Merežkovskij wrote:

> Ob odnom tol'ko očen' prošu: kak možno ponjatnee, prošče, naivnee! Naša glavnaja zadača - čtoby nas nel'zja bylo ne ponjat', tak kak glavnoe prepjatstvie - to, čto nas vsemi silami starajutsja ne ponimat'...[25]

In the run up to the closing down of the Meetings and the ensuant crisis in the affairs of *Novyj put'*, which was forbidden for some time to continue publication of the verbatim reports, Merežkovskij's anxiety is quite understandable. Negative reactions to all his projects and ideas cannot but have been uppermost in his mind. When *Novyj put'* was first founded, it had been suggested in one newspaper that it was part of a plot by the godless intelligencija to circumvent the censorship by pretending to be Christian, and the much-revered John of Cronstadt had preached a sermon to somewhat similar effect.[26] Of course, the project could not have got off the ground at all without the active patronage of such ecclesiastics as Metropolitan Antony (Vadkovskij) of Petersburg and Bishop Sergij of Jamburg, the learned rector of the Petersburg Theological Academy who chaired the Religious-Philosophical Meetings, or the intellectually responsive P.Ja. Svetlov.[27] There were also a number of other Orthodox, perhaps less firmly grounded in their own tradition, for whom sympathy with Merežkovskij's aims was to lead to a greater or lesser involvement with his ideas.[28] Nevertheless, during the Meetings the clergy had consistently felt it necessary to 'defend' Christianity from the author of the first two volumes of *Christ and Antichrist,* the one who had still believed the 'Antichrist", as embodied in the spirit of the old pagan Gods, was 'equally divine'. These volumes they had had time to read and certainly knew from hearsay and it was to t h a t Merežkovskij they tended to respond rather than

---

25 D.S. Merežkovskij, letter of 20 March 1903 to Vjačeslav Ivanov, cited note 3 to letter 2 from Brjusov to Ivanov in the publication *Perepiska s Vjačeslavom Ivanovym 1903-1923,* in: Valerij Brjusov, *Literaturnoe nasledstvo* 85, Moscow, 1976, p. 435 (further *Perepiska...*).

26 Ioann Kronštadskij, *Slovo o starom i novom puti spasenija,* in *Vera i Cerkov'* 2, 1903, pp. 292-99.

27 Cf. P.Ja. Svetlov, *Obrazovannoe obščestvo i sovremennoe bogoslovie,* in *Bogoslovskij vestnik,* November, 1901, pp. 521-66 and *Ideja carstva božija v ee značenii dlja christianskogo mirosozercanija,* in *Bogoslovskij vestnik,* April, 1903, pp. 615-6.

28 V.A. Ternavcev, who helped found the meetings, was a civil servant in the Holy Synod and a practising Orthodox though he later turned to theosophy). A.V. Kartašev and V.V. Uspenskij, research students at the Theological Academy, virtually joined the Merežkovskijs and wrote for *Novyj put'* under various pseudonyms: Romanskij, Ural'skij, Bartenev.

to the author of the *Religion of Lev Tolstoj and Dostoevskij*, which had still been coming out in *Mir iskusstva* throughout 1901, the first year of the Meetings. This Merežkovskij called upon his readers not to despise the tradition of the Orthodox Church, a "rag" cast aside with "aristocratic contempt" by Lev Tolstoj, but rather to contemplate with veneration the garment which Dostoevskij "had fashioned for his God" from it.[29] As to the third volume, *Antichrist* or *Peter and Alexis*, it had not yet begun to be published at the time Merežkovskij wrote to Ivanov. He 'gave' it to *Novyj put'* to help the journal over the crisis engendered by the clamp-down on reporting the forbidden Meetings. In another literary study published in the very first number of the new journal, *Gogol' i čert*, which Merežkovskij insisted against the advice of his wife on reading to a private gathering of the higher clergy, the characterisation of Starec Matvej as an albeit unconscious servant of the Evil One could not but awake consternation in their hearts. Merežkovskij always overestimated his own persuasiveness (or rather he overestimated what always appeared to him the self evident correctness of his opinion of the moment), and he was genuinely surprised to be so 'misunderstood'. Indeed, it was hard to be classed with Rozanov as a 'pantheist' at the very time one had just decided that the whole fulness of truth was in Christ Jesus and that "there is no other name under Heaven by which it is fitting that we should be saved".[30] It was quite incomprehensible to Merežkovskij that many of the clergy thought him further from the Church than the excommunicate Lev Tolstoj, because of his "peculiarly un-Christian interpretation of Christian doctrine".[31] He had been genuinely shocked to hear his beautiful Platonic theory of the inspiration to be derived from 'vljublennost' ' gruffly dismissed by an irate archimandrite as "the deliberate repression of desire in order to experience the irritation of that desire".[32]

"Every ideology of the Russian 'intelligencija' has as its sole aim to establish the right of the 'intelligencija' to idleness, love of earthly gods, fertility

---

[29] D.S. Merežkovskij, *Christos i Antichrist v russkoj literature,* in *Mir iskusstva* 1901, No. 6, p. 229.

[30] D.S. Merežkovskij, *O novom religioznom dejstvii, otkrytoe pis'mo Berdjaeva,* in *Grjaduščij cham,* St Petersburg, 1906, p. 164.

[31] Cf., for instance, *Naši novye christiane,* anonymous editorial in *Cerkovnyj vestnik* 43, 21 October 1904, p. 1351.

[32] Father Michail, in *ZPRFS*, in the world Pavel Vasil'evič Semenov, born 1874 in the family of a peasant of the Simbirsk gubernija. Later joined the Old Ritualists. At the time of the Meetings was a privat-dozent on the Faculty of Canonical Law at the St Petersburg Ecclesiastical Academy.

and lust"[33] stormed the author of a comparative study on the 'philosophical characteristics' of Russian saints and the Russian intelligencija. Worst of all, perhaps, had been the coarse parody of a 'decadent liturgy' in the initially friendly *Missionerskoe obozrenie*: the participants, it was suggested, celebrated naked in a temple decorated with "emblems of the flesh", then, after readings from the debutant Blok and the well-known decadent Hippius, resumed their clothes and joined hands to sing the Marseillaise! [34]

What but wilful misinterpretation could give rise to such nonsense? Naturally, Merežkovskij was anxious from the outset that Ivanov, whose formidable erudition and known association with Vladimir Solov'ev would undoubtedly stiffen *Novyj put'* intellectually, should not call down further obloquy on the journal's attempts to unite Christianity and culture. What he perhaps failed to appreciate at the time the Meetings were forbidden was the long-term effect the discussions to which they gave rise was to have on the thinking of both the intelligencija and the traditionally Orthodox. As Bishop Aleksij was to write in 1905:

> A theologian is obliged - we do not deny it - to illumine from the point of view of revealed religion what is going on in life all about him [...] not to eschew a new way. In order to do this, however, he is still obliged to seek the old traditional way of theological discipline and only then, in the full armament of knowledge of the divinely revealed truth and the ecclesiastical life of the Church, should he seek to illumine the present with truths long-forgotten or unfamiliar or, perhaps, even completely unknown to those modern amateurs.[35]

Taking their time, ecclesiastical thinkers and thinking Orthodox Christians began to work their way slowly back to a point at which the 'new way' might indeed be illumined by the 'old traditional way'. Theological journals recalled the use made by the early fathers of Hellenic culture and form. F.F. Zelinskij's lectures on the subject, academic and unpretentious, not clamorous and full of over-hasty conclusions like so much from the pens of the 'amateurs' of *Novyj put'*, prepared the way for some degree of learned consensus. Merežkovskij, however ineptly, had jogged the memory of the Russian Orthodox and suggested new insights into old sources.

---

33 N.M. Sokolov, author of *Russkie svjatye i russkaja intelligencija*, St Petersburg, 1904. The quotation is taken from *Ob idejach i idealach russkoj intelligencii*, St Petersburg, 1904, p. 526.

34 Cf. *Missionerskoe obozrenie*, September 1903 and, for the 'new Christians' ' response, *Novyj put'*, June 1903, pp. 262-3.

35 Bishop Aleksij, in *Pravoslavnyj sobesednik*, October, 1903, pp. 605-12.

This, of course, was in the spirit, though not, perhaps, in the style of Ivanov:

> I poėt čemu-to učit
> No ne mudrost'ju svoej.
> Eju on vsego skorej
> Vsech smutit il' vsem naskučit.
>
> Zizn' sladka l' na vkus, gor'ka li
> Sam ty dolžen raspoznat'.
> I svoi u vsech pečali:
> Učit on - vospominat'.[36]

Merežkovskij, however, had given up the way of the poet before the two met. The letter to Ivanov continues.

> No, slovom, my ne uchodim ot ljudej, a idem k ljudjam, tut u nas glubočajšij instinkt protivopoložnyj našemu sobstvennomu nedavnemu inividualizmu i uedineniju [...] govorja grubo i banal'no, - my opjat' idem v narod, no, razumeetsja, ne s tem, s čem šli naši predki...[37]

Vjačeslav Ivanov's development is too well known to readers of this collection to require detailed exposition here. Suffice it to say that, through Nietzsche and Dionysiac experience, he had discovered his own way out of that 'recent individualism' from which he, like Merežkovskij and others of their generation, had suffered during the years after he became disillusioned with the sociological utopianism of the Russian populists. Through Vladimir Solov'ev, Ivanov had reentered into communion with the Church before his systematic attempt to 'overcome Nietzsche' by the study of the 'religion of Dionysos' in Greece. Whereas Merežkovskij was constantly calling upon his readers to search with him,[38] Ivanov had found. For him, art was the key to "the secret riches of the myth-bearing soul of the people". The creation and recreation of myth was the artist's only way to give form to "certain postulated ideas",[39] ideas which, in his mind, formed a remarkably ordered and intellectually stable poetical complex. Such certainty gave great freedom, for in Ivanov's system all symbols led back to an essential and, in practical terms, essentially unattainable goal: the making whole of a fragmented world. Be-

---

36 V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* III, p. 592.

37 D.S. Merežkovskij, letter to V. Ivanov of 20 March 1903, see note 25.

38 D.S. Merežkovskij, introduction to *Polnoe sobranie sočinenij* I, Moscow, 1911, p. II.

39 V. Ivanov, letter No. 13 of 3 March/19 February 1904 to Brjusov, in: Brjusov, *Perepiska...*, p. 447.

cause the goal was clear - and clearly unattainable - the means, the method or the way in art were - for Vjačeslav Ivanov the poet - all important. For him, the way led through Dionysos, the suffering God, eternally dismembered, eternally resurrected. This is the essential message of the lectures which were printed in *Novyj put'* No. 1-4, 8 and 9, 1904 under the poetic title *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* and in *Voprosy žizni* No. 6 and 7, 1905, under the more academic one *Religija Dionisa. Ee proischoždenie i vlijanie*.

The fact that Merežkovskij felt it necessary to challenge Ivanov, from whom he himself had requested the material, on the pages of his own journal in the article *Za ili protiv*, is typical of the symbolist practice, particularly up till and including the year 1905, of working out disagreements publicly in friendly, in-house polemics. Why, Merežkovskij demanded, did Ivanov still need Dionysos of the many names, when the "one name" had already been revealed in Jesus Christ? [40]

The question may have been triggered off in part by the ecclesiastical censor's disapproval of Ivanov's poetry. It is one thing to seek the primeval soul of the people, quite another to grapple with the realities of its time-encrusted institutions. In the number for February 1904, *Novyj put'* had succeeded in publishing all but one of a cycle of poems submitted by Ivanov, which, taken together, offered a powerful poetic expression of the ideas contained in his *Religion of the Suffering God*.[41] The poems suggested a wholeness, a kind of organic 'certainty of things unseen', which eluded Merežkovskij's best efforts to formulate his own perceptions of the paradoxes of Christianity. The poem *Driady* was a favourite of Konstantin Bal'mont's and seconds that poet's attack on Merežkovskij published in the same journal:

Mne čuždy vaši rassuždenija,
Christos, Antichrist, d'javol, bog...
Ja nežnej inej ochlaždenie,
Ja veterka čut' slyšnyj vzdoch.
[...]

Vy razdeljaete, slivaete,
Ne dochodja do bytija,
No nikogda vy ne uznaete,
Kak bezrazdel'no celen ja.

From Ivanov's *Driady* Bal'mont would quote with tears in his eyes:

---

40 D.S. Merežkovskij, *Za ili protiv?*, in *Novyj put'* 9, 1904, pp. 269-70.

41 The poems were *Driady, Pan i Psicheja, Chmel'* and *Prišlec*. The first three were published in *Novyj put'* 2, 1904.

Gljadjatsja žizn' i smert' očami vsech ognej
V ozera večnosti dvulikoj;
I korni - svet vetvej, i vetvi - son kornej,
I vse oderžit stvol velikij, -
Odna duša gorit dušami vsech ognej.

"Vjačeslav, ved' ty o tom, o samom glavnom..." he would say.[42]

Of course, by giving such poetry houseroom in his journal, Merežkovskij was engaged in an attempt to create a cumulative, collective profile for the 'new Christianity', an endeavour to educate his public in the subtleties of 'decadent' thought. Thus *Za ili protiv?* may be taken, in part at least, as a pedagogical manoeuvre, an attempt to provoke further explanation from the oracular Ivanov.

Driady, Chmel' and *Pan i Psicheja* all passed the ecclesiastical censor: after all, Russian poets had used neo-classical conceits for 200 years and there was nothing here to cause direct offence: no apparent connection with the dogmata of the Christian Church. Indeed, it is unlikely that the censor would have made the connection between the poems and the lectures - which passed muster as learned tracts not necessarily expressive of a personal credo - had it not been that Ivanov - still living happily in Geneva and forgetful of the ways of censorship - had been so incautious as to provide a key. This key poem, entitled *Prišlec* (*He Who cometh*) and suggestive of the closest parallels between Dionysos and the forerunner ('predrečennyj učitel'), John the Baptist, was duly removed, leaving *Novyj put'* and its readers with a beautiful but opaque cycle, never subsequently reassembled.[43]

In a sense, *Prišlec* could be a lyrical echo of Merežkovskij's meditation on Leonardo's pictures of 'the forerunner' and Dionysos. As Dešart says in her note to Ivanov's defence of his forbidden poem, also written in poetic form under the title *Lico ili maska,*[44] Ivanov did not write "God" with a capital

---

[42] K.D. Bal'mont, *Dalekim blizkim,* in *Novyj put'*, June, 1903, p. 48.

[43] O. Dešart, introduction to: V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* I, p. 74.

[44] "Just imagine", Ivanov wrote to Brjusov, "the ecclesiastical censor has debarred the poem *Prišlec* from *Novyj put'*! I tremble for the piece, which is important to me, as for a few others of significance in *Prozračnost'*. Make a special appeal if it turns out to be necessary, dear Valerij Jakovlevič..." (V. Ivanov, letter 14 of 10 March/26 February 1904 to V. Brjusov, in: Brjusov, *Perepiska...*, p. 448). *Skorpion* was not subject to the ecclesiastical censor and Brjusov in fact had no difficulty in publishing the poem in this non-theological context, where it appeared immediately after *Chmel',* but somewhat apart from *Driady* and *Pan i Psicheja* (V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* I, pp. 746-47 and 753).

letter of Dionysos.[45] The last line of the poem *Prišlec* - "V chreve ja vzygravšij bog" - awakes associations - in spite of the word 'god' - with the Baptist as he "leapt in his mother's womb". The attributes of Dionysos in this poem are all prophetic: "prozrenie"; "dal'nost' slucha"; "okrylen'e". This is Dionysos demanding for himself a place amongst those who prophesied and who prefigured Christ. Nevertheless, the word "god" - whether with small or capital letter - remains; the thyrsos is equated with the cross; Dionysos asks and gives "himself", a god descending rather than a prophet; and the very title of the poem, *He who cometh*, Ivanov also applies to Christ:

> Prišlec na beregu koster lovcam razložit, -
> Oni voskliknut: Iisus![46]

It is, however, a part of Ivanov's poetics that root and branch should dance together in shimmering interplay so long as the world of stormy dissonance and separations pictured in the poem *Chmel'* is allowed to stand. Where from the lost tree of life dryads drank "whole" nectar "straight from the heart of being", only the panpipes of the artist can reawaken these spirits of the dreaming trees, and, though their seven stops recall the divisions which rent that primal unity, they can yet conjure the "transparent intoxication of eternity". Dionysos, Pan and Psyche can all tune their pipes to the good tidings of Christian prayer and can awake "the intoxication of battle" in those who would fight the good fight. The pipe with its "seven separations" is Ivanov's symbol for poetry, as well as for the charms of the ancient world. An imperfect instrument, the panpipes are suited to our imperfect state, for it is not given to us to perceive the wholeness of being without "intoxication": - the Russian word 'chmel' ' does not, of course, contain the connotation of poison, but is nonetheless far from Orthodox 'sobriety'.

It will be seen from this reading of the cycle with the help of the missing key-poem *Prišlec* that Ivanov's poetry was indeed sufficiently ambiguous to worry not only the ecclesiastical censor but many of the provincial (and metropolitan) subscribers to *Novyj put'*, who were more concerned with theology than with poetry. Merežkovskij's demand that the 'aesthetes' explain themselves is quite understandable in context.

Ivanov, of course, could n o t explain without betraying his own system. In *Poėt i čern'*, published that same year of 1904 in *Vesy*, No. 3, he had taken

---

[45] See *Novyj put'* 10, 1904, p. 165. Also V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, p. 265, under the title *Lico*.

[46] See V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* II, p. 705-6.

up Puškin's call to the poet to abandon "the crowd" for "the shores of lonely seas", "the wide-whispering groves" where he would rediscover "long-forgotten and unfamiliar truths" and through them unity with the people; not through popularisation but through a return to common roots. Merežkovskij as editor of *Novyj put'* was, in Ivanov's eyes, taking up the broom to sweep out the temple instead of following the priestly calling of the poet. The poet's task, as he saw it, was not to stop to explain but to press on alone, back into the depths of the folk memory towards things forgotten by the uneducated and despised by the enlightened, ever deeper towards the roots of language and the origins of cult, back to the beginning where

> Kak bylo drevle - glub' zapovednaja
> Začatii ždet, i duch nad nej kružit.[47]

"The separation between the rhapsode and the crowd", as he put it, "between the protagonist of the dithyramb and the choir elements which are unthinkable in division", could not be mended any other way. Meanwhile, the poet's direction did not lie "back to the people" but further and deeper into recollection. In his article, Ivanov had quoted Tjutčev's "Molči, skryvajsja i tai". He was not going to be tempted by Merežkovskij or anyone else to emerge from his wilderness and assume the gown of the schoolmaster. Merežkovskij's path - Ivanov agreed with Brjusov - could not but lead to disqualification as an artist. What had been revealed "to the dark, darkly" could not be hauled out into the prosaic light of twentieth century cultural journalese, could not be served up as a straight-forward allegory. That would be betrayal of symbolism:

> Allegory is a lesson. The symbol - an omen.
> Allegory is a parallel; the symbol - a pointer.
> Allegory is logically limited and internally static, the symbol has a soul and inner development, it lives and evolves.[48]

Nevertheless, Merežkovskij's attack on Ivanov's artistic method, which at that time Ivanov, after a brief visit to the Moscow symbolists in the spring of 1904, still thought of as common to all the 'aesthetic' wing of Russian symbolism, could not go unanswered. "I have replied to Merežkovskij's article

---

47 V. Ivanov, *Lico,* in *Sobranie sočinenij* II, p. 265.

48 V. Ivanov, *Jazyk,* in *Sobranie sočinenij* III, p. 567.

about u s", he wrote to Brjusov, "with a poem *ad hoc*, I don't know if he will publish it in the next book".[49]

Merežkovskij did publish Ivanov's *Lico ili maska?* in the very next 'book' after his own article - for which he deserves more credit than he is usually given. The poem itself provides the perfect justification for Ivanov's chosen method. In the context of the preceding cycle and the polemic, it is self-explanatory:

Rassudit vse - Ogon'! Nam serdce lgat' ne možet:
Vožd' vernyj nas vedet v večernij Ėmmaus.
Prišlec na beregu koster lovcam razložit, -
Oni voskliknut: Iisus!

Daj serdcu razgadat' Tvoj Lik v Tvoej Ličine,
I Imenem Tvoim - ustam Tebja nareč',
O Ty, sadovnikom predstavšij Magdaline,
Ty, obeščavšij radost' vstreč, -

Ty, vozvestivšij sud, gde nam ne smyt' uliki
Vnezapnoj pamjati razverzšichsja zenic!
"Slepjaščij Solncem Lik! Tvoj l' to byli liki -
Na gnóiščach, vo mgle temnic?"

Ty, Suščij, - ne vsegda l' i, Tajnyj, - ne vezde li, -
I v groz'djach žertvennych, i v belom sne lilej?
Ty - glas ulybčivyj mladenčeskoj svireli;
Ty - skaly dvižuščij Orfej.

[49] V. Ivanov, letter 27 to V. Brjusov of 1 November/10 October 1904, in: Brjusov, *Perepiska...*, p. 463.

АНДРАШ СИГЕТХИ · СОМБАТХЕЙ

Кризис гуманизма и попытка его преодоления у Вячеслава Иванова

«... доверчивый человек нашего эпоса должен быть поглощен Сциллой социологии или Харибдой психологии...»[1] - пишет Вячеслав Иванов в статье *Кризис индивидуализма.* Там же он отмечает следующее: «... в лаборатории жизни вырабатывается некоторый синтез личного начала и начала соборного»,[2] и символ этого он угадывает в слове «анархия». На основе этой «анархии», которая - по слову Иванова - «должна самоопределяться как факт в плане *духа*»,[3]

> и в грядущем возможен и вероятен цельный и своеначальный индивидуализм. Но он будет именно цельным и демоническим, - не разложенным тою примесью чувствования и попечения соборного, каким является он в его современном изнеможении.[4]

В вышеприведенных цитатах звучат (я слышу) грустно-трезвые ноты отпевания ведущей роли личности, констатируется закат индивидуализма, традиционного для конца XIX века; с другой стороны, допускается возможность проявления нового индивидуализма «не на гуманистической закваске».[5] О перспективе такого развития в рамках «по-новому мифологического мировосприятия»[6] Вячеслав Иванов говорит в статье *Кризис гуманизма* следующее:

> ... для этого нового зачатия человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет казаться ему тесным коконом, как

---

1 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. I. Брюссель, 1971, с. 838. В дальнейшем ссылки будут даны с указанием тома и страницы.

2 *Там же*, с. 839.

3 *Там же.*

4 *Там же*, с. 840.

5 *Там же*. Т. III, с. 376.

6 *Там же*, с. 372.

> вылетевшей из колыбельного плена бабочке.
> Вот почему то, что ныне мы называем гуманизмом, предопределяя им меру человеческого, должно умереть... И гуманизм умирает.[7]

В этой же статье Ницше называется последним гуманистом, отвергшим и презревшим человеческую норму как «человеческое, слишком человеческое»[8] и возвестившим «сверхчеловека». В реплике М. Гершензону в *Переписке из двух углов* об этом философе пишется следующее:

> Ницше сказал: человек есть нечто, что должно быть преодолено, - и этим лишний раз засвидетельствовал, что путь освобождения есть путь ввысь и вглубь, движение по вертикали.[9]

Я не смог обойтись без этих выдержек из разных работ Вячеслава Иванова, поскольку они рельефно показывают его усмотрения по поводу состояния, тенденций и перспектив того «гоминидологического» этико-философского комплекса, который определяет собой человеческое знание о природе человеческой. Ценностно-нормативную проекцию этого комплекса в первом приближении можно охарактеризовать словом - гуманизм.

По свидетельству приведенных цитат (помимо прочих) Вячеслав Иванов видит причину умирания гуманизма в разложении «внутренней формы»[10] личности (не поспевает за стихийным ходом событий), которое разлагает тотальную цельность «гармонического человека»,[11] вызывает его индивидуацию. Разлагается гуманизм в разных планах: в плане структурном (индивидуальное и коллективное начала), в плане дисциплинарной дифференциации (социология-психология), в плане ценностной ориентации (эстетика-этика) и пр. Описание этого процесса Вячеславом Ивановым нуждается в дальнейшей терминологической экспликации в меньшей мере, чем те его представления, которые связаны с возможностью и вероятностью грядущего единения личного и соборного сознания, восстановления гуманистической цельности через духовное восхождение и возрождение личности.

---

7 *Там же.*

8 *Там же*, с. 377.

9 *Там же*, с. 402.

10 *Там же*, с. 377.

11 *Там же.*

Сам Вячеслав Иванов в своих размышлениях о кризисе гуманизма находился под несомненным духовным влиянием величайшего крушителя гуманизма - Ф. Ницше, который - по словам Бердяева - «на путях индивидуализма так же приходит к отрицанию человека, как и Маркс на путях коллективизма».[12] И хотя Вячеслав Иванов, в духе Ницше, тоже убедительно заявляет необходимость «духовного восхождения, роста по вертикали, где во все свои права и обязанности вступает личное начало, единственная и неповторимая человеческая личность»,[13] - разграничить его Прометея и «сверхчеловека» Ницше есть многообещающая для исследователя цель, с точки зрения понимания того вклада, который внесло в судьбу гуманизма творчество поэта. В связи с этим надо указать на разницу в оценке культурного наследия между Ницше и Вячеславом Ивановым, поскольку поэт утверждает, что «ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни».[14] С другой стороны, выясняется, что мысли Вячеслава Иванова вообще движутся хоть и в вертикальной, но все равно в другой плоскости, поскольку Вячеслав Иванов утверждает, что «Бог на вертикали Человека»[15] и «путь человечества - все более ясное самосознание человека, как «забытого и себя забывшего бога» ».[16] При этом нельзя не заметить, что его отличное от Ницше отношение к теодицее неминуемо скажется на его отношении к антроподицее, другими словами - на месте, отводимом Вячеславом Ивановым личности в земной, имманентной человеческой действительности.

Таким образом, у Вячеслава Иванова точнее всего определяет понятие гуманизма парадокс: родовой признак гуманизма - личность. Следовательно, чтобы наполнить содержанием термин гуманизма, исследователь должен рассмотреть атрибуты личности, в том числе и ее отношение к другим личностям (жившим, живущим и рождающимся) и к космосу, то есть в аспекте выхождения ее за собственные эмпирические пределы.

---

12 Н. Бердяев. *Смысл творчества.* Париж, 1985, с. 122.

13 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III, с. 405.

14 *Там же*, с. 392.

15 Вячеслав Иванов. *Борозды и Межи.* М., 1916, с. 163.

16 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III, с. 412.

В ходе подбора атрибутов гуманистической личности в творчестве Вячеслава Иванова привлекает внимание его диалектическое понимание отношения индивидуальной обособленности и космической цельности бытия. Разбирая эти модусы существования, следуя учению орфизма в работе *Дионис и прадионисийство*, он пользуется терминами «индивидуации» и «божественного всеединства»:[17]

> Орфей, олицетворяющий собою мистический синтез откровений - Дионисова и Аполлонова, есть тот лик Диониса, в коем бог вочеловечившийся, совершая свое мировое мученичество, отрекается в то же время от самой воли своей, подчиняя ее закону воли отчей... Итак, мир in statu individuationis есть Дионис , в состоянии же расплавленного единства - Аполлон... Мировая жизнь состоит в периодической смене этих обоих состояний.[18]

Вячеслав Иванов подчеркивает, что он исследует культ как факт сознания. В этом плане отделившаяся и вочеловечившаяся личность бога в культе знаменует собой личное самосознание человека, не поставившего в противоположность свою эмпирическую данность с данностью окружающего его социума и духовного универсума. Вместе с тем возникает некая структурная коррелятивная диада человеческого сознания - условие ценностно ориентированного восприятия другого «я», потенциальная возможность гуманистического миросозерцания. В первую очередь это дает основание Вячеславу Иванову называть эллинство, точнее «ионийское племя эллинов» - «колыбелью гуманизма».[19] С момента возникновения этой диады человеческого сознания - на одном полюсе которого находится - индивид, на другом - род - берет свое начало история гуманизма, рождается *homo humanus*, который пока есть *homullus*. Равновесие этих полюсов дает основную схему гуманистического мышления, но приоритет принадлежит личностно-значимому индивиду, «конкретной наличности»[20] человека. И хотя духовная сущность гуманизма исторична лишь в том смысле, что появляется в определенный момент социально-духовной эволюции, характер нарушения равновесия между полюсами исторически меняется. Сдвиг в сторону индивидуальной ориентации характеризуется актуализирующей тенденцией духов-

---

17 Вячеслав Иванов. *Дионис и прадионисийство*. Баку, 1923, с. 176, 177.

18 *Там же*, с. 158.

19 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений*. Т. III, с. 373.

20 *Там же*, с. 375.

ной жизни общества, преобладание же родового аспекта является показателем наличия перспективирующей тенденции в обществе.

В этом отношении между христианством и религией Диониса нет принципиального противоречия:

> Развитие орфизма представляется с древнейшей поры водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства,[21]

пишет Вячеслав Иванов в своей главной работе о дионисийстве. Там же он отмечает о религии Диониса следующее: «Новым заветом в эллинстве можно ее назвать, потому что она впервые устанавливает между человеком и божеством единящую обоих связь...»,[22] или, с другой стороны: «Дионисийство, погребенное древностью, возродилось - не на одно ли мгновение? - в новозаветности, и все видели Диониса с тирсом-крестом».[23] (Это сходство, как утверждают исследователи, после Ницше, назвавшего себя «распятым Дионисом»,[24] привлекло внимание Александра Блока, который воспользовался образом, совмещающим атрибуты Диониса и Христа в поэме *Двенадцать*. Правда, этот образ не менее напоминает Аполлона, бога «восхождения»,[25] выражающего гармонию этического и эстетического начал, особенно, если вспомним ницшевское истолкование образа в *Рождении трагедии*). Однако, утверждение актуализирующего момента, «осуществление Богочеловека»,[26] совмещалось в христианстве с эсхатологическим обещанием и пренебрежением частичной плотскости человеческой натуры. И поскольку - по выражению Вячеслава Иванова - «гуманизм не любит максимализма потусторонних надежд»,[27] человечество с буйным восторгом увлеклось «конкретно-освободительной силой»[28] «гуманистической идеи».[29] Но оттесненное индивидом

---

[21] Вячеслав Иванов. *Дионис и прадионисийство*, с. 181.

[22] *Там же*, с. 284.

[23] *Там же*, с. 40-41.

[24] Вячеслав Иванов. *По звездам. Статьи и афоризмы.* СПб., 1909, с. 10.

[25] Вячеслав Иванов. *Борозды и межи*, с. 237-238.

[26] Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III, с. 375.

[27] *Там же*, с. 376.

[28] *Там же.*

[29] *Там же.*

начало множественности - род - дало о себе знать в виде исторической действительности, в лице «ветхого Адама».[30]

Преимущественно индивидуалистический («героический»[31]) гуманизм умер. Великий крушитель гуманизма восстал против «стадного инстинкта масс». Об этом пишет Вячеслав Иванов:

> Известно, что Дионисова религия была в греческом мире религией демократической по преимуществу: именно на демократическую стихию христианства направляет Ницше всю силу своего нападения. Здесь - даже зоркость историка изменяет ему: дионисийская идея была в той же мере внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабов», как и христианство, - и столь же мало, как и христианство, закваской возмущения общественного и «мятежа рабов».[32]

Трагическую вину Ницше Вячеслав Иванов усматривает в том, что он

> понижает экстатическое и вдохновенное видение до чаяния некоторого идеального подбора, долженствующего увенчать человеческую расу последним завершительным звеном биологической эволюции,[33]

другими словами: «ипостазирует сверхчеловеческое *как* в некоторое *что*.[34] Ницше не видит, как

> велики возможности духа, и неугасимы исконные надежды на просветление лика человеческого и на совершенного человека, эту путеводную звезду всех исканий, постулат самопознания, завет христианства...[35]

Эта критика Ницше со стороны Вячеслава Иванова формировалась под влиянием учения Владимира Соловьева о положительном единстве, в котором говорнтся о том, что эгоистическая гносеология обособленного сознания исправляется эффектом - *speculum speculi*,[36] где зеркалом, исправляющим искаженное отражение мира познающим человеком, является другой человек: «В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя го-

---

30 Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений.* Т. III, с. 392.

31 *Там же*, с. 377.

32 Вячеслав Иванов. *По звездам*, с. 14.

33 *Там же*, с. 16.

34 *Там же*.

35 *Там же*, с. 15, 16.

36 Вячеслав Иванов. *Борозды и Межи*, с. 109.

ворит другому: *ты еси*, растворяя мое собственное бытие в бытии этого *ты*»,[37] - поясняет Вячеслав Иванов.

Любовь - один из тех «духовных ориентиров», о которых говорил Владимир Соловьев, истолковывая заглавие книги *Кормчие звезды*:

> «кормчие звезды» - звезды, по которым кормчий правит кормило своего корабля, сияющие в недостижимой высоте над житейским морем, вечные и неизменные духовные ориентиры, просветы из платонического мира идей в мир вещей...[38]

Эти духовные ориентиры составляют некий императив, духовную субстанцию, которая пропитывает все творчество поэта. Она поддается анализу лишь через абстрагирующее разложение ее цельности, через выделение в ней понятийных компонентов и установление их взаимоотношения. Я имею в виду такие понятийные пары, как отношение личности и множественности, соотношение понятий добра и зла и понятия свободы (в плане этической антиномии свободы зла и принудительного добра), диалектика эволюции и революции и пр.

Мне удалось сделать только частичный разбор первой коррелятивной пары понятий, которые существуют в творчестве Вячеслава Иванова в той пропорции отношений, меру которой я называю гуманистической.

Анализ других категорий ждет дальнейших усилий со стороны исследователей.

---

37 *Там же*, с. 110.

38 С.С. Аверинцев. *Вячеслав Иванов.* В: Вячеслав Иванов. *Стихотворения и поэмы.* Л., 1976, с. 19.

АНДЖЕЛА ДИОЛЕТТА СИКЛАРИ · МИЛАНО

Миф и символ - Андрей Белый и Вячеслав Иванов

В 1800 году, в третьей книге *Афэнеума*, вышел *Диалог о Поэзии* Ф. Шлегеля, часть которого была посвящена мифологии. Здесь Шлегель пишет:

> ...утверждаю, что в нашей поэзии нет центра, каким была мифология древних для их поэзии, поэтому основная причина, почему современная поэзия отстает от античной, может быть сведена к тому, что у нас нет мифологии. Но добавлю, что мы можем вскоре обрести ее или, точнее, приближается момент, когда мы должны будем всерьез заняться ее созданием.[1]

Эта новая мифология, которая возникнет из глубин духа, в противовес древней, выросшей в близости к природе, будет, по мнению Шлегеля, «самым художественным из всех произведений искусства» , ибо она заключит их всех в себе как некий неиссякаемый источник, как бесконечная поэзия.

Шлегель видит залог проявления будущей мифологии именно в идеализме, возникшем «как бы из ничего» в мире духа, и выразившем стремление всего человечества «найти свой собственный центр»[2].

Действительно, идеализм по закону круговращения, заданного духом самому себе, должен выйти из себя, чтобы вернуться в себя,

---

[1] F. Schlegel. *Gespräch über die Poesie.* B: F. Schlegel. *Kritische Schriften.* München, 1964, c. 497. По поводу мифологии он добавляет: «Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe? Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht. [...] Die Mythologie ist alles, ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf» (*там же*, c. 500-501).

[2] *Там же*, с. 498.

создавая в этом движении новый реализм. Развиваясь из идеализма, как синтез идеального и реального, этот новый реализм будет уже не философией, но поэзией.[3]

Шлегель, таким образом, полагал, что поэзия, в противоположность разуму, есть возврат «к первоначальному хаосу человеческой природы», символом которого является разноцветное изобилие античных богов;[4] их значение раскрыто в мистериях.[5] А возвращение к хаосу, преодоление разума, по его представлению, должно было осуществляться в общей работе, но выполненной на индивидуальных путях. В преодолении разума он полагал высшее видение реальности, открывающее истинный смысл полярного противопоставления прошлого-будущему, и стремящегося «уловить полюса человечества, постичь и познать деяния первых людей, как золотой век, который должен еще наступить».[6]

Отнюдь не отрицание мысли, предупреждал Шлегель, а пророческая мысль, с помощью которой, отказавшись от болтовни, человек освоит свое бытие, землю и солнце. В этом и состояла задача новой мифологии.

В этом же 1800 году была опубликована *Система трансцендентального идеализма,* где Шеллинг утверждал, что философия и другие науки, первоначально питавшиеся мифологией, «этой поэзией детства знания», должны вернуться к первоначальному источнику после того, когда они достигнут своей полной зрелости.

Посредником между наукой и поэзией будет именно та мифология, которая некогда существовала как таковая. Автору казалось, что остается разрешить только один вопрос:

> как может возникнуть новая мифология, будучи не созданием одного отдельного поэта, а целого нового поколения, которое было бы почти как одно лицо. Решение этого вопроса следует ждать от будущих судеб мира и от последующего хода истории.[7]

---

3 *Там же*, с. 499.

4 *Там же*, с. 502.

5 «*Lothario:* Und ich bitte, sich an die Eleusinischen Mysterien zu erinnern. Ich wünschte, ich hätte meine Gedanken darüber zu Papiere gebracht, um sie euch in der Ordnung und Ausführlichkeit vorlegen zu können, welche die Würde und die Wichtigkeit des Gegenstandes erfordert. Nur durch die Spuren von den Mysterien habe ich den Sinn der alten Götter verstehn lernen» (*там же*, с. 506).

6 *Там же*, с. 503.

7 F. W. Schelling. *System des transzendentalen Idealismus.* В: *Schellings Werke* II. Hrsg. von L. Schröter. München, 1965, с. 629.

Помещая бесконечность поэзии в мифологию, Шлегель обожествлял неисчерпаемое формотворчество, хаотическое, ибо лишенное цели, при этом видел в историческом проявлении поэзии всех времен глувокий символизм, который превращал ее в носительницу бесконечного.

Новый реализм состоял в преодолении системного рационалистического видения, представленного пантеизмом Спинозы. Для Спинозы форма всегда означала ограничение, один из бесконечных модусов бесконечной субстанции; индивидуальное соотносилось с абсолютным, как с совершенно чуждым. В мировоззрении Шлегеля, напротив, форма выражает божественное творение в своей сущности и в своей цельности.[8] Каждая законченная форма есть символ бесконечного, которое она несет в себе. Но известно, что в этом и состояла сложность мысли Шлегеля: непримеримый разрыв между бесконечным стремлением и конечным осуществлением, ирония. У него отсутствует соответствие цели и предмета, что, напротив, мы наблюдаем у Шеллинга.

В мировоззрении Шеллинга формы художественного, либо вообще культурного творения становятся необходимыми этапами возврата Духа к себе.[9] С такой точки зрения истинно реальное, таким образом, не есть индивидуальное, носитель бесконечного, а исторический путь; творение же проистекает в конкретном времени. Таким образом, если божественное у Шлегеля проявлялось в эстетическом плане, у Шеллинга оно вновь приобретало религиозное значение, а вся история получала религиозный смысл.

У Шеллинга символ выражает божественное не только как сво-

---

8 «Überhaupt muß man auf mehr als einem Wege zum Ziel dringen können. Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität - wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet: unteilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang - mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist; ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde zu sagen, der eigentliche Wert, ja die Tugend des Menschen sei seine Originalität» (F. Schlegel. *Gespräch über die Poesie*, c. 502).

9 «Nirgend zeigt sich die Poesie als etwas Erstes, Ursprüngliches, wie sie in so manchen Erklärungen vorausgesetzt wird; auch sie hatte einen früheren Zustand zu überwinden, und erscheint um so beweglicher, um so mehr als Poesie, je mehr sie sich diese Vergangenheit unterworfen hat. Dieses alles demnach möchte gegen die unbedingte Geltung der rein poetischen Ansicht und Erklärung Bedenken erregen, die uns zeigen, daß wir mit ihr nicht abschließen, und daß noch eine unbestimmte Weite andersartiger Untersuchungen und Erörterungen vor uns liegt» (F. W. Schelling. *Philosophie der Mythologie*. B: *Schellings Werke* VI, c. 27).

бодную и творящую сущность, а процесс его становления и проявления. Именно потому, что он указывает на этот процесс, мифология глубоко религиозна[10] и несет не только эстетический заряд (разнообразие в творении), но и этический заряд.

Не в беспорядочном многообразии форм выражается у Шеллинга божественное, а в подлежащем им плане: переход от бессознательного к сознанию в качестве разделения-отличения, от внутреннего к выражению-объективации и, наконец, к обретению единства всех этих моментов в осознании, что оно есть одновременно цель и торжество. Эстетическое и этическое сливаются в религиозном, а Абсолют, который выявляется на различных ступенях собственного возникновения, есть Бог. Но это уже поздний Шеллинг, создавший *Философию мифологии* и *Философию откровения.*

Дистанция между Шлегелем и Шеллингом, несмотря на их некоторую взаимозависимость, очевидна, поэтому назвать «романтическим» русский символизм еще не значит охарактеризовать его. Необходимо определить к какому из двух направлений мы предполагаем отнести его: к анархическому или к этико-религиозному, а если мы обнаружим, что он непоследовательно сочетает оба направления, то необходимо будет раскрыть ту внутреннюю борьбу, которая его толкнула к такой непоследовательности.

Эта проблема охватывает всю школу символистов, но более всего относится к Иванову ввиду той решимости, с которой он утверждал необходимость, чтобы творчество раскрывало религиозный смысл и находило свой центр в мифе.

По следам Иванова идет Белый, который также решительно полемизировал с ним о том, как следует понимать мифическое творчество и символ.

Действительно, для обоих мифотворчество несет в себе двойственное неустойчивое значение: с одной стороны, оно выражает форму творчества, категориальность, представленную в резкой поляризации дионисийского и аполлонства; с другой, мифотворчество рас-

---

10 По этому поводу Шеллинг утверждает: «Die Mythologie wird in ihrer Wahrheit und daher wahrhaft nur erkannt, wenn sie im Prozeß erkannt wird. Der Prozeß aber, der sich in ihr nur auf besondere Weise wiederholt, ist der allgemeine, der absolute Prozeß, die wahre Wissenschaft der Mythologie demnach die, welche in ihr den absoluten Prozeß darstellt. Diesen aber darzustellen ist Sache der Philosophie; die wahre Wissenschaft der Mythologie ist daher Philosophie der Mythologie» (*там же*, с. 218-219).

полагалось по линии исторического времени, будучи одной из форм культурного мира.

Эта вторая сторона представляла для Иванова истинное объединяющее начало, только поэтому миф мог выполнять свою функцию центра духовной жизни общества.

В осмыслении Иванова мы получаем органический анализ мифа, но также и религиозной реальности. Он считает, что именно в религиозности человек формирует представление о своем бытии как таковом.

Отношение с Богом исследуется на всех стадиях: от язычества до единого еврейского Бога, когда человек обретает понятие о себе как индивидууме и о своей свободе.[11] При реконструкции истории человека в его отношениях с Абсолютом все формы и моменты культурного процесса, все проявления индивидуального, начиная от языческих героев до великих создателей (Данте, Достоевский, Шиллер), до великих личностей, созданных поэтическим гением (Дон Кихот, Беатриче, Иван Карамазов), все они суть символы, метафоры, образы присутствия Бога и пути приближения человека к нему.[12]

В многообразном значении символа, Иванов находит ключ, направленность, меру большей или меньшей полноты значения символа, его ценность. Не из связного контекста возникает смысл символа, а из истины, которая есть становление человечества в его постепенном восприятии божественного.

Строй мысли раннего Иванова безусловно романтический, как отмечала критика. Для Иванова так же как для Шлегеля мифическое сознание должно достигнуть нового реализма, который возникнет при новом слиянии поэта и народа. Поэт определяется им как «орган народного сознания», и как орган народной памяти. Народ же хранитель и страж наследия символов-переживаний, питающих творения поэта. И для него так же, как для Шеллинга, миф и символ имеют религиозный характер потому, что весь историко-культурный процесс есть откровение.

Всякая большая культура, поскольку она - эманация памяти воплощает важное духовное событие, а воплощение такое является актом и аспектом откровения Слова в истории: вот почему всякая большая культура есть ничто иное как многовидное

---

[11] См.: В. Иванов. *Идея неприятия мира.* В: *Собрание сочинений.* Т. III. Брюссель, 1979, с. 80-90.

[12] См.: В. Иванов. *Кризис индивидуализма.* В: *Собрание сочинений.* Т. I. Брюссель, 1971, с. 831-840.

выражение религиозной идеи, образующей ее зерно [...]. Одна лишь христианская религия, будучи абсолютной, имеет силу воскрешать онтологическую память тех цивилизаций, которые она собою заменяет, и потому христианская культура (т.е. культура греко-латинская в своих двух видах - Востока и Запада) естественно обретает характер вселенский, а полнота ее, которую мы можем только предчувствовать, есть выявление телеологического принципа, присущего ее божественному зародышу.[13]

Реминисценции Шеллинга здесь очевидны, но это письмо к Дю Бос и написано уже далеко за пределами чисто символистического периода.

Склонность Иванова к романтизму, впрочем, была ясна для современников, и Степун, рецензируя *По звездам* в *Логосе*, не находил там новаторского развития романтико-идеалистической мысли. Он считал источниками Иванова - Шлегеля, Шеллинга, Шиллера и Гете. Однако, он ценил новое ощущение мира, проявившееся в его поэтическом выражении.[14] Но Степун не заметил аллегорического значения, которое романтический строй приобретал в мысли Иванова, который использовал принципы романтизма как категории искусства, как такового, ключ к пониманию современной эпохи в первый период творчества, а затем и как аллегории пути созидания собственного мировоззрения. И если у раннего Иванова интерес к искусству, Искусству с большой буквы, восходил к философии Шлегеля, то последующее его развитие проходило под воздействием позднего Шеллинга. Шеллинг и предоставил ему форму единства собственного духовного пути, дав ему основание для психологического порыва, полагая момент неясного чувства на линии преемственности морального долга в обнаружении знаков постоянного поступательного божественного откровения.

Уже в статье 1904 года *Поэт и чернь* мы видим пример многообразного значения, которое романтическая схема приобретает у Иванова. Отталкиваясь от известного пушкинского стиха, Иванов намечает актуальную для этого времени проблему интеллигента, одинокого в своем мире образов, которому противостоит хаотический и

---

13 В. Иванов. *Письмо к Дю Босу.* В: *Собрание сочинений.* Т. III, с. 431.

14 «Если бы Вячеслав Иванов не высказал даже ни одной новой мысли, - он пишет - то он все же создал бы книгу великаго пафоса, заставляющую совершенно по новому ощутить мир. Его «По звездам» не формально-философская эстетика. Его понятия и термины прежде всего символы и магические жесты, по неведому воскрешающие все эпохи истории и душевные глубины творцов ея» (*Логос*, I, 1910, с. 282).

разобщенный мир страстей (чернь). Аполлоническое и дионисийское воплощены в интеллигенте и в черни. Возвращение поэта как органа народного сознания и памяти, и народа как хранителя ценностей - это образ долженствования, благодаря которому восстанавливается органическое единство жизни и мысли. Тогда символ, определяемый как создание поэта и народа, представляет изображение процесса сознания, который из эмоционального, многообразного, хаотичного мира, поднимается к образу и слову.[15] Осознание того, что в этом состоит собственная судьба и собственное предназначение, уничтожает все преграды между психологией, логикой и этикой. Разговор сразу переходит к значениям, которые ведут к этому реальному положению, а не к проблеме возникновения значений из сознания.

Выбор такого направления избавит Иванова от тех сложностей, в которых запутался Белый. Белый, отталкиваясь от этой последней проблемы, отделил творческий момент сознания от представительного момента, сведя значимость содержательных моментов сознания к порядку их соотношения. Этот порядок стал посреднической схемой между творчеством, которое все еще за пределами любой возможной формы, и значением, которое никогда не исчерпывается в своем индивидуальном восприятии (многозначность символа).

Белый таким образом вновь предлагал, хотя и в ином контексте, непримиримый разрыв между бесконечным стремлением и конечной реализацией, что было положено Шлегелем в основу художественного факта, а у Шопенгауэра получило метафизическое толкование разрыва между волей и представлением.

В очерке *Магия слов* 1909 года, говоря о поэтическом языке и его творческой сущности, Белый писал:

> Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно к творчеству образов, вытекающих из новаго словообразования, есть показатель того, что корень творческаго утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.[16]

---

15 «Символы - переживания забытого и утерянного достояния народной души. Но они органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся их внушению, если наша душа еще дрожит созвучно их эоловой арфе, - они живы и живят» (В. Иванов. *Поэт и чернь*. В: *Собрание сочинений*. Т. I, с. 713).

16 А. Белый. *Магия слов*. В: *Символизм*. М., 1910, с. 448.

В этом отрывке проявляется постоянная величина, характерная для мысли Белого, которую мы встречаем уже в первых теоретических работах и в переписке с Блоком 1903 года. Это идея о том, что постоянно возобновляющееся многообразие форм (образы, методы, понятия), составляющее посреднический мир, мир культуры, имеет свое основание в глубине жизни, которая в ее непосредственности есть также область молчания, не поддающаяся никакому определению, и что именно в этой области невыразимого лежит источник общности, которая и есть зона религиозного. Но следует здесь же пояснить, что эта зона в ходе развития его мысли приобретает двойное значение: с одной стороны, это мистико-религиозное значение, как условие общности, или мистико-эстетическое как жизненная интуиция, а с другой стороны она имеет значение предела.

Предел же понимается двояко: в первом значении он есть абсолютная свобода, из которой берут начало все формы, то есть иррациональное в метафизическом смысле в представлении воли по Шопенгауэру, а также иррациональное как хаос переживаний; во втором значении, предел есть сама структура формы, постоянно стремящаяся преодолеть себя самое, ее чистая интенциональность. В этом последнем значении область невыразимого есть ничто иное как внутренний предел представительной мысли как таковой, которая никогда не может примениться к своему объекту, если она понимается в классическом метафизическом противопоставлении субъект-объект либо, если она воспринимается по Канту, когда стремление разума к всеобщности не удовлетворяется, так как ему не соответствует никакое представление.

Такое многообразие значений присутствует во многих произведениях Белого от тех, в которых прежде всего трактуются этико-социальные или художественные вопросы, до тех, в которых трактуются чисто теоретические вопросы.

Иногда эти значения используются в метафорическом плане. Это тот случай, когда можно в качестве примера привести концепцию воли по Шопегауэру, которая у Белого используется то в этико-метафизическом значении, то в психологическом.

Таким образом для Белого также романтизм не представлял собою некое мировоззрение, а только предлагал различные схемы для выражения его собственного мировоззрения.

Размышление над формальной представительной стороной символа, размышление теоретическое, получает уточнение у него посте-

пенно по мере осмысления многозначности, которая передается всем планом символизации, начинаясь с эмоционального момента как индивидуального, так и коллективного.

«Творчество - он пишет в очерке *Смысл искусства* - есть живой процесс деятельности; в него входит совокупность душевных способностей, осуществляющих единую цель. Только символ выражает эту совокупность; только в символизме - выражение творческой деятельности художника».[17]

Но символ не выражает только эмоциональное и логико-репрезентативное единство одного субъекта-творца, потому, что в реальности субъективное творчество многолико. Культура не есть сумма произведений, а цельный духовный процесс, который подходит к этим произведениям и вытекает из них. Белый пишет:

> Каждый символ имеет три ступени пониманий; форма пониманий изменчива: много есть путей восхождения с низины к вершине; на вершине встречаются эти тропы. Только совокупность троп (аллегорических смыслов) дает рельеф символа. Каждая эпоха, каждая нация, каждая индивидуальность может осмыслить символ: только совокупность смыслов *плюс* еще *нечто* исчерпывает символ; вот почему истинно символическия произведения искусства уподобляются еще колодцу, из котораго не вычерпаешь воды живой.[18]

В основе такого раскола всегда лежит убеждение, что правда жизни не заключена в образном ее содержании, а в чистой непосредственности интуиций. Таким образом, что многообразие культурных звеньев, а также сам образотворящий мир искусства, представляют собой нечто по эту сторону жизни, каковая напротив полностью остается вне каких бы то ни было порядка и структуры. Исходя из сказанного, мистика также может быть названа погружением в творящую стихию жизни, но только если, отстранившись от любых образов и рассуждений, она будет верна абсолютной непосредственности, пока сама непосредственно существует. Понятие жизненного порыва Бергсона вписывается в эту перспективу, согласно которой реальность может восприниматься в чистой интуиции, вне логического пространственного и временного схематизма, вне какой бы то ни было временной последовательности, вне какой бы то ни было формы символизации. Отсюда следует, что любой мыслительный процесс, который различает, определяет, ограничивает, самоисключается из

---

17 А. Белый. *Смысл искусства.* В: *Символизм,* с. 207-208.

18 *Там же.*

бесконечного и не поддающегося ограничению течения, каковым является жизнь. Статичность формы никак не может соответствовать движению.

Такая дихотомия в мировоззрении Белого на самом деле не была сформулирована теоретически, несмотря на двусмысленное отрицание логической мысли, сопровождавшей развитие его мировоззрения в первое десятилетие двадцатого века. Он никогда не считал себя учеником Бергсона. Ему было ясно, что отсюда проистекал бы отказ от культурного процесса, отказ от его значения как пути, как это сделал Степун.[19] Белый отдает себе отчет в том, что как только проблема ставится в пределах дихотомии: интуиция, с одной стороны, и логический процесс, с другой, то остается единственный выбор: либо культура, либо жизнь, но человеческая деятельность связана только с культурой, исходящей из пространственно-временных образов; вот почему он сам признается, что его мучительно занимал вопрос преодоления кантовского раскола между феноменом и ноуменом.

Уточняя характер и функцию символического изображения, Белый идет по пути воссоздания единства представительного и жизнетворящего миров в направлении, удивительно часто сближающем его с Кассирером. «Единство жизни - он пишет - в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творчеств, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами».[20]

В работе *Философия символических форм* Кассирер задался целью проанализировать формы организации человеческой культуры в ее истории, их взаимных отношений и внутренней структуры. Он считал, что в таком сочленении сохраняется как свобода беспредельного человеческого творчества, так и историческая предопределенность значений. Единство культурного и человеческого миров он полагал в структуре форм культуры в соотношении, с одной стороны, со значениями (содержанием культуры), с другой стороны в соотношении с условиями их постигаемости. В предисловии к третьему тому *Философии символических форм* Кассирер заявляет о но-

---

19 «Пути творчества к Жизни должны быть пройдены во всех направлениях, но с единственною целью решительнаго отказа от них, как от пути. Безконечное значение творчества заключается в том, чтобы создавая идолов, распознавать их, как идолов, и тем самым будить в себе предчувствие живого Божьяго лика» (Ф. Степун. *Жизнь и творчество.* В: *Логос* III-IV, 1913, с. 125).

20 А. Белый. *Эмблематика смысла.* В: *Символизм,* с. 84.

вом содержании и новом методе своей работы по сравнению с работой *Понятие субстанции и понятие функции*. Эта новизна состояла в том, что он

> расширял само фундаментальное понятие теории, доказывая, что имеются формальные элементы и мотивы чисто теоретического характера, которые доминируют не только при выработке научного мировоззрения, но уже при выработке *естественного мировоззрения*, то есть мировоззрения, свойственного для восприятия и интуиции.[21]

Новизна заключалась и в том, что он распространил названное расширение за пределы этого естественного мировоззрения, характеризующего опыт и наблюдение, потому что в мире мифа

> появилась связь, хотя и не поддающаяся законам эмпирического познания, однако не без определенной закономерности, обладая структурной формой, имеющей собственный независимый отпечаток.[22]

Аналогична позиция Белого, который уже в переживании обнаруживает образную и относительную сторону. Таким образом вся реальность от ее психологического плана до этического, эстетического, метафизического представляется ему имеющей порядок, не только внутренний для последовательностей, но и между самими последовательностями. Этот порядок выражается символически и должен быть прослежен.

> Чем должна быть теория: должна ли она выводить из единаго познавательного принципа условия возможности опыта, или она должна описывать внутренне переживаемый, необходимо вложенный в нас, процесс построения всевозможных теорий? В таком случае теория должна сохранить смысл, заключенный в греческом слове, которым мы пользуемся: она должна быть божественным видением,

и еще «назовем теорию символизма нео-психологией будущаго».[23] Так Белый в *Эмблематике смысла* думает найти сверх-категориальной субъектности единицу культуры, которую Кассирер, по мнению Гейдеггера не нашел.

Но единство, о котором говорит Белый, оказывается совсем формальным, так как *божественное видение* не что иное, как форма от-

---

21 E. Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen. III. Phänomenologie der Erkenntnis.* Oxford, 1923, c. XI.

22 *Там же.*

23 А. Белый. *Эмблематика смысла,* с.141.

ношения представительных содержаний (объекты) к сознанию. В таком разрезе сознание есть абсолют, как неразделимое единство акта созерцания и созерцаемого, тогда Бог цитаты совсем не личного Бога или Быть; это - Бог-видение, значит всеобщее представление, для которого все представляемое есть. По этой причине в размышлении Белого не имеет места органический анализ мифа, а только теория символа, так как сознание такое не может иметь истории. Кассирер считал основной темой философского исследования феноменологию мифического сознания, потому что в мифическом творчестве сознание освобождается от подчинения в области ощущения, чтобы создать свой духовный мир.

А у Белого ощущение и переживание уже составляют тот духовный мир (так как в себе носят представительный принцип), они не только *хаоса*, а еще и *космоса*, и важно для него исследовать отношение *космос* к *хаос* во всех видах сознания.

Тогда миф представляется младенчеством сознания как таковым и не историческим сознанием.Так и явно расстояние между Белым и Ивановым; у Иванова миф - младенчество исторического сознания, он представляется первым моментом освобождения человеческого духа в богоборстве. А у позднего Иванова - явнее он исторический момент, который имеет свой смысл в появлении Христа. Сознание, по мнению Иванова, имеет свою историю, эта история принятия откровения.

В конце концов, у Белого абсолют есть культура, и человек - только субъект культуры. Таким образом, в своем мировоззрении Белый теряет ту конкретность человеческой жизни, которую хотел сберечь, потому что полнота культуры может быть только формальной. Наоборот, для Иванова смысл культурного мира в отношении к неформальному абсолюту, к Богу. Сама культура стремится к превышающей полноте вне себя, а в этом стремлении она находит свою конкретность.

АНДРЕЙ ШИШКИН · РИМ

Воспоминания прошлых лет о. Павла Флоренского и автобиографические сочинения символистов

Смысл духовного взлета, который Бердяев определил как русский культурный ренессанс начала XX века, только еще начинает осознаваться. Один из ключей к эпохе - воспоминания самих ее творцов или участников: о. Сергия Булгакова, Николая Бердяева, Федора Степуна...

Собственно, в строгом смысле, слово «воспоминания» к сочинениям подобного рода применимо мало. Дав рассказу о своей жизни подзаголовок *Опыт философской автобиографии*, Бердяев пояснял его смысл:

> Это философское познание и осмысливание не есть память о бывшем, это есть творческий акт, совершаемый в мгновении настоящего. Ценность этого акта определяется тем, насколько он возвышается над временем, приобщается к времени экзистенциальному, то есть к вечности.[1]

Книга воспоминаний Степуна озаглавлена *Бывшее и несбывшееся*, что означает, по словам автора, «не только рассказ о бывшем, пережитом, но и [...] раздумье о несбывшемся»; тема Степуна - «то бессмертное вечное, что не сбылось, не ожило: его завещание грядущим дням и поколениям»[2] - грядущим поколениям возрожденной России и адресован рассказ Степуна.

К ряду таких сочинений, рассказывающих об опыте познания присутствия абсолютного в повседневной жизни, следует отнести и *Воспоминания прошлых лет* о. Павла Флоренского - до сих пор полностью не изданные и не воспринятые как единое целое. Флоренский

---

[1] Н.А. Бердяев. *Самопознание*. В: Н.А. Бердяев. *Собрание сочинений*. Т. I. Париж, 1989, с. 6.

[2] Ф.А. Степун. *Бывшее и несбывшееся*. Т. I. Нью-Йорк, 1956, с. 7, 8.

работал над ними в течении девяти лет: с сентября 1916 по сентябрь 1925 года. Рамки *Воспоминаний* о. Павла на первый взгляд могут показаться много у́же жизнеописаний его современников: начав с событий, которые запомнились ребенку неполных двух лет, Флоренский завершает рассказ о себе летом 1899 года, когда у семнадцатилетнего гимназиста произошел духовный кризис, определивший его позднейшее мировоззрение. Известный нам Флоренский, собеседник А. Белого, Вячеслава Иванова, Д. Мережковского, участник «братства христианской борьбы», профессор Московской духовной академии, автор *Столпа и утверждения Истины*, таким образом оказывается за пределами книги.

Однако тот Флоренский, который предстает перед нами со страниц *Воспоминаний* - для историков русского религиозного ренессанса свидетельство едва ли не более значительное.

Что за книга *Воспоминания прошлых лет* Флоренского? Хроника детских лет «замечательного человека» в последнюю четверть XIX века? Повествование о выработке позитивистического научного мировоззрения и переходе от него к религиозному и даже мистическому миропониманию? Рассказ о первых годах становления богослова и философа?

Чтобы понять особенность этой книги Флоренского, начать, видимо, следует с иного вопроса: закончены ли автором эти *Воспоминания* в своем настоящем виде, доведенные лишь до 1899 года, последнего гимназического года Флоренского? Ведь воспоминания и Бердяева, и Степуна, названные нами в начале, доходят в описании жизни их авторов до самых зрелых лет...

Здесь прежде всего приходит в голову ассоциация из совсем другого момента истории европейской мысли. По рассказу одного из историков философии, Гегель в детстве имел некое мистическое видение; вся его философская система, созданная в зрелые годы, была интеллектуализацией, попыткой логической экспликации этого духовного опыта.[3]

Другая ассоциация, более близкая к нашему времени - поэма Владимира Соловьева *Три свидания*, сочинение, в котором, по свидетельству автора, в шутливых стихах воспроизводится «самое значительное» из всего пережитого философом: видение «подруги веч-

---

[3] Б. Рассел. *История западной философии*. Нью-Йорк, 1981, с. 764.

ной» - Софии, через которое философу открывается всеединство мира.

Что если мы можем искать в *Воспоминаниях прошлых лет* Флоренского рассказ о некоем духовном опыте детских лет, который стал скрытым двигателем всей его последующей деятельности, глубоких интуиций... Не следует ли искать в позднейших работах Флоренского рационального выражения этого раннего духовного опыта, продолжение и развитие первого мистического откровения о вселенной, или же перед нами наоборот - ретроспективное осмысление воспоминаний о детстве...?

Воспоминания прошлых лет - не простое жизнеописание, пусть даже и жизнеописание философа или богослова. По своей внутренней форме они противопоставлены «истории жизни» и близки к тому, на что намекает термин «предыстория жизни».

1. «Предыстория жизни» А. Белого

И здесь Флоренский среди своих современников оказывается в кругу не чистых мыслителей, как Бердяев или Степун, а поэтов. Действительно, именно в годы написания *Воспоминаний прошлых лет*, в 1910-е годы, поэтические «предыстории жизни» создают Вячеслав Иванов и Андрей Белый - и с тем, и с другим в разные периоды символистской эпохи Флоренского связывало единство во многих вещах и задушевная общность.

Автобиографическо-философский роман *Котик Летаев* писался Белым в 1915-16 годы, то есть практически в те же годы, когда к *Воспоминаниям* обратился Флоренский. *Воспоминания* Флоренский начал писать в 34 года, Белому в его романе 35, и обращаясь к внутренней жизни первых месяцев и затем лет своего младенческого существования, он пытается заглянуть и в свое будущее:

> Здесь, на крутосекущей черте, - в прошлое я бросаю немые и долгие взоры...
> Мне - тридцать пять лет: самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий; как бегут они вспять...
> Прошлое протянуто в душу; на рубеже третьего года встаю пред собой; мы - друг с другом беседуем; мы - понимаем друг друга.
> Прошлый путь протянулся отчетливо: от ущелий первых младенческих лет до крутизн этого самосознающего мига; и от крутизн его до предсмертных ущелий - сбегает Грядущее.[4]

---

[4] А. Белый. *Котик Летаев*. Мюнхен, 1964, с. 9.

Белый рассказывает и о своем существовании д о рождения, описывает нисхождение своего «я» из вселенной в мир и свое телесное воплощение.[5] Таким образом, роман Белого не только «предыстория», но и «праистория жизни» или «рассказ о предбытии», говоря языком Бодлера (сонет *Vie antérieure*[6]).

Писатель хочет показать истинную связь между трансцендентным и человеческим, духовным царством и физическим миром - художественно воплотить эту связь А. Белый стремился в течение всего своего жизненного пути. В *Котике Летаеве* знание «мира иного», которое прежде запечатлелось в детском сознании, ищется в антропософских медитациях, штейнерианской когнитивной методологии. Отсюда - астральный космизм романа.

Причудливая и эксцентричная ритмизованная проза, восходящая к беловским «симфониям», в *Котике Летаеве* знаменует кризис слова, неспособного выразить полноту мистических прозрений писателя. К жизнеописанию Белого можно отнести суровую философскую критику Бердяева, который обвинял автора *Петербурга* в

---

[5] *Там же*, с. 20, 50.
О жизни до рождения писал В.В. Розанов в книге, вышедшей вторым изданием в 1913 году - и, без сомнения, прочтенной литературным обществом: «В утробной жизни своей младенец, проживая в *земных* измерениях девять месяцев, в *измерениях абсолютных* проживает века... *Абсолютными измерениями* мы называем те единственно значущие для всякого измеряемого существа меры, какие проистекают *из его собственного существа*, из *величины* и *количества* перемен *в нем*. Земные меры - это меры по явлениям на земле: обернулась земля около оси - *сутки*, обошла земля вокруг солнца - *год*. Явно, что для утробного младенца, который не видит ни солнца, ни земли, этих *мер* нет, потому, что нет этих, *для нас существующих*, перемен. Для него есть перемены в себе: вот то, что из маковой росинки он превращается в 7-ми фунтовое существо, из пузырька в человека - есть как бы биллион лет! [...] Не будет преувеличением сказать, что *в утробной жизни* своей младенец проживает столько лет, сколько вся природа *прожила до его рождения*: не менее!» В.В. Розанов. *Люди лунного света. Метафизика Христианства.* Репринт изд. СПб., 1913, с. 77.

[6] Сонет этот перевел Вячеслав Иванов и под названием *Предсуществование* включил в цикл *Из Бодлера* своей книги *Cor Ardens* (II, с. 437). Вячеслав Иванов считал Бодлера истинным и признанным основателем школы символизма (статья *Символизм* 1936 г. В: В.И. Иванов. *Собрание сочинений*. Т. II. с. 654; далее при ссылках на брюссельское издание указывается только том и страница), но за включением бодлеровского сонета в *Cor Ardens* стояла не только и не столько сходство литературных позиций школы, сколько близость визионерских переживаний. См. пар. 2 ниже.
Разбор сонета Бодлера *Vie antérieure* ср. в недавно вышедшей книге Sandra Bermann. *The Sonnet over Time. A study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. Chapel Hill and London, 1988, с. 93-96.

методе аналитического, а не синтетического восприятия вещей, в распадении формы:

> А. Белый погружает человека в космическую безмерность, отдает ее на растерзание космическим вихрям. Теряется грань, отделяющая человека от электрической лампы [...] Созерцание мира астрального, этого промежуточного мира между духом и материей стирает границы, декристаллизует и человека, и окружающий его мир.[7]

Антропософия как духовный путь была чужда Флоренскому. *Воспоминания прошлых лет* - на первый взгляд вполне традиционная мемуарная проза, внешне сухая, сдержанным, но и емким повествовательным языком описывающая самые высокие моменты в жизни духа.

2. *Воспоминаний палимпсест* Вячеслава Иванова

Удивительно, насколько по некоторым установкам близка и одновременно далека от А. Белого поэма Вячеслава Иванова *Младенчество*, написанная в 1913/18 году. Повествование Иванова посвящено первым детским годам жизни поэта и заканчивается, когда ему исполнилось шесть лет. Поэма начинается с рассказа о первом крике еще нерожденного младенца в утробе матери. Вячеслав Иванов рассказывает о своем прадеде, сельском иерее, семье матери, о том, как младенческое сознание впервые обращается к познанию мира, когда душой еще не утрачена память «мира иного». Бывали у поэта видения, в которых его сознание переступало грань того, что могло быть открыто в повседневной пережитой детской жизни.

Младенчество - это «предыстория жизни», и как и у Белого - «праистория жизни». Исходя из памяти о прошедшем, повествование Вячеслава Иванова содержит в себе рассказ и о будущем, о том, что еще произойдет в поэтическом мире автора. В строфах поэмы, написанных в 1913 году, рассказывается о привидившемся пятилетнему Вячеславу Иванову посетителе - старце-иноке.[8] Неожиданным

---

[7] Н.А. Бердяев. *Астральный роман.* В: Н.А. Бердяев. *Собрание сочинений.* Т. 3. Париж, 1990, с. 437.

[8] Посетитель - не сонное видение привидевшееся Вячеславу Иванову, напротив, он сам «будит отрока от сна». Такого же рода и видение 17-летнего Флоренского, знаменовавшее конец духовного кризиса и начало становления его мировоззрения: «Я спал в своей комнате [...] Не помню никаких сновидений, и, как казалось мне и тогда, сон был очень глубок и тоже вроде провала. Но вдруг меня пробудило что-то, какой-то внутренний толчок» (о. П. Флоренский. *Воспоминания про-*

образом «Старец-инок» - тот самый посетитель, явившийся поэту в 1871 году! - станет вдохновителем и скрытым главным героем последнего и центрального по замыслу сочинения Вячеслава Иванова *Повесть о Светомире царевиче*, которое поэт писал с 1928 г. вплоть до самой своей смерти. Духовные события первых лет земной жизни поэта воплощены в его последнем сочинении, повествующем о прошлом и будущем его страны - метаисторического «царства», судьбами которого вершит «старец-инок». Видение будущего у Вячеслава Иванова значительнее и отчетливее, чем у Белого.

Как и у Белого, одна из центральных задач поэмы Вячеслава Иванова - вскрыть связь человеческого и трансцендентного. Об этих

шлых лет. В: *Литературная учеба*, 1989, 6, с. 145-146; ср. также ниже пар. 3).
Судя по поэме Вячеслава Иванова *Младенчество*, о том, кто был таинственный старец, поэт мог только догадываться. Обратимся к тексту поэмы:

Кто был ты, странный? Русский инок?
Иль брат иных обетых клятв?
[...]
Напутствовал на подвиг темный
Ты волю темную мою?
Икону ль кроткую свою
В душе мятежной и бездомной
Хотел навек отпечатлеть,
Чтоб знал беглец, о чем жалеть?

Чтоб о родимой Фиваиде,
Кто в мир шагнул, за скитский тын,
И лика Божия отъиде, -
Воспомнил в день свой, блудный сын? ...(I, с. 249).

Ключевые слова здесь, кажется - «Чтоб о родимой Фиваиде... Воспомнил». Фиваида в данном тексте указывает на рай небесный. Именно здесь, таким образом, коренится принципиальное отличие визионерского воспоминания Вячеслава Иванова от соответствующего воспоминания А. Белого, где перед нами - вид антропософской реинкарнации.
Интересным могло бы быть сопоставление с известным сонным видением, привидившемся четырехлетнему Карлу Густаву Юнгу, смысл которого, по собственным словам цюрихского ученого, занимал всю его жизнь. Как определяет сам Юнг, посредством своего детского видения он был инициирован в тайны земли. «Что произошло тогда, было видом погребения в землю, и много лет должны были пройти перед тем, как я вышел наружу. Теперь я знаю, что это произошло, чтобы внести сколько возможно света во тьму. Эта была инициация в царство тьмы. К этому времени восходят начала бессознательного моей интеллектуальной жизни.» (C.G. Jung. *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Кар. 1). Для Юнга, таким образом, его детское видение открывает единый психический процесс бессознательного, для Иванова - «в зерне» содержит в себе и припоминание, ἀνάμνησις, мира трансцендентного, и некий прорыв к будущему, осуществленный через несколько десятков лет в художественном творчестве писателя.

двух ипостасях бытия говорится буквально в первых строках *Вступления в поэтическое жизнеописание*:

Вот жизни длинная минея,
Воспоминаний палимпсест...

Церковный термин «минея» - собрание благочестивых текстов на каждый день месяца - неслучайно соединяется со словом «палимпсест» (в начале «серебряного века» Мережковский в *Воскресших богах* описал как средневековый монах-писец соскабливает с пергамента «древние языческие строки» и пишет поверх христианский трактат, сквозь который, однако, просвечивают старые письмена [*Воскресшие боги*, первая книга, главка II]. Действительно, в палимпсесте поверх классического или секулярного, то есть нехристианского текста писался, как правило, текст христианский, хотя известны и обратные случаи, например Пиндар поверх стихир[9]). Живущий благочестиво человек ищет смысла своих земных дней, соизмеряя их с религиозными поминами литургического года. В жизни его один - высший - смысл просвечивает сквозь другой - вот значение метафоры «палимпсест» и поэтическое воплощение идеи нижнего - простейшего - уровня человеческого с реальностью надмирной - с высшей реальностью.

Аналогия с Белым на этом кончается. Вместо распадающейся прозы астрального космоса и «разорванного сознания» Белого в поэме Иванова перед нами максимально собранная и парадигматически полная форма, которая следует прославленному в традиции «золотого века» русской поэзии архетипу: онегинской строфе. Онегинская строфа, как отмечает С. С. Аверинцев, - ритм «вневременного», выражение «мистической тишины, в которую продолжает вслушиваться Иванов».[10]

3. Повествование Флоренского об «исходном зерне всех духовных произрастаний»

Воспоминания прошлых лет Флоренского, как кажется, близки к характерным для русских символистов «предысториям жизни». Как

---

[9] *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York-Oxford, 1991, v. 3, c. 1565.

[10] С. Аверинцев. *Вячеслав Иванов*. В: Вячеслав Иванов. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1978, с. 52.

«предыстория жизни» это внутренне завершенный и законченный рассказ о том, что Флоренский называет «исходным зерном всех духовных произрастаний»:

«Уже с самого раннего возраста сложились в моем уме категории знания и основные философские понятия», пишет Флоренский в *Воспоминаниях прошлых лет* (запись 1920 года) о первых годах своего детства.

> Позднейшее размышление впоследствии не только не укрепило и не углубило их, но, напротив, сначала, при изучении философии, расшатало и затемнило, не дав ничего взамен, если не считать чувства горечи. Но, мало-помалу, вдумываясь в основные понятия общего миропонимания и прорабатывая их логически и исторически, я стал на твердую почву, и когда огляделся, то оказалось, что эта твердая почва есть та самая, на которой я стоял с раннейшего детства: после мысленных скитаний, описав круг, я оказался на старом месте. Воистину, я ничего нового не узнал, а лишь «припомнил», - да, припомнил ту основу своей личности, которая сложилась с самого детства или, правильнее говоря, была исходным зерном всех духовных произрастаний, начиная с первых проблесков сознания.[11]

Три жизнеописания, при всей их существенной и принципиальной непохожести, бросают друг на друга отраженный блеск: это повествования о процессе становления личности, об обретении в себе творческого начала через касание «миров иных» (как говорил Достоевский), о переходе, после внутреннего кризиса, на высшую ступень сознания о себе вселенной; об откровении мира земного и сущности онтологической; и о неразрывной связи между человеком и высшей реальностью, о раскрытии жизни нетварной в потоке явлений; о просвечивании духа в мире физическом.

Есть однако в *Воспоминаниях прошлых лет* нечто, что причастно только им и делает их совершенно единственным в российской словесности и философской мысли сочинением.

Это то, что в первом приближении можно назвать глубинной укорененностью в жизни, в цветении материального мира, особое интимное отношение Флоренского к явленной природе и одновременно физическом ощущении его связи с миром идеальным. (Более всего этому ощущению далек астральный космический мир Белого с распадающейся материей.) Обстоятельство, что Флоренский человек своей эпохи, мыслитель, принадлежащий культуре определенного этапа российской истории, пользующийся языком этой культуры,

---

[11] О. П. Флоренский. *Воспоминания прошлых лет.* В: *Литературная учеба,* 1989, 6, с. 117.

быть может только еще больше подчеркивает единственность этих воспоминаний. А находился он внутри культуры русского религиозного символизма:

> *Всю свою жизнь я думал в сущности об одном: об отношении явления к ноумену, об обнаружению ноумена в феноменах, о его выявлении, о его воплощении. Это - вопрос о символе. И всю свою жизнь я думал только об одной проблеме, о проблеме СИМВОЛА.*[12]

Все повествование Флоренского это, в каком-то смысле, рассказ о пути к узрению в плоти мира духовного единства, о символе как связи человеческого, земного и трансцендентного. Для историков искусства символология Флоренского, его интерпретация средневекового и постренессансного символизма, его понимание иконы как реального присутствия в физическом мире духовной сущности кажется совершенно оригинальной. Теперь благодаря *Воспоминаниям прошлых лет* мы видим исток его идей - это не холодный мир абстрактных спекуляций и логических экспликаций, а некое его знание о жизни мироздания. Занятия Флоренского в разные годы математикой, народными говорами, диэлектриками, теорией перспективы, мнимостями в геометрии, естественными науками - отнюдь не ренессансный энциклопедизм, эклектический универсализм или дилентализм. Это поиски в различных сферах и аспектах жизни природы, вселенной некоего живого ядра того, что можно назвать скрытым духовным единством.

Кульминационный эпизод повествования о пути молодого Флоренского - рассказ о его интеллектуальном и духовном переломе летом 1899 года. О своем внерелигиозном состоянии ранних лет Флоренский вспоминал так:

> Воспитанный в полной изоляции от представлений религиозных я смотрел на религию как на нечто вполне чуждое мне, а соответственно уроки в гимназии вызывали лишь вражду и усмешку [...] Я составил себе стенное расписание занятий по часам, причем время, назначенное классам и обязательному посещению богослужения окружил траурной каймой, как безнадежно пропавшее.[13]

В 1899 году произошло событие, которое сам Флоренский назвал «обвалом». Оно круто изменяет философское мышление Флоренского и знаменует - как пишет о. Павел - «начало сознания онтоло-

---

[12] *Там же*, с. 117-118.

[13] *Там же*.

гичности духовного мира». Какой-то внутренний толчок, рассказывает Флоренский, пробудил его от глубокого сна.

> В воздухе раздался совершенно отчетливый и громкий голос, назвавший дважды мое имя: «Павел! Павел!» - и больше ничего. Это не было - ни укоризна, ни просьба, ни гнев, ни даже нежность, а именно зов, - в мажорном ладе [...] Он выражал прямо и точно именно и только то́, что хотел выразить - призыв. [...] Он раздирал мое сознание, знающее субъективную простоту и субъективную призрачность рационального и объективность переливающегося, бесконечно сложного и загадочно неопределенного иррационального.[14]

Как не вспомнить здесь аналогичное двойное обращение невидимого Говорящего, о котором рассказывает апостол Павел (*Деян.* 22:6): «Савел, Савел! Что ты гонишь Меня?» Но из рассказа апостола мы знаем, что «бывшие со мною... голоса Говорившего мне не слыхали», в то время как призыв Флоренскому был вероятно услышан многими другими, которым однако не дано было различить в физическом явлении «голос горний».

Объяснения Флоренского удивительным образом соединяют аспект естественный и сверхъестественный, обнажая его представления о связи ноумена и феномена, о воплощении, о символе.

Флоренский не сомневался, что таинственный голос, чудесным образом открывший ему онтологичность духовного м и р а , был голос горний. Но каков был «физический материал» этого голоса?

> Я склонен думать, что такая основа все-таки была в виде голоса на соседнем, сзади нас находящемся дворе, за высокою кирпичною стеною, и допускаю даже, что этот голос выкрикнул мое имя, хотя относил его, конечно, не ко мне. [...] Весьма вероятно, что мой слух был слишком груб, чтобы услышать непосредственно, без этого голосового рупора, ангельский голос; но с помощью физического посредства я слышал не его, как таковое, а в нем, - духовный двигатель его, голос горний, а потому тембр и выражение одухотворились и сделались неземными.[15]

Это повествование Флоренского удивительным образом напоминает известный рассказ об обращении блаженного Августина. Как свидетельствуется в восьмой книге *Исповеди*, Августин услышал «голос детский, мальчика или девочки, произносивший нараспев и повторявший слова: «возьми и читай»!» Повинуясь этому призыву, Августин взял в руки книгу апостола Павла, смысл слов которого по-

---

[14] *Там же*, с. 146.

[15] *Там же*, с. 146.

тряс его душу. Он принял решение креститься, решение, которое он долго откладывал.

Здесь крайне важно одно различие. Какие были первые действия Августина после достигших его слух слов? Августин пишет:

> Мгновенно изменившись в лице, я стал внимательно прислушиваться и размышлять, чей бы это был голос, не распевают ли так дети при играх своих; но припоминая разные детские припевы, я не находил между ними ничего подобного. Удержавшись от слез, я встал в той уверенности, что этому нет иного объяснения кроме того, что мне свыше повелевается - взять священное писание и читать, что в нем откроется.[16]

Иными словами, Августин уверился в истинности того, что слышал горний зов, когда понял, что голос не принадлежал никому из существ земного мира. Для Флоренского абсолютно достоверно, что его голос - из мира горнего. Но он дан ему через физическое посредство - случайный зов. Как Флоренский нам объясняет, его призыв был реальным криком из соседнего двора, но имел в то же самое время некий трансцендентный исток - в логике поздних искусствоведческих работ Флоренского об искусстве - подобно тому как физический материал иконы - дерево, краски - несут в себе энергию божественного Прообраза.

К «мировоззрению чуда» - не к нему ли ведут *Воспоминания* Флоренского?

---

[16] *Творения блаж. Августина, епископа Ипоникийского.* Т. 1. Киев, 1914, с. 212-213.

ЕЛЕНА СМИРНОВА · САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Концепция гоголевского *Ревизора* у Вячеслава Иванова в свете современного гоголеведения

Хотя статья Вячеслава Иванова *«Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана* была, так сказать, окказиональной (она должна была предварить мейерхольдовскую постановку *Ревизора* и подготовить к ней публику), - сила и широта ее теоретического размаха позволяют говорить о ней и вне зависимости от этих обстоятельств.

Вячеслав Иванов вскрывает эстетические корни *Ревизора*, отделенные от него более чем двумя тысячелетиями, в течение которых на сцене господствовала совершенно иная комедийная традиция, «бытовая и обывательская», по определению автора статьи.

«Подсказку», надо отметить, дал сам Гоголь в пьесе *Театральный разъезд после представления новой комедии*. Один из собеседников говорит здесь:

> В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере такою показал ее сам отец ее Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход...

и т. д. Но многочисленные исследователи *Ревизора* только ссылались на эти слова, и потребовалась подлинно орлиная зоркость, чтобы заметить структурные элементы древней аттической комедии в гоголевском шедевре. Важнейшие из них, указанные Ивановым, - это хоровое начало и так называемая парабаза, или парабаса, как теперь произносят.

«*Ревизор* составляет редчайшее исключение в мировой драматургии по силе выражения хорового начала», - утверждает Иванов, -

> искони заложенного и органически, хотя бы и сокровенно и пассивно, присутствующего в сценическом действе.

Он находит это начало во внутренней тождественности всех персо-

нажей, которые выступают в комедии как некое коллективное лицо, именуемое им «Город».

Что касается парабасы, то это в древней комедии - непосредственное обращение актеров к зрителям. «В определенное мгновение комическое действие, еще не доведенное до конца, прерывалось,» - пишет Иванов, -

> актеры неожиданно сбрасывали свои соответствующие ролям смехотворные личины и, вместе с хором, перестроившим свои ряды, открывали под звуки флейт, воинственное наступление на первые ряды зрителей. В ритме военного марша они вплотную надвигались на них и бросали присутствующим в лицо обжигающие стихи ругательной парабазы.

«Замечательным рудиментом той самой парабазы, которая была отличительным признаком и как бы печатью древней «высокой» комедии», автор статьи считает «выпад исступленного Городничего» в последнем действии *Ревизора*: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...». И дальше непосредственно к зрителям: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь! Эх вы!..».

По глубине и смелости исторических сближений ивановскую концепцию *Ревизора* в нашем литературоведении можно сравнить с теоретическими трудами лишь одного ученого - М.М. Бахтина. Несмотря на различие задач, которые каждый из них решает (Бахтин не занимался *Ревизором* как таковым - он изучал природу гоголевского смеха), результаты их совпали: Гоголь и Аристофан выступили у обоих представителями единого жанрового ряда, глубоко отличного по своим историко-культурным истокам от литературной комической традиции нового времени.

Бахтин считает смех Гоголя одним из последних дошедших до нашего времени отголосков того народного смеха средневековья и Ренессанса, корни которого лежали в языческом ритуальном смехе. А этот последний по существу является одной из ипостасей столь важной в эстетических построениях Иванова «дионисийской музыки», которую, в частности, он слышал и в *Ревизоре*. Амбивалентность народного смеха (выражение Бахтина), т. е. нераздельность в нем отрицающего и утверждающего моментов, полностью соответствует трактовке дионисийского мифа у Иванова. (Это уже отмечалось венгерской исследовательницей Л. Силард.) Приведя слова автора *Ревизора* о том, что единственное «честное, благородное лицо» в его комедии - это смех, Бахтин продолжает: «...он мог бы добавить: бо-

жественное лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии.»

При всей внешней несхожести комедий Гоголя и Аристофана их роднит то карнавальное преображение мира, которое, как писал Иванов в статье *Эстетическая норма театра*, «не оставляет ни одной человеческой или природной формы не преображенною в немыслимые, ни с чем в мире не сообразные образы». Только если у Аристофана это достигалось масками и фантастическими костюмами, у Гоголя здесь работает лишь одна изобразительная сила его слова: «Держиморда поехал на пожарной трубе»; «Это топор, зажаренный вместо говядины»; «Земляника: совершенная свинья в ермолке» и т. д.

Роль Хлестакова - типичная карнавальная роль дурака на троне. Обратим внимание на игру слов, которая выявляет это его амплуа. Купцы и слесарша называют его «государь», про себя он говорит, что всякий день ездит во дворец и что его сам государственный совет боится, автор же сообщает, что он «без царя в голове». Свое окончательное осуществление эта роль получает в пожелании Осипа, чтобы отец Хлестакова, «поднявши рубашонку, таких засыпал» ему, чтоб «дня четыре почесывался».

Та гротескная концепция поглощающего и производящего человеческого тела, которую описывал Бахтин и которая была столь ярко представлена в театре Аристофана, если и не реализуется в *Ревизоре* прямо, то опять-таки просматривается в его тексте. Хлестаков и Осип на сцене жадно едят, купец «выдувает в день шестнадцать самоваров». Добчинский рассказывает Хлестакову, что его сын, рожденный вне брака, рожден им «так совершенно как бы и в браке». Что же касается бесподобной брани, адресованной слесаршей Городничему, который заявил, что муж слесарши уже «ей не годится», то она, можно сказать, удовлетворяет самым высоким аристофановским стандартам.

Кажется, однако, что мы можем говорить не только о чертах типологической общности *Ревизора* с древней аттической комедией, но и о сознательной ориентации Гоголя при создании его редакции 1842 года на *Облака* Аристофана. Помимо совпадающих мотивов, что позволяет сделать такое допущение? - Во-первых, сохранился автограф Гоголя, озаглавленный: «Реестр книг, остающихся в Москве». Среди прочего там значится: «Aristophanis comediae [*sic!*] I книга». Упрек Аристофану в том, что он «дерзнул осмеять Сократа», бро-

шенный Гоголем в его статье *В чем же наконец существо русской поэзии*... и подсказанный скорее всего чтением *Облаков*, - еще один довод. И третье - существование русского прозаического перевода *Облаков* И.М. Муравьева-Апостола, вышедшего в 1821 году, к которому слабо владевший древними языками Гоголь мог обращаться. (Этот перевод я и буду цитировать.)

Перечислю замеченные совпадения. Приводившаяся реплика Городничего «Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц ...» перекликается с диалогом из *Облаков*, в котором на вопрос, «из каких людей составлено это общество?» (с перечислением отдельных его представителей), в качестве ответа неизменно следует одно и то же бранное выражение, которое первый русский переводчик *Облаков* передал словом «Ганимеды» (ст. 1088-1100).

Признаваясь в финале *Ревизора* в собственной глупости («Как я - нет, как я, старый дурак? [...] Сосульку, тряпку принял за важного человека!»), Городничий повторяет героя *Облаков* Стрепсиада, столь же экспрессивно винящего себя в том, что в своем безумии он принял глиняный горшок за бога (ст. 1473-1474, 1476).

Совпадают примеры, которыми Добчинский и Стрепсиад доказывают одаренность своих сыновей. Первенец Добчинского, «если где попадется ножик, сейчас сделает маленькие дрожечки», Стрепсиад же вспоминает, что в детстве его сын мастерил повозочки (ст. 880).

Отвечая на вопрос, как бы он себя повел, если бы кто-нибудь начал его бить, Стрепсиад говорит, что позволил бы побить себя с тем, чтобы взыскать с обидчика по суду (ст. 494-496). Тем самым он предвосхищает поведение высеченной унтер-офицерской вдовы: «... повели ему заплатить штрафт. Мне от своего счастья неча отказываться, а деньги бы мне теперь очень пригодились».

Обратим внимание на реплику Кривосуда (ст. 1070-1074):

> женщинам нахальство не противно, а ты старый мерин. - Заметь, юноша, что в целомудрии заключается лишение всех роскошей на свете: общества молодых людей, женщин, лакомого стола, вкусных вин, игр, смеха; а лишась сих наслаждений, стоит ли того, чтобы жить на свете?

По-видимому, это источник двух высказываний Хлестакова: «Городничий глуп, как сивый мерин» и «Я люблю поесть. Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия».

Находит себе соответствие в *Ревизоре* даже рассказ Стрепсиада о том, как его сын «вдруг запел какое-то место из Эврипида, где описы-

вается брак брата с единоутробною сестрою» (ст. 1371-1372). Хлестаков же заявляет: «Для любви нет различия, и Карамзин сказал «Законы осуждают» ». Он цитирует стихотворную строку из повести *Остров Борнгольм*, содержащей столь редкий в русской литературе мотив инцеста.

Кажется, что в *Ревизоре* есть еще один момент, связанный с парабасой, но не по линии функциональной, как отрывок, указанный Вячеславом Ивановым, а как некий суггестивный ход, порождающий ее образ. Такие приемы характерны для поэтики зрелого Гоголя, автора *Мертвых душ* и *Шинели*. Эти произведения включают в себя множество не называемых, а лишь подсказываемых образов из Библии, Данте, Пушкина и других источников, беспредельно расширяющих их общий смысл. И в этой связи очень существенно, что предполагаемое напоминание зрителю о парабасе появляется только в редакции *Ревизора* 1842 года.

Речь идет о первом явлении четвертого действия. В редакции 1836 года оно происходило в комнате, занятой Хлестаковым, куда по одному входили чиновники и давали взятки. А в 1842 году это действие начинается с нового явления, на первый взгляд только тормозящего ход пьесы. Чиновники собираются в полном составе, с ними Бобчинский и Добчинский, и судья, согласно ремарке, «строит всех полукружием». «Стройтесь на военную ногу, - говорит он,- непременно на военную ногу! Вы, Петр Иванович, забегите с этой стороны, а вы, Петр Иванович, станьте вот тут.» Происходит разговор о том, что приезжему необходимо «подсунуть», после чего действие возвращается к редакции 1836 года, т. е. чиновники поодиночке входят к Хлестакову и «подсовывают» ему деньги.

Этот эпизод вызывает ряд недоумений. Какой смысл чиновникам строиться, если к Хлестакову они пойдут по одному? Как согласовать выражение «на военную ногу» с «полукружием»? Военные ведь строятся по линейке. И причем здесь вообще военная тема?

Представляется, что ответ можно найти в том самом описании парабасы, которое приводилось ранее: «... актеры [...] вместе с хором, перестроившим свои ряды, открывали [...] воинственное наступление [...] в ритме военного марша». Другими словами, выстроенные полукружием актеры и дважды повторенное выражение «на военную ногу» должны были вызвать в воспринимающем сознании образ античного хора и парабасы, указав тем самым, что *Ревизор* продолжает традицию гражданской комедии древних Афин. Во всяком

случае это предположение полностью согласуется и с прямой ссылкой на Аристофана в *Театральнои разъезде*, и с поэтикой вышедших тогда же *Мертвых душ* и *Шинели*.

В своей статье Вячеслав Иванов совершенно справедливо утверждает, что трактовка *Ревизора*, данная его автором в пьесе 1846 года *Развязка Ревизора*, где персонажи комедии уподобляются человеческим страстям, а город в целом предлагается понимать как «наш душевный город», - «не отменяет прямого смысла пьесы [*Ревизора* - Е. С.] и не притупляет остроты ее непосредственного действия». Иванов пишет, что за *Развязку Ревизора* «лет на сто у нас на Гоголя обиделись». Добавлю, что не просто обиделись, но и отказывались видеть подчеркнутый самим Гоголем факт, что на эмпирического *Ревизора Развязка* не только не покушалась, но, напротив, предполагала сделать его еще живее. В настоящее время этот факт уже признан.

Подчеркивая, что в *Ревизоре*, рассмотренном через призму *Развязки*, выступают «характерные черты средневекового действа», Иванов указал на основное направление художественной мысли Гоголя во второй половине его творчества, когда с помощью уже упомянутых приемов он начал включать современные сюжеты своих произведений в контекст универсальных религиозно-нравственных проблем, сообщая им многосмысленность по типу средневековой. В заключительных строках *Развязки* мы легко обнаружим ту же вертикаль, которая по аналогии с *Божественной комедией* определила собой и трехчастный замысел *Мертвых душ*:

> Дружно докажем всему свету, что в русской земле всё, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому всё должно служить что ни есть на всей земле, несется туда же (*взглянувший наверх)* кверху! к верховной вечной красоте!

При почти провидческой глубине ивановской концепции *Ревизора* ее можно, однако, упрекнуть в неточном отражении мировоззренческой эволюции Гоголя. Иванов, видимо, полагал, что перевод *Ревизора* в «душевный» план произошел около 1846 года, когда была написана *Развязка*. Между тем творческие искания Гоголя, начавшиеся непосредственно после премьеры *Ревизора* (19 апреля 1836 года), завершились выработкой нового писательского *credo* где-то на грани тридцатых-сороковых годов, и, таким образом, редакция *Ревизора* 1842 года, которой Иванов оперирует как исходной, уже несла в себе идеи, в дальнейшем только более широко развернутые в *Развязке*.

В конце 1830-х годов, на смену просветительству, занимавшему важное место в воззрениях молодого Гоголя, приходит та христианская идея духовной свободы и нравственной ответственности личности, под знаком которой начинает меняться и его художественный метод (второй том *Мертвых душ*), и трактовка уже написанного *Ревизора*. Эта переориентировка писателя ясно видна из сравнения двух редакций *Театрального разъезда*. В первой из них (1836) Гоголь писал, имея в виду *Ревизора*:

> Вы говорите: «Зачем не выставлено сюда хотя одного возвышенного, благородного человека, на котором бы отдохнула душа?». Затем, что бледен и ничтожен был бы здесь добрый человек: он должен отдать свое бессильное место сильному закону.

В редакции 1842 года Гоголь уже утверждает всесилие человеческого духа, слова о законе исчезают, и вместо них появляется призыв к нравственному усовершенствованию. Кстати, эта последняя идея у Гоголя - вовсе не результат углубления в собственное «подполье», как сказано у Иванова, - она была центром той религиозно-нравственной доктрины, которой писатель руководился весь последний период своей жизни.

Именно желание обратить человека «вовнутрь себя» объясняет появление в редакции *Ревизора* 1842 года эпиграфа «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»; отсюда возникают и реплика Городничего «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!», и слова Хлестакова «Я везде, везде». И только в ситуации, когда зрителям комедии было предложено поискать аналогии происходящему на сцене в собственной душе, смех в *Ревизоре* мог стать той всенародной катартической силой, о которой писал, сближая Гоголя с Аристофаном, Вячеслав Иванов.

VICTOR TERRAS · PROVIDENCE

Bachtin or Ivanov?

Vjačeslav Ivanov is the one interpretant of Dostoevskij to whom Bachtin gives credit for having been on the right track, as he suggests that the basic structural trait of Dostoevskij's art was first "gropingly, but only gropingly" recognized by Ivanov. However, Bachtin also asserts that Ivanov's conception of "penetration" ("vniknovenie") which makes each character a "subject" instead of an "object" falls short of a complete understanding of the peculiar quality of the Dostoevskian novel.

The difference between Ivanov's conception and Bachtin's is the following: According to Ivanov, a Dostoevskian novel is an integrated, goal-directed structure with a definite meaning. Its purpose is to establish the harmony of the pragmatic, psychological, and metaphysical levels of human existence. This implies a conscious creator in control of his world, as well as the presence in it of absolute ethic values. Bachtin's model, which amounts to a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, excludes both. A Bachtinian polyphonic text is open-ended. Its values are subject to a dialogic relativism. It asks for an author who has no firm philosophic stance of his own, but rather assumes different ideological positions, either intentionally or compelled by subconscious stimuli in antiphon with his conscious ideas. Deconstruction of the author's intent by the interpretant offers an alternate way to arrive at a 'polyphonic' text.

The key to Ivanov's holistic conception is that Dostoevskij used the mechanism of a conventional novel to create what were in essence tragedies:

> ... applying to the novel a method which corresponded to thematic and contrapuntal development in music, by whose development, curves and metamorphoses the composer makes us accept and psychologically experience the whole work as a certain unity. In Dostoevskij's unusually, and it might seem even excessively developed and meticulously detailed pragmatism, not a single particular detail may be removed: for to such an extent are all particulars subordinated, in the first place, to the lesser unity of separate peripeties of the narrative, and these peripeties, in turn, grouped as though into acts of a drama, iron links of a logical chain, upon which there hangs, like a planetary body, the

> fundamental event, the purpose of the whole story, with all of its various consequences, with its entire momentous and weighty content... (IV, 410) [1]

It is significant that 'dramatic structure', or even dramatic form, by no means implies a tendency to 'polyphony' in Bachtin's system. To Bachtin, even Shakespeare is an essentially 'homophonic' author.

Ivanov's conception further implies that a certain primeval tragic theme is the nucleus of a Dostoevskian novel, that all of its details are as it were in orbit around this theme, and that the novel is structured so as to give full expression to this theme:

> Dostoevskij's novel is a catastrophic novel, because its entire development hurtles toward a tragic catastrophe (IV, 410).

If this is indeed the case, a Dostoevskian novel can hardly be perceived as 'openended', as Bachtin would have it.

Ivanov also explains the frenzy of Dostoevskij's characters and action as being a consequence of the tragic Dionysian nature of his art. It may be suggested that Bachtin's discovery of the 'carnivalesque' in Dostoevskij's art seemingly points in the same direction.

According to Ivanov's vertical analysis of the Dostoevskian novel there may be discerned at least two, but apparently three, four, or more levels of the novel's meaning:[2]

(1) The story line, or the 'pragmatic' novelistic level;
(2) the tragic structure (roman-tragedija) embedded in it;
(3) the primeval tragic theme realized in the tragic structure;
(4) the metaphysical or religious essence of this theme.

In a different context, Ivanov himself explicitly sees a Dostoevskian novel's meaning as trilevelled: pragmatic, psychological, and metaphysical, where all three levels have an individual and a social dimension and are woven into a firm and intricate web (IV, 413).

I shall try out the applicability of this model to an analysis of the four great novels, beginning with *Crime and Punishment.* (It is clear that this model will work less well, or not at all, with Dostoevskij's other works, his early works in particular. It is significant that Bachtin's examples are taken largely from works other than the four great novels.)

---

[1] All translations are mine. All references are to the Brussels edition of Ivanov's *Collected Works.*

[2] A Dantean scale of four levels of meaning: the literal, the moral, the allegoric, and the anagogic, works well with Ivanov's conception.

On the pragmatic level, *Crime and Punishment* is a suspenseful crime thriller. Its syntagmatic structure greatly depends on the devices of the detective novel.

On the psychological level, we find an excruciating search for the motive of the crime, which forms as it were a syntagmatic sub-structure.

On the metaphysical level a revolt of an impious hero against Mother Earth is discernible. Certainly Sonja sees it that way and says so. This makes her identification with Sophia, Divine Wisdom, a plausible consequence and the resolution of the novel in the Epilogue a necessary conclusion. Sonja's name and the wealth of Christian symbolism associated with her thus have a potent *raison d'être*. It is quite obvious that Dostoevskij introduced these details intentionally in order to give his novel a metaphysical dimension. On the metaphysical plane, *Crime and Punishment* is a 'novel-tragedy' based on a primeval myth of guilt and atonement.

A social allegory is readily extrapolated from the text. Raskol'nikov may be seen as a symbol of the Russian revolutionary intelligentsia, or of the Revolution itself. The plot of the novel then becomes an allegory of the Russian Revolution, as prophetically foreseen by Dostoevskij.

The Idiot is in many ways closest to a typical nineteenth-century novel among Dostoevskij's great novel-tragedies. It is on the pragmatic level a 'novel of manners', even a 'family novel'. The plot features what appears on the surface to be a conventional love intrigue.

The psychological level is anything but conventional. There is Nastas'ja Filippovna's struggle to come to terms with the world, with the injustice she has suffered, and with herself. One may speak of the psychology of self-destructive behavior, resulting from an inability to forgive those who have wronged her, an inability also, to forgive herself. In Myškins's case, we observe a struggle between erotic and altruistic stimuli, in Rogožin's, the obsession of erotic possessiveness.

Metaphysically speaking, the spiritual principle, symbolized by Myškin, seeks incarnation in the material world, a world which refuses to accept his spirituality. This is of course the theme of 'the suffering god', Dionysus and other such deities who are rejected and killed by a society not ready to embrace them. It is also the theme of Christ and His rejection by His people. Myškin is a 'Christ figure'. It is most likely that Dostoevskij, much as in the case of Sonja in *Crime and Punishment*, planted the details of Christian symbolism associated with the figure of Myškin quite consciously.

The Idiot may be read as a social allegory, too: It is the story of a saint in a capitalist Babel.

The Possessed is the novel whose interpretation Ivanov advances most energetically. He rightly considered it a good example of the 'novel-tragedy'. There is an intricate plot of intrigue, conspiracy, murder, and suicide. It is also closest to a Greek tragedy in that a whole city, a whole society and social order are involved in it.

Psychologically, the various crimes and conflicts of the novel are amply motivated, in fact more so than a metaphysical reading may like to admit, in the case of Kirillov, for example, whose psychotic traits are developed with great clinical accuracy. In Stavrogin's case, complex intersecting and interacting motives of pride, self-will, guilt, and despair are carefully developed, particularly in Stavrogin's confession.

The metaphysical subtext of the novel is hinted at by its title and epigraph. *The Possessed* shows how Russian society is possessed by evil spirits. Ivanov sees in *The Possessed* the revolt of Lucifer and his lieutenant Ahriman - a revolt of the human spirit against God. It is significant that Lucifer acts by instilling his corrupting ideas in the minds and souls of noble human beings such as Kirillov. Ivanov's interpretation is very attractive in a general way and there is a good deal of evidence in the text to support a symbolic reading. But there is little evidence that Dostoevskij in fact perceived Stavrogin as a Luciferian figure. The notebooks to *The Possessed* suggest that Dostoevskij saw Stavrogin's inner conflict as a problem of the westernized Russian upper class rather than as a universal human phenomenon. Ivanov's symbolic interpretation of the lame woman, Mar'ja Timofeevna, is likewise extremely attractive, but it is also debatable in view of the many external and psychological details which make her an individual character and detract from her symbolic potential.

Socially, *The Possessed* is an 'anatomy' of the Russian Revolution and a prophetic allegory.

The Brothers Karamazov is on the pragmatic level yet another crime thriller. It is also a novel of manners, and more than any of the preceding novels it is also a statement about the current state of Russian society. (While set in the 1860s, it really pictures the Russia of the late 1870s.)

Psychologically, the novel is complex and subtle, as each brother has a wholly different attitude toward his father and fatherhood, and this attitude is well motivated psychologically.

The metaphysical aspect of *The Brothers Karamazov* emerges explicitly in many intrusions of the Diabolic and of the Divine into the world of the earthly plot. The metaphysical aspect of human phenomena is clearly juxtaposed to the pragmatic and the psychological. Divine justice is diametrically

opposed to human justice. Godgiven bread, divine miracle, and God's fatherly authority are contrasted to their diabolic substitutes of false promises, deceptive magic, and rule through deceit and manipulation. The theme of fatherhood and sonhood appears in an altogether different light depending upon whether it is seen from a mundane or from a religious viewpoint.

The Brothers Karamazov may well be read as a social allegory: the father and each brother stand for a trend in Russian society, with the fate of each also prophetic of Russia's future.

I believe that Ivanov's conception of the Dostoevskian novel as an integrated 'novel-tragedy' is basically sound and that it allows one to challenge Bachtin's polyphonic theory on two counts. The first of these is that Dostoevskij's 'symphony' is not polyphonic, but a composition in which a single theme is dominant and whose many side themes and motifs merely serve to support and to enhance it, being in essence variations on the central theme. Thus, the theme of divine justice in *The Brothers Karamazov* is a variation on the theme of fatherhood. In this sense, Dostoevskij is a 'romantic' composer, as whom Ivanov describes him in the passage quoted above.

The other point on which Ivanov's conception allows one to challenge Bachtin is that a 'supervoice', sometimes outright in the text and sometimes in the sub-text, does in fact control the other voices. It is no doubt present in *Crime and Punishment,* where a distinct auctorial moral commentary is in evidence. *The Idiot* may be a failure as far as establishing narrative control is concerned. A consistent narrative stance is never established, but neither is a polyphony of voices. *The Possessed* has a very powerful ironic narrator who controls and evaluates every voice but Stavrogin's. But we really hear Stavrogin only in his "confession", and there Tichon's voice acts as a 'supervoice', commenting on the quality of Stavrogin's 'style'. *The Brothers Karamazov* has a distinct controlling 'supervoice', partly via a biblical and literary subtext which evaluates the various voices of the novel. It is patently wrong to assume that Ivan, Dmitrij, Aleša, Smerdjakov, Fedor Pavlovič, etc. all get the same treatment from the narrator. In many subtle - and not so subtle - ways, each voice is made to serve the ends of the controlling intelligence of the novel.

I believe that a very careful reader of Dostoevskij's great novels cannot escape the conclusion that in each of them a firm and unequivocal moral message is presented by an implied author convinced of the rectitude of his understanding of the world. Such is of course the vision of the great tragic poets in whose number Ivanov counted Dostoevskij.

MICHAEL WACHTEL · PRINCETON

From German Romanticism to Russian Symbolism. Vjačeslav Ivanov's Reception of Novalis

In 1914, Viktor Žirmunskij created a stir in Russian literary circles with the publication of his first book: *German Romanticism and Contemporary Mysticism*.[1] The intriguing title was a misnomer, as the work focused almost exclusively on German Romanticism. Only in the closing paragraphs did Žirmunskij turn to "contemporary mysticism". Nevertheless, these few words were sufficient to call forth a flurry of reviews.[2] Without exception, the critics chose to expand on Žirmunskij's 'implicit' topic - Russian Symbolism. In a characteristic response, Ljubov' Gurevič wrote:

> Ne podležit somneniju, čto javlenija rannego nemeckogo romantizma predstavljajut soveršenno isključitel'nuju rodstvennost' tomu, čto pereživalos' nami v literature na poroge XX stoletija pod imenem simvolizma.[3]

By 1914, of course, Gurevič's words were hardly novel. Four years earlier, Andrej Belyj had made virtually the same comment in his book *Symbolism*.[4] Moreover, Ėmilij Karlovič Metner had been noting and encouraging such a connection for years.[5]

---

1 Viktor Žirmunskij, *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika*, St Petersburg, 1914.

2 In the course of fifteen months, the book was reviewed eleven times. For a complete list of reviews, see *Materialy k bibliografii učenych SSSR. Viktor Maksimovič Žirmunskij*, Moscow, 1965, pp. 28-29.

3 *Russkaja mysl'* 1914, No. 4, p. 102. (There can be no doubt that the phenomena of early German Romanticism display an exceptional closeness to that which has been experienced by us in literature on the threshold of the twentieth century under the name of Symbolism.) The title of the 'review' is typical: *Nemeckij romantizm i simvolizm našego vremeni* (*German Romanticism and Symbolism of our Time*).

4 Belyj notes that the German Romantics are "related by spirit" ("rodstvennye po duchu") to Symbolism (Andrej Belyj, *Simvolizm*, Moscow, 1910, p. 457).

5 See his letter of 1905 to A.P. Petrovskij in *Literaturnoe Nasledstvo* 92, Moscow, 1982, III, pp. 223-224, or the account of him in Andrej Belyj, *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrad, 1934, pp. 342-349.

In short, Žirmunskij's book served to reanimate an old discussion. Dmitrij Filosofov, in the most impassioned review, took the argument a step further. Not only were the Russian Symbolists the heirs to the cultural heritage of German Romanticism. Russian Symbolism, he claimed, could not be understood without reference to the German tradition:

> I esli sovremennaja naša kritika chočet ob-ektivno otnestis' k proizvedenijam russkich 'simvolistov', takich pisatelej, kak A. Blok, Andrej Belyj, ne govorja už o Tjutčeve, Sologube, Merežkovskom, Vjač. Ivanove, i mnogich, mnogich drugich, ona dolžna ponjat' svjaz' kul'turnoj preemstvennosti meždu rannim nemeckim romantizmom i sovremennymi našimi simvolistami...[6]

Critics have been slow to investigate Filosofov's claims. To this day, the relationship of German Romanticism to Russian Symbolism remains one of the least studied aspects of the "Silver Age". In this larger context, Vjačeslav Ivanov's interest in the German poet Friedrich von Hardenberg (Novalis) takes on special significance. The 1987 publication of the fourth volume of Ivanov's works has shown for the first time the depth of Ivanov's immersion in Novalis. Unbeknownst to most of his contemporaries, Ivanov had translated almost all of Novalis' poetry - the complete *Hymns to the Night*, the complete *Sacred Songs*, the vast majority of the poetry from the novel *Heinrich von Ofterdingen*, as well as a selection of poems from the *Miscellaneous Verses*. He had also written an essay on Novalis, in which he demonstrated a thorough knowledge of Novalis' other works - *The Apprentices of Sais, Christendom, or Europe*, the fragments, and even the correspondence - as well as a familiarity with contemporary secondary literature. In short, it would be hard to think of a more palpable and significant bridge between Russian Symbolism and German Romanticism.

Ivanov's own comments on Novalis lend credence to a theory of 'cultural succession'. Using fundamental Symbolist terminology, he identifies Novalis' ideal as "theurgic".[7] Novalis becomes a "realist" (in Ivanov's interpretation of "realistic symbolism"), whose motto is therefore "a realibus ad realiora".

---

[6] *Reč'* (6. Jan., 1914), p. 3. (And if our contemporary criticism wishes to approach objectively the works of the Russian 'Symbolists', such writers as A. Blok, Andrej Belyj, not to mention Tjučev, Sologub, Merežkovskij, Vjač. Ivanov, and many, many others, then it must understand the link of cultural succession between early German Romanticism and our contemporary Symbolists.) From an Essay entitled *German Romanticism and Russian Literature* (*Nemeckij romantizm i russkaja literatura*).

[7] The references that follow (in this paragraph) come from Ivanov's notes for a lecture he gave on Nov. 23, 1909, entitled *The Blue Flower* (*Sobranie sočinenij* IV, pp. 739-741).

Ivanov particularly emphasizes the religious component of Novalis' work. Novalis shows "the possibility of a Christian poet of the modern age", discussing "Eros in the religious sense". In his essay on Novalis, Ivanov praises Žirmunskij for recognizing the mystical and religious aspects of Romanticism:

> Zasluga Žirmunskogo v tom, čto, stavja po primeru svoego učitelja v sredotočie romantičeskogo dviženija Novalisa, on pokazal, čto dviženie ėto - po preimuščestvu - misti-česki religiozno.[8]

Ivanov's statements certainly corroborate claims concerning the closeness of German Romanticism and Russian Symbolism, for Novalis' views seem to coincidė completely with Ivanov's own. However, such spiritual closeness does not manifest itself in precise translations. Ivanov's renderings of Novalis' poetry are characterized by astonishing freedoms.[9] In fact, he often refers to his own work on Novalis not as a "perevod" (translation), but rather as a "pereloženie" (adaptation).[10] A comparison with his other translations shows them to be far less true to the original.[11] It is our present purpose to explore the reasons for Ivanov's unusually free renderings of Novalis. An understanding of Ivanov's practice as translator, we would suggest, depends on a knowledge of biographical as well as poetic factors.

---

8 *Sobranie sočinenij* IV, p. 254. (Žirmunskij's merit lies in the fact that, following the example of his teacher by placing Novalis in the center of the Romantic movement, he has shown that the movement was mainly mystical-religious.) Ivanov appears to have written the essay shortly after the appearance of *German Romanticism and Contemporary Mysticism.* It should be noted that Žirmunskij's teacher was Professor F.A. Braun (of the University of St. Petersburg), the author of the first serious study of Novalis in Russian. Braun's detailed essay had appeared in F.D. Batjuškov, *Istorija zapadnoj literatury,* Moscow, 1912, II, pp. 289-332. At the beginning of his own essay (*Sobranie sočinenij* IV, p. 252), Ivanov praises Braun's "superb work". Moreover, Ivanov's account of Novalis relies heavily on Braun's text, without direct acknowledgement (cf. Ivanov, pp. 265-271, and Braun, pp. 291-298).

9 Cf. Dmitrij Ivanov's commentary in *Sobranie sočinenij* IV, p. 724 as well as Efim Ėtkind's essay *Poėzija Novalisa: 'mifologičeskij perevod' Vjačeslava Ivanova* in: Fausto Malcovati, ed., *Cultura e Memoria* II, Florence, 1988, pp. 171-185.

10 See, for example, his introduction to the six translations that appeared in *Apollon* 1910, No. 7, reprinted in *Sobranie sočinenij* IV, p. 182.

11 For a discussion of other Ivanov translations, see Lowry Nelson, Jr., *Translatio Lauri: Ivanov's translations of Petrarch,* in: R. L. Jackson and Lowry Nelson, Jr., eds., *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher,* New Haven, 1986, pp. 162-190, and Pamela Davidson, *Vyacheslav Ivanov's translations of Dante,* in *Oxford Slavonic Papers* XV, 1982, pp. 103-132.

Ivanov's high regard for Novalis is reflected in numerous references in the theoretical essays.[12] Given his insistence on Novalis' central importance, it is noteworthy that Ivanov seems to have 'discovered' him relatively late. Ivanov's early work (before 1908) teems with references to German philosophy and literature, yet the name Novalis simply does not appear. In *The Hellenic Religion of the Suffering God*, for example, Ivanov devotes most of the second chapter to the significant role the Germans played in the revival of interest in antiquity. While lauding Winckelmann, Goethe, Schiller, and Nietzsche, he virtually ignores the Romantics. When discussing the power of darkness (which the Germans 'overlooked'), he praises Tjutčev as a corrective, without mentioning Novalis.[13] Six years later, in the identical context, he praises Tjutčev and Novalis.[14]

Ivanov began translating Novalis in the summer of 1909. This was one of relatively few periods of his life during which he kept a diary. The diaries fortuitously survived and were published in the second volume of the *Complete Works*. These diaries give useful factual information. They make clear, for example, that Ivanov undertook the translations not on commission, but rather from his own initiative. They also are a record of his progress, since almost every entry records what has just been translated. However, the value of the diaries is not merely biographical. They are extremely significant documents in their own right, for they amply support Vladislav Chodasevič's contention that Symbolism was "an attempt to fuse life and (creative) work".[15] In the diaries, the realms of real life, the individual psyche, and art become inextricably mixed.

The tone of the diaries is, in a word, bleak. Ivanov's wife (Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal) had died suddenly two years earlier, and life without her proved to be more and more difficult. The only happy moments recorded in the diaries concern Lidija. She appears in dreams and sometimes even makes her own entries in the diary (these are indicated by a change of handwriting). She often speaks Latin (presumably because it is a 'dead' language).[16] The literary inspiration for these scenes is striking. Pamela David-

---

12 Cf. *Sobranie sočinenij* II, pp. 546, 549 (*Two Elements in Contemporary Symbolism*), pp. 591, 599 (*The Testaments of Symbolism*) and 665-66 (*Symbolism*).

13 *Novyj put'* 1904, February, p. 66.

14 *The Testaments of Symbolism*, in *Sobranie sočinenij* II, p. 591.

15 (Popytka najti splav žizni i tvorčestva.) See Vladislav Chodasevič, *Nekropol'*, Paris, 1976, p. 8.

16 Latin was the language in which the world beyond communicated with Ivanov. Such supernatural contact seems to have been frequent in the period after Lidija's death.

son has pointed out the suspicious resemblance that one of Ivanov's dreams bears to a dream in Dante's *Vita Nuova* (a work which he greatly admired).[17]

Just as literature encroaches on the realm of 'real life', so 'real life' finds its way into literature.[18] In his commentary to the Novalis translations, Dmitrij Ivanov has shown, for example, how the words "sirotstvovat' " and "sirota" ("to be an orphan" and "orphan") frequently occurring in the diaries, find their way into the Novalis translations, even when there is no corresponding word in the originals.[19] In this respect there is undoubtedly an element of poetic projection. Ivanov reflects his own misery in the often unhappy existence of Novalis' poetic persona. It is perhaps not insignificant to note that, during the summer of 1909, Ivanov wrote very little original poetry. His creative outlet became his diary and his Novalis translations.

In the diary entry of June 26, 1909, Ivanov writes, "Ja *očen'* toskuju. Ja ne idu, a vlačus' po zemle. Es giebt so bange Zeiten, / Es giebt so trüben Muth, / Wo alles sich von weiten / Gespenstisch zeigen thut." [20] The German text is of course a quote - the opening stanza of one of Novalis' *Sacred Songs*. The context of the quote indicates that Ivanov is using the reference to depict his own spiritual condition. It is therefore particularly interesting to see what hap-

---

Cf. Ol'ga Deschartes' account of the Latin poem that introduces the *Love and Death* section in *Cor Ardens* (*Sobranie sočinenij* I, pp. 130-131), and *Ein Echo* (*Sobranie sočinenij* III, pp. 646, 648), which describes a scene that took place in 1908. Evgenija Gercyk, who was close to Ivanov at the time, notes this same phenomenon. Cf. Evgenija Gercyk, *Vospominanija*, Paris, 1973, pp. 50, 55.

17 Pamela Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge, 1989, p. 195.

18 See Chodasevič's *On Symbolism*, in *Izbrannaja proza*, New York, 1982, p. 127: "Sobytija žiznennye, v svjazi s nejasnost'ju, šatkost'ju linij, kotorymi dlja simvolista očerčivalas' 'real'nost' ', nikogda ne vosprinimalis' i ne pereživalis' kak tol'ko i prosto žiznennye: oni totčas stanovilis' čast'ju vnutrennogo mira i čast'ju tvorčestva." (Events of life, in connection with the lack of clarity, the shaky lines that made up 'reality' for a Symbolist, were never understood and never experienced as simply events of life: they immediately became a part of the internal world and a part of [literary] creation.)

19 He also calls attention to the fact that the same image recurs years later in the *Winter Sonnets* (*Sobranie sočinenij* IV, p. 726). Additionally, it should be emphasized that "sirotstvo" is a crucial notion in the poetry that directly p r e c e d e d the Novalis translations, where it is associated with the lyrical 'I' whose beloved has died (i.e. Ivanov himself). Cf. *Love and Death* (*Ljubov' i smert'*): "Ja voprošal poludennye volny: / K vam, volny, prichožu osirotelyj..." ("I asked the midday waves, 'To you, waves, I come orphaned'...") (*Sobranie sočinenij* II, p. 431) and "Podlunnye tak v polnoč' peli volny / Svoju tosku duše osiroteloj..." ("So at midnight the sublunar waves sang their yearning to an orphaned soul...") (*Sobranie sočinenij* II, p. 432).

20 *Sobranie sočinenij* II, p. 775. ("I yearn terribly. I don't walk along the earth, I drag myself along it.")

pens to this stanza when Ivanov converts it into Russian. (The translated version does n o t appear in the diary entry.) "O, nemoščnych mgnovenij / Unylaja pečal'! / Mir svetlych otkrovenij - / Kak prizračnaja dal' ". These four lines exemplify Ivanov's technique in translating Novalis. To begin with, it should be noted that the meter (iambic trimeter) and rhyme scheme (alternating feminine and masculine) are retained. However, the metrical similarity is somewhat obscured since the rhythm is completely different.[21] Novalis' lines regularly alternate a stressed and an unstressed syllable. Ivanov's lines (with the exception of line 3) have only two stresses, separated by three unstressed syllables. The third line, the only one with three stresses is, however, even more distanced from Novalis' original, for it begins with a spondee, i.e. a hypermetrical stress.[22] Ivanov's translation contains two hyper-metrical stresses (in the first and the final stanzas), which have no corresponding rhythmic shift in the original. While the other rhythmic differences could conceivably be explained through differences inherent in the German and Russian languages (e.g. the frequency of pyrrhic feet in Russian versification, which is preconditioned by the lack of secondary stress in the Russian language), the use of spondees makes clear that Ivanov actively seeks to alter the rhythmic flow of the original.

Yet the differences are not limited to the rhythmic level. Novalis' stanza is intentionally simple - lexically, syntactically, and semantically. It opens with an anaphora (dispensed with by Ivanov) and contains three phrases, none of which differs syntactically from ordinary spoken German. Ivanov's rendition bears little resemblance to the spoken language. As the opening odic "O" indicates, the stanza uses the traditional literary 'high style'. Thus, the first two lines give the genitive before the nominative, deliberately complicating the syntax. A further complication results from the verblessness of the translation (there are four verbs in the original). Finally, the semantic level is altered. "Alles" ("everything") is rendered as "mir svetlych otkrovenij" ("the world of light revelations") and is then compared to (Ivanov adds the simile) a "prizračnaja dal' " ("ghostly vista"). This vista is of course an image freely synthesized from the prepositional phrase "von weiten" ("in the distance") and the adverb "gespenstisch" ("ghostly").

---

21 I use 'rhythm' to refer to the specific realization of the more general concept 'meter'.

22 Such stresses appear in Novalis' poem, but o n l y in the penultimate stanza, where they serve a specific semantic function, emphasizing the thematic shift from misery to salvation ("*Geh* zu dem Wunderstamme, / *Gieb* stiller Sehnsucht Raum / Aus ihm *geht* eine Flamme..."). Ivanov reflects this striking rhythmic shift by opening his own penultimate stanza with a spondee ("*Krest vidiš'* čudotvornyj?").

The word "dal'" reappears in the final stanza of the translation, again without a direct correspondence in the text of the original.

Ein Engel zieht dich wieder	Vožd', svetom osijannyj,
Gerettet auf den Strand,	Beret tebja na breg!
Und schaust voll Freuden nieder	V dali obetovannoj
In das gelobte Land.	Ty vidiš' svoj nočleg.

This stanza demonstrates the identical rhythmic freedoms (complete with spondee) that have been noted as characteristic of the first stanza. By comparing the first and last stanzas, it becomes apparent that the spondee serves not merely to complicate the simple flow of the poem's melody, but also is semantically motivated. Like any hyper-metrical stress, it slows the reader, thereby drawing extra attention to the words it falls on (in the first stanza "Mir svetlych" and the final stanza "Vožd', svetom"). These two spondees share a common lexeme, the word "svet" ("light"). This word is completely foreign to Novalis' poem. Whereas "dal'" is suggested in the original (in the first stanza, at least), there is not even a vague reference to light in Novalis' entire poem.

Yet by repeating the words "svet" and "dal'", Ivanov brings out the structure that underlies the entire poem. The poem is, after all, composed of two sections. The first part (four stanzas) depicts a situation of hopelessness. The second (the last three stanzas) introduces the figure of Christ as the solution to the misery of the opening. Ivanov's translation converts the 'negative' light of the opening (which he likens to a "ghostly vista") into a 'positive' light of the last stanza, the light of Christ, which in turn leads to the "promised vista". In this sense (i.e. the link between the first and last stanzas), the translation proves to be more tightly organized than the original.[23]

It is thus possible to explain aspects of Ivanov's liberties in translation by recourse to poetic principles. Yet this does not explain the specific additions that Ivanov chose to make. In the present case, the diary entry enriches our reading of the poem considerably. After quoting the first stanza of Novalis (the 'problem' stanza), the entry appears to switch directions. Ivanov records the first visitation of his wife from the realm of the dead: "Ee golos: 'Ty dol-

---

[23] This is not to suggest that Novalis' poem is not carefully structured. In Novalis' poem, the fifth stanza acts as a transition from the 'problem' to the 'solution'. The questions of the fifth stanza are followed by the imperatives of the sixth stanza. Ivanov's version, in which the questions spill over into the sixth stanza and the answer ("Christos!") already appears in the fifth stanza, makes no attempt to follow Novalis. Both poems are carefully structured, but they are structured d i f f e r e n t l y.

žen videt' dali, ty dolžen volit' Dal'. Ego svet tebja vedet ko mne. Ja tam, gde vidim Ego otražennyj lik. On tebja vedet verno ko mne...' " [24]

Yet this visionary moment is by no means a digression. Knowing Ivanov's version of Novalis' poem, it is not difficult to see a connection between this visitation and specific liberties taken in the translation. Most noticeably, the words "svet" and "dal' " appear, in the semantic context of salvation. Ivanov's wife distinguishes between "dali" and "Dal' ", apparently suggesting that the former must be overcome in order to reach the latter. Furthermore, she unambiguously identifies Christ (the capital letter in "Ego" makes this obvious) with light, and maintains that it is Christ himself who will bring them together again. Thus, the insistent "svet" of the translation is explained.

The central role of Christ explains yet another ambiguity in the translation. In the original, Novalis clearly refers to Christ in the fifth stanza ("Wer hat das Kreuz erhoben / Zum Schutz für jedes Herz? / Wer wohnt im Himmel droben / Und hilft in Angst und Schmerz?"). However, when it comes to the final stanza, Novalis introduces an angel to bring man to salvation. In Ivanov's translation, the angel is dispensed with. The final stanza begins with the formerly discussed spondee "Vožd', svetom". In the context of Ivanov's translation (i.e. without reference to the original), the word "Vožd' " seems to refer to Christ, since there is no other antecedent. Furthermore, the word "vožd' " is etymologically related to the verb "vesti" and therefore recalls Lidija's promise that "Ego svet tebja *vedet* ko mne". These connotations become even more explicit in a passage from the diary entry of the next day. Lidija 'writes': "On tebja vodit vožatyj... Morem vedet v dal' obetovannuju tebja, gde My vmeste budem..." and "On tebja vedet v obetovannuju dal' ". Again, the emphasis on forms of the word "vesti" ("vodit", "vožatyj", "vedet") is present. In addition, the diary entry uses certain concepts that come directly from Novalis (and are faithfully rendered in the translation). The image of travel by water ("morem vedet" - "by sea" - recalls Novalis' "zieht Dich auf den Strand" and Ivanov's own "beret tebja na breg"). The repeated "obetovannuju dal' " echoes the translation, which used the same phrase to render Novalis' "gelobte Land", - "obetovannuju" being an exact rendition of "gelobt" (in the sense of "promised") and the ubiquitous "dal' " being a partial anagram of "Land". Thus, the connections between diary, poem, and translation become unmistakable.

It is not a literary critic's duty to evaluate the ontological status of visitations from the dead. Furthermore, the question of whether the diary 'in-

---

[24] ("Her voice: 'You must see the vistas, you must will the Vista. His light leads you to me. I am there, where we see his face reflected. He leads you truly to me...' ")

fluenced' the translation or the translation 'influenced' the diary is not central to the present discussion. Since the exact date of the translation is unknown, such considerations must in any case remain beyond the scope of literary analysis. What is important is the fact that the diary entries complement the poetic translation.[25] As Chodasevič states, the realms of biography and work become inseparably linked, making it impossible to find a dividing line between art and life.

Having established the phenomenon of interference between personal life (diary) and literary life (translation), it must be emphasized that the diaries cannot be expected to furnish all of the 'answers' to Ivanov's many liberties in translation. The majority of changes can, and should, be examined in strictly literary terms. In order to understand the task of Ivanov as translator, it is necessary to consider certain stylistic preconceptions.

In a review of the second part of *Cor Ardens* (Ivanov's third book of poetry, and the one that directly followed his work on the Novalis translations), Nikolaj Gumilev concisely characterizes the peculiarities of Ivanov's poetic style:

> a kto ne znaet stilja Vjačeslava Ivanova s ego toržestvennymi archaizmami, krutymi *enjambements,* podčerknutymi alliteracijami i rasstanovkoj slov, tščatel'no zatmevajuščej obščij smysl frazy?[26]

In a review of the first part of *Cor Ardens* (which directly preceded the Novalis translations), Gumilev notes, "kažetsja, net ni odnogo samogo složnogo priema, kotorogo by on ne znal." [27] What Gumilev describes is, in a word, the tendency which, since Jurij Tynjanov, has come to be known as 'archaist'. In a recent essay, Il'ja Serman, relying on both Tynjanov and Gumilev, has interpreted Ivanov's poetics as that of a twentieth-century archaist.[28]

---

[25] For a situation with numerous parallels, see Roman Jakobson's essay *What is poetry?,* where he discusses the interplay between the diary and the lyric poetry of the Czech poet Mácha. In: W.-D. Stempel, ed., *Texte der russischen Formalisten* II, München, 1972, pp. 395-407.

[26] ("Who does not know Vjačeslav Ivanov's style, with its solemn archaisms, sharp enjambments, emphatic alliterations, and an arrangement of words that assiduously obscures the general meaning of the phrase?") Nikolaj Gumilev, *Sobranie sočinenij* IV, Washington, 1968, p. 297.

[27] *Ibid.,* p. 268. ("It seems that there is not a single very difficult technique that he does not know.")

[28] Il'ja Serman, *Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century,* in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher,* pp. 190-208.

Since the categories 'archaist' and 'innovator' have never been applied to the German literary tradition, it would be a complicated task to determine Novalis' place in such a scheme. However, if we limit ourselves to stylistic considerations, Novalis' poetry as a whole (i.e. with the exception of the *Hymns to the Night*) would certainly tend toward that of 'innovation'. One need only contrast Gumilev's appraisal of Ivanov's style with a typical description of Novalis' *Sacred Songs*:

> **Trotz metrischer Vielfalt ist der Stil der Lieder schlicht, gekennzeichnet durch einfache Wortwahl und kunstlosen Reim...**[29]

It is, in fact, difficult to imagine two poets as stylistically opposed as the Novalis of the *Sacred Songs* and the Ivanov of *Cor Ardens*. Despite Ivanov's outspoken admiration for Novalis as lyric poet, it is inconceivable that he could have failed to notice the stylistic gulf that divided them. It is noteworthy that, in the short introduction he wrote for the publication of a few translations in *Apollon*, he interrupts a paean to Novalis (as an "ogromnoe javlenie novoj obščeevropejskoj, - točnee i opredelennee - christianskoj kul'tury..."[30]) to hint at some of Novalis' weaknesses as a poet:

> **Novalis, sozdatel' pesen i ballad, vmeste prostodušnych i zamyslovato-inoskazatel'nych, romantičeski-pričudlivych i simvoličeski-točnych, *malo pritjazatel'nych i ne vsegda vyderžannych po stilju* i vse že muzykal'no-strojnych i namečajuščich neožidanno-novye vozmožnosti slovesnoj melodii...**[31] **[emphasis mine - M.W.].**

Ivanov's admittedly veiled criticism ("not very demanding and not always stylistically consistent") is neither thematic nor ideological. It reflects an archaist's confrontation with a foreign, far less ornamental, poetic idiom. It is therefore quite curious that Ivanov, in his essay of 1914, singles out the uncomplicated *Sacred Songs* as Novalis' greatest lyric achievement. To understand Ivanov's evaluation, one must recognize extra-textual evidence - namely, the historical reception of these poems. Ivanov points out that, while

---

[29] Kurt Grützmacher, *Zum Verständnis der Werke,* in: Novalis, *Werke,* Hamburg, 1977, p. 248.

[30] *Sobranie sočinenij* IV, p. 182 ("...a colossal event of modern European - or more precisely - Christian culture...").

[31] ("Novalis, the creator of songs and ballads, at once artless and intricately allegorical, romantically capricious and symbolically exact, *not very demanding and not always stylistically consistent* and nevertheless musically harmonious and utilizing unexpectedly new possibilities of verbal melody.")

most of Novalis' work had been forgotten, the *Sacred Songs* had found their way into church services and therefore survived:

> Kružok Stefana George, pribavim, vpervye ocenil Novalisa kak odnogo iz veličajših predstavitelej nemeckoj liriki, čto prežde čuvstvoval tol'ko narod, vvedšij v svoj religioznyj obichod ego 'Duchovnye Stichi'.[32]

The "people" had recognized the songs' greatness. This historical fact completely supports Ivanov's contention (in the theoretical essays, e.g. *Poėt i čern'*) that the poet must link himself to the people. (The fact that an archaic style precludes the possibility of widespread acceptance seems not to have troubled Ivanov in regard to his own poetry.[33])

While Ivanov admired the *Spiritual Songs* on a theoretical level, his translations clearly show that he could not accept them as poetry. The striving for simplicity characteristic of their style was utterly alien to Ivanov's own poetics. The fundamental alternation that takes place in the translations is mirrored in the very title: the German *Geistliche Lieder* ("sacred *songs*") become in Russian *Duchovnye stichi* ("sacred *verses*").[34] Novalis' poems were undoubtedly conceived of as songs ("Lieder") in the most literal sense.[35] As

---

[32] ("The circle of Stephan George, we would add, for the first time appreciated Novalis as one of the greatest representatives of German lyric poetry. Before them, only the people had sensed this, including his *Sacred Songs* into their religious practice.") *Sobranie sočinenij* IV, pp. 253-254.

[33] For more on this Problem, see Johannes Holthusen, *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und russischer Kulturphilosoph,* München, 1982, p. 22, and James West, *Russian Symbolism,* London, 1970, p. 144.

[34] "Duchovnye Stichi" are, of course, a traditional genre of Russian poetry. Throughout his life, Ivanov was interested in this tradition. In a letter from 25/12 April, 1900, Ivanov wrote to M.M. Zamjatina, "Čto, vy, dorogoj drug, prisylkoj vašeju dorogogo podarka [the "present" was an engraving, as the letter goes on to say] popali v samyj nerv nastroenija, vy uvidite iz stichotvornogo priloženija k ėtomu pis'mu - iz sočinennogo mnoju v marte mesjace duchovnogo sticha" (GBL, f. 109, k. 9, ed. chr. 33). ("That you, dear friend, by sending your dear present hit the very nerve of my mood, you will see from the poem I have enclosed with this letter - from the 'sacred verses' that I wrote in March.") (The poem was probably *Stich o svjatoj Gore* [*Verse<s> about the Holy Mountain*], cf. Ol'ga Deschartes' note in Ivanov, *Sobranie sočinenij* I, p. 858.) In 1911, Ivanov was to publish four of his own *Duchovnye stichi* in the Musaget *Anthology,* Moscow, 1911, pp. 81-88. In any case, Ivanov's decision to translate "Lieder" as "stichi" caught Andrej Belyj by surprise. When, in 1910, Belyj wrote a blurb to announce the publication of Ivanov's *Lira Novalisa* he twice mentioned that the collection was to include Novalis' "duchovnye pesni". The word "pesni" was later crossed out (in Belyj's handwriting) and corrected to read "stichi" (GBL, f., 109, k. 12, ed.chr. 29). The publication (by Musaget) was scheduled for August, 1910.

[35] Although it remains uncertain whether the title *Geistliche Lieder* was Novalis' own, there is no doubt about their songlike nature. In a letter to Friedrich Schlegel, Novalis

Ivanov himself was aware, the history of the poems' reception shows that they were indeed sung. (Schubert set a number of them to music.) Ivanov's translations change simple melodies to declamatory tones. The previously discussed translation showed a number of stylistic changes. The following passage is meant to exemplify other, more radical, stylistic 'correctives'. The stanzas come from Novalis' *Ich weiß nicht, was ich suchen könnte:*

Hat er sich euch nicht kund gegeben?
Vergaßt ihr, wer für euch erblich,
Wer uns zu Lieb' aus diesem Leben
In bittrer Qual verachtet wich?

Habt ihr von ihm denn nichts gelesen,
Kein armes Wort von ihm gehört?
Wie himmlisch gut er uns gewesen,
Und welches Gut er uns beschert?

No *On* - užel' vy ne postigli,
Il' vy zabyli, kto byl On?
Kogo na krest za nas vozdvigli?
Kto drevo nes na Lobnyj vsklon?

Sklonjali l' vzor vaš k onym knigam,
Chot' ėcho vnjali l' vy Sloves,
Pod č'im vošli my legkim igom
V svobodu carstvija nebes?

In certain respects, the translation is quite faithful. The meter (iambic tetrameter) and rhyme scheme (alternating feminine and masculine) are retained, as is the interrogative character. Rhythmically, the translation is free of the hyper-metrical stresses that characterized the other example. Even the uncomplicated syntax of the original is retained. (To be sure, the concluding lines of the translation are somewhat more complicated syntactically than the corresponding lines of the original.)

The most obvious differences, however, are on the lexical level. In Novalis' text, the story of Christ's suffering is told as if by a child. References to the Passion are present, but muted. The vocabulary is well within the grasp of an uneducated native speaker. Ivanov's translation, however, reveling in the rich old church Slavonic lexicon, teems with archaisms (e.g. "drevo", "vsklon", "onyj"). Not only is "He" (Christ) capitalized (the first time even italicized), but also a number of words related to Him ("Lobnyj", "Sloves").

---

refers to them as a "Probe eines neuen, geistlichen Gesangbuchs". See Novalis, *Werke in einem Band,* München, 1981, pp. 582-583.

Novalis' "armes Wort" becomes "Slovesa", Logos. The biblical references become specific - "Lobnyj" refers to Golgotha in the Russian bible (the "Lobnoe mesto", cf. John 19,17, Mathew 27,33, Mark 15,22, and Luke 23,33), and the "legkoe igo" ("light yoke") harkens back to Matthew 11,30. The carrying of the cross (referred to metaphorically as "drevo"), is absent in Novalis' text. Furthermore, in Ivanov's version, the crucifixion precedes the carrying of the cross, producing a hysteron proteron (a complicated trope, unthinkable in Novalis' poem).

Yet it is important to recognize that Ivanov's translation is not merely a random concatenation of archaic words. His text is, in fact, more structured than Novalis' original. Ivanov's method becomes apparent through an examination of the poem's phonological level. Novalis, in keeping with a poetics of maximum simplicity, is not particularly concerned with the poem's sound beyond the necessities of meter and rhyme. The lines "Wie himmlisch *gut er uns* gewesen, / Und welches *Gut er uns* beschert?" reveal an additional attempt to organize the phonological material. In the context of the adjective "gut" ("good"), the noun "Gut" (ordinarily meaning "possessions") takes on an added connotation of "goodness". One might even go so far as to include "gewesen" and note an alliteration. However, these alliterations are the furthest Novalis goes toward developing the phonological level.[36] Ivanov, in contrast, relies heavily on paronomasia, using the phonological level to underscore the semantics.

The passage centers on Christ, who is never referred to by name, but rather as "he". In Russian versification, pronouns ordinarily are not stressed. Since "He" is of primary importance, Ivanov's task as translator is to see that the pronoun receives sufficient emphasis. For this reason, "on" ("he") is italicized the first time it appears.[37] The second occurrence is at the final foot of the line, a position which is always accented in Russian. Hence, the pronoun demands stress both times. Furthermore, the second occurrence is at the rhyme word, which causes the syllable "on" to recur in the stanza's final word "vsklon". This word, exceedingly unusual, from context means mountain (it is clearly Golgotha) and thus also refers directly to "on" (Christ). Ivanov's wordplay does not end there; it goes beyond the stanzaic boundary. The next

---

36 For another example of the same phenomenon, see, in the preceding stanza, "Wer uns zu *Lieb*' aus diesem *Leb*en...".

37 The fact that it is also capitalized is not poetic license. In the Russian tradition, it would simply be heretical n o t to capitalize "He" when it refers to Christ. In Novalis' time, German spelling was extremely free. It is therefore not surprising that he does not capitalize pronouns referring to God.

stanza begins with an apostrophe to the "audience" ("Sklonjali l' vzor *vaš*...?"). "Sklonjali", the initial word of the stanza, is grammatically governed by the understood "you". Yet through paronomasia (as an anagram), it also refers back to "vsklon" and therefore to Christ. Finally, the syllable recurs in the archaic "onym". While "onye" ordinarily means "those", the recurring emphatic "on" of the previous stanza forces an added association. "Onyj" here, through paronomasia (and false etymology), connects it to "on", thereby obtaining the meaning "pertaining to Christ". "Onye knigi" in short, are not simply "those books", but also "the books about Christ" (the gospels).

What is the source of this intricate wordplay? It is worth remembering Ivanov's own o r i g i n a l poetry. In *Pilot Stars,* he had used the same device in a very similar semantic constellation: "Ach! ne Zemlja, - deti, vam mat' - Golg*o*fa / S *onogo* dnja, kak umer *On*! / S nim umerla, deti, Zemlja! *O*, deti!" [my emphasis - M.W.].[38]

To a Russian reader, the verses of Novalis' *Duchovnye stichi* certainly make a strong case for the closeness of German Romanticism and Russian Symbolism. In such carefully organized, heavily 'orchestrated' translations, Novalis begins to sound just like a Russian Symbolist - in fact, like Vjačeslav Ivanov. In the above examples, we have demonstrated how 'biographical' (the diaries) and 'poetic' (stylistic and semantic) considerations influenced Ivanov's translations. A final, particularly extravagant example shows how these two factors operate together. To a reader familiar with Ivanov's work, the symbol of a burning heart has obvious associations. Since this image has been discussed in depth elsewhere, I will only sketch its significance here.[39] Drawn from the Bible and Dante, the "cor ardens" is one of a limited number of fundamental symbols in Ivanov's lyric poetry. In Ivanov's terminology and usage, a symbol is multi-valent and therefore not tied to a single signification.[40] Thus an attempt to define t h e meaning of the burning heart in the

---

38 *Sobranie sočinenij* I, p. 551. Ivanov uses the same device in the fifth of the *Hymns to the Night,* in the famous and much-disputed passage where Christ gives his 'spirit' to a singer from the Orient. In Novalis, "Von ferner Küste, unter Hellas heiterm Himmel geboren, kam ein Sänger nach Palästina und ergab sein ganzes Herz dem Wunderkinde: 'Der Jüngling bist du...'" In Ivanov's version: "I s dal'nych beregov prišel pevec, / Pod jasnym nebom ėllinskim roždennyj, / I *ot*roku vsju dušu *ot*dal *on*. / Ty *on*yj junoša..." [my emphasis - M.W.].

39 For a thorough discussion, see Pamela Davidson, *op. cit.,* pp. 195-200.

40 See the opening of *Two Elements in Contemporary Symbolism*: "Esli simvol - gieroglif, to gieroglif tainstvennyj, ibo mnogoznačaščij, mnogosmyslennyj." ("If a symbol is a hieroglyph, then it is a mysterious hieroglyph, since it has many meanings and many senses.") *Sobranie sočinenij* II, p. 537.

work of Ivanov would be doomed to failure. Its ultimate 'meaning' is the sum of various significations which include reverence, love, death, and resurrection. In addition, the image has obvious personal associations for Ivanov. In the dedication to *Cor Ardens*, both Ivanov and Lidija are characterized by burning hearts: Ivanov refers to his own "plamenejuščee serdce" and to Lidija's "ognennoe serdce" (*Sobranie sočinenij* II, p. 225). The image also recurs in a dream recounted in the diary entry of June 15, 1908, in which Lidija holds a burning heart ("pylajuščee serdce") (*Sobranie sočinenij* II, p. 772). Thus it becomes evident that this basic literary symbol is endowed with unmistakably biographical overtones.

Most remarkable is Ivanov's readiness to transfer this extremely personal symbol from his own poetry to his Novalis translations. The image of a burning heart is suggested five times in the Novalis translations, although it is absent from the originals.[41] To give the simplest example: in the final poem of the *Hymns to the Night*, Novalis writes, "Das Herz ist satt - die Welt ist leer". Ivanov renders the line "Mir pust i v serdce net ognej". In short, half of the line ("Die Welt ist leer" - "the world is empty") is translated precisely. The other half is altered: "Das Herz ist satt" ("the heart is sated") becomes "v serdce net ognej" ("there are no fires in the heart"), thereby calling to mind the burning heart. On the one hand it can be argued that Ivanov does not depart radically from the meaning of the original. He seems merely to have selected a more colorful image. Yet for the reader acquainted with Ivanov's symbolic world, the change is indeed radical. By introducing the image of a burning heart, Ivanov personalizes the translations, adding a level of autobiographical and literary signification foreign to Novalis. The fact that the same phenomenon occurs repeatedly indicates that the change is not coincidental.

The added "burning heart" concisely demonstrates how Ivanov's translations from Novalis are mediated by personal concerns and poetic convictions. Such techniques force one to redefine traditional notions of 'cultural succession'. The closeness between German Romanticism and Russian Symbolism cannot be understood in strict chronological terms. Rather, one must take into account a certain reciprocal motion. Romanticism undoubtedly 'influences' Symbolism, but Symbolism simultaneously 'influences' Romanticism. In Ivanov's translations, Novalis is recreated in the image of a Russian Symbolist. This does not mean, however, that Ivanov's reading of Novalis is polemic. Rather than negating Novalis' meaning, Ivanov's translations serve to heighten a resemblance that already exists. In this

---

41 See *Sobranie sočinenij* IV, pp. 194, 196, 198, 214, 238.

sense, one can define Ivanov's task as helping Novalis to speak the language of Russian Symbolism. The 'Russian' Novalis proclaims his old message in the declamatory tones, complex syntax, and personal imagery of Vjačeslav Ivanov.

JAMES WEST · SEATTLE

Ivanov's 'Minotaurs of the Mind': Myth, Ecstasy and Reason in the Religious Experience

While the depth of Vjačeslav Ivanov's classical learning is well attested,[1] and the extent to which he drew on the heritage of the ancient Greeks in his philosophical and religious thought is generally obvious, much remains to be said in detail about the ways in which Ivanov's 'Hellenism' differed from the enthusiasm of more conventional European scholars and *literati*. The fact that Ivanov could temper his avowed debt to Nietzsche with the wealth of classical scholarship displayed in his *The Hellenic Religion of the Suffering God*[2] has tended to make unquestionable the assumption that he arrived at his interpretation of ancient Greek mythology and religion through the prism of the classical scholarship of his formative years in the 1890s - a period when classical studies were indeed at a remarkably high level of development, and much outstanding work was being done in the areas that interested him. Certainly Ivanov owed a great deal to interpretations of the classical heritage that he openly admired - Nietzsche's and Goethe's are only two examples. However, he was in some crucial ways closer to Schiller than to either,[3] and the core of his thought - his psychology of religion, which is also the foundation of his theory of knowledge - betrays a debt to the Greeks that is direct,

---

1 See Vasily Rudich, *Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity,* in *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher,* New Haven, 1986, pp. 275-289, and *Trudy Vjačeslava Ivanova o religii Dionisa v perspektive nauki dvadcatogo veka,* unpublished paper delivered at the Second International Conference on Vjačeslav Ivanov, Rome, 1983.

2 *Ėllinskaja religija stradajuščego boga* appeared in the journal *Novyj Put'* 1904, No. 1, 2, 3, 5, 8, 9, and, with the title *Religija Dionisa,* in *Voprosy žizni* 1905, No. 6, 7. References here are to *Ėllinskaja religija* and the relevant journal issue. The extremely welcome volume of Aeschylus' tragedies in Ivanov's translation, published in Moscow in August 1989, contains parts of both *Ėllinskaja religija...* and *Dionis i pradionisijstvo.*

3 Schiller, Ivanov held, was distinguished from his contemporaries by "the Dionysian power that held instinctive sway over him". See *Novyj put'* 1904, No. 2, p. 62.

unmediated by Nietzsche even if initially inspired by him,[4] and indeed at odds with the attitude to the religious beliefs and practices of the ancient Greeks that prevailed in classical scholarship, with few exceptions, throughout Ivanov's lifetime. In this respect he proves to have had not just a depth of understanding, but a *kind* of understanding of Greek religion that could probably not have been fully appreciated until after his death, as well as an ambition to distill from the Greek experience a quality that his own age needed in order to bring about the transformation upon which its spiritual survival seemed to him to depend. What defines Ivanov's Hellenism, and was it unique?

The Minotaur of the title of this essay makes its baleful appearance in the labyrinth of the soul in Ivanov's *Anima*, first published in 1935:

> In den dunklen Gängen des Seelenlabyrinths, wo die Ekstase hinlockt, haust Minotauros und lauert dem Wanderer auf, eine Zwittergestalt aus Entsetzen und Raserei.

Anima was offered as a translation into German of the essay *Ty esi*, published twenty-eight years previously, but it is not a translation in any normal sense of the word, and the ways in which it goes beyond its original offer valuable insights into Ivanov's interpretation of Greek religion as a force for our own time.

In *Anima*[5] Ivanov describes in mythopoeic language the central process of the human religious mind as he conceived it in the light of Dionysiasm. Both the title and what one might call the 'mythical vocabulary' have changed, under the unexpected influence of Paul Claudel:[6] the essay is about the ecstatic state in which believers may rise above their subjective, relativistic and divided selves to experience the objective, absolute and whole world of the spirit, but Eros and Psyche have been replaced by Animus and Anima as the male and female, rational and non-rational principles that govern human consciousness. Striving for the absolute, able to grasp it intellectually but not to experience it, the Animus conjures from within itself a divinity in its own image, "seinen göttlichen Doppelgänger". To experience what lies beyond the senses, the Animus requires the assistance of the Anima, the embodiment of love as opposed to reason, a need which Ivanov sees reflected in St.

---

4 The power and scope of this initial inspiration is made very clear in Ivanov's *Autobiographical Letter* to Vengerov. See Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Brussels, 1971 -, II, p. 19-20.

5 *Sobranie sočinenij* III, p. 270-293.

6 See Olga Deschartes' note in both articles in *Sobranie sočinenij* III, p. 745-746.

Paul's strictures on the value of understanding without love. The self-transcendence that will bring the Animus to experience the world of the spirit in union with the Anima is "die Wiedergeburt des Animus - in Gott - als Gott", a motif occurring in the ancient cults of Dionysus, Orpheus, and Osiris, and in Christianity, with the Anima playing variously the role of nursemaid (the *bacchantes*, or Hippa of the Orphic myth) or mother of the re-born god: "die Geburt Christi in der Menschenseele ist ein wohlbekanntes Motiv der christlichen Mystik". The paradoxical process by which the Animus attains knowledge of the transcendence of God through inner experience is 'mystical death'. At this point Ivanov has introduced a word that suggests another mental sphere - *knowledge* - and he immediately embraces its implications. Reason, far from being excluded from this process, must accompany the soul in its passage from madness through death to a higher self-knowledge, as a safeguard against dissolution and loss of the self in the ecstatic experience. In this transition reason itself must undergo a parallel transformation, becoming a 'mystical reason' that belongs in the borderland between the 'psychological-subjective' and the 'ontological-objective', and enjoys the same autonomy as Kant's practical reason. Where it differs from the latter is that belief in God is a moral imperative for Kant's practical reason, whereas for Ivanov's mystical reason it is an existential necessity: without the "thou art" that acknowledges and accepts the existence of the deity, there is for Ivanov no self-knowledge, and hence no proper existence. In the resolving moment of ecstasy, the soul is dangerously close to madness - and the madness would consist in suicidal refusal at this point to affirm the existence of God. This is the danger represented by the Minotaur, and the shield against it is "ein Vorrat lebendigen Glaubens". There follows a restatement of this position in Christian theological terms, linking it point by point to John XIV, 23.

The final section of *Anima, Die Anima geopfert,* is an acknowledgement of Nietzsche that is also the ultimate criticism of the master.

Aside from the central idea of spiritual experience attained by self-transcendence in the fusion of reason, love and faith, *Anima* shares with the earlier essay the use of its findings to elucidate key passages of the New Testament. What distinguishes the later piece is the emphasis on the dangers of the irrational, the formulation of a 'mystical reason' operating on the borderline between the rational and the irrational, the reckoning with Nietzsche that ends the essay, and a slightly surprising degree of closeness to certain parts of *The Hellenic Religion of The Suffering God,* which was published some two years before even *Tyesi*.

In the introduction to *The Hellenic Religion*, Ivanov outlines the contemporary views of Greek religion with which he takes issue, and also offers a concise account of how they arose. The key issues are rationalism as opposed to ecstatic experience, optimism as opposed to pessimism, the question of whether the cult of Dionysus was originally Greek or an 'oriental' borrowing, and the nature of the link between Christianity and Dionysian religion. Ivanov cites Diodorus Siculus to the effect that the legendary Greek healer Melampus (in Ivanov's view a hypostasis of Dionysus himself) brought from Egypt "the purification rites ascribed to Dionysus" and "the whole of the sacred legend of the sufferings of the gods". He reads this passage not for its indication of the non-Greek origin of Dionysiasm, but as evidence of the wide distribution of a body of legend concerned with the sufferings of the gods and their derivation from the Dionysian idea. The earliest Christian writers, he continues, were fascinated by the abundance of legends about "the sufferings, flights, madness and death of gods", but used them to demonstrate the error of paganism. They were guided by a long-prevalent Latin spirit opposed to the unruliness of Greek customs and beliefs:

> Rassudočnye i ustojčivye v vichre affekta rimljane ne umeli priobščit'sja grečeskim ėkstazam. Rimljane, v č'ich glazach božestvo bylo tol'ko nepodvižnym, v sebe neizmennym ponjatiem, odarennym logičeski prisuščej emu dejstvennoj siloj, - čej antropomorfizm nikogda ne šel, v istinno-narodnom predstavlenii, dal'še olicetvorenija otvlečennoj idei, - ne mogli prinjat' boga s oblikom stradajuščego čeloveka. Orgiazm byl im gluboko neprijazen...
> (The Romans, rational and stable in the whirlwind of emotions, could not accommodate the Greek ecstasies. The Romans, in whose eyes the divinity was only a fixed and inherently unchangeable idea, on which was bestowed the active force that logically belonged to it, - whose anthropomorphism never went beyond the embodiment of an abstract idea - could not accept a god under the aspect of a suffering human. Orgiasm was profoundly distasteful to them...)

Dionysius of Halicarnassus leaves us in no doubt that the origin of this Greek 'orgiastic' trait so offensive to the Romans was the cult of Dionysus.

Ivanov next alludes broadly, in a succession of rhetorical questions, to the attempts of European scholarship to find Greek civilization, in its essence and as a whole, innocent of the taint of orgiastic madness, by holding that Dionysiasm is either a secondary, late and decadent phenomenon, restricted to a few cults, such as Orphism, or a few locations, such as Phrygia and adjacent Asia minor, or a few peoples, such as the Thracians, who some suspect

> taught the Hellenes ... their barbarous beliefs, infecting them with their dark unruliness which the illuminating power of the Hellenic genius transformed into Bacchic spirit filled with the affirmation, enjoyment and celebration of life.

Not all authorities, Ivanov laments, are prepared to agree that the Greeks were always Dionysiac, that from the earliest times they did not celebrate only life, that they deified suffering and death and incorporated it into their religious synthesis, and that tragedy is "the culmination in art of the idea of divine suffering". Wilamowitz insisted that suffering was not a part of Dionysiasm in its original form; hence tragedy is inherently alien to Dionysiasm, and only Attic tragedy fortuitously developed in association with the rituals of Dionysian festivals. Ivanov takes up this point:

> Recent scholars who see the tragic principle in imitative re-creation of the sufferings of Dionysus, are influenced in this judgement by the analogy of the Christian mysteries which represent the birth and passion of Christ. They are, according to Wilamowitz, unable to accustom themselves to the idea that there can be a religion without a sacred history and a sacred book. What follows is by way of justification of my opinion to the contrary. But even here one may note that the impression of an analogy between pagan and Christian liturgy is not necessarily illusory; perhaps it is a reminder of a real kinship between these phenomena, of the invisible bond of some kind of historical legacy. And is not Wilamowitz himself guilty of a misleading transference of the characteristics of historical Christianity to the ancient world when he speaks of the necessity of a sacred history for the conception and the cult of the suffering god? The task of these essays is to elucidate the extent to which Dionysus was originally and primarily the god of suffering, the god of "passion" (πάθη), as the Greek language denotes this divine martyrdom - an expression which has passed from the Dionysian cult into the Christian.

His aim thus defined, the meticulous scholar of Greek religious consciousness yields for a moment to the poet-thinker who *experienced* that consciousness and wished to bring it alive for his generation:

> Dionisiazm - religija strastnaja sredi grečeskich vzaimno sovmeščajuščichsja i perepletajuščichsja religij, i pri tom - religija pobedonosnaja, podčinivšaja sebe ostal'nye, vospreobladavšaja v grečeskom religioznom soznanii, naloživšaja glubokuju pečat' na vse javlenija grečeskogo genija, religija Grecii po preimuščestvu, sintez i poslednee slovo grečeskoj kul'tury, temnyj i složnyj fenomen vselenskogo značenija, ogromnaja zagadka i zadača, odinakovo važnaja dlja urazumenija našego prošlogo (ibo grečeskoe prošloe - naše obščee prošloe) i otkryvajuščichsja pered nami novych i nevedomych putej ducha.
> (Dionysiasm is a religion of passion[7] among the overlapping and intertwining Greek religions, and at the same time a triumphant religion, which subordinated to itself all the others, and became dominant in the Greek religious consciousness, leaving a profound mark on every manifestation of the Greek genius; it was the Greek religion *par excellence,* the synthesis and the last word of Greek culture, a dark and complex phenomenon of universal significance, a vast riddle and challenge, of equal importance for

[7] The word "strastnaja" here does not have the stress marked, but in similar contexts Ivanov often has it end-stressed, and "passion" should clearly be understood in the religious sense.

> the understanding of our past (and the Greek past is our common past) and of the new and uncharted ways of the spirit that are opening before us.)

Such a view, Ivanov concludes, brings us face to face with the fundamental misconception that obscures the significance of Greek religion for the modern world. He cites in illustration Nietzsche's exclamation of amazement and agony at the thought that the Greeks - the people to whom we have so long looked for the supreme example of how to live in this world - should have been pessimists.[8]

Thus in defining his objectives in *The Hellenic Religion* Ivanov pitted himself openly against what he saw as misunderstandings of Greek religion at all levels, from popular misconception to scholarship biased by rationalism or Christianity or both - misunderstanding even on the part of Nietzsche, to whom he owed an inspiration that bordered on revelatory experience.

The polemic with Nietzsche illuminates Ivanov's Hellenism in an interesting way. Ivanov wished to restore to their proper places the irrational consciousness and the concept of suffering and sacrifice, without relinquishing the triumphs of reason, and without letting hopelessness and loss of faith be the price to pay for true self-awareness. A quarrel with Nietzsche is inherent in such an ambition. In his article *O suščestve tragedii* (1916) Ivanov reproaches Nietzsche for his pessimism, for succumbing to the notion that the Dionysian cult offers no consolation and no hope of immortality, and that the Greek view of life is an essentially aesthetic phenomenon.[9] Interestingly, in *The Hellenic Religion* Ivanov only half rejects this position: he acknowledges that the Greeks appear pessimistic if their world is viewed from a modern point of view, but insists that the Greek pessimism, if properly understood as a willingness to embrace death in a philosophy of life, is more akin to optimism - "they were optimists, as opposed to the profound dissatisfaction of our romanticism. But this was an ideal optimism, abstract and aesthetic." [10] However, what he means by 'aesthetic' here is a function of his own Hellenistic philosophy rather than received contemporary usage. For Ivanov, as for the ancient Greeks, it is in the aesthetic perception that the opposites of life and death are reconciled:

---

8 *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 1, pp. 110-116.

9 A point emphasized by Heinrich Stammler in his *Ivanov and Nietzsche,* in: *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher,* pp. 300-301.

10 *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 2, p. 72.

> The Greeks grasped this religion not as a religion of optimism and consolation... but as a way of neutralizing their pessimism.[11]

But this is not the crux of Ivanov's quarrel with Nietzsche, whom he reproaches, later in *The Hellenic Religion*, with something a good deal more serious than pessimism, a failing that had achieved epidemic proportions in modern times:

> [Nietzsche] sprang from the seed from which are born the founders of religions; but the seed fell on the barren ground of contemporary ignorance of God, and withered as soon as it sprouted. He wished to be true to Earth, but no longer recognized the divinity made mortal; and took up his place upon it as the lifeless throne of the god-man, as he presumed, in his violence against God, to reign on the throne left empty by the Creator...[12]

It is this reproach that Ivanov takes up, in different language but at greater length and more explicitly, in the concluding paragraph of *Anima,* where he characterizes Nietzsche's life as a mystical experience the fulfilment of which was ultimately denied him: "Seine zarte und liebebedürftige Anima zerschellte am einsamen Trotz seines gottesflüchtigen Geistes." Nietzsche, in other words, attained the state of mystical ecstasy, but, for want of faith, betrayed reason too and failed the 'trial by Minotaur', falling prey to madness of the mortal variety. The indictment of Nietzsche in *Anima* has a subtle sting to it: the mythopoeic language in which Ivanov describes the danger-fraught progression of the transcendent soul from a lower to a higher plane of existence is more than faintly Nietzschean - reminiscent, indeed of particular passages of *Also sprach Zarathustra.*[13]

The most difficult part of Greek ecstatic religion for the post-medieval European to embrace is not the pessimism - modern civilization is after all accustomed to the discomfort of several varieties of this spiritual affliction - but the irrational component, the 'madness'. Here the latterday vision is peculiarly distorting, for it sees madness only as a threat to the bastion of reason on which civilization depends.[14] Ivanov was entirely in tune with the Greek view in differentiating the undirected madness that is an affliction from the directed madness of religious ecstasy, which is purifying and heal

---

11 *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 2, p. 74.

12 *Ėllinskaja religija,* in *Voprosy žizni* 1905, No. 7, pp. 140, 141.

13 For example, *Zarathustras Vorrede,* Section 4.

14 For a widely known consideration of this point, see Michel Foucault, *Folie et déraison,* available in English translation as *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason,* New York, 1965.

ing - the 'ὀρθῶς μανῆναι', which he translates as "pravil'noe bezumie". For Ivanov the ultimate strength of the Greek religious mind lay in this ability to turn madness to good effect in the context of ecstasy, and he challenges the modern world to match it:

> Presleduja ideal "pravogo bezumstvovanija", ėlliny ne bojalis' približat'sja k ognennomu morju religioznych ėkstazov. Tonkaja čerta razdeljala spasitel'noe i gibel'noe dejstvija strašnoj dionisičeskoj stichii. Oni nachodili upoenie na kraju ėtoj bezdny, v uragane orgii, v dunovenii istuplennogo boga. Dolžno li smotret' na dionisičeskuju maniju, tol'ko kak na patologičeskij fenomen otdalennych vekov, nyne, k sčast'ju, uže ne moguščij vspychnut' v našem vnutrenne ustroennom, uporjadočennom mire? Ili my ešče sposobny k ėtomu zaraženiju, k ėtomu bezumiju, i - esli *da* - dolžno li ob ėtom pečalit'sja, ili ėtomu radovat'sja?
> (In pursuit of the ideal of the 'righteous madness', the Greeks were not afraid of the fiery sea of religious ecstasy. A thin line separated the healing and the destructive forces of the terrible Dionysian element. They found rapture on the brink of this abyss, in the orgiastic storm, in the wind that blew from the frenzied god. Should we regard this Dionysian madness only as a pathological phenomenon of a bygone age, mercifully no longer able to flare up in our inwardly oriented, ordered world? Or are we capable of being infected with this madness, and if so, should we regret this, or rejoice at it?)

He speaks with hope of the possibility that we may yet rediscover tragic ecstasy in the spirit of such music as "the only modern dithyramb, Beethoven's Ninth Symphony".[15]

If even Nietzsche, in Ivanov's view, could not grasp the ultimately positive truth and wisdom of Greek religion, what chance had more conventional scholars, whose judgements were based almost exclusively on the 'reason' defined by the latinized Christian intellectual heritage of Europe?

The Christian civilization of Western Europe from the Renaissance onwards was increasingly inclined to find support for its burgeoning rationalism in the more scientific side of the Greeks' expression of their experience, and also to misjudge the religious components, since to take them seriously would detract from the image of the Greeks as a model rational civilization. Thus Friedrich Pfister, in the generation of Ivanov's teachers, held that Homeric religion was only an invention of the poets, "as detached from real life as the Homeric poetic language".[16] In the generation roughly co-eval with Ivanov, Maurice Bowra, who saw the Greek gods as "a delightful, gay invention of poets", and not as a real religion,[17] acknowledged that *erôs* "extends

---

15 *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 3, pp. 49-51.

16 F. Pfister, *Katharsis,* in: Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* Stuttgart, 1894- , Supp. Band VI, p. 159.

17 C.M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad,* Oxford, 1930, p. 222.

its meaning far beyond physical desire to many forms of intellectual and spiritual passion", but he held that "these different forms of *erôs* agree in making it a power which drives a man to throw his full personality into what he does, which sustains him in his powerful exertions and impels him to unusual efforts, which sets his intelligence fully and actively to work and gives him that unity of being, that harmony of his whole nature, which is the spring of creative endeavour" [18] - in other words, it is the power that drives the balanced, reasonable hero of the Greek myths as they were re-mythologized by the Europeans of the Age of Reason. Writing in 1946, Henri Frankfort distinguished the 'rational' thought of the Greeks and later Europeans from the 'mythopoeic' (and by implication inferior) thought of the ancient Egyptians, the Semites and modern pagans.[19] Other scholars at this time were sounding a more cautious note; Bruno Snell, for example, in *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg, 1948) wrote that "a proper understanding of the origins of Greek thought remains difficult because all too frequently we measure the products of early Greece by the fixed standards of our own age" [20] - not, incidentally, a new reproach, for it was articulated as early as 1869 by John Ruskin in *The Queen of the Air*, but one which had not been widely heeded in the intervening years. Acknowledgement of the dangers of hindsight does not of course amount to a re-evaluation, and even less a correct understanding of Greek religion. Ivanov did not need such warnings; he took Greek religion seriously, not simply as a religion demanding respect in its own right, but as essential to the evolution of Christianity itself. Even here he differs from other twentieth-century classical scholars who have approached the subject more sympathetically, for it is precisely the irrational element that he strove to restore to the latinized civilization of which his age was a culmination. E. R. Dodds, as he traces the evolution of certain Greek religious ideas from the archaic period onwards, from 'shame-culture' to 'guilt-culture', points to the possibility that the notions of sin and atonement arose from the Greek idea of catharsis; he is still seeking the precursors of modern European (essentially rational) ideas of Christian morality, and of the agency of the deity in imposing them. Ivanov in his work on the history of Greek and Christian religion was not simply trying to fathom the origins of *the modern form* of

---

18 C.M. Bowra, *The Greek Experience* (1957), New York, 1969, pp. 196-197.

19 H. and H.A. Frankfort, *Myth and Reality,* in *The Intellectual Adventures of Ancient Man,* Chicago, 1946, pp. 3-27, cited in: Martin Bernal, *Black Athena,* New Brunswick, 1987, p. 390.

20 Bruno Snell, *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature,* New York, 1980, p. V.

Christian cultures; he did not entirely accept that form, and was trying to restore to the culture of his age the originally Dionysian aspects of Christianity (and of European philosophy) that needed to be rescued without apology from the disdain into which they had lapsed in modern times. Ivanov went generally further than the classical scholars who began in the 1950s to re-evaluate a Greek heritage that had been distorted by its European inheritors, and he is much closer to the spirit in which more recent investigations of Greek religion have been conducted.

A useful comparison can be made between Ivanov's positions and those of Walter Burckert, whose *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, published in 1977, is perhaps the most highly regarded of the newer histories of Greek religion. Introducing his most recent findings in his *Ancient Mystery Cults* (1987), Burckert points to three "stereotypes or preconceptions in the study of the so-called mystery religions that must be challenged, since they lead to half-truths at best, if not to downright misunderstandings".

The first of these is the idea that "the mystery religions are ... typical of late antiquity ... when the brilliance of the Hellenic mind was giving way to the irrational, heading as it were for the dark Middle Ages". Burckert observes that though some of the mystery religions are known to have been *established* in late Roman times, the cult of Eleusis had an uninterrupted history of a less formal kind from the sixth century B.C., and the Dionysian mysteries, which were more widespread, appeared only slightly later. The second stereotype is that "the mystery religions are Oriental in origin, style and spirit". Though individual components of the relevant *myths* may be Egyptian or Iranian, the *cults* in question appear to have arisen at an early stage in the Greek world - except that Dionysianism was so widespread that it may be found "everywhere from the Black Sea to Egypt and from Asia Minor to southern Italy". Clearly Burckert would support Ivanov's contention, articulated most clearly in his *Dionysus and Pre-Dionysiasm*[21] that Dionysiasm as such can with justification be called a Greek phenomenon, whatever the mythical pre-history of Dionysus. The third misconception, in Burckert's view, is that the ancient mystery religions are "preparatory or parallel to the rise of Christianity". Like Ivanov, Burckert points to the fact that some early Christian writers were aware of these parallels and used this knowledge to condemn them, but he warns: "The constant use of Christianity as a reference system when dealing with the so-called mystery religions leads

---

[21] *Dionis i pradionisijstvo*, Baku, 1923. See Vjačeslav Ivanov, *Ėschil. Tragedii*, Moscow, 1989, p. 351-450.

to distortions as well as partial clarification, obscuring the often radical differences between the two." Burckert prefers not to regard each of the ancient mystery cults as a 'religion' in its own right, in the modern sense, but rather to see them all as "trends or options within the one disparate yet continuous conglomerate of ancient religion". Ivanov, too, attached central importance to the synthetic character of Greek religion.

Burckert warns that "it is also quite misleading to associate mysteries with mysticism in its true sense, that is, the transformation of the consciousness... It is only through a complicated development of Platonic and Christian metaphors that the word *mystikos* finally acquired this meaning, apparently not before the writings of Dionysius the Areopagite", and the etymology of the word (the conventional Latin translation of 'μυστήρια' was 'initia') suggests an emphasis on ceremonial initiation. Though this may make it appear that Ivanov was insufficiently critical and took too much for granted in his assumptions about Dionysian 'mysteries', there is no compelling reason to doubt him; Burckert himself acknowledges elsewhere that "the basic idea of an initiation ritual is generally taken to be that of death and rebirth", emphasizing the near identity of the historical 'initiation' cults with some form of the particular 'mystery' that was central to Ivanov's enquiries. Burckert's summary definition of the mystery fits extraordinarily well with Ivanov's formulations, and indeed echos the wording (and no doubt the prevalent Greek usage underlying it) that Ivanov employs in *Ty esi:* "Mysteries were initiation rituals of a voluntary, personal, and secret character that aimed at a *change of mind* through experience of the sacred."[22] Burckert concludes:

> To sum up, there is a dynamic paradox of death and life in all the mysteries associated with the opposites of night and day, darkness and light, below and above, but there is nothing as explicit and resounding as the passages in the New Testament, especially in Saint Paul and in the Gospel of John, concerning dying with Christ and spiritual rebirth. There is as yet no philosophical-historical proof that such passages are directly derived from pagan mysteries; nor should they be used as the exclusive key to the procedures and ideology of mysteries.[23]

This matches Ivanov's analogic approach to the Dionysian heritage in Christian belief and ritual, exemplified in the introduction to *The Hellenic Religion*.

---

[22] Walter Burckert, *Ancient Mystery Cults,* Cambridge, Mass.-London, 1987, pp. 2-11, 74-75, and 99 (italics mine), and Ivanov, *Sobranie sočinenij* III, p. 267.

[23] Burckert, *op. cit.*, p. 101.

The emphasis in Ivanov's Hellenism - whether he was in the expository or the evangelical vein - was always on the synthesis of the elements of which Dionysian religion was composed.[24] It is hardly surprising to find that this 'žaždа sinteza' is to be discerned throughout his thought; in the philosophical context (which in Ivanov's case is scarcely to be differentiated from the religious context) the ideal relationship he posited between reason and the irrational was not a *balance* between two forces that exist separately from each other, but a *synthesis* of two impulses that may be labelled separately in either mythological or rational language, but have no meaningful existence independently of each other, and whose union can only be expressed in the symbolic language of myth. It is important to grasp this distinction in order to understand Ivanov's position in the history of the latterday interpretation of Greek religion, which has been obscured by three factors.

One factor is the unorthodox language of his philosophical essays. If an idea can only be expressed in mythopoeic language, what leads up to it cannot be couched entirely in the language of rational analysis, and in Ivanov's case it often was not; this is perhaps the most important of the respects in which he was a 'Hellene'. In one of the most perceptive historical observations in *The Hellenic Religion* he points to the fact that Greece did not develop a strong priesthood, and gives this as reason why her culture did not produce great works of religious philosophy:

> ... the weakness of the priesthood, which was not conducive to the development of the profound mystical and speculative principles that are presented in embryonic form in the fragments of Hellenic 'theology', favoured the blossoming of art, poetry and scientific philosophy. The potential of the Greek priesthood was realized in the creation of Apollonian religion.[25]

In effect, Ivanov is saying here that the history of Greece, by discouraging the development of a fully-fledged theology, contributed to the principal subsequent misunderstanding of Greek religion, the difficulty later ages had in taking seriously a religion that had no major sacred text. The problem is exemplified by Erwin Rohde:

> Greek religion ... had no sacred books *from which we might determine the inward meaning and interconnection of the ideas* with which the Greeks approached the gods created by their faith. The central essence of the religion held by the Greek people, *in*

---

[24] See Prot. Kirill Fotiev, "*Dionis i Pradionisijstvo*" *v svete novejšich issledovanij,* in *Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov,* Florence, 1988, II, p. 167.

[25] *Ėllinskaja religija,* in *Voprosy žizni* 1905, No. 7, p. 125.

> *spite of the absence of conceptual formulation* - or perhaps because of it - preserved its original character to a remarkable degree: the *speculations and fancies* of Greek poets continually refer to this central nucleus.[26] [Italics mine].

Ivanov refers to this passage with approval in *The Hellenic Religion*,[27] but the effect of his own contribution is to render invalid for the discussion of Greek religion the language that is italicized here.

Another misleading characteristic of Ivanov's Hellenism is the frequency with which he elucidates the New Testament by parallels with Dionysian religion. This does *not* result from, or result in, distortions of the character of the most fundamental of the Greek mysteries. He was a Christian, but he was not guilty, as so many were, of projecting back into history either specifically Christian values or the received concepts of what a 'civilized' religion should be.

The final obstacle to the appreciation of Ivanov's hellenism is his constantly renewed invitation to *experience* the spirit of Dionysiasm. Despite some contemporary assertions to the contrary, he was not a neo-pagan, like Walter Friedrich Otto, and it is a mistake to see his invitation as pagan evangelism; rather, he understood perhaps better than anyone that ultimately Greek religion is experiential in a way that sacralizes the physical world, and makes the reasonable need for the good order of a 'sacred book' seem arbitrary and irrelevant. The passage from *The Hellenic Religion* cited earlier on the optimism of the Greeks (Note 9) begins thus:

> My proizvol'ny, my mečtatel'ny, my romantiki, my iščem mirov v mire po našej prichoti. Greki znali odin mir i utverždali ego v ego čistejšej forme. Vot pafos ich iskusstva. I v ėtom smysle oni byli optimisty...
> (We are arbitrary, we are dreamers, we are romantics, we seek worlds within our world, as the whim takes us. The Greeks knew one world and asserted it in its purest form. Therein lies the pathos of their art. And in this sense they were optimists...)

If Ivanov had believed that we could be persuaded of this by analytic language alone, there were few who could have done it better. He did not, and unlike so many of the classical scholars who were his contemporaries, he had the courage to face the experience of Greek religion, including the ecstatic element which borders uncomfortably on madness, but which he found no threat to reason bolstered by faith. In one of the *Imagines* of Philostratus there is an observation on the corpse of Pentheus, dismembered by *bacchantes*, which Ivanov might have offered as an epitaph on any of the more

---

[26] From the introduction to the first edition of Erwin Rohde's *Psyche,* Heidelberg, 1893.

[27] *Ėllinskaja religija,* in *Novyj put'* 1904, No. 9, p. 60.

typical classical scholars of his day: ἐμαίνετο δὲ αὐτὸ τὸ μὴ μετὰ Διονύσου μαίνεσθαι - "his madness was that he would not join in the madness of Dionysus".[28]

[28] Philostratus, *Imagines* I.18, 321 K., 10-11.

NAMENVERZEICHNIS

erstellt von

Michael Riedemann

Achmatova, Anna, 47, 48, 49, 84, 90, 100, 108, 116, 125, 176
Acosta, Uriel, 118 f.
Adamovič, G.V., 107
Aeschylus, 6, 58, 61, 62, 63, 66, 131, 141, 143, 146, 147, 148, 149, 256, 365
Afanas'ev, Aleksandr N., 29
Alekseev, M.P., 188
Aleksij, Bischof, 292, 300
Al'tman, M.S., 285, 286
Amari, 115
Andreev, L.N., 44, 253, 286
Andreeva, M.F., 252
Andreevskij, S.A., 44
Anikst, A., 187
Annenskij, Innokentij, 26, 44, 113
Antonij (Vadkovskij), Metropolit von St. Petersburg, 289, 297
Apraksina, M.D., 51 f.
Archippov, Evgenij, 113, 115, 123, 124
Aristophanes, 139, 140, 337, 338, 339, 343
Aristoteles, 58, 59, 60, 62, 277
Aseev, N., 278
Askol'dov, S., 224
Augustinus, 197, 335
Avenarius, V.P., 38
Averincev, S.S., 88, 100, 165, 177, 313, 332
Azadovskij, Konstantin M., 36, 38

Bach, Johann S., 72
Bachofen, J.J., 27
Bachtin, Michail M., 204-209, 223-239, 338, 339, 344, 345, 348
Baeumler, Alfred, 27, 28
Bakst, Leonid, 213, 296
Balašov, Nikolaj I., 6, 58, 60
Bal'mont, Konstantin, 68, 84, 117, 164, 167, 173, 184, 240, 258, 261, 302, 303
Baltrušajtis, Jurgis, 244
Baran, G., 288
Bartenev s. Kartašev
Bartlett, Roger, 290
Basargin, A., 292
Batjuškov, F.D., 351
Baudelaire, Charles, 8, 17, 329
Beethoven, Ludwig van, 3, 25, 49, 69, 71, 72, 240, 372
Belkind, I.L., 104
Belyj, Andrej, 44, 127, 138, 176, 194, 225, 227, 235, 236, 240, 251, 255, 258, 269, 314, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 349, 350, 359
Benois, Alexandre N., 251, 289
Berdjaev, Nikolaj, 115, 127, 217, 271, 272, 293, 309, 326, 327, 329, 330
Bergson, Henri, 323
Berlin, Isaiah, 87
Bermann, Sandra, 329
Blinov, V.N., 127
Blok, Aleksandr A., 36, 38, 39, 44, 46, 51, 69, 75, 104, 105, 106, 116, 127, 138, 176, 223, 227, 230, 240, 248, 251, 254, 255, 261, 283, 296, 311, 321, 350
Blumenberg, Hans, 141
Bočarov, S., 225
Bodenstedt, Friedrich, 35, 40
Bodmer, Martin, 12
Bondi, Ju.M., 139
Boneckaja, N., 230, 238
Borchmeyer, Dieter, 79
Borgia, Cesare, 9
Borodaevskij, 125
Borodin, A., 281
Botticelli, Sandro, 49
Bowra, C.M., 372
Bowra, Maurice, 87, 88
Braun, F.A., 351
Brjusov, Valerij Ja., 47, 67, 76, 85, 117, 164, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 241, 254, 290, 297, 298, 301, 303, 305, 306
Buber, Martin, 12, 224
Bulgakov, Sergej, 326
Bunin, I.A., 44, 167, 175, 176
Burckert, Walter, 374, 375
Burljuk, D., 282
Byron, 118, 146, 158, 255

Calderon de la Barca, 138, 139
Carducci, Giosuè, 262
Cassirer, Ernst, 323, 324, 325

Čebotarevskaja, 115
Čechov, A.P., 36
Cervantes, 255
Charachidzé, G., 141
Chlebnikov, V., 68, 277-288
Chodasevič, Vladislav, 176, 352, 353, 357
Chomjakov, Aleksej S., 8, 73, 74
Chopin, Frédéric, 270
Cimabue, 255
Ciurlionis, Mikalojus K., 69, 210-220, 222
Clark, K., 223, 224, 225, 229, 231
Claudel, Paul, 366
Colucci, Michele, 3
Creuzer, Friedrich, 16, 26, 27, 28, 29, 31, 62
Crone, Annalisa, 158
Čukovskij, K.I., 281
Čulkov, Georgij I., 9, 44, 48, 49, 101, 115, 118, 252, 257, 284
Čurljanis s. Ciurlionis
Curtius, Ernst R., 7, 12
Cvetaeva, Marina, 115, 176

Damiani, E., 128
D'Alembert, 148
Dante Alighieri, 99, 227, 259, 318, 341, 345, 351, 352, 362
Darwin, Charles, 291
Davidson, Pamela, 91, 95, 97, 351, 352 f., 362
Delarue, M.D., 167, 171, 173
Del'vig, Anton A., 64, 167, 171, 175
Delwig s. Del'vig
Dešart s. Deschartes
Deschartes, Olga, 13, 85, 87, 88, 104, 180, 200, 275, 303, 353, 359, 366
Dilthey, Wilhelm, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199
Dionysius Areopagita, 375
Dionysius von Halicarnassus, 368
Djagilev, Sergej, 139
Dodds, E.R., 373
Donne, John, 163
Dostoevskij, Fedor M., 7, 9, 10, 136, 190, 191, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 224, 229, 230, 234, 237, 245, 256, 270, 274, 290, 291, 299, 318, 344-348
Du Bos, Charles, 6, 319

Eliot, T.S., 101
Ellis, William Ashton, 71
Emerson, Ralph W., 17 f.
Engel', Ju., 150
Engels, Friedrich, 145
Ėrenburg, Il'ja, 87, 103, 115
Ermilova, E.V., 168
Ėrn, V., 127
Esenin, Sergej, 176, 225, 258, 259
Ėtkind, Efim, 351
Euripides, 340
Evans, I., 149
Evdokim, Archimandrit, 292

Fedorov, N.F., 245
Fet, Afanasij A., 35, 167, 175, 261
Fidler, Fedor F., 35-53
Fiedler s. Fidler
Filippov, V.A., 84
Filosofov, D.S., 289, 295, 296, 350
Flaker, Aleksandar, 242
Flacius Illyricus, 195
Flaubert, Gustave, 252
Florenskij, Pavel, 126, 326, 327, 328, 330, 332, 333, 334, 335, 336
Fofanov, K.M., 35
Foucault, Michel, 371
Fotiev, Kirill, 106, 376
Frank, S., 194
Frankfort, Henri, 373

Gabetti, G., 147
Gabrilovič, Leonid s. Galič
Gakkebuš s. Hackebusch
Galič, L., 37, 38, 43, 68, 69
Garšin, V.M., 36
Gasparov, Michail L., 58, 223, 257
George, Emory E., 83
George, Stefan, 46, 359
Gerasimov, Konstantin, 171
Gercyk, Adelaida, 125
Gercyk, Evgenija, 353
Geršenzon, Michail, 7, 11, 115, 127, 195, 228, 234, 308
Gippius, Zinaida, 37, 289, 297
Goclenius, 142
Goethe, Johann W. von, 3, 4, 11, 26, 27, 40, 143, 145, 149, 171, 172, 196, 227, 247, 255, 319, 352, 365
Gogol', Nikolaj V., 139, 140, 233, 274, 291, 299, 337-343
Gorbunov, A.N., 163
Gor'kij, Maksim, 26, 250-259, 260
Gorodeckij, Sergej M., 44, 45, 51, 283

Graf, Arturo, 141
Graves, Robert, 89, 90
Gribovskij, V.M., 38, 39
Grimm, Jacob, 29
Grossman, L., 174
Grützmacher, Kurt, 358
Guenther, Johannes v., 40, 46, 87, 279
Gumilev, Nikolaj S., 36, 48, 49, 176, 357
Gurevič, Ja.G., 48
Gurevič, Ljubov', 349
Gusejnov, G.Č., 58

Hackebusch, M.M., 51, 52
Hardenberg, Friedrich v. s. Novalis
Haydn, Joseph, 72
Hegel, G.W.F., 144, 150, 327
Heidegger, Martin, 194, 324
Heine, Heinrich, 40
Heiseler, Henry v., 137
Henckel, W., 41
Herder, Johann Gottfried, 149
Hesiod, 146, 147
Hirschfeld, Otto, 11
Hippius s. Gippius
Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 142, 149, 196
Hoffmann, E.T.A., 11
Holquist, M., 223, 224, 225, 229, 231
Holthusen, Johannes, 5, 8, 10, 11, 273, 359
Homer, 372
Hus, Jan, 270
Husserl, Edmund, 209

Ioann Kronštadskij, Mönch-Priester, 298
Ivanov, Dmitrij V., 3, 75, 85, 88, 257, 261, 283, 351
Ivanova, Lidija, 3, 93, 138, 139, 258, 278, 283
Ivanova, Vera K., 51, 96, 97, 115, 117, 124, 138, 182, 185
Ivnev, R., 68
Ivojlov s. Knjažnin

Jackson, Robert L., 75, 93, 127, 138, 191, 267, 351
Jacobi, Friedrich Heinrich, 145
Jakobson, Roman, 357
Jakovlev, I., 292
Jakovlev, Vladimir V., 42
Janyšev, I.L., 292
Jarcho, V.N., 58
Jaspers, Karl, 194
Javorka, Vendelín, 275
Jeanmaire, H., 150
Jonson, Ben, 163
Judina, M., 225
Jung, Carl G., 331

Kablukov, Sergej P., 103, 104
Kameyama, I., 288
Kamenskij, V., 286
Kanaev, 236
Kandinsky, Wassili, 216,
Kant, Immanuel, 227, 277, 321, 267
Kaplan, E., 140
Kaplun, S., 258
Karamzin, Nikolaj, 341
Kartašev, Anton V., 107, 292, 298
Kaškin, Ivan, 116
Kassirer s. Cassirer
Kaucisvili, Nina, 4
Kermode, Frank, 101
Kleist, Heinrich v., 147
Kljuev, 176, 225
Knjažnin, Vladimir N., 48, 49
Kočetkov, Aleksandr, 117, 118
Kodrjanskaja, N.V., 277
Kogan, Fejga I., 86, 90, 104, 116
Kogan, P., 259
Kol'cov, A.V., 35
Konduruškin, S., 254
Konovalov, 87
Konstantinov, K.M., 38
Kormilov, S., 223
Kotrelev, N.V., 58, 69, 230, 251
Krandievskaja, 115
Küfferle, Rinaldo, 261, 262, 263, 264, 265
Kuftin, B.A., 278
Kuprin, A.I., 36
Kurz, H., 145
Kusikov, A., 68
Kuvakin, V.A., 290
Kuzmin, Michail A., 44, 47, 48, 49, 51, 68, 116, 138, 176, 278, 279, 283

Lalande, A., 142
Lampert, Eugene, 290
Landsbergis, Vytautas, 219
Lansère, E., 251
Leonardo da Vinci, 166, 190, 282, 295
Leong, Albert, 84
Lermontov, Michail Ju., 35, 65, 174, 176, 249

Lesaulx, E.v., 150
Lessing, Gotthold E., 196
Lichačev, Vladimir S., 43
Ljapina, L.E., 164
Lo Gatto, E., 129
Lomonosov, Michail V., 170
Losev, A.F., 128

Mácha, Karel H., 357
Majakovskij, Vladimir V., 225, 258
Majkov, A.N., 35, 167, 173
Makovskij, S.K., 165, 167
Maksimov, M.I., 167, 173
Malcovati, Fausto, 4, 12, 97, 129, 150
Mamin-Sibirjak, D.N., 36
Manachieva-Mirovič, V., 278
Mandel'štam, Osip, 47, 48, 49, 115, 118, 168, 176, 186, 277, 285, 297
Mann, Thomas, 70
Manzoni, Alessandro, 262
Maršak, S., 187
Marx, Karl, 145, 149, 291, 309
Mazurkevič, V.A., 39
Medvedev, 236
Mejerchol'd, Vsevolod, 138, 139, 140, 259
Mejsner, A.F., 37, 39
Merežkovskij, D.S., 36, 37, 138, 150, 191, 289-306, 327, 350
Merkur'eva, Vera A., 113-118, 124, 125, 126
Metner, Ėmilij K., 349
Mgebrov, 139
Michail, Otec s. Semenov
Michajlovskij, N.K., 294
Michelangelo Buonarroti, 110, 126
Mickiewicz, Adam, 270
Minskij, N., 37, 290
Mirkina, R., 225
Močalova, Ol'ga, 116
Mönch, Walter, 187
Mommsen, Theodor, 3, 11, 39, 45, 49, 209, 284
Moravskaja, Marija L., 48, 49
Moreau, Gustave, 148
Mozart, Wolfgang A., 63, 64
Müller-Vollmer, P., 150
Murav'ev-Apostol, I.M., 340
Muth, Karl, 12
Myl'nikova, I.A., 68, 78, 150, 244, 246, 249
Nadson, S.J., 35, 294
Narbut, Vladimir I., 176
Nazarova, L.N., 64
Nekrasov, N.A., 35
Nelson, Lowry, 75, 127, 138, 191, 267, 351
Nietzsche, Friedrich W., 3, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 21, 25, 26, 28, 33, 71, 72, 73, 74, 95, 129, 130, 132, 142, 149, 177, 179, 192, 193, 194, 199, 202, 209, 212, 240, 241, 243, 253, 270, 277, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 294, 295, 296, 301, 308, 309, 311, 312, 352, 365, 366, 370, 371, 372
Nikulin, L., 68
Nilson, N.A., 288
Novalis, 3, 11, 40, 150, 196, 349-364
Novickij, T., 283
Nusinov, I., 128

Obolenskaja, Fürstin, 42
Otto, Walter F., 377
Ozarovskij, 296

Padoa, Fabio, 261
Parnis, Aleksandr E., 277, 278, 281
Pasternak, Boris, 1, 68, 118
Paul, Apostel, 109, 262, 335, 366 f.
Pauly, 372
Pellegrini, Alessandro, 6
Peškova, E.P., 259
Peter, Apostel, 112
Peter I, Zar von Rußland, 295
Petrosov, K.G., 125, 126
Petrovskij, A.P., 349
Petrovskij, M.S., 286
Pfister, Friedrich, 372
Philostratus, 377, 378
Picasso, Pablo, 11, 217, 245
Pil'njak, Boris A., 118
Pjast, V., 138
Platon, 18, 26, 28, 32, 175, 180, 181, 277, 299, 375
Plotin, 142
Pobedonoscev, K.P., 297
Polonskij, Ja.P., 35, 36
Pomirčij, R.E., 88
Porfir'eva, A.L., 67
Potthoff, Wilfried, 12
Praxmarer, Konrad, 105
Puškin, Aleksandr S., 8, 25, 37, 40, 63, 64, 65, 91, 106, 116, 167, 172, 173, 175, 178, 189, 236, 237, 258, 269, 280, 291, 305, 341
Pyman, Avril, 290
Pythagoras, 24

Rabelais, 237
Raffael, 63, 64
Rajch, Z.N., 259
Rajs, Ėmmanuil, 163
Rannit, Aleksis, 83, 220
Rassel s. Russell
Rehm, Walther, 28
Rejsner, M.A., 287
Remizov, A.M., 44, 48, 49, 283
Repin, I., 290
Rerich, E.V., 65
Rerich, N.K., 65
Riasanovsky, Nicholas, 73
Rilke, Rainer M., 1
Ripellino, A.M., 138, 139, 140
Rizzi, D., 129, 137
Rohde, Erwin, 150, 376, 377
Romanov, B., 163, 164
Romanskij s. Kartašev
Roslavlev, A., 283
Rostopčina, E.P., 167, 171
Rousseau, Jean-Jacques, 148
Rozanov, Vasilij, 37, 290, 293, 296, 329
Roziner, F., 151
Rubachin, Vasilij F., 51, 52
Rubanovič, S., 68
Rudich, Vasily, 365
Rukavišnikov, I., 68
Ruskin, John, 373
Russell, Bertrand, 327

Šachmatov, A.A., 108
Salieri, Antonio, 64
Sal'ma, N., 295
Saltykov-Ščedrin, Michail E., 249
Samorodova, O., 281
Schelling, F.W., 315, 316, 317, 318, 319
Scherrer, J., 290
Schiller, Friedrich, 3, 11, 26, 27, 40, 175, 255, 318, 319, 352, 365
Schlegel, August W., 28, 144, 148
Schlegel, Friedrich, 149, 248, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 359
Schleiermacher, Friedrich, 192, 195, 199
Schneider, Lambert, 12
Schochen, 13
Schopenhauer, Arthur, 3, 72, 73, 77, 142, 175, 240, 320, 321
Schröter, L., 315
Schubert, Franz, 360
Schütz, W.v., 150
Schumann, Robert, 72
Semenov, Pavel V., 299
Sergij, Bischof von Jamburg, 298
Serman, Il'ja, 357
Ščeršenevič, V., 68
Šestov, L., 129, 191
Severjanin, Igor', 176
Shakespeare, William, 43, 44, 187, 255
Shelley, Percy Bysshe, 118, 149
Silk, M.S., 72, 73
Šklovskij, Viktor, 223, 244
Skrjabin, Aleksandr, 11, 47, 49, 68, 69, 78, 127, 150, 166, 210, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 270
Słowacki, J., 270
Slučevskij, K.K., 36, 37, 39, 40
Šmakov, Gennadij, 68
Smith, E.L., 148
Snell, Bruno, 373
Socrates, 25, 28, 339
Sokolov, I.I., 39
Sokolov, N.M., 300
Sokolovskij, V.I., 167, 171
Sologub, Fedor K., 36, 37, 51, 176, 225, 235, 236, 283, 350
Solov'ev, Vladimir, 16, 20, 26, 109, 197, 229, 232, 237, 245, 268, 293, 301, 313
Somov, Konstantin A., 251, 283
Spaini, Marco, 261, 262
Spencer, Herbert, 291
Spinoza, 316
Stammler, Heinrich A., 269, 370
Steiner, George, 239
Stempel, W.-D., 357
Stepanov, N.L., 281
Stepun, Fedor, 2, 319, 323, 326, 327
Stern, J.P., 72, 73
Struve, G.P., 83
Struve, Nikita, 83, 100
Sudejkin, S.Ju, 138, 139
Superfin, G.G., 47, 48
Švarsalon, Konstantin S., 42
Svetlov, P.Ja., 298
Sytina, I.D., 44
Szilard, Lena, 338

Tamarcenko, A., 139, 140
Tarasij, Mönch-Priester, 292
Tėffi, 37, 38
Ternavcev, V.A., 298
Timenčik, R.D., 36, 47, 48
Titarenko, S.D., 179
Titov, F.I., 292

Tjutčev, Fedor, 26, 35, 39, 40, 179, 261, 270, 305, 350, 352
Todorov, C., 223, 224
Tolstoj, Aleksej N., 115
Tolstoj, Lev N., 191, 232, 233, 234, 290, 291, 299
Tomaševskij, 125
Treccani, Giovanni, 274
Tret'jakov, S., 68
Trousson, R., 141
Tumanskij, V.I., 167, 173
Turato, F., 141, 142, 144, 145, 147, 149
Turo, E., 278
Tynjanov, Jurij, 357

Uijterlinde, A., 282
Ul'janov, N., 283
Uspenskij, V.V., 292, 298

Valéry, Paul, 244
Venevitinov, D.V., 167, 171, 172
Vengerov, Semen A., 41, 42
Ventcel', N.N., 38
Verchovskij, Jurij N., 48, 49, 167, 171
Verlaine, Paul, 181
Veselovskij, A.N., 188
Vincenzi, E., 141
Volkov, N., 138
Vološin, Maksimilian A., 44, 163, 164, 167, 168, 172, 173, 175, 180, 188, 236
Vorobjovas, N., 219
Vrubel', Michail A., 217

Wachtel, Michael, 40
Wagner, Richard, 25, 67-79, 129, 240, 241, 246
Wellek, René, 17, 191
Wenzel, Heiliger, 271, 273, 275
West, James, 8, 359
Whitman, Walt, 281, 282
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v., 12, 369
Winckelmann, J.J., 26, 27, 28, 33, 352
Wissowa, 372
Worringer, W., 224

Zachinelli, Silvia, 158
Zajcev, B.K., 63, 64, 65
Zamjatnina, Marija M., 48 f., 115, 359
Zelinskij, F.F., 300
Zieliński, Tadeusz, 274
Zinov'eva-Annibal, Lidija D., 14, 33, 42, 49, 68, 96, 127, 128, 138, 182, 183, 185, 191, 198, 243, 253, 285, 294, 352, 363
Žirmunskij, Viktor M., 349, 350, 351
Znosko-Borovskij, E.A., 138, 139
Žukovskij, Vasilij A., 291